

Nacionalismo e Diversidade: do Programa “Esquenta”, da Rede Globo, à Cerimônia de Abertura das Olimpíadas do Rio 2016

Maria Eduarda da Mota Rocha¹

Resumo

O artigo propõe uma análise das formas de articulação entre o nacionalismo e a diversidade na cultura brasileira atual, tomando como objetos o programa *Esquenta*, da Rede Globo, e a cerimônia de abertura das Olimpíadas Rio 2016. Eles têm em comum uma alternância entre momentos de unidade e fragmentação que indicam os impasses e as saídas encontradas para falar em “Brasil” em um contexto político e cultural de crítica à assimilação do “outro” pelo discurso dominante. A participação de Regina Casé na cerimônia é muito mais do que casual. Ao mesmo tempo em que é vista como a “embaixadora da periferia” na TV, ela é um elo importante na rede de artistas e intelectuais que emergiram na cena cultural brasileira a partir dos anos de 1980, no teatro, no vídeo, no cinema e na TV. Os diretores da cerimônia de abertura também fazem parte da primeira geração de artistas e intelectuais formados após a consolidação de uma indústria cultural no Brasil, o que repercutiu no seu percurso formativo na medida em que a TV e a publicidade foram importantes espaços de socialização profissional para muitos dessa geração. Da mesma forma, a partir de 1980, respiraram os ares de crítica ao nacionalismo por sua associação ao Regime Militar e de crescente valorização da “diversidade”. Nessa chave analítica, partiremos do Núcleo Guel Arraes (NGA), da Rede Globo, que foi um ponto de agregação para muitos artistas dessa geração, até chegar ao programa *Esquenta* no qual o projeto estético-político de visibilidade da “periferia” é a principal forma de expressão da “diversidade”. Depois, identificaremos ecos desse projeto na cerimônia de abertura, tentando mostrar que ela esboçou uma solução semelhante para a difícil conciliação entre o problema da identidade nacional e o valor da diversidade.

Palavras-chave: Nacionalismo. Diversidade. Esquenta. Cerimônia de abertura das Olimpíadas Rio 2016.

Introdução

“Isso aqui, ô, ô, é um pouquinho de Brasil, ai, ai, esse Brasil que canta e é feliz, feliz, feliz [...]”. Quando os versos de Ari Barroso ecoaram na voz de

¹ Professora do Departamento e da Pós-graduação em Sociologia da UFPE.

Caetano Veloso, Anitta e Gilberto Gil ao final da cerimônia de abertura das Olimpíadas do Rio, estava arrematada a síntese da identidade nacional depois de um longo percurso dramático em que a diversidade foi um tema onipresente. As tantas idas e vindas dessa encenação, seus momentos de unidade e fragmentação, traçam os impasses e as saídas encontradas para falar em “Brasil” em um contexto político e cultural de crítica à assimilação do “outro” pelo discurso dominante. Queremos sugerir que a participação de Regina Casé na cerimônia é muito mais do que casual. Ao mesmo tempo em que é vista como a “embaixadora da periferia” na TV, ela é um elo importante na rede de artistas e intelectuais que emergiram na cena cultural brasileira a partir dos anos de 1980, no teatro, no vídeo, no cinema e na TV. Em outra ocasião, analisamos a “estrutura de sentimentos” dessa geração (ROCHA, 2013); e parte dessa análise talvez pudesse ser estendida aos principais nomes responsáveis pela cerimônia de abertura, especialmente os diretores de criação Daniela Thomas, Fernando Meirelles e Andrucha Washington, que trabalharam sob a batuta do diretor geral Abel Gomes. Apesar das diferenças de idade, pode-se afirmar que fazem parte da primeira geração de artistas e intelectuais formados após a consolidação de uma indústria cultural no Brasil, o que repercutiu no seu percurso formativo na medida em que a TV e a publicidade foram importantes espaços de socialização profissional. Da mesma forma, a partir de 1980, respiraram os ares de crítica ao nacionalismo por sua associação ao Regime Militar, e de crescente valorização da “diversidade”. Assim, sua produção é bastante indicativa das formas através das quais essas duas formações discursivas se combinam na cultura brasileira atual. Nessa chave analítica, partiremos do Núcleo Guel Arraes (NGA), da Rede Globo, que foi um ponto de agregação para muitos artistas dessa geração, até chegar ao programa *Esquenta* no qual o projeto estético-político de visibilidade da “periferia” alcançou o ponto máximo de explicitação e de maturidade na trajetória do grupo. Depois, identificaremos ecos desse projeto na cerimônia de abertura, tentando mostrar que ela esboçou uma solução semelhante para a difícil conciliação entre o problema da identidade nacional e o valor da diversidade.

O contexto: ascensão da “diversidade” e crítica ao “nacional-popular”

O “nacional-popular” foi gestado aos poucos, a partir da década de 1930, quando a centralização política passou a demandar a construção simbólica

da identidade nacional em um contexto de forte migração e urbanização (ORTIZ, 2006). O modernismo, que havia tratado da questão em chave erudita, foi se diluindo sob a forma de políticas culturais nas quais a representação do “povo” era mais importante do que a inovação formal. Assim, já em meados do século XX, a identidade nacional havia se tornado um problema central para o Estado, os meios de comunicação de massa e, gradualmente, também para as forças políticas esquerdistas. Durante o governo JK, o tema ganhou força e envergadura; afinal, segundo Schwarz (1999, p. 23), “o nacionalismo desenvolvimentista armou um imaginário social novo, que pela primeira vez se refere à nação inteira, e que aspira, também pela primeira vez, a certa consistência interna: um imaginário no qual, sem prejuízo das falácias nacionalistas e populistas, parecia razoável testar a cultura pela prática social e pelo destino dos oprimidos e excluídos”. Assim, a construção e a identidade nacionais foram objetos preferenciais do campo intelectual brasileiro de meados do século XX, pois também estiveram presentes, em tonalidade esquerdista ou reformista, no Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB, nos Centros Populares de Cultura – CPCs e na esquerda católica (RIDENTI, 2000; PÉCAUT, 1990).

