

EXPERIÊNCIAS CULTURAIS DO TEMPO

Mídia, Memória, Nostalgia e Tradição

Ettore Stefani de Medeiros
Gregório de Almeida Fonseca
(Organizadores)



EXPERIÊNCIAS CULTURAIS DO TEMPO

Mídia, Memória, Nostalgia e Tradição

Ettore Stefani de Medeiros
Gregório de Almeida Fonseca
(Organizadores)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Bruno Pinheiro Wanderley Reis
Vice-Diretora: Thais Porlan de Oliveira

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenadora: Ângela Cristina Salgueiro Marques
Sub-Coordenador: Eduardo de Jesus

SELO EDITORIAL PPGCOM

Bruno Souza Leal
Nísio Teixeira

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Kati Caetano (UTP)
Benjamim Picado (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (Casper Líbero)
Cezar Migliorin (UFF)	Marcel Vieira (UFPB)
Elizabeth Duarte (UFSM)	Mariana Baltar (UFF)
Eneus Trindade (USP)	Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Fátima Regis (UERJ)	Mozahir Salomão (PUC-MG)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Nilda Jacks (UFRGS)
Frederico Tavares (UFOP)	Renato Pucci (UAM)
Iluska Coutinho (UFJF)	Rosana Soares (USP)
Itania Gomes (UFBA)	Rudimar Baldissera (UFRGS)
Jorge Cardoso (UFRB UFBA)	

www.seloppgcom.fafich.ufmg.br

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901
Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

E96

Experiências culturais do tempo [recurso eletrônico]:
mídia, memória, nostalgia e tradição / Organizadores: Ettore
Medeiros, Gregório de Almeida Fonseca – Belo Horizonte,
MG: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-54944-39-1

1. Comunicação. 2. Cultura. 3. Memória – Aspectos sociais.
I. Medeiros, Ettore. II Fonseca, Gregório de Almeida.

CDD 302

Elaborado por Maurício Armormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2020.

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Atelier de Publicidade UFMG
Bruno Guimarães Martins

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Daniel Melo Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO

Lucas Henrique Nigri Veloso

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
Bruno Souza Leal	
CAPÍTULO 1	13
As diretrizes jornalísticas sob o olhar da memória	
João Carvalho	
CAPÍTULO 2	33
<i>Rupaul's Drag Race Herstory</i>: a tradição seletiva do programa enquanto constituidora de repertórios	
Arthur Guedes Mesquita	
CAPÍTULO 3	53
Disputas ideológicas de passados, conflitos políticos em torno da tradição: a emergência da identidade criança viada na contemporaneidade brasileira	
Ettore Stefani de Medeiros	
CAPÍTULO 4	71
Meu amô, vamos ocupar a praça! O gesto de esperança no 1º Campeonato Interdrag de Gaymada em Belo Horizonte	
Roberto Alves Reis	

CAPÍTULO 5	85
Lula preso ontem, amanhã: políticas da memória e a circulação do retrato de identificação policial de 1980	
André Mintz	
CAPÍTULO 6	105
Por uma história da “vida cotidiana das almas”: funções da memória em Vozes de Tchernóbil	
Igor Lage	
CAPÍTULO 7	125
Axé music busca segundo sol em trilha sonora nostálgica de novela da TV Globo	
Marcela Tessarolo	
CAPÍTULO 8	139
A busca pela nostalgia no filme Jurassic World como forma de conquistar o público	
Gregório de Almeida Fonseca	
CAPÍTULO 9	151
Falando de um Impulso Utópico, numa Distopia: a partir da trilogia literária Jogos Vorazes	
Ana Carolina Almeida Souza	
CAPÍTULO 10	165
O conceito de utopia em Ernst Bloch e Fredric Jameson	
Felipe Borges	
CAPÍTULO 11	183
A ação no tempo e o tempo na ação: a temporalidade da participação das audiências por meio de hashtags no Twitter	
Juliana Lopes de Almeida Souza	
ÍNDICE DOS AUTORES	197

APRESENTAÇÃO

Experimentos com as temporalidades na Comunicação

BRUNO SOUZA LEAL

De alguns anos para cá, pesquisadoras e pesquisadores brasileiros de diferentes filiações teóricas e institucionais – eu entre eles – têm desenvolvido uma crítica ao que entendem como uma “visada presentista” nos estudos em Comunicação no país. Ao mesmo tempo, vêm buscando desenvolver reflexões teórico-conceituais e análises num esforço de demonstrar a força seminal e a vitalidade de apreender distintos fenômenos e processos comunicacionais sob a perspectiva das temporalidades. Um elemento fundamental nesse processo é o das chamadas “figuras de historicidade”, que podem ser definidas como termos que permitem, por um lado, dar acesso à multiplicidade das experiências temporais presentes nos fenômenos e processos e, por outro, resultam de construções teóricas típicas, consistentes e não raro sofisticadas. As “figuras de historicidade” são, assim, simultaneamente constructos teóricos e categorias analíticas e operacionais. Alguns exemplos são as figuras do “testemunho”, do “gênero”, da “memória” e do “contexto”.

Há certamente muitas outras figuras de historicidade. Sendo algo recente no horizonte brasileiro, as temporalidades como um problema

para a Comunicação têm diante de si importantes e instigantes desafios. Afinal, não se trata de fazer da Comunicação uma área da História, ainda que o diálogo entre as duas disciplinas seja vital. Não se trata também de fazer “História da Comunicação”, ao menos não em seu sentido mais tradicional. Aliás, mesmo essa “subárea” ainda está longe de atingir todo o seu potencial no país. Tomar as temporalidades como problema implica entender os fenômenos e processos comunicacionais como prenes de experiências temporais diversas e até contraditórias; exige observar como eles se inserem e atuam nos tempos múltiplos e conflitantes das realidades sociais; demanda refletir sobre os modos como se inscrevem nas várias dimensões do “tempo histórico”; impõe ainda um deslocamento em relação a caminhos usuais de configurar problemas de pesquisa, construir *corpus* analíticos e procedimentos metodológicos. E essas são apenas algumas implicações, exigências, imposições e demandas...

No primeiro semestre de 2018, ofertei no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG a disciplina obrigatória para o Doutorado, na linha de pesquisa “Textualidades Mediáticas”. Optei, naquele momento, por abordar as discussões em torno das temporalidades e constituir um percurso reflexivo que fazia um panorama de ao menos parte de seus desafios teóricos e metodológicos para a Comunicação. Ao longo de quatro meses, revisamos conceitos, perspectivas teóricas, metacategorias, implicações metodológicas e figuras como memória, tradição, contexto, entre outros. Foi sem dúvida um percurso intenso e, em certa medida, um tiro no escuro da minha parte, pois tinha consciência de que o tema era pouco familiar à maior parte de doutorandas e doutorandos – o que exigiria delas e deles um esforço extra –, e não era capaz de assegurar sua adesão à proposta.

Pois bem: neste livro, estão reunidos 11 artigos de doutorandas e doutorandos que encararam, angustiaram-se e atuaram nesse percurso. Os assuntos tratados são os mais diversos – de diretrizes curriculares a filmes *blockbusters*, de música a livros, da *gaymada* e da criança viada a *hashtags*, *reality shows*, jornalismo. Há estudos teóricos, de exploração de diálogos e contraposições em torno de conceitos; há artigos eminentemente analíticos; há trabalhos que se (des)equilibram entre o teórico e o crítico. Em todos, experimentos reflexivos consistentes, que abordam as temporalidades como um campo fértil para os estudos comunicacionais.

Cada artigo configura a seu modo um aspecto, um fragmento, uma linha de reflexão sobre as temporalidades, contribuindo assim para a ampliação e o fortalecimento dessa temática.

Como professor, sinto-me honrado por esses artigos que resultaram de alguns dos acertos das escolhas que fiz, em meio a dúvidas e descaminhos. Como pesquisador, fico instigado e estimulado. Ainda que muitos das pesquisadoras e dos pesquisadores aqui presentes não se definam como estudiosos das temporalidades, a publicação deste livro indica sua sensibilidade e sua abertura. Aos leitores, desejo o mesmo: na diversidade de estudos aqui presentes, um encorajamento ao pensamento livre, à inquietude intelectual e ao exercício crítico típico das Humanidades. Em tempos difíceis ou de fatura, de crescimento ou retroação, resistir é necessariamente abrir-se, renovar-se, cultivar, refletir sobre passados, ampliar presentes, instituir horizontes.

CAPÍTULO 1

As diretrizes jornalísticas sob o olhar da memória

JOÃO CARVALHO

1 Introdução

De acordo com certo discurso sobre o jornalismo, este entra o século XXI em uma forte crise (NEVEU, 2009; BRASIL, 2009; LEAL; MANNA; JÁCOME, 2009). A perda do monopólio do dizer e fazer notícia afeta o campo em diversas dimensões: entre elas, a identidade do jornalista. Em seu artigo, Erick Neveu (2009) provoca ao apontar a possibilidade da notícia existir sem jornalistas. De forma semelhante, Luiz Gonzaga Motta (2002) aponta para uma crise dos modelos explicativos do jornalismo que levam a possível ameaça a cultura profissional ao se integrar o jornalista como parte de um “nebuloso” campo de “funcionários da informação”. A ideia de crise no jornalismo não é nova (LEAL; MANNA; JÁCOME 2009) e é parte na verdade da lógica do discurso sobre o jornalismo. O campo está constantemente ameaçado, impedido de funcionar corretamente, há sempre algo que o deforma. A diferença entre as demais crises e a atual é que antes não se colocava em questão a própria função, ou existência, do jornalismo, agora, se pergunta em certos artigos e círculos sobre o papel

na sociedade e sua permanência enquanto profissão. Há uma evidente crise de um discurso identitário de um lugar do jornalista.

