

Gênero em disputa: conflitos políticos, identitários e sociais

CÂMERA, LUZ E HUMILHAÇÃO: INTERSECÇÕES ENTRE GÊNERO, EMOÇÃO E HUMOR NA TELEVISÃO BRASILEIRA

MATHEUS CUNHA

Graduando em Ciências Sociais - Universidade Federal de Uberlândia

Email: mths.ac@ufu.br

BIANCA FLORESTA DE SÁ

Graduanda em Ciências Sociais - Universidade Federal de Uberlândia

Email: biancadsa123@gmail.com

REVISTA ZABELÊ

DISCENTES PPGANT - UFPI

RESUMO:

Este artigo surge a partir de um diálogo entre duas pesquisas: “Investigações sobre a humilhação como fenômeno social: bases teóricas, epistemológicas e empíricas” e “A construção de gênero na juventude: uma análise de produções seriadas na subjetivação do eu”. Tem por objetivo central destacar que o *mainstream* hegemônico do humor brasileiro contém como cerne central a humilhação social, principalmente destinada à corpos femininos e transexuais. O texto busca, portanto, apontar os pontos de intersecção do estudo da antropologia e sociologia das emoções, junto à humilhação social e gênero, levando como base empírica de análise determinado produtos culturais humorísticos.

PALAVRAS-CHAVE: humilhação social; gênero; humor; subjetividade.

53

ABSTRACT:

This article arises from a dialogue between two studies: “Investigations on humiliation as a social phenomenon: theoretical, epistemological and empirical bases” and “The construction of gender in youth: an analysis of serial productions in the subjectivation of the self”. Its central objective is to highlight that the hegemonic mainstream of brazilian humor contains social humiliation as its central core, mainly aimed at female and transsexual bodies. The text seeks, therefore, to point out the points of intersection of the study of anthropology and sociology of emotions, together with social humiliation and gender, taking as an empirical basis of analysis certain humorous cultural products.

KEYWORDS: social humiliation; gender; humor; subjectivity.

INTRODUÇÃO

Este artigo surge a partir de um diálogo entre duas pesquisas: “Investigações sobre a humilhação como fenômeno social: bases teóricas, epistemológicas e empíricas”¹ e “A construção de gênero na juventude: uma análise de produções seriadas na subjetivação do eu”². Tem por objetivo central procurar destacar que o *mainstream* hegemônico do humor brasileiro contém como cerne central a humilhação social, principalmente destinada à corpos femininos e transexuais – além da imensa caricatura, dentro desse espectro feminino-trans, de corpos pretos e pobres. O texto busca, portanto, apontar os pontos de intersecção do estudo da antropologia e sociologia das emoções, junto à humilhação social e o gênero, considerando como base empírica de análise determinados produtos culturais humorísticos.

Uma leitura do humor brasileiro contemporâneo, quando relacionado ao gênero, é de suma importância para compreendermos que o humor tem como base central de seu sentido o rebaixamento e a hierarquização de corpos – o que é por si só parte constituinte da definição de humilhação social. Assim, o humor funciona como um dispositivo ideológico de transmissão de humilhação. Esse processo de humilhação passa a fazer, por um lado, parte constituinte da subjetividade desses “corpos abjetos” (Butler, 2019): significam, para si, que não devem existir.

Partimos, portanto, do estudo do gênero em Joan Scott (1995) e de Teresa de Lauretis (1994), além de utilizarmos a teoria sociológica do cinema de Pierre Sorlin (1995) para analisarmos os produtos culturais das *big companies* (em especial, Band Tv e TV GLOBO), compreendendo

1 Pesquisa que foi possível graças ao financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), sob o número de registro APQ-03372-18.

2 Pesquisa feita a partir do grupo de Ciências Sociais do Programa de Educação Tutorial (PET) da Universidade Federal de Uberlândia, registrada pela Diretoria de Ensino da Universidade Federal de Uberlândia (DIREN) com o número de registro DIREN/PET 331/2022.

e buscando demonstrar que a humilhação é um processo que dá sentido, coesão e conteúdo para esse tipo determinado de humor, nos programas televisivos brasileiros.

O artigo é dividido em três partes teóricas centrais: o estudo das emoções e humilhação na teoria social; o gênero como adereço central da humilhação e hierarquização de corpos através do humor; breve análise de determinados produtos culturais.

DAS EMOÇÕES À HUMILHAÇÃO: BREVE DIÁLOGO SÓCIO-ANTROPOLÓGICO

Sentimentos e emoções são subjetivos em seus dois pólos: naquele que sente e naquele que o observa, interpreta-o. As ciências sociais tantas vezes negou e desprezou, propositalmente, as questões subjetivas, vendo-se, sempre, diante do seu próprio fantasma. Afinal, como estudar, objetivamente, questões subjetivas? Como compreender o sentimento, a emoção, como uma questão social, construída e significada coletivamente? Como fundamentar, teoricamente, as emoções e os sentimentos como processos sociais?

A resposta – ou pelo menos o início –, ironicamente, surge em uma obra positivista, como propõe Koury (1999). Para o autor brasileiro, um dos pioneiros no estudo da sociologia e antropologia das emoções no país, Durkheim, quando estudou o sistema totêmico como base das religiões “primitivas” (sic.), atuou na descoberta de algo que seria importantíssimo para a ciência social mundial no pós-guerra: a ideia do simbólico. A concepção durkheimiana, apesar de ser organicista, enxergava as expressões subjetivas e individuais dos sujeitos como frutos de uma significação simbólica, construída coletivamente, pelo social. Ou seja, dentro de

determinada sociabilidade observada, as emoções, os sentimentos – em termos mais amplos, o campo simbólico – não podem ser investigados como uma consequência individual: ele é proveniente da própria sociedade.

É justamente aí que, segundo Koury (1999), encontram-se as propriedades propriamente ditas do sentimento/emoção como campo de estudo e categoria analítica social: são frutos, seguindo os passos de Durkheim, das relações sociais de determinada sociedade, em determinado tempo histórico observado. Koury não deixa de apontar, ainda, o movimento quase dialético do processo da emoção/sentimento na concepção do simbólico: o indivíduo que entra em contato com essa categoria simbólica – que é “pré-determinada” coletivamente – sempre dá um significado individual, mesmo que mínimo, sobre o significado coletivo: é sempre “revificada e reatualizada na contiguidade individualizada e interiorizada” (Koury, 1999: 78)

Já Cynthia Sarti (2001), por exemplo, defendendo o estudo da dor/emoção/sentimento como um campo de análise não somente natural/biológica, mas, sim social, também parte de Durkheim e Mauss, principalmente na ideia de uma sociabilidade significada e construída, simbolicamente. Nela, “[...] não se separa a realidade de seu significado. Todo ato humano contém em si significação” (Sarti, 2001: 5). Portanto, como o próprio Koury, a visão converge-se: os sentimentos são construções sociais. São significados e construídos coletivamente, dentro da perspectiva simbólica da sociologia/antropologia clássica francesa.

Na ideia de Sarti, no entanto, há um diferencial: o corpo. É na e pela sociedade que ele é forjado, *é o social que constitui o corpo de realidade*. Ora, se a dor, objeto de estudo em seu texto³, é um processo que atua no corpo, seja de forma física e social, ela é compreendida, defende a

³ Tomamos a liberdade de estender a ideia de “dor” aos sentimentos, em geral.

autora, como uma realidade da dimensão social. O corpo, então, “[...] define-se de acordo com as regras do mundo social no qual se inscreve.” (Sarti, 2001: 7) e são os sentimentos – dor, felicidade, gozo, nojo, ódio, vergonha – da mesma forma, produzidos social e culturalmente.