Apesar disso, o que termina prevalecendo a partir do Golpe de 1964 é a ideia de uma identidade nacional voltada, não à transformação social, mas ao seu contrário: à legitimação de um Regime autoritário que sustentava, reproduzia e aprofundava a desigualdade social soldando as diferenças através de uma unidade imaginada em termos de uma essência de brasilidade, em um claro processo de empobrecimento das promessas do período anterior. É importante salientar o papel da indústria cultural na tonalidade conservadora adquirida pela cifra “nacional” a partir daquele momento. Segundo Renato Ortiz (1988), “o advento de uma cultura popular de massa implica a redefinição do popular e do nacional”, pensados cada vez menos como folclore ou como fonte de contestação política, e cada vez mais como a vertente caudalosa de produtos postos em circulação pela indústria cultural.

Esse processo veio acompanhado de uma “nacionalização” dos formatos mais importantes da TV brasileira, como a telenovela e a publicidade, que foram encontrando temas, tonalidades e linguagens mais sintonizadas ao cotidiano das classes altas e médias que tinham como foco principal (HAMBURGUER, 2005; RIDENTI, 2000; ROCHA, 2010). Mas o que

interessa sublinhar é que, apesar da pouca visibilidade dos pobres na TV até o final do século XX, ela assumiu a linha de frente como recurso técnico que permite a imaginação da nação entre nós (ANDERSON, 2008).

Porém, na década de 1980, a apropriação conservadora do nacionalismo já parecia evidente para os artistas e intelectuais em ascensão. Na introdução de uma coletânea sobre o nacional-popular publicada naquele período, Adauto Novaes esboça uma definição do fenômeno que condensa muitas das concepções que se tornaram correntes desde então. Diz ele:

“Expressão de um ‘ideal’ sem realidade objetiva que só existe empiricamente enquanto ‘sentido de discurso’, o nacional-popular é essa unidade que destrói as diferenças culturais e impede a identificação do indivíduo à sua classe, raça e etnia. Quando determinado projeto reconhece a realidade cultural do outro é para transformá-lo, de imediato, em símbolo da cultura nacional; quando se fala do mundo cultural do outro é para afirmar que ele nada diz de si mesmo, porque ele agora é nacional. [...] Assim, nos projetos de cultura nacional-popular, determinada cultura – a negra, por exemplo – perde a relação com o seu tempo e sua história; perde ao mesmo tempo o desejo de progresso consciente e voluntário; perde, enfim, o próprio ato de revelar-se a si mesmo e aos outros. Ganha-se, por outro lado, uma identidade cultural, construída de fragmentos de representações colados pela linguagem de interesse para produzir a síntese regulada e unificadora que torna cada vez mais imprópria a diferença, a distorção, o enigma e a revelação do novo. Apagam-se as diferenças culturais em favor da ficção de que todos somos iguais. Ampliam-se as zonas de sombra e silêncio sobre o que ‘deve’ ser esquecido e sobre o que não deve: a música, a paisagem, o cheiro, a cozinha, os sonhos, tudo ganha seu lugar e sua forma na ordem racional do modelo” (apud WISNIK; SQUEFF, 1982, p. 11).

Não por acaso publicado em plena redemocratização, o trecho retoma uma perspectiva clássica nos estudos do nacionalismo, representada pela formulação emblemática de Renan de que “é preciso esquecer muitas coisas” para que se instaure a identidade nacional (apud ANDERSON, 2008, p. 32). De certa maneira, a partir dos anos 1980, a crescente crítica a esta “cultura do consenso” (YÚDICE, 2004) que lançava para debaixo do tapete as diferenças de classe e de raça busca trazer de volta tudo o que havia sido “esquecido” e “recalcado” na difusão do nacional-popular. Se, politicamente, a sua associação ao Regime Militar o torna suspeito para as novas gerações de artistas e intelectuais que entram em cena a partir dos anos 1980, economicamente, a base material que torna possível a investida contra a “cultura do consenso” representada no samba são os circuitos de cultura pop que começam a se

adensar já a partir da década de 1960. A circulação do pop pelo território nacional já havia se manifestado no tropicalismo; mas, no período seguinte, se fez mais presente na criação de ritmos e cenas culturais nas periferias das grandes cidades brasileiras que buscavam uma ligação direta entre o local e o global sem passar pelo crivo do nacional, como o funk carioca, o rap paulistano, o mangue beat em Recife e o tecnobrega em Belém do Pará (LEÃO, 2008; VIANNA, 1987; BARROS, 2011).