Fábio Henrique Pereira (2004) aponta para constantes mudanças na qualidade da identidade do jornalismo, de um deslocamento de uma ideia “romântica” e humanista para uma identidade mercantilista trabalhista. Para o autor a identidade jornalística não muda linearmente e se tensiona entre dois polos de serviço público e produto mercadológico. Em sua “época de ouro” (final do século XIX e início do século XX) tal dicotomia não existiria e o jornalismo constrói sua deontologia, suas raízes identitárias, a partir da concepção de um servidor público de “guardião da sociedade” e “quarto poder”. A partir da década de 70 a identidade jornalística se desloca para de um servidor do público para um servidor da empresa jornalística. O jornalista se torna um empregado, antes de um agente de mudança ou um agente político, o valor de serviço público permanece, mas ele é filtrado pelos valores e necessidades da empresa jornalística. A última corrente do discurso identitário do jornalismo é o jornalista intelectual. Diante de um vácuo deixado pelas “demais categorias intelectuais” o jornalista se tornaria produtor e transmissor de saber na sociedade. Em todas essas dimensões apontadas por Pereira (2004) o lugar do jornalista como produtor exclusivo da notícia não é afetado. Esse *locus* do discurso jornalístico é alimentado pelo valor de utilidade pública, de servidor do coletivo do jornal/ jornalismo, que serve de parâmetro inclusive para Fábio Henrique Pereira categorizar os discursos identitários através dessa chave de sentido. A primeira corrente ou a primeira identidade faz parte de um período de “concepção romântica” e de uma “era de ouro do jornalismo” e é a partir dela que as outras categorias são construídas. Isso nos parece indicar uma memória coletiva (DUCH; CHILLÓN, 2012) que dá sentido ao valor e função jornalismo, ela é naturalizada e atemporal no discurso jornalístico, ou seja, serve de alicerce para a construção da identidade e restringe as possibilidades de mudança da concepção do que é o jornalismo.

As categorias de Pereira (2004) e essa memória coletiva do jornalismo também se fazem presentes nos documentos normativos do Ministério da Educação (MEC) sobre os cursos de jornalismo. Através do Câmara de Educação Superior (antigamente conhecido como Conselho Superior de Educação), desde 1962 são instituídas normas para a criação e condução

dos cursos de jornalismo no Brasil. Esses textos diretivos organizavam-se primeiro em currículos mínimos (1962 – 1984) e depois em diretrizes curriculares (2002 – 2013), assim nos primeiros eram indicadas as disciplinas que deveriam ser ofertadas, a lógica curricular e detalhes sobre a estrutura física dos cursos. Eram documentos mais restritivos e pouco maleáveis (MOURA, 2001), dando pouco espaço para as Instituições de Ensino. O segundo tipo se calca não em disciplinas, mas competências e habilidades a serem adquiridas que podem ser distribuídas em qualquer organização disciplinar determinada pelas IES. Porém, mais do que o resultado da grade produzida por esses documentos nos interessa aqui mais a memória discursiva sobre a identidade que emerge nesses documentos. Ou seja, nos interessa observar o “como” aprecem o papel do jornalista e sua função, quais transformações podem ser percebidas e que tipo de tradição (WILLIAMS, 1979) se constrói ali. Há de fato um jornalismo romântico, mercantilista ou intelectual? O que muda permanece, se naturaliza ou se oculta nesses documentos sobre o ponto de vista da identidade? Se a memória é um fator na construção das identidades nos parece pertinente entender através dela ver como as normativas do jornalismo lidaram as transformações do campo. Poderemos assim compreender como a teia da memória se torna presente nas atuais diretrizes, que buscam responder explicitamente a uma crise contemporânea do jornalismo do século XXI (BRASIL, 2009).

2 A memória e o mal de arquivo

A abordagem proposta aqui passa por uma análise das normativas e dos relatórios a partir da perspectiva de sua inserção na história e das textualidades emergentes do conceito de “memória coletiva” (DUCH; CHILLÓN, 2012). Louis Duch e Albert Chillón distinguem três dimensões da memória: uma biográfica, outra comunicativa e uma cultural. A primeira diz respeito ao indivíduo, às experiências e recordações particulares, a segunda a certo substrato coletivo de recordações compartilhadas e a terceira se aloca nas tradições e em uma lógica mítica. As três dimensões se entrelaçam na construção de sentido das recordações em uma dialética entre o externo e o interno, o particular e o coletivo e o perene e a mudança. Não é possível falar de um “eu” sem recordações que criem

pertencimento a certa coletividade, mas que ao mesmo tempo diz para si de uma experiência muito particular com as recordações.

A memória é um agente na construção de identidades e cultura mobilizadora de presentes, passados e futuros. Ou seja, não estamos falando de um fenômeno fixo e que diz respeito a um passado congelado, mas de algo maleável e intrínseco as diversas dimensões do cotidiano, do tempo e do espaço em que vivemos. Recordamos um passado para saber quem somos, projetar futuros e organizar e dar sentido para o mundo, é um gesto narrativo impregnado de valores socioculturais. Daí ser possível pensar qualquer texto a partir de uma memória coletiva ou cultural e refletir qual qualidade de memória emerge no contato com este. A memória cultural se distingue em relação a coletiva em função da temporalidade delas. A última é algo de uma geração, de um escopo temporal mais restrito e um grupo de pessoas mais determinado. Já a primeira é algo enraizado profundamente em uma sociedade, é transgeracional e adquire certa estabilidade de sentido, ela transpassa e desloca o cotidiano para uma dimensão ritualística e logomítica. Há uma ligação entre a cultura da imanência (AUGÉ, 2012), algo que não se deve questionar, que está posto ou naturalizado, e as memórias culturais. Essas são manifestas através dos ritos, tradições simbólicas, imagens e palavras etc. Ou seja, não se pode reivindicar que os textos normativos sejam um lugar das memórias culturais, mas acreditamos haver alguns indícios desse lugar de memória no texto normativo, através de alguns termos.

De acordo com Duch e Chillón (2012), quando pensamos em memória não estamos nos referindo a algo que recorda um passado imutável, que revive algo que aconteceu. Ela é algo transmorfo que nos coloca diante sentidos de pertença e exclusão, de coletividades e individualidades, universalidades e localidades que acionam passados, futuros e presentes. A memória é vista como um gesto construtivo sobre o passado, que constrói narrativas individuais, coletivas e sociais sobre algo. Esses gestos narrativos sobre as recordações se modificam a partir dos sujeitos que a acionam, dos contextos históricos e culturais em que se encontram. A memória é, portanto, um agente de elaboração de identidades que é constantemente acionada e em processo de construção continua pelos indivíduos e coletividades. Para entender quem somos no presente buscamos os sentidos da memória a todo o momento. Assim, de certa forma, o discurso sobre a memória pode nos servir de indícios sobre as relações políticas, culturais e sociais do presente. Assim, a leitura das normativas

do MEC do passado podem nos mostrar a construção dos desafios da identidade jornalística hoje.

Para isso propomos mais do que ver as normativas como objetos do passado vê-las como um conjunto, um arquivo, que possui tanto relações externas (com os momentos em que os documentos foram construídos) como uma relação interna entre os documentos. A partir da ideia de identidade jornalística procuramos olhar pra esse “local de arquivo” (DERRIDA, 2001) percebendo as mudanças, semelhanças e cristalizações nos sentidos de jornalismo e na lógica com que o discurso se estrutura. Enquanto arquivo esses documentos sofrem de um mal do esquecimento e do guardião, ou seja, eles necessariamente criam uma tradição seletiva (WILLIAMS, 1979) a partir de quem se propõem ser seu guardião. Derrida construiu sua reflexão sobre o arquivo a partir de um colóquio sobre memória e arquivos organizado pela Sociedade Internacional de História da Psiquiatria e da Psicanálise partindo de um paralelo entre o arquivo histórico e arquivo do inconsciente para apontar para a intrínseca relação que os arquivos possuem quem detém o poder e o processo de construção e exclusão do arquivo (BRIMAN, 2008). Podemos assim pensar que todo lugar de arquivo é também uma construção de uma tradição. Ou seja, o arquivo das diretrizes e normativas do MEC representa não uma manifestação dos diversos discursos sobre o jornalismo, mas sim a manifestação de um discurso oficial de estado. Por mais democrático que tenha sido o processo de discussão e elaboração dos textos há sempre um grupo de ideias e sentidos invisíveis.

Os arquivos das normativas representam assim uma “memória coletiva” (DUCH; CHILLÓN, 2012) daqueles que eram legitimados pelo estado para tratar da formação. Isso não significa que os grupos envolvidos em sua elaboração aderiam totalmente aos governos e políticas propostas, mas que eram alçados ao espaço de negociação com o poder político vigente. Celso Kelly, por exemplo, cujo livro “As Novas Dimensões do Jornalismo” publicado em 1966 exalta a importância do jornalismo para a democracia (1966), mas praticamente exclui correlação no relatório da comissão de 1969, uma influência evidente do período ditatorial e do AI5 do ano anterior. Mesmo havendo ao longo do tempo (BRASIL, 1965; 1969; 1977; 1978; 1983; 2009) um esforço contínuo de escuta das instituições e representantes do campo, a construção do relatório e das norma-

tivas, suas ideias, são manifestação filtrada pelas comissões e seus eleitos. Esse filtro das comissões é composto por professores e pesquisadores da área e profissionais do Ministério da Educação, que formam um conjunto docente-burocrático, que a princípio não possui marca autoral, histórica ou cultural, são representam apenas um grupo social. Mas essas individualidades estão presentes como nos textos de 1966 e 1969 claramente influenciados pelas ideias de Celso Kelly¹, tendo até mesmo o texto do currículo mínimo e do relatório de 66 sido incorporado ao livro do autor lançado no mesmo ano. Isso é mais evidente, por exemplo, no relatório de 2009 costurado com as ideias explicitamente referenciadas de Luiz Gonzaga Motta, Cláudio Chaparro e José Marques de Melo.