A não-naturalização dos sentimentos é ainda mais clara no trabalho clássico de Mauss, quando estuda a obrigatoriedade dos sentimentos, em 1921. Fazendo um diálogo com outros trabalhos da época, que abordaram o emprego moral e social – utilizada para saudações – das lágrimas. Mauss ([1921], 1979) em seu texto, procura ampliar e comprovar, ainda mais, a ideia de um uso obrigatório e moral, não só das lágrimas, mas de sentimentos em geral. Há, então, em sua obra, uma não-naturalização das expressões sentimentais, baseando-se na análise de rituais fúnebres australianos. Nestes, que são construídos e planejados coletivamente, onde responsabilidades são determinadas, no sentido de quem para quem se expressão aqueles sentimentos.

57

Principal expoente do legado de Durkheim, Mauss compartilha da concepção de um processo de uma significação simbólica construída coletivamente, que leva o indivíduo a expressar os sentimentos em determinados momentos: os sentimentos, são quase que fatos sociais durkheimianos, e os indivíduos, antes mesmo de entrarem em contato com eles, sabem seu significado culturais, como expressá-lo, reagir, e, até mesmo, senti-lo. Por serem produtos de diversas formas de socialização, os sentimentos são, também, variáveis. Não só de uma sociedade para a outra, mas internamente:

O que demonstra de maneira definitiva essa natureza obrigatória da expressão de *tristeza*, da *cólera* e do *medo*, é que ela não é comum a todos os parentes. Não são só indivíduos determinados que choram, que uivam e que cantam, mas na maioria das vezes, pertencem, de direito e de fato, a um único sexo (Mauss, [1921], 1979: 325, grifos nossos).

Esses sentimentos são, portanto, moldados coletivamente. Há, no fundo que constitui essas ações, uma obrigatoriedade moral e social – não natural – de suas expressões: aqui, no caso, a dor e o luto através das lágrimas.

Ainda na ideia de uma variabilidade do espectro emoções/sentimentos, Sarti (2001) aponta que essas construções simbólicas – que dão a base da expressão, por um lado, e interpretação (de um terceiro), pelo outro lado – variam não só dentro de uma sociedade específica, mas também por razão de seu local social: as relações de dor/sentimento são oscilantes dentro das vivências gênero-raça-classe, onde se há maior ou menor resistência, mais ou menos compaixão, em que “o lugar social do indivíduo qualifica sua dor e determina a reação do outro em face a sua dor” (Sarti, 2001: 10).

Ora, até aqui, coube-nos, em boa parte, a antropologia: o campo da teoria social que menos mostrou resistência ao estudo das emoções e sentimentos. As pesquisas, além das mencionadas anteriormente, destacamos Breton (2019); Rosaldo (1984), Rui (2021); Benítez-Dias (2019); Coelho (2010); Viveiros de Castro; Araújo (1977), Daas (1996; 2007) ora focam em uma questão de uma construção de uma antropologia capaz de analisar e teorizar as emoções, ora focam nos estudos micropolíticos, ora nas suas representações mercadológicas, ora em complexos, ora nas suas perspectivas políticas. É uma área de estudo bem fundamentada e construída, desde meados dos anos 1980 (Coelho, 2010). Caso diferente da sociologia, como defende Barbalet (1998).

Para ele, apesar da emoção ser um campo de estudo que foi de interesse a inúmeros teóricos, ela acabou perdendo, desde o iluminismo, seu *locus* no campo teórico de análise social. Segundo Barbalet, inclusive, há um principal responsável pela “expulsão” das emoções da perspectiva sociológica: Max Weber. O alemão parte de um caminho conceitual que tem como base a ideia de uma racionalização do mundo: é, justamente,

essa concepção que para Barbalet foi responsável para que as ciências sociais rebaixassem as emoções epistemologicamente a um campo não-digno de estudo. Weber seria expoente de um pensamento que impossibilita considerar o potencial das emoções de mudarem e guiarem certas ações e, também, questões estruturais. Ele dá, portanto, o pontapé que leva a razão como base da ação social.

O ponto central da argumentação de Barbalet (1998) é, grosso modo, entender que as ações sociais e, também transformações estruturais, têm como base, muitas vezes, as emoções. Desde as análises teóricas das ações sociais, que focam, por um lado, na concepção de autossuficiência do sujeito – em uma perspectiva cognitivista, onde o indivíduo é capaz de analisar todas as situações, se corretas ou não, antes de agir – ou a visão de hábito/costume, as emoções não são tidas como base para seus acontecimentos. A análise da emoção como base da ação social pode, segundo o autor, fazer com que a sociologia deixe de lado a idealista ideia da autossuficiência e, também, compreender que as ações de hábito/costumes tem uma sustentação emotiva.

59

Hochschild (1975) por outro lado, vai mais longe: quando escreveu seu artigo “The Sociology of Feeling and Emotion: Selected Possibilities”, chegou a afirmar que, na época, “There is now no sociological theory of feelings and emotions.”⁴ (Hochschild, 1975: 280). Ela compreende que essa não formulação teórica das emoções e sentimentos são por razão de alguns fatores: a) os cientistas preferem ignorar os afetos/sentimentos/emoções por compartilharem o mesmo âmago emotivo e valorativo daqueles que analisam; b) talvez o principal, que há uma fundamentação epistemológica científica que, na sociedade capitalista, é um dever se afastar toda a ideia de subjetividade, que se aproxima à

4 “Não há agora nenhuma teoria sociológica de sentimentos e emoções” (tradução nossa).

irracionalidade – o que inclui, então, as emoções e os sentimentos.

Não nos afastemos, no entanto, do nosso ponto principal nesta parte do texto: as emoções/sentimentos, seja na perspectiva clássica, seja na contemporânea, podem e, arriscamos a dizer, devem ser campo de análise social. Além disso, parte importante e central do texto é compreender a humilhação como uma categoria de análise da antropologia e sociologia das emoções. Melhor desenvolvido no próximo tópico, a hipótese central é de que a humilhação pode ser concebida como uma ação social – um dispositivo de ataque que tem como alvo minorias sociais, com enfoque em corpos femininos e transexuais – e, também, como um sentimento: afinal, sente-se humilhado.