Uma vez que o recalcado pela identidade nacional foi, sobretudo, a condição de classe e de raça, não surpreende que a “periferia” seja a principal figura da “diversidade” na TV brasileira, especialmente na produção do NGA. O termo parece ter uma elasticidade semântica² capaz de incorporar, segundo o contexto, todas as desqualificações sociais que se busca ressignificar em chave positiva: a pobreza, a favela, a negritude, o gênero feminino, a orientação sexual homoafetiva, as identidades transgênero, as deficiências físicas e mentais, a obesidade etc. Tem sido assim nas produções do Núcleo Guel Arraes. Por isso, ele pode servir como pista para entender de que maneira o problema da identidade nacional é reequacionado nos termos de uma maior visibilidade do que havia sido deixado de fora pelo nacional-popular ou do que havia sido incorporado apagando suas marcas de origem. Suspeitamos que essa solução tem um alcance bem maior do que a os programas do Núcleo, estando presente, por exemplo, nas concepções que lastrearam as políticas culturais do ciclo lulista. O esboço de análise da cerimônia de abertura das Olimpíadas tem o intuito de apontar a centralidade dessas articulações entre nacionalismo e diversidade na cultura brasileira atual.

As fissuras da identidade nacional: o projeto de visibilidade positiva da periferia no Núcleo Guel Arraes, da Rede Globo³

O Núcleo Guel Arraes (NGA), da Rede Globo, foi o lugar de convergência de artistas e intelectuais vindos do Vídeo Independente, do Jornalismo

2 *Na verdade, a força discursiva da “diversidade” transcende as produções do NGA e encontra muito eco nas produções audiovisuais da própria “periferia”, como aquelas agrupadas no Festival Audiovisual Visões Periféricas e no Fórum das Experiências Populares em Audiovisual. Também neste âmbito, o conceito de “periferia” foi expandido para além de sua dimensão geográfica, em direção semelhante a que vemos no Esquenta. Sobre as produções audiovisuais da “periferia”, ver: Andrade, 2013.*

3 *Nesse item, retomamos parcialmente a descrição da formação do projeto de visibilidade positiva da periferia no NGA presente em artigo anterior (ROCHA, 2013).*

Nanico e do Teatro Besteirol, sob a liderança de Guel Arraes. Em outras ocasiões, discuti o sentido sociológico da biografia de Guel Arraes (2008b), os fatores políticos e econômicos que levaram a Globo a criar um espaço de experimentação como o NGA (2008a) e, mais recentemente, de que maneira a estrutura de sentimentos dessa geração de artistas e intelectuais, marcadamente anti-intelectualista, favoreceu a celebração do funk, do hip hop, do tecnobrega, e findou assumindo a forma de um projeto de visibilidade positiva da periferia manifesto em diversos produtos televisuais do NGA (2013).

Aqui, interessa-me tratar da forma que tal projeto de visibilidade positiva da periferia assumiu no produto mais recente do Núcleo, o *Esquenta*, programa dominical comandado por Regina Casé desde 2011. Cabe ressaltar, também, a maneira como o assassinato de um de seus dançarinos, em abril de 2014, provocou a explicitação de posicionamentos ideológicos dentro do programa e certo reposicionamento discursivo na direção da crítica social, na primeira edição após o crime, em que o conflito de raça e de classe deslocou a “festa” do centro da cena.

Antes de tudo, é preciso apontar as linhas gerais da conformação do tal projeto de visibilidade “estético-político” da periferia. Para tanto, contribuíram especialmente o antropólogo Hermano Vianna e a atriz Regina Casé, além do próprio Guel Arraes. Vianna é consultor e redator de muitos programas do NGA. Como ele mesmo diz, funcionou como uma espécie de tradutor do funk para a zona sul carioca e ajudou a conferir um estatuto de realidade a um fenômeno que já atraía mais de um milhão de pessoas na periferia do Rio, mas que ainda era invisível aos olhos da grande mídia, no final dos anos 1980 (VIANNA, 1987).

A partir da experiência de afirmação do funk no cenário carioca, ganhou força uma tendência à visibilidade midiática positiva da periferia para o qual o Núcleo Guel Arraes foi decisivo dentro da Globo. Para os seus mentores principais, a proposição de uma “estética da periferia” parece estreitamente ligada com o que entendem como uma “atuação política” – ao menos, a possível – no interior da Rede Globo. Nas entrevistas dadas por ocasião do lançamento do *Central da Periferia*, Guel Arraes demonstrou ter plena consciência do modo como o posicionamento ideológico do grupo, que já se insinuava nas propostas do *Programa Legal* e do *Brasil Legal*, assim como dos vários quadros

acolhidos pelo *Fantástico*, reaparecia, agora de modo mais assumido. A partir de um show ao ar livre, comandado por Regina Casé com a participação de artistas locais, o *Central da Periferia* apresentava os circuitos alternativos de produção cultural de bairros pobres do Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Salvador e Belém. Em entrevista à Revista *Época*, Guel Arraes reconhece que O Central é o resultado tanto de uma postura mais ideológica quanto de um discurso sociológico mais assumidos. “[...] passamos a ter uma postura mais política, a tomar uma posição na direção de uma outra política. Há hoje um discurso mais amadurecido sobre a periferia, que não é partidário, mas que nos permite entrar na discussão em vários níveis, incluindo até o regional”, complementou o diretor (CHAVES, 2007, p. 80-82).

Para Regina Casé, a finalidade dos programas comprometidos com essa “visibilidade afirmativa” não é apenas o entretenimento: O *Central* é uma questão de justiça televisiva; surgiu para mostrar um movimento de massa que era ignorado: “*Eu achava uma loucura ir a um lugar ver milhares de pessoas cantando uma letra e dançando uma coreografia e, ao voltar para a Zona Sul, notar que ninguém conhecia aquilo*”, explica (CHAVES, 2007, p. 63).