Todo texto normativo (BRASIL, 1962; 1966; 1969; 1979; 1984; 2002; 2013) é acompanhado de um relatório (BRASIL, 1965; 1969; 1977; 1978; 1983; 2009) produzido pelas comissões, que justificam e contextualizam as decisões tomadas², nele a aparente falta de historicidade por parte desse corpo burocrático se desfaz. Nos relatórios também podemos ver mais claramente a construção de uma memória coletiva e de uma tradição. Os relatórios dialogam entre si e estabelecem reações entre eles, assim o currículo mínimo de 1977 se propõe a ser mais reflexivo e crítico superando o tecnicismo de 1969, o de 2002 quer maior autonomia das escolas respondendo ao detalhismo do currículo mínimo de 1984. Do ponto de vista da tradição podemos ver que a criação dos eixos que agrupam os conteúdos já é estabelecida a partir de 1962. Há também a tradição de sempre se referenciar a documentos da Organização das Nações Unidas para a construção da justificas, excluindo qualquer outro organismo internacional potencialmente referencial. Já do ponto de vista da identidade é possível ver a construção de um sujeito da Comunicação criado a partir de 1969 até 2002. Ou seja, o profissional da informação como dito por Neveu e Pereira aparece na memória das diretrizes desde os 60 como o “jornalista polivalente” estando longe de ser um fenômeno contemporâneo.

1 Outra influência nesses relatórios foi a realização d o 4º congresso do Centro Internacional de Estudos Superiores de Comunicação para América Latina (CIESPAL) – órgão da ONU com sede em Quito, no Equador) no Rio de Janeiro em 1964 e organizado por Celso Kelly.

2 A exceção são as normativas de 1962 que tem sua justificativa no próprio texto do currículo mínimo e de 2002 que não possui relatório específico justificando o texto das diretrizes.

3 As identidades jornalísticas nos textos normativos do curso superior de Jornalismo

A memória coletiva que encontramos nos relatórios e nas normativas parece à primeira vista apontar para um movimento de certa forma pendular na identidade do jornalismo. Elas partem de uma discussão em torno da formação do jornalista (BRASIL, 1962; 1965; 1969) para a construção do ensino de um profissional da comunicação com diversas habilitações (BRASIL, 1977; 1978; 1983) para em seguida retornar a diretrizes exclusivas para o jornalismo em 2013. Ou seja, na superfície os documentos partem de uma identidade específica do campo do jornalismo para uma ideia ampla do espaço da Comunicação e suas profissões para voltar a tratar da especificidade da formação jornalística. Nesse último movimento entende-se que há uma diferenciação entre campo científico ao qual o jornalismo ainda está atrelado (o da Comunicação) e a profissão ao qual tem desafios próprios no século XXI.

Comunicação Social não é uma profissão em nenhum país do mundo, mas sim um campo que reúne várias diferentes profissões. É também uma área acadêmica que engloba diversas disciplinas específicas, como ocorre também em outras áreas das ciências aplicadas como, por exemplo, a da Saúde, que reúne em seu âmbito as profissões (e respectivas disciplinas) de Medicina, Odontologia, Enfermagem, Fisioterapia, etc. Desta forma, é inadequado considerar o Jornalismo como habilitação da Comunicação Social, uma vez que esta, como profissão, não existe, assim como não existe uma profissão genérica de Saúde (BRASIL, 2009).

O jornalismo lidaria com o fato e a notícia transformando o primeiro no segundo, ou seja, em um produto social legível e distribuível de forma a ajudar as pessoas a melhor se localizarem e tomarem melhores decisões em suas vidas. A base da identidade dessa profissão estaria em uma ética e um conceito de verdade associados à perspectiva de atender a um bem comum ou coletivo. Para o relatório “(...) o Jornalismo torna-se confiável para a expressão, a viabilização e a elucidação dos confrontos discursivos das ações humanas, na nova dinâmica da atualidade” (BRASIL, 2009). Além da especificidade da atividade, há também a crise contemporânea da perda do controle no processo de produção e distribuição da notícia

que tornaria uma diretriz específica para os cursos de jornalismo necessária. As diretrizes serviriam de uma forma de clarear o território do jornalismo para que ele possa encarar seus novos desafios e cumprir sua função democrática. Trata-se de um resgate de um sentido de identidade jornalística “romântica” (PEREIRA, 2009) que entende a profissão como transformadora do mundo que atende a necessidade do bem comum.

O que o relatório (BRASIL, 2009) e as diretrizes (BRASIL, 2013) atuais parecem nos indicar é que para responder a crise atual da profissão devemos retornar a um modelo específico de ensino e normatização do jornalismo como na década de 60, antes da criação do grande campo da Comunicação. Mas o que percebemos é que mesmo nos primeiros relatórios (BRASIL, 1962; 1965; 1969) admite-se uma formação “polivalente” do jornalista que pode atuar como “jornalismo publicitário”, “jornalismo cinematográfico”; “jornalismo de relações públicas” ou o “jornalismo de ilustração”. As habilitações são estabelecidas a partir do currículo mínimo de 1969 que coloca uma fusão entre o jornalismo e a comunicação social como campo científico: “não só a expressão jornalismo passa a confundir-se com meios de comunicação, ou comunicação *“tout court”*, como a preparação de profissionais não deve ficar circunstanciada a apenas um dos meios ou veículos (...)” (BRASIL, 1969). A comissão do final da década de 60 conclui que todos os comunicadores (chamados no texto de jornalistas) têm em comum a condição da procura, seleção e divulgação dos fatos, observando sempre a verdade. É na “condição de repórter” (1969) que estaria a mais preciosa função do meio. Por outro lado, os relatórios e currículos mínimos, da década de 60, parecem aderir menos a identidade romântica do jornalismo do que os documentos contemporâneos. Nos currículos da década de 60 o foco da formação está em atender as necessidades do mercado em expansão e transformação. Em 1962 implementa-se a disciplina de “Administração de Jornal e Publicidade” e “Técnica de Rádio e Tele-Jornal”, a primeira demonstra uma necessidade de formação para o negócio e a segunda novos campos de atuação do jornalista. Além disso, a relação univitelina entre jornalismo e democracia não aparece nos relatórios do período³, o jornalismo e a comunicação são vistos sobre o

3 Mesmo no relatório de 1962 antes do golpe não há menção a tal ralação, tampouco no relatório de 1965 produzido antes do Ato institucional nº5

prisma da eficiência. O bom profissional é o que se faz entender dentro das técnicas de comunicação do período, é aquele que tem o controle. “A análise do processo, antes de mais nada, torna-se fundamental para conter e dirigir os seus efeitos” (BRASIL, 1969). Os ruídos ou falhas de comunicação impedem o entendimento e produzem conflitos e tensões. Ao jornalismo cabe a eficiência comunicacional para preservar evitar conflitos.

Perspectiva distinta da necessidade do jornalista se ater a uma “(...) relação crítica com a realidade próxima a transformar” (BRASIL, 2009), ou do comunicador como crítico e “agente da transformação e desenvolvimento da sociedade em que está inserido, sem perda de uma visão universal e humanista (...)” (BRASIL, 1977) da década de 70, ou um profissional responsável por “(...) criar e aperfeiçoar os fundamentos democráticos da sociedade; criar e aperfeiçoar relações sociais fundadas nos critérios de justiça social, mediante, entre outras práticas, a distribuição equitativa de bens materiais e culturais (...)” (BRASIL, 1983) das diretrizes da década de 80 ou até mesmo as habilidades de “posicionar-se de modo ético-político;” e “buscar a verdade jornalística, com postura ética e compromisso com a cidadania” (BRASIL, 2001) da diretrizes de 2002. Nesses itens nos parece estar mais latente a identidade romântica do jornalismo do que nos textos da década de 60, apesar de 1977 a 2001 se referenciam ao profissional da comunicação e não apenas do jornalismo. Ou seja, esses textos normativos se aproximam mais da identidade de jornalismo das atuais diretrizes do que as específicas da década de 60.

Outra aproximação possível entre os textos normativos é também a partir da identidade do jornalista intelectual, que para Pereira (2004) surge com a ascensão dos saberes técnicos e crise das utopias ideológicas. Assim, o espaço de referência cultural dos intelectuais foi ocupado pela mídia e pelos jornalistas. A imprensa (e a mídia) ajuda a estabelecer um “horizonte de referências culturais” que vai além da representação e ajudam a moldar o senso comum contemporâneo. Constrói certo tipo de saber que perpassa as diversas áreas do conhecimento. A primeira dimensão disso é a lógica que “ao jornalista tudo interessa” (BRASIL, 1962) explicitada logo no primeiro documento. Aponta-se então a dificuldade de sistematizar o ensino do jornalismo por essa máxima. A forma de cobrir isso foi

a criação de um conjunto de “disciplinas gerais”⁴ que abordavam história, antropologia, economia, sociologia, geografia. Ao longo dos documentos esse eixo temático se manteve com algumas mudanças de nomeações e subdivisões com a filosofia e artes, mas a lógica da ancoragem teórica no sócio-humanismo-cultural se manteve. De outra parte, sempre houve dois eixos teórico-prático que inserem o jornalismo em uma dimensão tecnicista, em 1962, eram nomeados como “disciplinas especiais” e “disciplinas técnicas” e incluíam conteúdos de linguística, gramática, redação e técnicas das mídias. Esses dois eixos também mudaram de nomeação⁵ ao longo do tempo, mas mantiveram seu significado para a formação de construção teórico particular e de domínio do fazer do campo. O teórico é a compreensão do contexto do seu fazer e sua inserção na sociedade. O técnico nesse lugar aparece como um ferramental como aquilo que é manipulado pelo profissional e dá a ele sua capacidade de atuação universal em qualquer contexto histórico e ideológico.