(HUMILH)AÇÃO

O que é, propriamente, a humilhação? A médica e também psicóloga Evelin Lindner (2000) é uma das principais estudiosas, do que hoje se entende por “Teoria da Humilhação”. A autora, fundadora da *Human Dignity and Humiliation Studies* tem grande importância no campo, haja vista que define, teoricamente, a humilhação:

Humiliation means the enforced lowering of a person or a group, a process of subjugation that damages or strips away their pride, honor or dignity. To be humiliated is to be placed, against your will, or in some cases also with your consent, often in a deeply hurtful way, in a situation that is greatly inferior to what you feel you should expect⁵ (Lindner, 2000: 5)

A humilhação enquanto categoria de análise social, para

5 “Humilhação significa o rebaixamento forçado de uma pessoa ou um grupo, um processo de subjugação que danifica ou retira seu orgulho, honra ou dignidade. Ser humilhado é ser colocado, contra sua própria vontade, ou em alguns casos também com seu consentimento, muitas vezes de maneira profundamente dolorosa, em uma situação que é muito inferior àquela que você sente que deveria esperar” (tradução nossa).

desvencilharmos a hierarquização do humor que humilha em direção ao gênero, significa a possibilidade de compreender que, além das emoções, a ação social pode ter como base o *intuito* de humilhação: afinal, quando se humilha, ainda mais quando se planeja, teoriza, escreve e roteiriza, sabe-se exatamente onde quer chegar: rebaixamento moral, físico, ontológico. Aspectos que assumem características literais, tendo em vista que, por um lado, há sentido de chacotas com corpos gordos, LGBTQIA+, pretos e pobres, e, por outro lado, além de construir um ideário social comum que legitima a violência física contra esses corpos que, em tese, não são dignos de existência, haja vista que são aqueles que “ [...] não alcançam o estatuto de sujeito, mas cujo viver sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para circunscrever o domínio do sujeito” (Butler, 2019: 22). Ou seja, se a ação social racional com relação a fins é aquela que

61

[...] por expectativas de comportamentos de objetos do mundo exterior e de outras pessoas, utilizando essas expectativas como ‘condições’ ou ‘meios’ para alcançar fins próprios, ponderados e perseguidos racionalmente, como sucesso [...] (Weber, 2000: 15)

O humor acaba por surgir como um resultado, em forma de produto cultural, de um planejamento da humilhação e hierarquização de corpos considerados abjetos (Butler, 2019) em plena TV aberta. Portanto, compreendemos aqui, junto a Weber (2000) e Decca⁶ (2005) que a humilhação social pode ser considerada uma ação racional com relação a fins, o que fica muito evidente quando se observa o humor: são quadros, esquetes, roteiros previamente planejados, com um grupo de consumidores específicos, com um alvo-vítima também específicos:

⁶ Edgar Salvadori de Decca em seu ensaio “A Humilhação: ação ou sentimento?” procura elucidar e tratar a humilhação, principalmente a política – seu foco é em regimes autoritários e nazistas – da humilhação enquanto uma esfera de ação racional. Para ele, “Trata-se de uma conduta, ou melhor, de uma ação social, e, aquele que humilha, age visando atingir algum objetivo.” (Decca, 2005: 108).

corpos femininos, transexuais e LGBTQIA+ em sua grande maioria.

A humilhação é, portanto, além de uma ação com relação a fins – por visar o objetivo de humilhar e rebaixar moralmente um grupo específico, no qual nosso foco compreende minorias de gênero – é um processo de ação social que gera emoções. De um lado, aos sujeitos em que é direcionada, gera sentimentos de vergonha, ira, nojo de si mesmo. Por outro lado, naqueles que a fazem, há sentimentos de ódio e repulsa, por exemplo⁷.

É importante destacar, por último, que além da humilhação se encontrar no polo ação/sentimento, não queremos, como de Decca, afastá-la “[...] do campo dos sentimentos” (Decca, 2005: 107). É uma concepção a qual, aqui, não compartilhamos: compreendemos a humilhação enquanto ação racional, mas, também, como um campo da sociologia e antropologia das emoções. É a partir dela, por exemplo, que outras emoções surgem, seja o amor, ódio, vergonha, compaixão⁸. Emoções as quais não se aproximam do significado denotativo da humilhação, no entanto, é a partir delas que a humilhação “[...] ganha vida [...]” (Díaz-Benítez, 2019: 62).

Já no próximo tópico, ademais, aprofunda-se a ideia de Díaz-Benítez (2019: 59) e Cynthia Sarti (2001: 10) que a humilhação e o sofrimento, respectivamente, são variáveis quando se observam relações de gênero e de classe. Sarti diz que

Nas distinções de classe social, o sofrimento e o sentimento da dor dos despossuídos aparecem como “naturais”. Esta

7 Díaz-Benítez explora ainda mais a ideia da humilhação enquanto uma emoção que surge a partir de um outro complexo de emoções. Por exemplo, a ideia de amor: “Por um lado, temos o ato de causar dor e sofrimento, o que tem sido socialmente construído e interpretado como um traço imanente das relações de amor dentro de um casal.” (Díaz-Benítez, 2019: 64).

8 Maria Coelho (2010) demonstra muito bem como o fato de se sentir humilhado por ser assaltado pode gerar, por outro lado, uma compaixão pelo assaltante: sente-se pena por este ‘não ter nada’, seja estudos ou bens materiais, por exemplo. O fator principal, aqui, é entender que a compaixão – que surge junto a humilhação, pelo menos nestes casos – é um fator de restabelecimento de hierarquias: sente-se compaixão por ser melhor do que o assaltante.

concepção é interiorizada, tornando difícil, para os socialmente desfavorecidos, conceber, para si, a ideia de bem-estar, suposto atributo da classe dominante. (Sarti, 2001: 10)

Já Díaz-Benítez compreende que “[...] obviamente, não quer dizer que só as mulheres ou os sujeitos associados ao feminino sintam culpa ou se sintam humilhados [...], mas significa sim que os dispositivos dessas emoções são diversos e os efeitos nas vidas, também.” (Díaz-Benítez, 2019: 59). Ou seja, o ponto central é que o gênero e, principalmente, mulheres, corpos femininos e LGBTQIA+ em geral, são fatores principais para que esses sujeitos sintam e sofram com a humilhação de forma diferente do que aqueles inseridos em vínculos e lógicas heteronormativas.

GÊNERO E HUMILHAÇÃO: DIÁLOGO ENTRE DUAS CATEGORIAS DE ANÁLISE 63

[...] o gênero, como representação e auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como as práticas da vida cotidiana. (Lauretis, 1994: 208, grifo nosso)

Seguindo essa lógica, pretendemos neste artigo nos utilizar das formulações teóricas da historiadora Joan Scott (1995: 73-4), que ressalta a importância de conceber o gênero enquanto categoria de análise histórica e social da realidade, demonstrando que a história, até então, foi construída a partir de uma perspectiva masculina e heterossexual, apagando as contribuições e a história feminina. Segundo Scott, a prática de utilizar do gênero enquanto instrumento analítico “[...] exige uma análise não apenas da relação entre a experiência masculina e a experiência feminina

no passado, mas também da conexão entre a história passada e a prática histórica presentes.” (Scott, 1995: 74). Deste modo, tencionamos aqui analisar as relações de humilhação a partir de um recorte de gênero, demonstrando como, historicamente, os dois estiveram entrelaçados e sendo constantemente reafirmados por uma forma de opressão hierárquica.

Antes de aprofundar na questão da hierarquia, se faz necessário expor as considerações de Teresa de Lauretis (1994: 209) em seu livro “Tecnologias de Gênero” no qual irá afirmar que o gênero é uma representação que possui consequências concretas na vida social e, por se tratar de uma representação, é construída historicamente, sendo, deste modo, parte de uma ideologia que é propagada por diversos meios. Pode-se afirmar que a noção hierárquica que sobressai o homem-cis-hétero em relação à mulher e pessoas dissidentes de gênero é fruto dessa constante afirmação e reafirmação ideológica com que se constrói a representação de gênero, inculcando no senso comum que figuras cis-heteronormativas são superiores à qualquer outro tipo de expressão. Essa opressão por meio das relações de poder propagadas se apoia também sobre as ações de humilhação relacionadas a minorias, tanto de gênero, quanto de raça e classe.