O *Esquenta*, programa dominical sob o comando de Regina Casé, é o produto mais recente dessa corrente. Ele estreou em 2011 e, desde então, já na música de abertura, um samba anuncia o papel da anfitriã como mediadora entre a Globo, o público e a periferia:

Alô, Regina
 É tão gente fina que sabe chegar
 em qualquer esquina
 Lá na cobertura, na laje ela está
 É quem domina
 Porque tem a sina de ser popular

O efeito de proximidade com a periferia é dado, antes de tudo, pela própria composição do programa e pela disposição cênica dos convidados, muitos dos quais mais parecem estar em casa. Regina Casé está no centro de uma grande “roda de samba” musicalmente eclética, com Arlindo Cruz e Péricles comandando a batucada sob os olhares atentos e animados de artistas ligados às produções do NGA. Este grupo recorrente é nomeado de “família

Esquentá” e recebe, a cada edição, convidados do mundo da música, da TV ou figuras destacadas para debater temas de interesse.

Podemos começar a análise discutindo o lugar do samba no programa. George Yúdice, sob forte inspiração das pesquisas de Hermano Vianna, mostra que, nas últimas décadas do século XX, o funk e o hip hop passaram a ser usados pelos jovens da periferia brasileira como recursos para se contraporem à “cultura do consenso” representada pelo samba⁴ (2004, p. 161). No *Esquentá*, apesar da forte presença das produções culturais desses jovens de periferia, sobretudo do funk, o samba continua indispensável para construir uma representação festiva da vida dos pobres no Brasil. Ao que tudo indica, o programa põe em cena uma articulação cujo significado pode ser mais amplo para a cultura brasileira contemporânea: aquela entre o “nacional-popular” ainda muito atraente, e a “diversidade” inspirada nos discursos da Unesco e abraçada pelas políticas culturais dos governos Lula. Esta articulação ganha forma na maneira como o samba funciona como o mestre de cerimônias a reger a entrada em cena do funk, do hip hop, do tecnobrega, do sertanejo, do axé etc. Ela aparece, também, nos discursos mais explícitos de defesa de direitos das negras e negros, dos homossexuais, dos portadores de deficiência, dos obesos [...].

O samba continua indispensável, mas a associação entre nacionalismo e Regime Militar, muito comum entre esta geração de artistas e intelectuais, exige que seu lugar social seja mais marcado, em contraposição à tendência anterior a diluí-lo na “identidade nacional”. Esta é a carga semântica que o termo “periferia” vem trazer neste contexto. Os garis dançando, a predominância de negros e mestiços, a presença constante dos cantores Arlindo Cruz e Péricles, tudo leva a uma tentativa de extrair o samba do registro ideológico do nacional para reinseri-lo naquele da autoestima das classes populares. Lembremos que, no primeiro registro, o popular desliza quase inevitavelmente para o nacional, tal como descreveu Novaes; enquanto aqui, mesmo que isso possa acontecer, as diferenças entre os dois são mais marcadas pela explicitação do lugar dos sambistas no espaço social.

4 Roberto Schwarz já havia chamado a atenção para o fato de que a crítica ao nacionalismo cultural passou a ser um aspecto importante do debate intelectual a partir da desagregação trazida pela crise do desenvolvimentismo e das promessas da modernização capitalista que marcaram a segunda metade do século XX no Brasil (SCHWARZ, 1999).

Tendo de articular nacionalismo e diversidade, pretendendo denunciar preconceitos em meio a um ambiente festivo, o programa se equilibra em uma linha muito tênue, do ponto de vista ideológico. Mesmo o conflito de classes pode ganhar a cena, como na edição de São João de 2012, quando as atrizes Leandra Leal, Taís Araújo e Izabela Drummond foram convidadas a falar de seus personagens na novela *Cheias de Charme*, que eram empregadas domésticas oprimidas pelas patroas. Assim como na novela, também no programa o tratamento do conflito de classes foi melodramático, na medida em que o problema foi localizado no caráter do patrão, sua “bondade” ou “maldade”. Ainda assim, a novela é celebrada como uma mudança de tomada de posição da Globo em relação ao tema, por explicitar o conflito entre patrões e empregadas. O pioneirismo do NGA a esse respeito foi salientado por Taís Araújo⁵:

[...] é uma transformação, a gente tá fazendo parte, assim, igual a você. Eu acho que o Esquenta existir é uma conquista, você batalhou desde [...]. Não tenho dúvida de que a sua batalha, todos os programas que você fez, incluindo essa conquista do Esquenta, abriu portas para existir uma novela como essa nossa.

Na verdade, mais do que uma tensão entre um tratamento político ou moralista do tema, temos aqui o velho hábito próprio à cultura brasileira funcionando no sentido de deslocar o conflito do centro da cena, para fazer crível a promessa de que, nesta sociedade, há lugar para todos. Mesmo que boa parte da trajetória do NGA tenha sido dedicada a alargar os limites da representação para incluir grupos e culturas com pouca visibilidade, convém não subestimar o poder de atração do mito da “pátria mãe gentil” a que a Globo adere sem muitas reservas. Nesse sentido, o nacional-popular não está totalmente em desuso, uma vez que a crença na resolução simbólica dos conflitos de classe parece persistir, reatualizando aquela “cultura do consenso” a que se referia Yúdice. Mas, como o valor da diversidade também caracteriza a estrutura de sentimentos desta geração de artistas e intelectuais em sintonia com o estado dos campos cultural e político brasileiros, tal integração não pode mais ser pensada exclusivamente através da diluição dos conflitos de classe na rubrica do nacional. A visibilidade é dos pobres, mas é também dos portadores de deficiência, de lésbicas e gays, dos obesos e da dimensão da raça que não pode

5 Trecho retirado do programa *Esquenta*.

ser subsumida à classe social, tudo metaforizado como “periferia”. De certo modo, é como se a concepção de “democracia racial” (FREYRE, 1963) fosse dilatada para englobar uma “democracia” que envolve também as relações de classe, de gênero etc. Aliás, no Rio, há quem se refira aos membros do NGA como os “freyreanos” da TV.