É exatamente por esse sentido de técnica que o jornalismo se coloca no lugar do intelectual. Supostamente desprovido de ideologia ele ocupa o espaço cultural apresentado uma verdade sem viés. O jornalista se colocaria no lugar e a serviço de todos. Se o jornalismo estaria nessa força da técnica o seu espaço na formação se torna ponto de debate ao longo dos documentos. Os textos normativos da década de 60 foram considerados (BRASIL, 1973; 2009) muito técnicos científicos, ou seja, com maior espaço sobre a comunicação (em um viés funcionalista) e o fazer das mídias, com pouco espaço para a reflexão crítica. Já os documentos da década de 70 são vistos como excessivamente teórico e com pouco espaço para o fazer (BRASIL, 1983). Na década de 80 tenta-se restabelecer certo equilíbrio colocando uma exigência de divisão igualitária de carga horária entre os eixos. Porém, para o relatório de 2009 a criação de um campo da comunicação com habilitações foi responsável por uma ruptura da prática

4 Disciplinas de cultura geral (1969); Problemas Socioculturais e Econômicos Contemporâneos (1978); Área de Filosofia e arte e de Ciências Sociais (1983); Fundamentação Contextual (2013).

5 Disciplinas Profissionais (1969); Fundamentação Específica e Fundamentação Profissional (1978); Matérias Técnico Laboratoriais e Ciência da Comunicação e Linguagem (1984); Eixo de Fundamentação Específico; eixo de Fundamentação Processual e Eixo de Fundamentação Profissional (2013).

e da teórica do jornalismo com sua realidade profissional. A falta de uma história, deontologia e teoria do jornalismo gerou uma falta “(...) legitimidade no estudo voltado ao exercício profissional, desprestigiando a prática, ridicularizando os seus valores e se isolando do mundo do jornalismo” (BRASIL, 2009). Como resposta é adotado para as diretrizes de 2013 um maior peso para os conteúdos teóricos, técnicos, processuais e laboratoriais do jornalismo, incluindo a comunicação como parte de um conteúdo (e competência) contextual, junto com sociologia, arte e antropologia.

A identidade do jornalista intelectual se coloca também pelo predomínio da mídia como locus de divulgação de saberes. Ela é uma consequência de certo estágio da sociedade. O jornalismo sempre foi uma atividade intelectual, porém adquire “status intelectual” ao tornar-se central na distribuição dos saberes e cultural social. Assim, para identidade do jornalista intelectual não é necessário que este faça ou saiba construir um saber científico e humanístico, social ou cultural, mas sim a correta técnica de apreensão e reprodução. Desta forma, nos parece que essa identidade pouco emerge nas diretrizes, mas poderíamos dizer que os currículos mínimos de 1977 a 1984 propõe uma formação humanístico-intelectual mais forte que as normativas de 1962 a 1969 e 2013. Há entre os anos 70 e 80 uma influência intelectual ou ideológica, em que a sociologia, filosofia e as artes são protagonistas na formação do jornalista. Ocupam o espaço de intelectual. Já entre as normativas da década de 60 e da primeira década do século XX parecem dar coro a ascensão do tecnicismo (PEREIRA, 2004). Para o relatório de 2009 é a técnica reflexiva e transformadora que irá resgatar o protagonismo do jornalismo. Uma prática jornalística ancorada nos princípios, deontológicos e éticos, que são distintos da Publicidade de das Relações Públicas, do jornalismo, ou seja, temos novamente a referência da identidade romântica. O jornalista como quarto poder e servidor público se transforma em uma cultura imanente (AUGÉ, 2012).

4 A tradição seletiva nas normativas e a cultura imanente

A tradição é, segundo Raymond Willians (1979), uma força “modeladora” ativa que é incorporada ao presente de forma a determinar a expressão de uma cultura dominante de certas classes, ou poderíamos dizer

grupos. Ela, portanto, trabalha na perspectiva de um passado permanente ativo que ajuda a modular e é modulado pelo presente criando sentidos de pertencas e exclusões. Assim, a tradição constrói uma relação identitária que para Willians é determinada pelas relações de classes da sociedade capitalista e estabelece uma cultura hegemônica. Um dos processos de criação das tradições é a seletividade daquilo que faz ou não parte da mesma, nesse ponto, Williams aponta sua força e fragilidade. Força, pois, é no processo de exclusão que as hegemonias se perpetuam e fragilidade, porque toda seleção é constantemente tensionada e questionada, levando às vezes a mudanças nas tradições. “É nos pontos de conexão vitais, onde uma versão do passado é usada para ratificar o presente e indicar as direções para o futuro, que uma tradição seletiva e ao mesmo tempo poderosa e vulnerável” (WILLIAMS, 1979). As tradições são, portanto, um elo entre passado, presente e futuro que tecem uma rede indenitária e abrem locais de disputas.

As “conexões vitais” acontecem mais explicitamente em ritos, procissões, festas populares e discursos indenitários, políticos, antropológicos, religiosos, mas também podem deixar indícios nos textos burocráticos como as normativas. Nelas podemos ver a construção de uma tradição (e um rito) em torno do processo representatividade na elaboração dos textos. A representação tem tido uma centralidade em torno do universo acadêmico com foco nos docentes. Nos primeiros documentos da década de 1960 não há explicações sobre as escolhas dos membros que compõem as comissões. Os números de representantes são menores e parece figurar entre eles pessoas com laços com a profissão e à docência⁶. A partir da década de 70 (contraditoriamente no período mais rígido do governo militar) instala-se um processo de convocatória de participação de alguns atores do campo e a convocação de professores de instituições de ensino. Os critérios para essa convocação, no relatório de 77, são dados pela escolha da região (nordeste, sudeste e sul) em que os cursos de comunicação têm maior impacto e representação das diversas áreas de pesquisa. Nessa comissão houve também a participação discente na figura do estu-

6 Como exemplo podemos citar a figura do professor, escritor, presidente da Associação Brasileira de Imprensa e organizador do 4º Congresso da Ciespal. Apesar de sua centralidade e importância para a elaboração dos documentos na década de 60 Kelly trata-se hoje de uma figura obscura na memória acadêmica do jornalismo.

dante Luis José Magalhães Joca da Universidade Federal do Ceará. No total foram oito representantes aos quais se acrescentou consultas informais a mais cinco professores de São Paulo para críticas e melhoramento do relatório final.

Já no relatório seguinte não há descrições dos critérios de seleção dos membros da comissão essa lacuna se perpetua até mesmo no relatório de 2009 cujos integrantes são intitulados apenas de especialistas. Independente dos critérios cria-se um grupo de sujeitos responsáveis por construir os textos das normativas estabelecendo um perfil e um lugar de fala que determina a tradição criada nas diretrizes. Apesar dos processos de escuta e audiência o que é absorvido deles são modificações pequenas e os documentos não deixa claro quais são as representações contrárias e as divergências. O texto mais transparente nesse sentido são as diretrizes de 2013, o que demonstra certa maturação dessa tradição de escuta da sociedade, para ele foram realizadas audiências públicas em São Paulo, Rio de Janeiro e Recife tendo cada uma com uma temática: São Paulo com o mercado, Rio de Janeiro com a academia e Recife com os setores da sociedade interessados. Além disso, foi recebido por e-mail participações de diversas instituições representativa como FENAJ, FNPJ e SBPJor e Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS) e a Executiva Nacional dos Estudantes de Comunicação Social (Enecos). Mas por mais que o processo seja aberto a construção textual não deixa de refletir fortemente as ideias de um grupo muito limitado de professores indicados pelo ministério. Há ali um poder de seleção dos símbolos, conceitos e ritos, ou seja, da tradição, dos quais a formação jornalística irá se submeter.

Além da tradição de acadêmicos para composição das comissões há também uma revisão histórica sobre a situação do ensino através de uma análise crítica que indica os principais problemas do momento e apontam para os sentidos das transformações e um conseqüente horizonte de futuro. Entre 62 a 69, a própria defesa da necessidade e características de um ensino superior em jornalismo se mostra necessária. Em 69, indica-se também a necessidade de delimitar o campo científico do jornalismo (qual o problema de pesquisa) e necessidade de espaço para as técnicas das diversas profissões da comunicação com a instituição das habilitações

dentro da área do jornalismo / comunicação. Já na década de 70 esse diagnóstico se torna mais detalhado e inclui o próprio trabalho das normativas anteriores. Nela vê-se três momentos do ensino e normativas um primeiro humanístico, um segundo técnico científico e o terceiro (contemporâneo a época) crítico reflexivo. O relatório de 77 coloca-se inserido em um ponto de maturidade do campo científico da comunicação, sua consolidação permite naquele momento sair de um ensino tecnicista para um reflexivo. Não deixa ser de uma certa forma a proposta de uma formação com o foco na criação de intelectuais e não jornalistas intelectuais nos termos propostos por Pereira (2004).

Em 1983, mantém-se o mesmo viés na revisão histórica acrescentando a perspectiva sobre as diretrizes anteriores, entendidas como excessivamente teóricas e excludentes da dimensão prática do ensino. Nesse documento aponta-se também para novas críticas sobre a necessidade do curso superior para os profissionais de comunicação, uma espécie de eco dos problemas da década de 60, além da rigidez do modelo de currículo mínimo dando pouca autonomia para as escolas. Já nas normativas de 2002 há uma quebra da tradição burocrática do Ministério da Educação, pois para ela não foi formulado relatório ou justificava para as opções. Há também uma ruptura na lógica dos documentos, que passam de currículo mínimo para diretrizes. Até o final da década de 90, os cursos de ensino superior eram balizados através dos currículos mínimos que determinavam as disciplinas e seus conteúdos das habilitações do campo da comunicação (MOURA, 2001). A partir de 2001, estabeleceram-se diretrizes curriculares que buscam indicar “um conjunto de atividades” (MOURA, 2001) trajetórias, orientações para que cada instituição de ensino pudesse criar seu conjunto de disciplinas. Trata-se também de um documento que se insere em um contexto de expansão do ensino superior por um processo neoliberal de ampliação do espaço para as instituições particulares em detrimento das públicas. Com isso seu conteúdo se torna lacunar e genérico.

Nas diretrizes de 2013 se retoma duas tradições a análise histórica e uma diretriz exclusiva para o curso. Na recapitulação da história do ensino estabelece uma grande crítica a construção de normativas comuns para todas as profissões da comunicação e seus consequentes cursos.