Assim, utilizaremos o conceito fundamental em Lauretis: a Tecnologia de Gênero (1994). A autora irá construir sua teoria a partir dos preceitos de Louis Althusser e Michel Foucault, utilizando da noção de aparelhos ideológicos de Estado - AIE's em Althusser (1970) - para demonstrar como certa ideologia pode e é disseminada através de diferentes canais e da noção de gênero em Foucault, que afirma ser o resultado de uma construção derivada de diversos aparelhos tecnológicos com suporte político (Lauretis, 1994; Foucault, 1985). Lauretis pretende ir além das considerações de ambos os autores e aponta como o gênero possui canais próprios de disseminação midiática, que constantemente reafirmam

sua ideologia, e, aprofundando a teoria foucaultiana, propõe o que ela denomina de tecnologia de gênero, apontando o cinema enquanto peça contemporânea central à essa análise (Lauretis, 1994: 208).

Adotaremos aqui, também, as formulações da filósofa Judith Butler (2022: 194) acerca do caráter discursivo da categoria “sexo”, tomando-o como “[...] um contrututo ideal que é forçosamente materializado através do tempo” e cuja performatividade seria a “prática reiterativa e citacional pela qual o discurso *produz* os efeitos que ele nomeia” (2022: 195, grifo nosso). Dessa forma, a autora irá analisar o “sexo” enquanto normativo, categoria discursiva que determina o gênero futuro, repensando, assim, a naturalização do que é considerado feminino e masculino. Resumidamente:

[...] as normas regulatórias do “sexo” trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificadamente, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual. (Butler, 2022: 195). 65

Correlacionando tais teorias descritas acima, podemos dizer que o gênero, e o sexo anterior à ele, são construções sociais derivadas de certa ideologia que os reafirmam constantemente a partir de um número considerável de tecnologias, sendo a mídia iconográfica parte importante para sua disseminação. A partir disso, é possível inferir também que o processo de humilhação enquanto ação racional relativa a fins está intimamente correlacionado ao estabelecimento de uma ideologia de gênero em que o homem-cis-hétero predomina sobre as demais formas de expressão, visto que ambas ações reafirmam o local da não-possibilidade de existência.

Em relação à esse não-lugar relegado aos humilhados - normalmente minorias no geral, mas focaremos aqui em dissidentes de gênero e

sexualidade - Butler irá compor a teoria da abjeção, em que afirma que pessoas que não aderem à fórmula normativa de performatividade do sexo não são consideradas sujeitos em sua totalidade, sendo passíveis à humilhação, ao descaso e à uma não-vida (2022: 197). Em síntese

[...] não é suficiente afirmar que os seres humanos são construções, pois a construção do humano também é uma operação diferencial que produz o mais ou menos “humano”, o inumano, o humanamente inconcebível (Butler, 2019: 29).

Assim, a constituição do sujeito parte da delimitação do que não se pode ser, as pessoas se formulam enquanto indivíduos pela “força da exclusão” (Butler, 2022: 197), na qual a sociedade deixa bem explícita as consequências do não-normativo: a humilhação, a rejeição, o nojo, enfim, a abjeção.

Portanto, o lugar que o dissidente de gênero ocupa na sociedade é o de marginalização a partir da humilhação e tal posição é reforçada ideologicamente pelas mídias, em particular a televisão e o cinema. Com este efeito, sugerimos neste artigo a utilização de uma análise crítica midiática, expondo como tal ideologia é amparada pelo discurso que permeia as produções iconográficas.

Para tanto, iremos aderir a teoria de Sociologia do cinema de Pierre Sorlin (1985), que propõe uma análise microssociológica da produção cinematográfica a fim de expor a ideologia preponderante em determinada época via seus simbolismos iconográficos. Concomitantemente com a teoria de Lauretis, Sorlin ressalta que as produções fílmicas são permeadas pela ideologia de quem as produz e que

[...] un filme no nos aparece como un aspecto, un fragmento de la ideología en general, sino como un acto por el que un grupo de individuos, al escoger y reorganizar materiales

visuales y sonoros, al hacerles circular entre el público, contribuye a la interferencia de relaciones simbólicas sobre las relaciones concretas⁹ (Sorlin, 1985: 171)

Destarte, buscaremos utilizar das ferramentas analíticas de Sorlin para destacar como a humilhação enquanto humor é atrelada à questão de gênero dentro da televisão brasileira, demonstrando como a construção de certos personagens, o reforçamento de estereótipos e a representação da mulher e de dissidentes de gênero são produzidas de maneira com que certa ideologia - a heteronormativa - se sobressaia e mantenha seu lugar de dominância.

O MERCADO DA HUMILHAÇÃO

67

Laughter is a condition of ideology. It provides us with the distance, the very space in which ideology can take its full swing. It is only with laughter that we become ideological subjects [...]. It is only when we laugh and breathe freely that ideology truly has a hold on us—it is only here that it starts functioning fully as ideology [...] ¹⁰. (Alenka Zupančič, 2008: 4 apud. Mindlar Dolar, 1986: 327)

A frase de autoria do filósofo esloveno Mindlar Dolar¹¹ é uma partida apropriada da abordagem que empreendemos a partir de agora: entender

9 “um filme não nos aparece como um aspecto, um fragmento de ideologia em geral, mas como um ato pelo qual um grupo de indivíduos, ao escolher e re-organizar materiais visuais e sonoros, fazendo-os circular entre o público, contribui para a interferência das relações simbólicas sobre as relações concretas.” (SORLIN, 1985; 171; tradução nossa)

10 “O riso é uma condição da ideologia. Ela nos fornece a distância, o próprio espaço em que a ideologia pode se desenvolver plenamente. É só com o riso que nos tornamos sujeitos ideológicos [...]. É somente quando rimos e respiramos livremente que a ideologia realmente se apodera de nós – é apenas aqui que ela começa a funcionar plenamente como ideologia” (tradução nossa).

11 Fizemos a escolha de uma citação de citação pela dificuldade de acesso e tradução do texto original de Mindlar Dolar, “Strel sredi koncerta” de 1986, escrito em esloveno

a risada e, propriamente em termos gerais, o humor enquanto uma ordem ideológica. Não há de se desvencilhar o humor dos processos históricos e sociais e, além disso, do próprio mercado. O humor que humilha – além de uma ação racional, como defendemos anteriormente – é capaz de gerar nos sujeitos em que é alvo a modificação de sua subjetividade, “[...] torna-se um *estatuto do ser*” (Díaz-Benítez, 2019: 71, grifos da autora), o que faz com que gere emoções, seja a de sentir-se humilhado, seja de nojo de si mesmo e vergonha, por exemplo. É por isso que o afirmamos enquanto um dispositivo ideológico de transmissão de ideais que é capaz de legitimar violências simbólicas, físicas e culturais contra minorias, principalmente, de gênero – corpos não-cis, femininos, não-heteronormativos. Questionamos, assim, os efeitos da risada, e do humor em geral, enquanto parte constituinte da subjetividade daquele que ri e daquele que é alvo da risada. Em poucas palavras, o que procuramos defender é que o humor do *mainstream* brasileiro funciona como um dispositivo de humilhação de gênero.

É a partir disso, então, que nos baseamos na concepção de indústria cultural frankfurtiana: o processo de fazer humor, enquanto um produto cultural (uma novela, um filme, um programa de comédia, uma série, por exemplo) é algo que segue as regras da indústria cultural frankfurtiana: “Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à *produção em série* [...]” (Adorno e Horkheimer, 1985: 100, destaque nosso), além de que “sua produção é administrada por especialistas, e sua pequena diversidade permite reparti-las facilmente no escritório (Adorno e Horkheimer, 1985: 103, destaque nosso).