Diante de tantas questões a serem tratadas para que se faça “justiça televisiva”, qual o papel temático⁶ (LANDOWSKI, 2005) do qual os participantes não podem fugir? Ele pode ser nomeado como o “cara legal”, a versão atualizada do brasileiro festivo que enfrenta a vida dura sem escancarar os conflitos e sem “deixar a peteca cair”. O programa se equilibra na linha tênue que separa a crítica ao preconceito (de cor, de classe, de gênero, contra os portadores de deficiência, homossexuais etc.) e a explicitação do conflito que o combate ao preconceito parece exigir. Então é que como se a denúncia do preconceito na maior TV do país fosse a prova cabal de que esses problemas são residuais, na medida em que o Brasil como um país de “caras legais” não é preconceituoso. É a reposição, em outro nível de complexidade e de consciência, do que Florestan Fernandes (1972, p. 22) chamou de “o preconceito de não ter preconceito”, para caracterizar a maneira como a cultura brasileira tratava da desigualdade racial.

A obliteração do conflito foi momentaneamente abalada quando Douglas Rafael da Silva Pereira, o DG, dançarino do *Esquenta*, apareceu morto com um tiro nas costas em uma escola do Complexo Pavão-Pavãozinho, em 21 de abril de 2014. O extermínio dos jovens negros de periferia no Brasil invadiu o ambiente colorido e festivo do programa. A edição de 27 de abril de 2014 foi toda dedicada a DG. O programa inicia com uma panorâmica do cenário, quando se vê que estão todos vestidos de branco, sérios, batendo palmas e cantando “vem que vem, que vem com tudo [...]”. Até a câmera fechar em Regina Casé que inicia sua fala, durante a qual são mostrados os rostos tristes e indignados dos outros participantes e da plateia:

6 Erik Landowsky (2005) chama de papéis temáticos, a fixação dos tipos sociais em papéis ligados a um tema que passam a representar, sendo, desta forma, confinados a um lugar de fala que somente lhes permite tratar daquele tema e que, assim, impede que se coloquem como sujeitos complexos e que expressem sua visão de mundo.

Vem que vem com tudo pra dentro do meu coração, DG. Eu sou artista, eu faço um programa que, lá no comecinho, ia ter o nome de pagode da Casé, pra vocês terem uma ideia [...] Ou seja, porque eu to contando isso, é porque era um programa que era só pra ser uma festa, um programa de domingo pra gente almoçar junto, cantando, dançando, só alegria. Só que a maioria dos artistas, sambistas, dançarinos, que vem no programa, vivem ou vem das periferias das principais cidades brasileiras. E como a realidade desses lugares é violenta e injusta, temas como a violência e a injustiça foram sem planejamento se impondo. Esses assuntos vieram e foram se misturando com os sambas, com os funks, com os pagodes. O programa foi crescendo e se transformando; mas, mesmo assim, a alegria resistiu e se mantendo cada vez mais viva. Eu não escolhi fazer um programa jornalístico, muito menos um programa policiaisco, mas mesmo num programa como o Esquenta que é uma festa, a realidade foi empurrando pra temas terríveis como esse que a gente tá vivendo hoje. Hoje, infelizmente a gente não conseguiu por no ar um programa lindo que já tava pronto porque um dos nossos dançarinos, talvez, o mais alegre, o mais querido pelas crianças, foi brutalmente assassinado com um tiro pelas costas. A gente saiu do enterro sem condições de pensar em nada, mas tendo que pensar em tudo. Como é que a gente ia fazer num programa tão alegre? Como a gente ia viver junto com vocês essa dor?. E como a gente ia dizer pra parar tudo e tomar consciência do tamanho da barbárie? A gente conseguiu. Tá aqui. E a gente conseguiu parar a nossa dor ou, então, ir com ela junto. Parar e tomar consciência pra que alguma coisa mude. Pra que o que aconteceu com DG e também pra que tragédias como essa não continuem acontecendo com milhares de jovens que vivem nas periferias de todas as cidades do Brasil. Porque a maior violência que tem é a impotência. Parece que o que tem pra fazer é tão grande. É tanta coisa que tem pra fazer, que não dá pra fazer nada. Essa impotência é uma violência contra a gente, a gente tem que dar um jeito de quebrar esse sentimento de impotência. O apelido dele era DG. O nome dele era Douglas Rafael da Silva Pereira. Da Silva. Só mais um silva. Quem mais aqui é só mais um silva? Quem tem silva no nome (várias mãos se erguem na plateia). O Douglas foi só mais um silva, mas todos eles poderiam ter sido só mais um silva.

Na sequência, um cantor de funk entoou o refrão: *“era só mais um silva que a estrela não brilha [...]”; “ele era funkeiro, mas era pai de família”. “O nosso DG também era pai de família”. Analisada em conjunto, a narrativa conduz o personagem do papel temático de “cara legal” para aquele de “vítima” típico dos programas policiaiscos. Em seguida, Regina Casé conversa com a mãe de DG para que ela conte fatos da vida dele e que mostre fotos quando ainda bebê, com sua gata de estimação, em diferentes momentos da infância. Depois ela diz como usou seu cartão de crédito para comprar o primeiro figurino do *Bonde* para seu filho e seus companheiros. Ou seja, ele era “funkeiro”, *mas* era batalhador, veio “de baixo” e se tornou um dançarino de sucesso no *Esquenta*.*

Era o “cara legal” que venceu as dificuldades da vida com alegria, no sentido o mais literal possível, através do corpo em êxtase.