Como lógica argumentativa se evoca ancestralidade da área acadêmica do jornalismo em relação a comunicação nos Estados Unidos nos anos 20 (BRASIL, 2009). Evoca-se um distanciamento da prática e da pesquisa que levou a um exercício exclusivamente crítico da comunicação: “Ganhou, em vez disso, crescente autonomia em relação às práticas da comunicação, na direção de se tornar uma disciplina estritamente crítica, da área das Ciências Humanas, e não mais da área das Ciências Aplicadas” (BRASIL, 2009). Para o relatório a inserção do jornalismo no campo da Comunicação gera uma falta de conexão com a prática que, por consequência, inibe uma formação capaz de preparar o egresso a superar as dificuldades do campo profissional na contemporaneidade. Os marcos históricos são as normativas de 1969 que estabeleceram as habilitações. Porém, podemos dizer que pelo relatório tal currículo mínimo tem seu foco estreito na formação do jornalismo e que o que ele permitiu foi no eixo prático a aplicação de técnicas específicas para cada campo da Comunicação. É preciso lembrar também que anteriormente havia currículo mínimo apenas para o curso de jornalismo, sendo as demais profissões consideradas “ramos” do jornalismo (BRASIL, 1965).

Há, portanto, uma identidade dúbia nos textos da década de 60, onde o jornalismo se confunde com a comunicação e possui uma hierarquia em relação às demais profissões. O que se perde de fato a partir de 69 são as disciplinas específicas deontológicas e éticas sobre o jornalismo. Além de maior espaço para o saber fazer, algo semelhante ao currículo mínimo de 69, é o espaço para a criação de um cânone do jornalismo e o fortalecimento de uma “cultura imanente”, ou seja, elementos, símbolos, conceitos que se naturalizam, criam uma essência do jornalismo.

Podemos por último apontar como tradição das diretrizes a estratégia de referenciar a argumentação a documentos e congressos da UNESCO. Nas diretrizes dos anos 60 é forte a influência do 4º seminário realizado no Rio de Janeiro em 1965 pelo Centro internacional de Estudos Superiores de Periodismo para América Latina (CIESPAL), órgão da Unesco. Das discussões e do documento produzido neste encontro algumas premissas são retiradas para a construção do currículo mínimo a época. Em 1977 se faz referência ao informe produzido em Paris, em 1972, o qual adota a premissa da comunicação com o objetivo de “melhorar a vida do

homem”. Em 1983, no relatório, há uma referência a documento produzido pela Unesco por especialista latino americanos sem precisão de data, mas que podemos inferir se tratar Foro internacional de Comunicadores X Reunião de diretores de escolas de Comunicação da América Latina promovido pelo CIESPAL em 1979. Quebra-se essa regra em 2002, mas ela é logo retomada no relatório das atuais diretrizes de 2013 com referências históricas a esses relatórios da Unesco e ao “I Congresso Mundial sobre o Ensino de Jornalismo de 2007 realizado em Cingapura organizado pelo Centro Asiático de Informação e Comunicação Midiática” apoiado pelo órgão da ONU para educação. Além disso, no relatório ainda se menciona a declaração dos Direitos Humanos (como forma de definir o sentido de ética).

Todas essas referências procuram evidentemente situar e ancorar as preocupação e concepções adotadas nos relatórios em relação ao resto do mundo. Mas de certa forma também serve para legitimar certas definições como universais superando o contexto histórico interno do período. Isso ajuda a esconder e transpor certas tensões internas no período em que cada documento é realizado. É como se por ser algo realizado pela ONU não fosse passível de interpretação, discussão ou não tivesse qualidades históricas. As tensões, negociações e disputas por de trás desses documentos são apagadas a título de argumentação.

5 Considerações finais

Ao longo dos anos o jornalismo passou por diversas transformações e crises que repercutiram na formação jornalística. Do ponto de vista contemporâneo podemos notar que o campo sofre com uma forte crise identitária, chegando mesmo a cogitar o seu fim. Esse diagnóstico foi essencial para justificar a criação de diretrizes exclusivas do jornalismo para 2013. Ou seja, para se ter respostas a essa nova crise seria necessária uma diretriz exclusiva para superar os problemas específicos do jornalismo, possibilitar assim novas soluções para o campo. Porém, é possível notar indícios de uma memória coletiva jornalística e burocrática que demonstra que as propostas apresentadas nas novas diretrizes possuem diálogo estreito com ideias do passado, que tinham como objetivo resolver problemas e contextos distintos dos apresentados contemporaneamente.

Comparando as normativas podemos notar que na verdade a resposta dada encontra ecos nessa memória dos textos burocráticos sobre a formação jornalística. De certa forma, as diretrizes de 2013 e 69 apontam para uma mesma característica tecnicista e para uma concepção romântica do jornalismo. É a técnica jornalística, seu *modus operandi*, que o permite atuar como mediador desinteressado. A construção do jornalismo em torno de eixos de conteúdo socioculturais, linguísticos e práticos é algo que também conecta os dois textos estabelecendo uma tradição entre eles. Não há como pensar o jornalismo fora das humanidades, mas ele deve hoje estar restrito a elas?

Do ponto de vista dos tipos de identidade, apontadas por Fábio Henrique Pereira (2004), podemos perceber como há nuances dos três tipos a todo o momento. Sendo possível identificar a identidade romântica e intelectual em normativas voltadas para descrição do campo amplo da comunicação. As atuais diretrizes claramente se filiam na atitude romântica sobre o jornalismo, propondo a tentativa de um resgate do mediador da sociedade com a responsabilidade de servidor público e o poder de codificador da verdade. O jornalista detentor de certa verdade-comum (aceita por todos) é pedra angular do discurso sobre a identidade do jornalista. É através dessa mediação e vigília da verdade, que o jornalista se torna um dos símbolos democráticos. Assim, para a memória coletiva do jornalismo se resgatar das crises que vive, deve-se retornar a essa essência. Parece-nos aí haver uma espécie de símbolo ou um ponto de tradição que alicerça uma cultura imanente do jornalismo, que não consegue se pensar fora desse arco.

Referências bibliográficas

AUGÉ, Marc. *Para onde foi o futuro?* Campinas: Papyrus, 2012.

BRASIL. Ministério da Educação. *Parecer do Currículo Mínimo para o curso de Jornalismo*. Parecer nº 323, 1962.

BRASIL. Ministério da Educação. *Parecer do Currículo Mínimo para o curso de Jornalismo*. Parecer nº 984, 1965.

BRASIL. Ministério da Educação. *Parecer do Currículo Mínimo para o curso de Jornalismo*. Parecer nº 631, 1969.

BRASIL. Ministério da Educação. *Parecer do Currículo Mínimo para o curso de Jornalismo*. Parecer nº 1203, 1977.

BRASIL. Ministério da Educação. *Parecer do Currículo Mínimo para o curso de Jornalismo*. Parecer nº 002, 1978.

BRASIL. Ministério da Educação. *Parecer do Currículo Mínimo para o curso de Jornalismo*. Parecer nº 480, 1983.

BRASIL. Ministério da Educação. *Diretrizes Curriculares Nacionais para os Cursos de Graduação em Jornalismo*. PARECER CNE/CES 492/2001.

BRASIL. Ministério da Educação. *Relatório da Comissão de Especialistas instituída pelo Ministério da Educação para as diretrizes dos cursos de jornalismo*. Portaria Nº 203/2009, de 12 de fevereiro de 2009.

BRASIL. Ministério da Educação. *Diretrizes Curriculares Nacionais para os Cursos de Graduação em Jornalismo*. PARECER CNE/CES Nº:39/2013; RESOLUÇÃO Nº 1, DE 27 DE SETEMBRO DE 2013.

BRASIL. Ministério da Educação. *Currículo Mínimo para o curso de Jornalismo*. Resolução Nº sem, 1962.

BRASIL. Ministério da Educação. *Currículo Mínimo para o curso de Jornalismo*. Resolução Nº sem, 1966.

BRASIL. Ministério da Educação. *Currículo Mínimo para o curso de Jornalismo*. Resolução Nº 11, 1969.

BRASIL. Ministério da Educação. *Currículo Mínimo para o curso de Jornalismo*. Resolução Nº 09, 1978.

BRASIL. Ministério da Educação. *Currículo Mínimo para o curso de Jornalismo*. Resolução Nº 02, 1984.

BIRMAN, Joel. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. *Natureza Humana*, v. 10, n. 1, 2008, p. 105-128.

DUCH, Lluís; CHILLÓN, Alberto. *Un ser de mediaciones*. Barcelona: Herder, 2012.

DERRIDA, Jaques. *O mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume dumará, 2001.

KELLY, Celso. *As novas dimensões do jornalismo*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1966.

LEAL, Bruno; JÁCOME, Phellipy; MANNA, Nunno. A “crise” do jornalismo: o que ela afirma e o que ela esquece. *Libero*, São Paulo, v. 17, n. 34, 2014, p. 145-154.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Crise nos paradigmas do Jornalismo. *Observatório da Imprensa*, Barcelona, 21 mar. 2002. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/crise-nos-paradigmas-do-jornalismo/>. Acesso em 19 mar. 2019.

MOURA, Cláudia Peixoto de. Curso de Comunicação Social no Brasil: do Currículo Mínimo às novas Diretrizes Curriculares. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 8, n. 14, 2001, p. 57-65.

NÉVEU, Erik. As notícias sem jornalistas: uma ameaça real ou uma história de terror? *Brazilian Journalism Research*, Brasília, v. 6, n. 10, 2010, p. 29-57.

PEREIRA, Fábio Henrique. Da responsabilidade social ao jornalismo de mercado: o jornalismo como profissão. Biblioteca on-line de Ciência da Comunicação. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pereira-fabio-responsabilidade-jornalista.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2019.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979

CAPÍTULO 2

Rupaul's Drag Race Herstory: a tradição seletiva do programa enquanto constituidora de repertórios

ARTHUR GUEDES MESQUITA

1 Introdução

*Condragulations. Shantay, you stay. Gentlemen, start your engines and may the best woman win. If you can't love yourself, how in the hell you gonna love somebody else? It's time for you to lip-sync for your life*¹. Frases sonoras, apropriações de práticas e muitos neologismos. Essa é a fórmula para constituir os repertórios de referências no *reality show* de competição de RuPaul Charles: o *RuPaul's Drag Race* (RPDR).