Ou seja, o humor que humilha enquanto um produto cultural é elaborado racionalmente – no sentido de não ser espontâneo, improvisado e aleatório – dentro das *big companies* da mídia brasileira, em especial: TV Globo, Bandeirantes, SBT e REDETV!, cada qual com suas mercadorias,

que, no entanto, seguem a fórmula de um produto da indústria cultural que tem como cerne central a humilhação e sofrimento¹². É isso que o constitui enquanto mercado, afinal, é vendido, consumido e gera imensos lucros¹³. Adorno e Horkheimer (1985; 100) ainda apontam que tais mercadorias surgem pela *necessidade* dos consumidores. Ora, temos aqui um ponto de tensão: se o humor que humilha pode ser interpretado, além de uma ação social que tem por objetivo humilhar e causar o sentimento de humilhação mas também como um produto de uma indústria cultural, há de se questionar: existe uma *necessidade cultural pelo consumo da humilhação*? Díaz-Benítez (2019) dirá que sim.

A ideia de “prazer pelo vexame” é observada por Díaz-Benítez (2019: 68-69) na proliferação de imagens, vídeos, memes em que as pessoas ali expostas passam por situações de dor, sofrimento e humilhação. São aspectos explorados pela indústria cultural que fazem com que esses acontecimentos, essas ações e emoções, tornem-se algo trivial (Díaz-Benítez, 2019; 69). Além disso, a autora defende que a humilhação, quando se torna pública, faz com que os corpos femininos – aqui, tomamos a liberdade de ampliar a concepção a corpos transexuais, não-cis e não-heteronormativos – se encontram em uma lógica de controle e hierarquização do gênero e, também, da sexualidade. Ou seja, fica evidente que a humilhação – aqui, escolhemos analisá-la em forma de humor – têm papéis diferentes quando se observa relações de gênero: há

69

12 É o que Silvia Viana estuda em seu “Rituais de Sofrimento”, de 2013. Dentro de seu texto, fica evidente o consumo ávido pelo sofrimento dos participantes do Big Brother Brasil. Além disso, a autora destaca o componente da organização não-aleatória desses produtos culturais que tem como base a humilhação e o sofrimento: quando um dos participantes do programa “Pânico” se recusa a participar de uma das “brincadeiras”, um supervisor afirma: “Não fica bravo comigo, tô aqui trabalhando, cumprindo ordens”. (VIANA, 2013: 5, destaque nosso).

13 O programa Big Brother Brasil é o produto televisivo que mais gera lucro para o grupo Globo, com mais de um bilhão de reais em faturamento, segundo a revista Forbes. Já o Programa Pânico, por exemplo, era o programa de maior audiência da TV Bandeirantes, em 2017, segundo o Blog UOL.

um “sentir da humilhação” específico destinado a determinados corpos.

O consumo ávido pela humilhação enquanto forma-humor, adenda a autora, pode trazer o ponto de vista de que essa ação torna possível que os sujeitos sejam capazes de interpretar a si mesmos e ao outro a partir da hierarquização e rebaixamento:

A humilhação habita nossas vidas como uma forma de assimilação do humano possibilitada por nosso modo social e histórico de perceber o mundo e os sujeitos por meio de hierarquias. A apreensão das hierarquias pode nos levar a desejar a aniquilação do outro em sua versão mais funesta, ou pode nos levar a desejar a permanência desse outro sempre e quando se mantenha em seu lugar. (Díaz-Benítez, 2019: 69)

Além disso, é o espectro fascínio/repulsa que faz com que a humilhação seja insaciavelmente consumida: na ideia de Ian Miller (1997), aquilo que gera nojo pode, também, gerar desejo. É isso, defende Díaz-Benítez (2019) que caracteriza o efeito da humilhação enquanto espetáculo: quando se mistura humor, repulsa e atração, a humilhação se encontra no espectro fascínio/repulsa que retroalimenta seu consumo enquanto mercadoria cultural.

O HUMOR QUE HUMILHA

[...] como é possível que pessoas comuns não apenas tolerem um sofrimento extraordinário, ainda que vão, como se engajem em sua realização? (Viana, 2013: 14)

Inclinando a análise para além da teoria frankfurtiana, propomos aqui a tentativa de compreensão dos meandros da construção e da representação presentes nas narrativas do humor televisivo brasileiro, fugindo do

determinismo cultural afirmado por Adorno e Horkheimer. Para ambos os autores as produções cinematográficas e televisivas objetivam sempre “Gravar sua onipotência no coração dos esbulhados que se tornaram candidatos a *jobs* como a onipotência de seu senhor, eis aí o que constitui o sentido de todos os filmes, não importa o *plot* escolhido em cada caso pela direção de produção.” (Adorno, Horkheimer, 1985; 102)¹⁴. Deste modo, para os autores a Indústria Cultural possui como objetivo apenas a criação de produtos para a perpetuação do *status quo*, não levando em consideração a subjetividade dos produtores e dos telespectadores na composição dos signos que produzem a ideologia presente em cada produção. Nossa análise, aqui, seguirá os passos de Sorlin (1985) e Menezes (2017), propondo analisar as produções iconográficas enquanto discursos imbuídos de certa ideologia presente em determinado período, percebendo como a construção e a montagem fílmica se apresentam de forma a sustentar uma narrativa.

71

A proposta teórica idealizada por Sorlin em seu livro “Sociología del Cine - la apertura para la historia de mañana” (1985) traz a necessidade de uma análise crítica aos mecanismos de construção cinematográficos, investigando além da narrativa expressa pela trama, adentrando sua composição interna, a fotografia, a montagem, os efeitos sonoros, a iluminação, os cortes e os planos. Deste modo o autor enfatiza como as produções iconográficas partilham da subjetividades de todos os presentes em sua composição, sendo o filme, assim, uma “encenação social” com relação direta entre seus produtores e o público que apreende as significações presentes no mesmo, se apresentando como uma “retradução imaginária” do mundo social em que está inserido (Sorlin,

14 Discussão presente em Dialética do Esclarecimento, no qual os autores expõem a noção inicial de Indústria Cultural, demonstrando como as produções culturais servem exclusivamente como meio de propagação da ideologia dominante – a capitalista – alienando o telespectador, atrofiando a imaginação e direcionando o consumo

1985: 170). Concomitantemente, o sociólogo Paulo Menezes (2017) afirma que seu método de análise fílmica, muito influenciado por Sorlin, pretende “[...] compreender as condições simbólicas de constituição do social” (Menezes, 2017: 26) através das construções iconográficas.

Desta forma, visando demonstrar como a humilhação, mas especificamente relacionada ao gênero, é normalmente vinculada ao humor na televisão brasileira, utilizaremos das abordagens descritas acima visando analisar compreensivamente certas produções que possuem tais características, embora fugiremos do objeto central de estudo de ambos os autores – o cinema – e centraremos nossa crítica em produções televisivas.

Se retornarmos à história do humor moderno, pelo menos do século XVI em diante, a violência sempre fez parte de seu núcleo duro do “fazer rir”. A *slapstick comedy* é um exemplo: gênero de comédia que surge, principalmente, através de shows de marionetes italianos do século XVI, tinham por base central a violência doméstica, como na peça quase que arquetípica *Punch and Judy*. Ali, duas marionetes, marido e mulher, encontram-se em situações cotidianas que sempre se encerram em algum tipo de agressão, cometida por *Punch*. O que era considerado engraçado, além da voz fina e da caracterização facial exagerada na madeira, era o fato de *Punch* sempre agredir sua mulher, *Judy*, com um bastão (*stick*), que tinha um som semelhante a um tapa (*slap*).