Para entender o percurso da narrativa, é fundamental considerá-la como parte de uma disputa discursiva entre o *Esquentá* e textos publicados no que já foi chamado de “blogosfera policial” (RAMOS, 2014, p. 184). Logo após o episódio do assassinato de DG, em *post* de 26 de abril de 2014, o *site* SOSPMRJ publicava que “Traficantes fazem homenagem ao dançarino do *Esquentá*” e mostrava uma foto de um muro pichado com a inscrição “CV saudades DG”, sendo CV a sigla Comando Vermelho, um dos grupos de crime organizado mais conhecidos do Rio de Janeiro.

Pesquisa de matérias sobre violência veiculadas nos principais jornais do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais identificou que 2/3 das notícias tinham como fonte a própria polícia e que utilizavam intensamente a palavra “tráfico” ou “traficante” nas coberturas de crimes ocorridos em favelas (RAMOS; PAIVA, 2007 apud RAMOS, 2014). Assim, em muitos casos, o termo “traficante” tem um peso importante na composição do papel temático do “criminoso”.

Na disputa travada entre o *Esquentá* e uma formação discursiva protofascista que justifica a violência policial, a polarização entre vítima e criminoso/traficante se impôs como um elemento de interdiscursividade. E aí a violência policial foi insinuada, embora ainda de modo muito sutil (por exemplo, na forma como Regina Casé pronunciou o “policialesco” na abertura e nos dados sobre assassinato de jovens na periferia das grandes cidades brasileiras apresentados ao longo do programa). O episódio provocou uma explicitação de um posicionamento ideológico à esquerda diante do discurso direitista dos *sites* que associavam o dançarino ao tráfico; mas, os termos polares de “vítima” e “criminoso” sobre o qual este discurso se sustenta foram assumidos.

Fernanda Torres narrou o episódio do assassinato do filho de sua empregada doméstica em circunstâncias semelhantes e sua fala manifesta, talvez como nenhuma outra, tudo o que precisa ser recalçado para que a festa se sobreponha à violência na maneira como os pobres são vistos no Brasil:

[...] eu fiquei tão chocada, porque eu vivi momentos tão bons aqui e na sua casa. Era um clima tão incrível, todo mundo igual, junto pela dança, pela música [...] e aí vem essa coisa

pra quebrar [...]. É tão chocante que a gente tenha uma cultura que reúna, a gente [...] é capaz de se comunicar e que socialmente o Brasil não resolva essa diferença, essa tragédia. Então, eu vim aqui por isso.

A crítica permanecia sem objeto. Até que ponto poderia mesmo vir à tona a pergunta sobre como tal estado de coisas é produzido, e não de maneira acidental, mas de modo sistemático? A resposta talvez nos levasse a ver a cumplicidade entre a “cultura” que junta e a “sociedade” que separa, na maneira como a tremenda desigualdade social é diluída na identidade nacional que se repõe mesmo em um contexto onde o valor da diversidade exige a nomeação da diferença. Seria preciso, antes da passagem do conflito à festa, que a desigualdade entrasse em cena e deixasse de ser percebida no debate público apenas:

[...] como um conjunto de “indivíduos carentes ou perigosos”, tratados fragmentariamente por temas de discussão superficiais, dado que nunca chegam sequer a nomear o problema real, tais como “violência”, “segurança pública”, “problema da escola pública”, “carência da saúde pública”, “combate à fome” etc. (SOUZA, 2011, p. 21).

A cerimônia de abertura das Olimpíadas Rio 2016

A cerimônia de abertura das Olimpíadas do Rio, em 5 de agosto de 2016, tematiza explicitamente a passagem do conflito à festa. Ela teceu a construção imaginária do Rio como cidade festiva em contraponto à imagem de lugar violento. O intenso uso do audiovisual foi uma marca da cerimônia, até pela formação de origem de seus principais responsáveis, ligados à TV, ao cinema e à publicidade. Ela começa com um clipe com imagens de pessoas praticando esportes ao ar livre no Rio, vistas de cima, ao som de “O Rio de Janeiro continua lindo”, na voz de Luiz Melodia. O que vemos é uma cidade aberta ao desfrute, na praia, no calçadão, nos paredões de pedra que convidam para uma escalada.

Mas, convém não esquecer, o Rio é uma metonímia do país, o que fica evidente na letra de Ari Barroso cantada ao final: “isso aqui, ô, ô, é um pouquinho de Brasil”. Em muitos outros momentos, essa conexão se explicita na narrativa construída sob a direção geral de Abel Gomes, ex-cenógrafo do programa do Chacrinha⁷, e pelos diretores criativos Daniela Thomas, Fernando

⁷ Chacrinha é uma referência estética muito importante para vários membros do NGA, especialmente os egressos do grupo de teatro do Asdrúbal Trouxe o Trombone, como a própria Casé.