Depois de 10 temporadas, o programa comandado pela *drag queen*² americana RuPaul Charles tem se firmado como uma referência para a cultura *drag* contemporânea, inclusive, pela sua capacidade de criar um repertório de referências em torno desse universo. O *reality show*, que tem

1 Frases e termos utilizados por RuPaul e pela produção do programa em determinados desafios ou em situações específicas do *reality*.

2 *Drag queens* são personagens criadas para fins de performance artística em que características compreendidas como femininas são exageradas, como uma caricatura.

como objetivo encontrar a *america's next drag superstar* — ou a próxima estrela *drag* americana, em tradução livre — é um dos produtos que mais tem contribuído para a popularização da cultura *drag* pelo mundo.

A cada edição, são apresentadas de 10 a 14 participantes, que já são *drag queens*, ou seja, que já têm uma personagem construída, para competirem entre si em provas de performance, de atuação, de dança, de maquiagem, de costura, de canto e assim por diante até que reste apenas uma — a vencedora da temporada.

Semana a semana, as competidoras precisam passar por alguns desafios com o objetivo de mostrarem que são as mais aptas a ganhar o título oferecido pelo programa. Na maior parte dos episódios, existem dois tipos de desafios: os *mini challenges* e os *maxi challenges*. Os primeiros são provas mais curtas e que, geralmente, dão algum tipo de vantagem em relação aos desafios mais importantes do programa — os *maxi challenges*.

As provas menores, usualmente, são realizadas no *werk room* — nome dado à sala de trabalho do *reality* que faz referência direta ao *hit* de RuPaul *Supermodel* e que é usado pelas participantes para se prepararem para os desafios — e costumam ser mais focadas no humor. O mais famoso e mais esperado desde a 2ª temporada (2010) é o *reading challenge*³, em que as *drags* precisam “ler” umas às outras com o intuito de fazer as demais rirem — inclusive, RuPaul.

Já as provas maiores implicam em uma produção mais intrincada: geralmente, acontecem fora do estúdio (pelo menos, nas primeiras temporadas), em outros cenários ou ao vivo no palco principal e as participantes precisam estar em *full drag* — termo utilizado para caracterizar a montagem completa, com cabelo, maquiagem e figurino.

Depois de realizarem os desafios, as competidoras são avaliadas pela sua performance nas provas daquela semana. Para isso, elas precisam montar um *look* completo de acordo com a temática proposta por RuPaul. Completamente montadas, elas precisam desfilarem na passarela em frente à apresentadora e a alguns jurados — fixos e convidados especiais — para ouvirem o que eles acharam sobre os resultados de todos os desafios daquela semana.

3 Nas palavras de Dorian Corey no documentário *Paris is Burning* (1991), *reading* é a arte do insulto, em que você pega alguma falha de alguém e a exagera com o intuito de fazer os demais rirem.

A partir das avaliações, é escolhida uma campeã daquele período que ganha um prêmio específico e, além disso, também são apontadas as duas piores daquela semana. Ambas as participantes precisam, então, passar por um dos desafios mais aguardados de todo episódio: o *lip-synch for your life challenge* — o desafio de dublagem. As participantes precisam, ao mesmo tempo e no mesmo palco, dublar uma música enquanto dançam, encenam, fazem malabarismos e tudo o que acharem que faz sentido para a música escolhida naquela semana.

A que for melhor continua na competição, ouvindo de RuPaul a frase *Shantay, you stay*, e a pior é eliminada do programa, escutando da apresentadora *Sashay away!* No final da temporada, restam apenas 3 — 4, nas últimas edições — que são consideradas finalistas e que precisam lutar pelo título, pela coroa, pelos prêmios e pelo dinheiro oferecido pelo programa.

Ao ganhar a competição, a *drag queen* vencedora entra para o *Drag Race Hall of Fame* — ou o *Hall* da Fama de *Drag Race* — e se torna responsável por representar o legado do programa até que outra vencedora tome o seu lugar — geralmente, a campeã de uma nova temporada. Mesmo assim, todas as ex-participantes são responsáveis por representar o *reality* com *charisma, uniqueness, nerve and talent*⁴ — carisma, originalidade, coragem e talento, em tradução livre —, características apontadas por RuPaul durante as edições como fundamentais para *drag queens*.

Propor termos novos, apropriar-se de referências antigas e criar bordões faz parte do repertório do programa — ou, para utilizar terminologias apropriadas por RuPaul, faz parte da *herstory* de RPDR. A palavra cunhada nos anos 70 para representar perspectivas femininas a respeito de determinadas narrativas históricas é constantemente falada por Ru para designar a história do próprio programa.

A construção e a articulação de termos, referências e acontecimentos em torno de RPDR criam um campo simbólico e um vocabulário próprio a partir do que é observado durante o *reality*. Mas não só isso. *Looks*, diálogos, performances e provas também são remontados a cada temporada na tentativa de criar um espaço que é retroalimentado por si mesmo. Já houve desafios em que as participantes precisaram fazer releituras de *looks* apresen-

4 As primeiras letras de cada uma das palavras formam o acrônimo C.U.N.T., termo que designa a genitália de uma mulher.

tados em temporadas anteriores, tiveram que encenar situações de conflito envolvendo ex-participantes e foram desafiadas a participar de provas que fizeram sucesso nas edições passadas. Tudo isso marcado por bordões e vocabulários que são cunhados e convocados a cada nova edição.

Mas como essa proposta de historicidade se constitui? É possível pensar a criação desse repertório autorreferente como um gesto memorialístico de tradições? Em que medida a intenção de selecionar um conjunto de referências a partir de apropriações e apagamentos produz uma tradição em torno do programa? Por qual motivo umas perduram e outras desaparecem na dinâmica de RPDR? Cabe olhar para os aspectos repetidos e reforçados como uma forma de operar linhas do tempo em torno do *reality show*?

A partir desses questionamentos, o presente artigo busca compreender de que maneira o programa é capaz de selecionar seu repertório de referências sobre si mesmo como forma de constituir uma tradição em torno da sua própria dinâmica.

2 RuPaul's Drag Race e o que drag representa

Em uma década de programa, RPDR já foi capaz de apresentar e calcar diversos elementos que fazem parte da cultura *drag* — tanto se alimentando dela quanto contribuindo para que ela se transformasse. Embora o *reality* tenha sido capaz de popularizar esse universo para pessoas que nunca haviam tido contato com algo parecido, ele é uma parte pequena do que ser e fazer *drag* representa.

Para RuPaul, “*we're all born naked and the rest is drag*” ou todos nascemos nus e o resto é *drag*, em tradução livre. Essa não é apenas uma das frases mais famosas dele, como é uma maneira de compreender o que *drag* é capaz de representar. A ideia desse bordão é reforçar que todos nascemos iguais, com o mesmo valor, e o que nos diferencia é exatamente como nos expressamos, como apresentamos nossos corpos ou como performamos nos espaços de visibilidade.

É o mesmo que dizer que nossas performances são capazes de produzir quem nós somos e de ocupar nossos lugares no mundo, mas sem perder a dimensão política de que devemos ter os mesmos direitos. Nesse sentido, a noção de performance pode ser compreendida como um processo relacional que perpetua modos de experimentar o mundo de um indivíduo

na tentativa de constituir sua própria subjetividade. Para Taylor (2016, p. 10), performance pode ser entendida como um repertório contínuo de gestos e de comportamentos que são reencenados ou reativados repetidamente, muitas vezes sem que os percebamos dessa maneira.

E *drag* estabelece uma dinâmica de mútua afetação com essa perspectiva sobre performance: não se trata apenas de sujeitos criando caricaturas do feminino, ao se “montarem” de “mulheres”, mas de indivíduos tensionando algumas duplicidades em suas constituições enquanto sujeitos. Uma delas é a divisão binária de gênero que, nesse universo, pode ser deslocada com a movimentação de personagens que marcam trânsitos ao desconstruírem — e reconstruírem — os critérios de masculinidades e de feminilidades atrelados ao “contrato heterossexual”⁵.

Drag é sobre muitas coisas. É sobre roupas e sexo. É subverter as maneiras de se vestir que ditam como homens e mulheres deveriam parecer na nossa sociedade organizada. É criar e liberar tensão; é confrontar e apaziguar. É sobre a interpretação de papéis e o questionamento do significado de gênero e de identidade sexual. É sobre anarquia e provocação. É sobre o medo que homens sentem das mulheres tanto quanto o amor que eles sentem por elas e é sobre identidade gay (BAKER, 1994, p. 18, no original em inglês⁶).

Drag, então, pode ser configurado como um lugar de expressão, um espaço de liberdade em que as pessoas podem explorar os limites de suas performances e das suas identidades, tanto de gênero quanto sexuais, a partir da experimentação e do tensionamento de normas que os conformam enquanto sujeitos. O entendimento de *drag* enquanto cultura emergiu como uma possibilidade de criação de espaços relativamente seguros para populações marginalizadas — principalmente, os sujeitos que se identificavam como LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros).

5 Conceito desenvolvido por Wittig (1992, p. 51-52) que tem como base a normatização e a normalização da heterossexualidade como um mecanismo de controle de sexualidades e de expressões de gênero.

6 Drag is about many things. It is about clothes and sex. It subverts the dress codes that tell us what men and women should look like in our organized society. It creates tension and releases tension, confronts and appeases. It is about role-playing and questions the meaning of both gender and sexual identity. It is about anarchy and defiance. It is about men's fear of women as much as men's love of women and it is about gay identity.