O mais interessante que a *slapstick comedy* (traduzida em “comédia pastelão” em português) pode transmitir é a ideia de uma vulgarização, no sentido de tornar comum, a própria violência. *Uma violência que não se parece violência*, ou que, pelos menores e praticamente aparente inofensivos atos, é justificável por si só. Uma ideia de que não há problema existir a violência se ela é destinada e gerar o riso. *Punch*, inclusive, sempre triunfa: nunca comete nada de errado, mesmo quando agride um policial

ou seu próprio bebê.

A comédia pastelão, com o advento da televisão e do cinema, foi capaz de se expandir e desenvolver novas maneiras de procurar o riso, sem no entanto deixar de lado as situações absurdas e violentas. Violência a qual, nestes casos, era centrada na figura principal do comediante e do ator: seja nas arriscadas cenas de Buster Keaton, seja no cotidiano de Charles Chaplin ou no exagero de Jim Carrey, eram eles que sofriam, muitas vezes por causa de suas próprias trapalhadas ações. No entanto, a questão, aqui, é que a violência não permaneceu apenas aos atores e aos seus personagens: ela começa a se dirigir ao outro, não só em uma representação física da violência daquele que é diferente – do gordo, preto, da mulher, do LGBT –, mas também de uma violência simbólica.

No Brasil, não é diferente: a violência física e simbólica fundem-se no humor brasileiro da TV aberta e do cinema desde seus primórdios. Quando se faz um recorte temporal do final do século XX, as comédias pastelão pareciam ser o gênero humorístico predominantemente consumido, em que Renato Aragão – seja nos filmes ou, principalmente, com o programa de televisão “Os Trapalhões” – é o representante mais relevante. Já no século XXI, temos um dos mais famosos e notáveis programas que tem a humilhação como cerne central: o Pânico na TV. Elaborado por Emílio Surita, não diferente dos demais produtos culturais brasileiros, teve seu surgimento baseado em um programa estadunidense, o *Jackass*. Estreou em 2003, na Rede TV! e, após 9 anos, foi vendido para a TV Bandeirantes. Variável de emissoras, sua audiência permanecia estável: eram líderes em seus horários de exibição.

Não é novidade que o programa sempre utilizou da exposição vexatória de corpos na busca pelo humor: as “panicats”, mulheres seminuas exibidas como mercadorias em vitrine, o corpo gordo de Marcos

Chiesa, o “bola”, que era alvo de experimentos que se assemelhavam, na melhor das hipóteses, ao jogos de tortura de *jigsaw*. A “mendigata”: uma panicat caracterizada como um mendigo¹⁵. O uso das imagens de moradores de rua e pessoas com transtornos mentais, como o caso de Zina¹⁶.

No entanto, apesar de um profícuo material de análise, escolhemos, aqui, dois casos do programa que tem por objetivo humilhar, através do humor, corpos transexuais: o de Tarso Brant, em 2013, e o quadro “Beija Saco”, que foi ao ar pela primeira vez em 2016.

Caracterizado pelo narrador como um “ser controverso”, Brant, jovem que ficou conhecido na internet por relatar sua transição de gênero, é hoje um homem trans. À época, Brant se entendia como mulher, apesar de seu corpo, já transacionado, para o masculino. Foi levado às ruas de São Paulo por Sabrina Sato para que as pessoas respondessem se ele “era homem ou mulher”. Durante a reportagem, era exibido o texto: “mina ou hominho?”. Numa exibição torturante¹⁷ Brant é alvo a todo momento de uma transfobia disfarçada de “humor” ou de “dúvida” a cada entrevistado questionado sobre sua identificação de gênero. Foi, inclusive, desafiado “a sacar o negócio pra fora”, em uma alusão a sua genitália. É sempre convidado a se provar homem ou mulher. A repórter que o acompanha, a todo momento em que uma resposta errada em relação ao seu gênero surge, não se contém ao afirmar que ele é capaz de, por mais que sempre explique, “gerar uma confusão”.

No jeito Pânico de se fazer humor, as coisas escalam: Brant é levado

15 Inclusive, é interessante notar o paradoxo fascínio/repulsa de Miller, dito anteriormente: repulsa pela imagem do mendigo mas que, por outro lado, é alvo de desejo pelo corpo da mulher

16 Famoso por dizer seu bordão “Ronaldo, joga muito no Corinthians” dito em qualquer situação de uma entrevista. Em última notícia publicada, em 2018, Zina foi internado e voltou a usar drogas, segundo reportagem do portal R7.

17 Reportagem que pode ser vista no youtube, no link https://www.youtube.com/watch?v=_gCXa-q-n5es&ab_channel=mayconMagalh%C3%A3es. Nessa parte do texto, as aspas são transcrições diretas ou indiretas das falas e textos que surgem ao longo do vídeo.

ao banheiro feminino, onde seu corpo masculino não é bem-vindo. A ideia ali era gerar o riso através da reação das pessoas com um indivíduo que, em tese, não deveria estar naquele local. O *modus operandi* do humor é o desconforto e a humilhação: seja em Brant, por ali se deparar, seja nas mulheres que o encontram. Depois, foi levado ao palco do programa, ao vivo, onde foi obrigado a se vestir de mulher, com vestido, maquiagem e uma peruca de cabelos longos através de uma votação na internet, onde o público do programa decidia o que ele deveria vestir, sob o título “hominho ou mocinha”. No palco, ainda, beijou Sabrina Sato, “metamorfoseada em macho”, por ter se vestido como um homem, como diz o narrador, para aludir a uma mulher – que não pode ser de fato uma mulher – que se veste de homem: *a própria interpretação que tinham de Brant.*

Já em 2016 foi ao ar o quadro “Beija Saco”. Ali, Guilherme Santana, membro do elenco do programa, foi levado a uma “ilha” onde deveria conviver por algumas semanas com 9 mulheres: uma cis e oito trans. A ideia central deste quadro é, segundo o próprio apresentador, descobrir “quem é mulher *de verdade*”, ou seja, a mulher cis. No final do experimento, Guilherme deve escolher uma das mulheres para que ele a beije, ao vivo – daí a ideia de “beija saco”, fazendo, mais uma vez, a alusão a genitália como identificação de gênero¹⁸-. O quadro funciona como um *reality show*: a cada semana uma das mulheres é eliminada, onde o participante acredita estar eliminando uma mulher trans a partir da entrega de uma chuteira. A mulher trans é eliminada do programa, que não a considera como uma mulher de verdade, através de algo considerado, normalmente, “masculino”.

O *plot* final: Guilherme Santana escolhe uma mulher trans. É esse o ápice da piada, o local do riso: a mulher trans e seu corpo. Apesar de todo seu esforço para fugir dessa ideia inconcebível, repulsiva, procurando a “escolha

18 Em uma das várias outras alusões à genitália, Emílio Surita diz, rindo, que o “BBB do Pânico está sendo chamado de Big Banana Brasil”.

certa”, que, segundo ele próprio, foi pela ideia de “feminilidade”, não foi possível identificar a “mulher de verdade”. Ali, é inimaginável dirigir desejo e afeto a um corpo não normativo: ele é alvo de fetichismo, de humilhação.