Meirelles⁸ e Andrucha Waddington. Ela começa com a exaltação da natureza, figurativizada em uma floresta de elástico que vira oca e nos habitantes nativos que são uma espécie de núcleo duro da brasilidade, ao qual vão se somando a presença branca e negra. Quase 100 anos depois de sua formulação por Gilberto Freyre (1963), a ideia de democracia racial ainda parece inescapável quando se trata de falar em Brasil. Mas a crítica à interpretação “doce” do “encontro das raças” aparece na menção à violência, no encontro do branco com o índio que se encaram com estranhamento e, principalmente, na referência à escravidão, nas sandálias pesadas que os negros calçam quando entram em cena, como se fossem grilhões, atrás de outros que giram uma “roda” da colonização que parece consumir os seus corpos. Nesse momento, na transmissão da Globo, Galvão Bueno segue as pistas dadas pelos próprios organizadores e menciona ambigualmente “a diversidade do povo brasileiro” e “o mea culpa pela escravidão”. Esta fórmula expressa toda a dificuldade dos produtores culturais empenhados na encenação da identidade brasileira, para quem a ideia de “fusão das raças” é indispensável, mas para quem o problema da violência envolvida nessa fusão não pode mais ser varrido para debaixo do tapete. Eis a forma que o desafio da articulação entre nacionalismo e diversidade assume no contexto brasileiro.

Depois de índios, portugueses e negros, entram em cena árabes e japoneses, em uma espécie de releitura “multicultural” da “identidade brasileira”. A diversidade de raças se expressa no mosaico de cores e de marcas que vão se imprimindo no chão durante a passagem de cada grupo. Então, chegamos à urbanização. Ao som da melodia de “construção”, de Chico Buarque, bailarinos saltam segundo as técnicas do *parkour* os prédios que se erguem em efeito 3D, até chegar a um palco lateral onde caixas formam edifícios cenográficos, e os bailarinos continuam a praticar manobras. As mesmas caixas vão formar a favela do funk e do “passinho” mais adiante, de modo que a imagem da cidade flui sem rupturas, projetada sobre as mesmas caixas, dos prédios de classe média para as favelas, que assim se tornam uma parte importante da

8 Seria interessante pensar como uma estrutura de sentimentos própria a uma geração de artistas se atualiza em obras também pautadas pelos parâmetros do campo e do mercado específicos. Por exemplo, como em *Cidade de Deus* o projeto de visibilidade da periferia assume forma diferente daquela que tem no *Esquenta*. Mas isso foge ao escopo deste trabalho.

representação do Rio. Como no Esquenta, a afirmação de seu lugar na cidade tem a mesma dualidade da representação da periferia, que não fazia parte, mas agora faz. O pêndulo que transita entre o nacionalismo e a diversidade balança mais uma vez, porque, ao mesmo tempo em que a favela exige ter sua identidade afirmada, ela o faz enquanto se dilui na síntese Rio/Brasil.

O mesmo pode ser dito em relação à visão tradicional e erudita de Brasil como sinônimo de Bossa Nova e a associação mais recente da identidade brasileira ao funk, também muito forte ao longo da cerimônia. Primeiro vemos Gisele Bundchen fazer seu último desfile ao som de Garota de Ipanema tocada ao piano por Daniel Jobim, enquanto seus passos imprimem no chão as curvas de desenhos de Niemayer. Depois, em corte rápido, Ludmila canta um funk nas caixas transformadas em morro carioca: “eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci, e poder me orgulhar, e ter a consciência que o pobre tem seu lugar”. A letra, aliás, também joga com o conflito e a festa, porque não sabemos se o “pobre tem seu lugar” reconhecido de fato ou de direito, se é uma constatação ou uma reivindicação da música que saiu da “periferia” para “invadir a zona sul”.

Na sequência, Marcelo D2 canta ao lado de Zeca Pagodinho, o primeiro fazendo um rap em cima da música “Deixa a vida me levar”. O samba é, então, ressignificado como o patamar sobre o qual se assenta a cultura negra de periferia que, entretanto, não se esgota nele, nem está tão disposta a ser assimilada como parte da “cultura nacional” – embora seja exatamente essa costura que a cerimônia está em vias de tecer. É importante lembrar que os dois ritmos estão aproximados, mas não fundidos, porque letra e música se alternam ao longo do número. O mesmo acontece no momento final, quando as baterias de escolas de samba entram para acompanhar Caetano, Anitta e Gil, alternando as “paradinhas” dos dois ritmos.

O sentido de resistência à “cultura do consenso” parece mais forte quando entram em cena MC Soffia e Karol Conka, cantoras e compositoras de rap que assumem mais explicitamente um discurso feminista negro. Galvão Bueno, mais uma vez, ecoa as pistas dadas pelos organizadores e afirma se tratar da “afirmação do poder da mulher na sociedade”.

O grande *melting pot* da identidade nacional conta hoje com muito mais elementos, e vemos aparecer no tablado grupos de Maracatu, de Bumba Meu

boi, em um sentido de diversidade cultural que parece remeter ao nacional-popular, não fosse pelo fato de que agora também fazem parte da mistura o funk, o rap, o treme-treme, o passinho, enfim, a música e dança da periferia sob forte influência do pop internacional, especialmente norte-americano. Todos eles encenam disputas quando Regina Casé grita: “Parou. *Stop fighting*. Chega de briga”. E fala em semelhança e em “celebrar nossas diferenças”, antes de anunciar a nossa síntese festiva: Jorge Benjor com ela no palco entoando “moro num país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza”. Bailarinos e plateia desfrutam de um dos momentos mais vibrantes da cerimônia e assim somos reconduzidos ao ponto de partida, depois do longo percurso em eclipse que reformulou a ideia de “síntese das raças e das culturas” de modo a preservar um lugar para as mais atuais produções culturais brasileiras de periferia, que trazem na bagagem a crítica à diluição da música negra na identidade nacional, sem, entretanto, deixar de participar de sua versão mais recente.