Mesmo assim, não se trata de um espaço pacificado, isento de disputas e de ambivalências. Por muito tempo, atuar enquanto *drag* era uma atividade exclusiva de homens, já que, no início, essa prática foi pensada e repetida para contornar a impossibilidade de participação feminina em determinados cenários. No universo do teatro clássico (BAKER, 1994, p. 24), mulheres eram consideradas indivíduos de segunda classe e, por isso, eram proibidas de desempenhar determinadas funções. Assim, homens eram impelidos a representar os papéis das mulheres das histórias, em vez de contratarem atrizes para fazer esse trabalho.

Nesse contexto, tratava-se de performance artística, de criar personagens ou de interpretá-las para fins de entretenimento ou de representações culturais. Por mais que homens afeminados⁷ atuassem dessa maneira, era mais uma questão de adequação aos papéis do que necessariamente uma expressão das suas identidades.

A existência de homens feminilizados só era permitida nesses contextos ou naqueles em que suas presenças serviam para algum fim, isto é, suas subjetividades estavam vinculadas a um senso de instrumentalização em que seus corpos e suas identidades eram objetificados para servir àqueles com mais poder. Assim, atuar como *drag*, personificando uma interpretação do feminino, só era permitido em espaços regulados e só era legitimado como uma expressão artística.

Ou seja, esses homens só podiam agir de forma “não máscula” durante determinados períodos de tempo, para finalidades específicas e em lugares destinados para esse tipo de performance, enquanto mulheres nem sequer eram cogitadas para fazer parte destas dinâmicas. Tratava-se de uma prática que se apropriava de elementos tidos como femininos, mas que não permitia o ingresso daquelas que serviam como inspiração para o seu desenvolvimento.

No contexto de RPDR, isso ainda fica explícito no elenco que é escolhido para participar a cada edição: homens *gays* em sua maioria. No programa, por muito tempo, apenas homens cis puderam competir e apresentar suas habilidades enquanto *drag queens*. Algumas mulheres trans e pessoas não

7 Afeminados no sentido de terem voz fina, corpos pequenos, trejeitos, músculos pouco desenvolvidos. Em alguns contextos, apenas rapazes muito jovens eram contratados para desempenhar determinados papéis, afinal, ainda não haviam passado pelo desenvolvimento corporal característico da puberdade.

binárias já participaram do *reality*, mas, na maioria das vezes, elas apenas saíram do armário sobre suas identidades de gênero durante ou depois da temporada ir ao ar.

De qualquer forma, ainda é uma dinâmica calcada na hipervalorização do feminino ou, pelo menos, do que é compreendido nessa perspectiva como próprio da feminilidade. Isso fica marcado na intencionalidade de fazer referência às participantes no feminino. Durante o programa, elas são identificadas quase exclusivamente pelas suas *drags* e costumam ser tratadas com pronomes femininos. Nem sempre os espectadores têm acesso aos nomes masculinos das participantes, já que o foco do *reality* é dar visibilidade, principalmente, para as personagens de cada uma delas, ainda que elas sejam constituídas a partir de suas identidades.

Com a popularização desse universo — inclusive, por causa do programa —, o entendimento sobre o que é *drag* se expandiu. Atualmente, trata-se de um ambiente em que sujeitos que não se encaixam (ou que não querem se encaixar) nos estereótipos e papéis rígidos de gênero podem construir suas próprias identidades a partir de suas afinidades e de suas relações com seus próprios corpos. Essa dinâmica identitária de descoberta, de acolhimento e de expressão marca uma tentativa de ocupar seu próprio lugar no mundo.

Por meio de alguns elementos comuns a esse universo, esses sujeitos não só se incluem nas dinâmicas como as tensionam a partir de suas próprias performances. A identificação com as práticas *drag* pode se dar por meio de três principais elementos: a montagem, a linguagem e o espaço. O primeiro deles diz da construção visual dos seus corpos: o uso de maquiagem, de perucas, de roupas e de quaisquer aparatos aplicados na intenção de constituir sua visualidade. O segundo se refere à criação, ao uso e à apropriação de bordões, expressões e repertórios verbais atrelados a essa cultura. E, por fim, o terceiro que faz referência aos espaços ocupados por essas pessoas: bailes, festas, bares, boates e todos os demais que, além de permitirem a presença de indivíduos que se consideram parte desse universo, os acolhem.

O *reality show RuPaul's Drag Race* toca em todos esses elementos: não apenas dá a oportunidade para que as participantes se montem e construam seus corpos, como ainda mostra os bastidores desse processo; não apenas cria e organiza um vocabulário próprio para que produção, participantes e públicos se comuniquem entre si, como ainda se apropria de práticas e expressões de universos que influenciam a cultura *drag*; e não apenas faz

referência aos locais em que *drags* transitam, ocupam e organizam, como ainda oferece um espaço de maior visibilidade para que esses elementos sejam vistos, conhecidos, aprendidos e compartilhados.

Esse gesto produtivo e intencional é capaz de configurar certa tradição em torno do programa. Depois de várias temporadas, já é possível identificar aquilo que é considerado próprio do *reality*: o formato, as provas, os perfis das participantes, os jurados, os dramas e, principalmente, os bordões. O vocabulário de RPDR é um elemento constituído e constitutivo do repertório do programa. A cada nova edição, ele é atualizado com a repetição daquilo que fez sucesso nas temporadas passadas, com o acréscimo de novos termos e com o desaparecimento daqueles que não foram bem aceitos pelo público.

3 A tradição seletiva de *RuPaul's Drag Race*

Escolher o que entra e o que sai, definir como as participantes devem se comunicar, reforçar aquilo que deve ser repetido, marcar a criação de novos repertórios, apagar determinados acontecimentos fazem parte do processo narrativo do programa. O *reality* é uma produção que se destina a um público específico e, por isso, precisa atualizar suas estratégias de serialidade a cada nova edição. É uma dinâmica marcada por um duplo movimento: repetir aquilo que deu certo em termos de audiência e de repercussão e desaparecer com aquilo que teve respostas negativas. Ou seja, aquilo que pode ser visível e aquilo que deve desaparecer; aquilo que pode ser lembrado e aquilo que deve ser esquecido.

Esse movimento de mostrar e esconder emerge como um forte elemento constituidor da *herstory* de RPDR. Aquilo que é selecionado para fazer parte das dinâmicas do programa de forma recorrente é uma tentativa de educar o olhar daqueles que acompanham as edições ano após ano. A produção de passados e a projeção de futuros são gestos com a intenção de propor caminhos narrativos para os espectadores de modo que o repertório de referências se configure como elemento de permanência com relação ao *reality show* — afinal, existe um público para o qual o programa se destina.

A seleção daquilo que vai continuar sendo usado nas próximas edições passa por uma dinâmica de memória, em que cada decisão funciona como uma chave de leitura para os acontecimentos do próprio programa.

Segundo Duch e Chillón (2012, p. 401-403), a memória é uma faculdade constitutiva em permanente transformação que seleciona, classifica e distribui as vivências dos sujeitos como um agente de configuração de sentido.

Assim, o compartilhamento e a validação de um quadro interpretativo configura um gesto memorialístico, à medida que se apresenta como uma dinâmica social e não apenas psíquica da produção de lembranças. Recordar implica a atualização do quadro interpretativo de determinado fato, isto é, trata-se de um re-acordo, uma reconfiguração, uma nova proposta de articulação.

A partir desse novo viés interpretativo, são estabelecidas novas relações entre aquilo que se pretende lembrar e aquilo que se pretende esquecer — afinal, memória e esquecimento são duas dimensões articuladas, indissociáveis e constitutivas das relações humanas (DUCH; CHILLÓN, 2012, p. 420). Lembrar-se é esquecer-se na medida em que esse ato produtivo aciona estratégias de sobrevivência de memorialização (HUYSSSEN, 2014, p. 16), ou seja, para dar visibilidade a determinados fatos é preciso necessariamente invisibilizar outros.

Não é uma tentativa de recuperar o passado, mas de configurá-lo de forma ativa. Não se trata de algo dado, de uma percepção pacificada. O esforço de resgatar uma lembrança, na verdade, é a produção dessa memória, já que o que aconteceu está inacessível e só pode ser reconstituído assumindo a incompletude dos resultados desse gesto. Por isso, “o passado é sempre novo” (DUCH; CHILLÓN, 2012, p. 401), é sempre algo marcado pelo quadro interpretativo acionado.

Na *herstory* de RPDR, esse movimento pode ser observado em situações das quais emergem posicionamentos intensos envolvendo o programa. Um bom exemplo dessa dinâmica foi a repercussão em torno da frase “*You’ve got she-mail*” usada nas primeiras edições do *reality*. O trocadilho, que une e-mail com a palavra *shemale* — transexual ou travesti, em inglês, que carrega uma dimensão pejorativa —, foi visto como um ato depreciativo e insensível pelos espectadores e por ex-participantes. Parte do público argumentou que essa construção invisibilizava ainda mais as questões sociais envolvendo pessoas trans (BRENNAN; GUDELUNAS, 2017, p. 4). Como resultado, o programa deixou de usar a frase e nunca mais fez referência a essa controvérsia, muito embora tenha utilizado essa construção por algumas edições antes da polêmica.

Esse episódio marca a vulnerabilidade do movimento de selecionar o que entra e o que sai da dinâmica do programa. Segundo Williams (1979, p. 119), os processos de seleção geralmente põem de lado, reinterpretem, diluem ou convertem áreas inteiras de significação em formas que, pelo menos, não contradizem os elementos compreendidos como importantes para o direcionamento interpretativo desse gesto. Escolher o que deve ser esquecido se configura como uma proposta, que precisa ser compartilhada e aceita pelos demais envolvidos. No caso da frase transfóbica, ela fez sentido para o programa enquanto os espectadores não problematizaram a natureza discriminatória por detrás dela. Quando essa percepção veio à tona, foi preciso apagá-la antes que as repercussões negativas se tornassem maiores que as demais propostas narrativas do *reality*.