Outro exemplo necessário para a construção de nosso argumento está presente no programa televisivo “A Praça é Nossa” que está no ar desde de 1950, passando por várias emissoras, até 1987 em que se encontra no ar, desde então, no SBT. O programa conta com uma dinâmica de auditório, com a presença de uma plateia que possui suas deusas para gargalhar, induzindo o telespectador ao riso. Normalmente cada episódio possui mais ou menos uma hora e vinte de duração e o conteúdo gira em torno dos personagens que frequentam o local e interagem com Carlos Alberto de Nóbrega, intérprete principal que ocupa o banco central da praça. O programa é basicamente um teatro televisionado, possuindo diversas esquetes que não necessariamente se relacionam entre si mas que sempre baseiam seu humor em alguma questão machista, homofóbica, transfóbica, racista ou classista disfarçada de piada, possuindo sua comicidade influenciada pelos risos da platéia.

Dessa maneira, os personagens do programa são caricaturas exageradas de alguma característica marcante explorada a um nível humilhante para efeito de humor. Assim cria-se a esquete de Vera Verão, uma personagem que nunca deixou claro sua identidade de gênero – se considerava-se transsexual, travesti ou *DragQueen*, por exemplo – mas que a característica humorística de seu papel sempre se centrava no fato de não corresponder a uma performance tida como feminina pelos outros integrantes da cena mas, ao mesmo tempo, estar constantemente reafirmando sua identidade como mulher, seja por meio de suas falas, do uso de roupas curtas ou pelos flertes incessantes com os personagens masculinos.

Vera Verão foi uma personagem interpretada pelo ator negro e

homossexual Jorge Lafond (1952-2003), nascida a partir de uma breve aparição em “Os Trapalhões”, programa humorístico estrelado por Mussum e Renato Aragão, no qual Lafond representava Zecão, sujeito que sai de viagem e volta travestido de mulher, pedindo para ser chamada de Vera Verão. O ator não continuou no programa e a personagem só voltou às telas após um convite do próprio Carlos Alberto de Nóbrega, criador e personagem principal de “A Praça é Nossa”. Vera Verão comporia, assim, a única representação de mulher negra no programa, entretanto o humor em sua participação nas esquetes se concentrava no fato de os outros personagens não a considerarem uma mulher “de verdade”, chamando a personagem de “bicha” durante as interações, dando a deixa para seu bordão principal: “Epaaa, bicha não, eu sou uma *quase...*” e inseria o nome de alguma personalidade feminina branca famosa na época.

Para além disso, a comicidade nas aparições de Vera Verão estava contidas no fato dela ser uma mulher muito alta, com traços considerados masculinos, e possuir uma personalidade explosiva, se colocando sempre em oposição às outras mulheres presentes na cena, competindo pela atenção masculina e, normalmente, brigando fisicamente com as outras personagens. As ações consideradas “barraqueiras” eram o ponto-chave da personagem, que sempre chegava causando confusão com outras mulheres, antagonizando-as e rebaixando-as, buscando fazer propaganda dela mesma para os homens presentes na interação a partir da inferiorização das outras mulheres.

Assim, pode-se perceber que o humor da esquete se concentrava na humilhação feminina, seja de Vera Verão enquanto uma figura estereotipada que o imaginário social possui do que é ser uma mulher transsexual ou travesti – agressiva, espalhafatosa, ruidosa, que necessita constantemente de aprovação masculina e para isso diminui outras mulheres, etc – , seja

a das outras mulheres que se colocam enquanto inimigas de Vera Verão e acabam sempre em uma disputa para ver quem seria a “mulher de verdade” que conquistaria o homem presente na cena. Para além da questão do preconceito de gênero presente nesse tipo de construção humorística, que coloca todas as mulheres presentes como símbolos sexuais a procura de aprovação masculina, também há o fator da discriminação racial velada em forma de humor presente no bordão de Vera Verão, que ao ser chamada de “bicha” responde sempre se comparando a uma mulher branca, frisando como ela *quase* segue a normativa de beleza feminina.

Tais casos elencados podem ser divididos em dois pólos: o primeiro, é o próprio corpo trans de uma jovem em transição que é uma piada. A humilhação, construída socialmente, é, além de um processo de hierarquização social, um processo que retira a “carne” do corpo¹⁹: não é mais uma pessoa do outro lado que importa. O que está ali é, puramente, um corpo que merece – pelo simples fato de o ser por si só – a humilhação. No outro, esvazia-se o sentido de ser alguém, da própria subjetividade: sua afirmação enquanto corpo, gênero, não é válida. *Não se é mulher de verdade*, é um corpo estranho, um trans, o menos humano, o ser abjeto abordado por Butler (2019).

Todas as ações são regidas por uma tentativa de estabelecer uma hierarquia de planos morais e físicos: não se é alguém de verdade, o seu oposto, sim. O corpo não-cis não é autêntico, mas sim uma representação falsa daquilo que antes era real. Aqui, se está em um nível abaixo daquilo que se considera por uma verdadeira existência. Ora, há de nos questionarmos: se o corpo é o estar no mundo, a existência dentro do social e onde suas marcas são deixadas (Le Breton, 2012), o que acontece, então, quando esse mesmo corpo é visualizado e interpretado a partir do prisma da humilhação?

19 Fazemos, aqui, alusão a Le Breton (2012), que diz que uma sociologia do corpo não deve retirar a carne, a pessoa, do corpo. Corpo e pessoa não devem ser vistos de maneira separada.

São acontecimentos que se regem pela abjeção (Butler, 2019): por um lado, não devem existir. Por outro, não são capazes de alcançar o estatuto de ser alguém, um sujeito, fora do papel humilhante a que lhe são relegadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de determinados programas televisivos brasileiros foi capaz de demonstrar, então, que o *mainstream* do humor brasileiro da TV aberta tem, em suas raízes históricas e atuais, o uso da humilhação como dispositivo do riso. Além disso, esse tipo de humor funciona também como um outro tipo de mecanismo: o de transmissão. Por um lado, transmite a ideia de que determinados corpos são abjetos, não bem-vindos, que não devam existir. Por outro, a estes sujeitos que são destinados, interpretam a si mesmos a partir da ideia de que a humilhação passa a se tornar uma forma do ser em vida social (Díaz-Benítez, 2019): enxerga-se, objetiva e subjetivamente desta maneira. Todo esse processo tem, afinal, a possibilidade de construir a noção de um gênero, a partir de tecnologias – como as mídias sociais, televisão, discursos (Lauretis, 1994) – que não é, necessariamente, progressista, mas sim humilhante, conservadora e até autoritária²⁰.