Mais contraditório ainda é o fato de o ciclo político atual no Brasil ser é um retrocesso em relação aos processos que tornaram crível a representação positiva da periferia e a afirmação da diversidade. Sintoma disso é a sombra que paira sobre a figura de Michel Temer durante toda a cerimônia. Quando declara oficialmente a abertura dos jogos, não é anunciado previamente, mas, mesmo assim, quando o público percebe que se trata dele, reage com vaias abafadas pelo número musical seguinte. O desconforto de alguns participantes permaneceu fora dos palcos. Caetano postou foto com um cartaz onde estava escrito “fora Temer” nos bastidores. Diretores brincaram, em entrevista, dizendo que não sabiam quem iriam pôr no programa, se Dilma ou Temer. De todo modo, é como se a cerimônia fosse ao mesmo tempo o ápice e o ponto de virada de um ciclo em que a diversidade forçou a reformulação da ideia de nação. Ela nos lançou em uma espécie de êxtase que antecede a tempestade, a visão sombria de que o nacionalismo parece recuperar sua feição mais conservadora no Brasil de hoje.

Referências

ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ANDRADE, M. **A reinvenção da periferia no discurso das experiências populares em audiovisual**. 2013. 287 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

BARROS, L. G. **Tecnobrega**: a legitimação de um estilo musical estigmatizado no contexto do novo paradigma da crítica musical. 2011. 268 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

CHAVES, S. N. S. **“Tenho cara de pobre”**: Regina Casé e a periferia na TV. 2007. 118 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

FERNANDES, F. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

FREYRE, G. **Casa Grande e Senzala**. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

HAMBURGUER, E. **O Brasil antenado**. A sociedade da novela. São Paulo: Jorge Zahar ed., 2005.

LANDOWSKI, E. **Les interactions risquées**. In: _____. *Nouveaux Actes Semiotiques*. Limoges: Pulim, 2005. p. 101-103.

LEÃO, A. C. C. **A nova velha cena**: a ascensão do Mangue Beat no campo cultural pernambucano. 2008. 323 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

OLIVEN, R. G. Cultura brasileira e identidade nacional (o eterno retorno). In: MICELI, S. (Org.). **O que ler na ciência social brasileira (1970-2002)** – Volume IV. São Paulo: Editora Sumaré, 1999. p. 1-29.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PÉCAUT, D. **Os Intelectuais e a Política no Brasil**: entre o povo e a nação. São Paulo: Editora Ática, 1990.

ROCHA, M. E. da M. O Núcleo Guel Arraes e a reconstrução da imagem da Globo”. In: FECHINE, Y.; FIGUEROA, A. (Ed.). **Guel Arraes** – um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008a, p. 93-110.

_____. Guel Arraes: Leitura Social de uma Biografia. In: FECHINE, Y.; FIGUEROA, A. (Ed.). **Guel Arraes** – um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008b. p. 111 -126.

_____. **A Nova Retórica do Capital:** a publicidade brasileira em tempos neoliberais. São Paulo: EDUSP, 2010.

_____. O Núcleo Guel Arraes, da Rede Globo, e a consagração cultural da “periferia”. **Sociologia & Antropologia** – Revista do PPGSA, Rio de Janeiro, v.3, n. 6, p. 557-578, 2013.

SCHWARZ, R. Fim de século. In: _____. **Seqüências Brasileiras:** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 155-162.

SOUZA, J. **A Ralé Brasileira** – quem é e como vive. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2011.

SQUEFF, Ê. WISNIK, J. M. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira:** Música. São Paulo: Brasiliense, 1982.

RAMOS, S. Violência, Crime e Mídia. In: LIMA, S. de; RATON, J. L.; AZEVEDO, R. G. de (Org.). **Crime, Polícia e Justiça no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2014. p. 148-156.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro** – artistas da revolução, do CPC à era da TV. Record: Rio de Janeiro: São Paulo, 2000.

VIANNA, H. O baile funk carioca. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PPGAS (Museu Nacional), 1987.

YÚDICE, G. **A Conveniência da Cultura.** Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004.

Nationalism and diversity: the Esquenta and the Opening Ceremony of the Rio 2016 Olympics

Abstract

The article seeks to present an analysis about the current forms of articulation between nationalism and diversity in Brazilian culture, taking as objects Esquenta!, a TV program from Globo TV, and the Opening Ceremony of the 2016 Rio Olympic Games. They both have in common an alternation between moments of unity and fragmentation which indicate the impasses and the solutions found to speak about “Brazil” in a political and cultural context of criticism to the assimilation of the “other” by the dominant discourse. The participation of Regina Casé in the ceremony is much more than casual. Casé has been in the spotlight for years. She is a TV personality. At the same time that she is seen as the “ambassador of the periphery on TV”, she is an important link in the network of artists and intellectuals who emerged on the Brazilian cultural scene from the 1980s, in theater, Video, Cinema and Television shows. The directors of the opening ceremony are also part of the first generation of artists and intellectuals formed after the consolidation of a cultural industry in Brazil, which had repercussions on their path and which TV and advertising were important spaces for professional socialization. In this same way, starting in 1980, they were influenced by the criticism of nationalism for its association with the Military Regime and by the increasing value given to diversity. In this analytical approach, we start by examining the Núcleo Guel Arraes (from Globo TV), a meeting place for many artists of this generation, all the way until the arrival of the Esquenta! program, as the definitive expression of the value of diversity through an aesthetic-political project of visibility of the periphery. Furthermore, this paper identifies echoes of this project at the opening ceremony, trying to demonstrate that the ceremony also outlined a similar solution in order to achieve conciliation between the problem of national identity and the value of diversity.

Keywords: Nationalism. Diversity. Esquenta. Opening Ceremony of the Rio 2016 Olympics.

Recebido em: 15/12/2016

Aceito em: 02/03/2017