Dentro dessa lógica, o estudo das construções iconográficas se faz essencial para a análise da ideologia presente em uma sociedade em

20 A humilhação social, então, quando compreendida como uma ação racional tem suas dimensões políticas muito bem delimitadas. Quando analisada sob o prisma do humor, é possível fazer uma relação com a crescente onda da nova direita mundial e sua linguagem nas redes sociais: no Brasil, o Movimento Brasil Livre (MBL) foi responsável por mudar, teoricamente, a linguagem política nas redes sociais: memes, piadas vexatórias – como o adesivo da ex-Presidenta Dilma Rousseff com as pernas abertas no tanque de gasolina dos carros –, o Pânico na TV, por exemplo, migrou para a rádio. Não escondeu seu apelo ao bolsonarismo, de 2018 em diante. Nos Estados Unidos, processo muito bem demonstrado por Nagle (2017), quando analisa os fóruns de incels (*4Chan*, *Reddit*, *Tumblr*): à época, apoiadores de Donald Trump, tinham como base a produção de memes que mascaravam, normalizaram e até, de certa forma, modernizavam o racismo, machismo e o capacitismo. Todo esse processo era escondido pela cortina do humor: *era tudo “apenas” uma piada.*

determinado período. As delimitações de gênero e a estruturação do humor a partir da humilhação são sintomas que atestam como a sociedade brasileira ainda se mantém sobre bases preconceituosas e discriminatórias, na qual certa parcela da população busca a manutenção de privilégios por meio da abjeção e da negação de estruturas sociais tidas como marginalizadas. Dessa forma, a análise do discurso e da narrativa das construções e das representações televisivas se fazem de extrema importância para a estruturação de uma crítica ao estabelecimento de tal ideologia.

Assim, pensamos a humilhação como um processo construído socialmente. Seja pela ação intencional de determinados atores (Decca, 2005), seja pelo processo de emoções que pode desencadear e, também, ser. A humilhação, então, tem um funcionamento variável, quando se dirige a determinados corpos: apesar de não ser exclusividade de corpos não-normativos, tentamos demonstrar que há um alvo específico e favorito: transexuais, pretos, mulheres, gordos, deficientes. Afinal, se o substituirmos, *a piada continuará existindo?*

Por último, defendemos a importância da humilhação, emoção e gênero como categorias de análise dentro das ciências sociais. Além disso, a intersecção dos estudos que levam em consideração essas categorias, em uma análise que ora migra para a microssociologia e ora para a macrossociologia, é um caminho profícuo para as ciências sociais, em um processo que permite elucidar um dos vários meandros do tecido que costura a violência, representação e poder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar. 1985.

Aguiar, Aurora. Zina, ex-Pânico, põe fogo em clínica, foge e volta a usar drogas. Portal R7, 4 de julho de 2018. Disponível em: <<https://entretenimento.r7.com/famosos-e-tv/zina-ex-panico-poe-fogo-em-clinica-foge-e-volta-a-usar-drogas-06102019>>. Acesso em: 28 de abril de 2023.

Althusser, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Editorial Presença. Lisboa, 1970.

Barbalet, Jack. *Emoção, teoria social e estrutura social: uma abordagem macrossocial*. 1ª Edição. Lisboa: Instituto Piaget. 1998.

Butler, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. 1ª Edição. São Paulo: n-1 edições. 2019.

_____. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo”. In: org LOURO, Guacira. *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. 4ª edição. Belo Horizonte: Autêntica. 2022. p. 193-219.

Coelho, Maria Claudia. “Narrativas da violência: a dimensão micropolítica das emoções”. *Mana*. n. 42, v. 16, p. 265-285. 2010.

Das, Veena. “Language and Body: Transactions in the Construction of Pain”. *Daedalus*. n. 1, v. 125, p. 67-91. 1996.

_____. *Life and words: violence and the descent into the ordinary*. California: University of California Press. 2007.

Decca, Edgar Salvadori de. “A humilhação: ação ou sentimento?”. In:

Marson, Izabel; Naxara, Márcia (org.). *Sobre a humilhação: sentimentos, gestos e palavras*. Uberlândia, EDUFU, 2005. p. 105-117.

Díaz-Benítez, María Elvira. “O gênero da humilhação. Afetos, relações e complexos emocionais”. *Horizonte Antropológico*. v. 25, n. 54, p. 51-78. 2019.

Foucault, Michel. *A história da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal. 1985.

Hochschild, Arlie Russel. “The Sociology of Feeling and Emotion: Selected Possibilities.” *Sociological Inquiry*. v. 45, n. 2-3, p. 208-307. 1975.

Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. “A Dor como Objeto de Pesquisa Social”. *Ilha Revista de Antropologia*. v. 1, n. 0, p. 73-83. 1999.

Lauretis, T. de. “A tecnologia do gênero”. In: Hollanda, H. B. de. *Tendências e impasses. O feminismo, como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

Le Breton, David. *Antropologia das Emoções*. 1ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes. 2019.

_____. *A Sociologia do Corpo*. 6ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes. 2012.

Lima, Monique. *BBB 23: marcas pagam R\$ 1 bilhão em patrocínio*. Forbes, 13 de janeiro de 2023. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbes-money/2023/01/bbb-23-marcas-pagam-r-1-bilhao-em-patrocinio/>>. Acesso em: 28 de abril de 2023.

Lindner, Evelin Gerda. “Recognition or Humiliation - The Psychology of Intercultural Communication”. In: International Society for the Study of European Ideas, N°7, 2000, Bergen. *Approaching a New Millenium: Lessons from the Past - Prospects for the Future*. Bergen: 2000. p. 1-20.

Magalhães, Maycon. Tereza Brant a Mina Hominho Pânico na Band 08 09 2013. YouTube, 09 de setembro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_gCXaq-n5es&ab_channel=mayconMagalh%C3%A3es> . Acesso em: 28 de abril de 2023.

Mauss, Marcel. “A Expressão obrigatória dos sentimentos (1921)”. In: Oliveira, Roberto Cardoso de. (org.). *Mauss: Antropologia*. São Paulo: Ática. 1979. p. 147-153.

83

Menezes, Paulo. Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas. *Teoria e Cultura*. v. 12, n. 2, p. 17-36. 2017.

Miller, W. I. *The anatomy of disgust*. 1ª Edição. Cambridge: Harvard University Press. 1997.

Nagle, Angela. *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*. 1ª Edição. Winchester: Zero Books. 2017.

Rosaldo, Michelle. “Em direção a uma antropologia do self e do sentimento”. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*. v. 18, n. 54, p. 31-49. [1984], 2019.

Rui, Taniele. “Nojo, humilhação e vergonha no cotidiano de usuários de crack em situação de rua”. *Anuário Antropológico*. v. 46, n. 3, p. 85-107. 2021.

Sarti, Cynthia. “A dor, o indivíduo e a cultura”. *Saúde e Sociedade*. v. 10, n. 1, p. 3-13. 2001.


Scott, J. W. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação e Realidade*. v. 15, n. 2, p. 71-99. 1995.

Sorlin, Pierre. “Filme e Ideologia”. In: Sorlin, Pierre. *Sociología del cine - la apertura para la historia de mañana*. 1ª edición. México: Fondo de Cultura Económica. 1985. p.169-206.

Vaquer, Gabriel. Prestes a sair da Band, Pânico ainda é a maior audiência nacional da emissora. Observatório da TV, 14 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://observatoriodatv.uol.com.br/audiencia-da-tv/ha-um-mes-de-sair-da-band-panico-ainda-e-maior-audiencia-nacional-da-emissora>>. Acesso em: 28 de abril de 2023.

Viana, Silva. *Rituais de sofrimento*. 1ª Edição. São Paulo: Editora Boitempo. 2013.

Viveiros de Castro, E.; Araújo, R. B. de. “Romeu e Julieta e a origem do Estado”. In: Velho, G. (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia e arte*. Rio de Janeiro: Zahar. 1977, p. 130-169.



Weber, Max. Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva. 4a Edição. Brasília: Editora UNB. 2000.

Zupančič, Alenka. The Odd One In: On Comedy. 1a Edição. Cambridge: The Mit Press. 2008.