Por outro lado, o esforço para selecionar aquilo que perdura parte da compreensão de que alguns quadros interpretativos podem ser mais bem aceitos pelo público do que outros. Uma ocasião que pode servir de exemplo para isso foi a eliminação da participante Vanessa Vanjie Mateo na 10ª temporada (2018) do programa. A *drag queen* foi eliminada no primeiro episódio, mas foi lembrada durante toda a edição. Tudo por causa da maneira como ela saiu da passarela após ser eliminada: andando de costas e repetindo seu apelido *Miss Vanjie* à exaustão. Nos demais episódios, mostraram a cena da sua eliminação em formato de *flashback* como uma maneira de produzir desdobramentos no próprio programa. Esse acontecimento foi tão repercutido e consumido pelo público que a participante foi integrante da 11ª temporada, que foi ao ar em 2019.

A criação de linhas do tempo e propostas de explicações para o que acontece na dinâmica do programa pode ser compreendida como um gesto memorialístico a partir do momento em que percebemos a edição como um conjunto de parâmetros explicativos sobre os acontecimentos de RPDR.

A tentativa de instaurar determinados elementos e referências verbais específicas como narrativa do programa apresenta um caminho de entendimento calcado na intencionalidade do próprio *reality*, ou seja, não se trata da interpretação dos fatos em si, mas de uma proposta de atualização dos critérios interpretativos para acompanhar o programa a partir da tessitura de uma memória compartilhada.

Essa produção de memórias, por sua vez, é capaz de constituir uma noção de tradição em torno do programa — não como uma dimensão historicizada de sobrevivência do passado, mas como uma força ativamente modeladora (WILLIAMS, 1979, p. 118). Em um movimento de lembrança e esquecimento, o programa tece a partir de si um repositório de acontecimentos, vocabulários, personagens, comportamentos e ações que apontam para onde sua proposta narrativa pretende seguir.

A dimensão de editar, reforçar e apagar determinados elementos presentes no *reality* marca a ideia de tradição seletiva proposta por Williams (1979, p. 118): “uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural.” Enquanto certos elementos são enfatizados, outros são propositalmente negligenciados como parte de uma articulação de intenções.

O objetivo desse movimento é criar uma linha do tempo que responda aos interesses do programa. Aquilo que é bem aceito pelo público em determinada temporada é repetido nas demais de maneira explícita, assim como aquilo que não teve a repercussão desejada é retirado das edições futuras, marcando o aspecto seletivo dos elementos que constituem a tentativa de criar um repertório próprio do programa.

Essa dinâmica é estendida para as performances das participantes durante o *reality*. Em temporadas mais antigas, algumas das *drags* se tornaram favoritas do público por causa de expressões, frases e bordões que disseram durante suas trajetórias no programa. Uma prática que passou a ser repetida a cada nova edição é a entrada das participantes no *work room* falando um potencial bordão próprio ou alguma coisa característica para se apresentar de forma memorável.

Esse é o primeiro momento em que as participantes têm contato umas com as outras no caso de temporadas regulares. Nas edições de *All Stars* (AS) — temporadas em que ex-participantes são convidadas para competirem novamente —, é muito comum que elas façam essas entradas fazendo referência às suas entradas nas temporadas regulares em que participaram. No entanto, essa proposta de linha do tempo só é configurada dessa maneira quando a nova apresentação é feita. Por mais que as participantes, sem exceção, tenham que passar por essa etapa no programa — pelo menos, a partir da 4ª temporada (2012) —, nem todas

são construídas como algo que reinterpreta um passado, no caso de AS, ou como algo que será ressignificado na proposta narrativa do programa.

Um caso que foi configurado como parte da tradição de RPDR é o da participante Shangela Laquifa Wadley. Ela foi a primeira eliminada na 2ª temporada (2010), mas foi convidada para participar novamente na 3ª (2011) — ela foi a primeira ex-participante a competir novamente em uma temporada regular —, além de ter sido finalista no AS3 (2018) e de fazer aparições em diversas outras temporadas. Na sua apresentação da 3ª temporada, ela entrou em uma caixa, já que sua participação era uma surpresa para o elenco, e saiu dela falando o seu bordão mais famoso: *Hallelou*. Já na sua apresentação na 3ª temporada de *All Stars*, ela também entrou em uma caixa e também saiu dela gritando o seu bordão. Na 4ª temporada, RuPaul brincou com essa dinâmica e trouxe Shangela dentro de uma caixa, para dar a entender que participaria novamente.

Da mesma forma que atitudes individuais das participantes podem ser compreendidas como parte da tradição seletiva do programa, a estrutura do *reality* também está marcada por escolhas, repetições, reapropriações e apagamentos. Provas como o *reading challenge* e o *Snatch Game* — talvez, os desafios mais esperados de cada temporada — e como o *Chicken, or What?* e o *Cheer-leading Battle* — desafios que foram feitos apenas uma vez na *herstory* do programa — podem ser considerados parte da tradição de RPDR. O gesto seletivo do programa articulou referências de outros espaços e os configurou de uma maneira que respondessem à estrutura do próprio *reality*, que se apropriou de elementos específicos e desconsiderou outros na formalização desses desafios, inclusive, a repercussão do público.

3.1 *Reading challenge*

Trata-se de um *mini challenge* que está presente desde a 2ª temporada do programa em que as participantes precisam “ler” umas às outras com o intuito de fazer as demais rirem — inclusive, RuPaul. Nas palavras de Dorian Corey em *Paris is burning* (LIVINGSTON, 1991), *reading* é a arte do insulto, em que você pega alguma falha de alguém e a exagera com o intuito de fazer os demais rirem⁸. No contexto brasileiro, uma tradução

8 Reading is the real art form of insult. [...]You get in a smart crack, and everyone laughs and kikis because you've found a flaw and exaggerated it, then you've got a good read going.

adequada para o termo é gongar, isto é, ridicularizar alguém em público, apontando para algum ponto que pode ser visto como um defeito.

Nos episódios em que essa prova é desenvolvida, RuPaul costuma perguntar “*Reading is what?*” e as participantes devem responder “*Fundamental!*”. Depois, a apresentadora introduz o desafio com as seguintes palavras “*In the great tradition of Paris is burning, the library is open!*”, ou, em bom português, “Na grande tradição de *Paris is burning*, a biblioteca está aberta” — fazendo referência tanto ao filme de Livingston quanto à prática da “leitura”.

Apenas as melhores e as piores “leituras” são editadas para fazer parte do programa. As que ficam de fora têm sido disponibilizadas em outros canais — como no *YouTube*, por exemplo — e essa seleção é feita de acordo com os interesses da edição do programa. É possível perceber o direcionamento que o próprio *reality* dá durante a exibição do desafio: as cenas das participantes que, possivelmente, ficarão entre as piores no final do episódio são editadas com o intuito de justificar essa decisão. É muito comum escolher somente as “leituras” que fizeram poucas pessoas rirem e, enquanto elas estão “lendo” as outras, são incluídas cenas de confissão⁹ em que as demais participantes criticam o rendimento das que não estão se destacando positivamente.

Essa mesma dinâmica é repetida no caso das participantes que, possivelmente, serão as melhores daquele episódio. As cenas são editadas para que fique claro quem eram as melhores naquele desafio. Realmente, dá para ver que RuPaul ri bastante durante a participação das melhores, mas nem sempre fica claro quem será a vencedora do desafio. Esse trabalho fica nas mãos do gesto seletivo da edição — inclusive, porque é comum que a vencedora tenha algum benefício no *maxi challenge* daquele episódio. Então, essa decisão precisa responder ao quadro interpretativo que o programa está tentando construir.

3.2 *Snatch Game*

Já o *Snatch Game* é um desafio, que também está presente desde a 2ª temporada, em que as participantes devem personificar celebridades em

⁹ Essas cenas são gravadas em uma salinha e funciona como uma entrevista com algum profissional da produção. Basicamente, as participantes precisam explicar provas, comentar desafios, criticar demais participantes para que essas cenas sejam utilizadas como parte da narrativa do programa.

um cenário de *game show*. RuPaul é a apresentadora da prova que sempre conta com duas celebridades convidadas. Ru faz algumas perguntas que precisam ser preenchidas pelos convidados e as *queens*, enquanto fazem suas próprias interpretações das personagens escolhidas, devem tentar acertar as respostas dos convidados. O objetivo é ver o quão criativas e engraçadas as participantes conseguem ser — afinal, é preciso fazer RuPaul rir das suas respostas.

Esse formato é uma paródia do clássico programa de TV “*Match Game*” e o funcionamento é praticamente o mesmo. Além disso, o nome *snatch* presente no título do desafio é uma gíria que pode significar vagina, fazendo referência ao fato de que as participantes, geralmente, personificam e representam celebridades femininas.

O desafio foi não só muito bem aceito pelo público quando foi ao ar, como é capaz de fazer referência a uma prática bastante tradicional na cultura *drag*: a personificação de mulheres famosas. Mesmo assim, na 7ª temporada (2015), a participante Kennedy Davenport decidiu personificar Little Richard — um cantor, compositor e pianista americano — e saiu como vencedora do episódio. Essa foi a primeira vez em que alguém interpretou um homem durante o desafio, mas, depois, já houve outras participantes indo por esse mesmo caminho: Thorgy Thor personificando Michael Jackson na 8ª temporada (2016) e BenDeLaCreme personificando Paul Lynde na 3ª temporada de *All Stars* (2018), que também saiu como vencedora do desafio.

Outra prática que se tornou comum no *Snatch Game* é a personificação de outras *drags* famosas ou que já participaram do programa em temporadas anteriores: RuPaul já foi interpretada por Jessica Wild na 2ª temporada e por Trixie Mattel em *All Stars 3* e Alyssa Edwards — participante da 5ª temporada e de *All Stars 2* — já foi interpretada por Violet Chachki na 7ª temporada e por Aja na 9ª temporada (2017), por exemplo.

Essas dinâmicas marcam o gesto seletivo que envolve as propostas das participantes. Ao escolher celebridades que são homens ou ex-participantes, as *drags* propõem um novo quadro interpretativo para os acontecimentos do programa. Elas inauguram uma nova linha do tempo que ora produz passados que configuram seus presentes, ora projeta futuros capazes de apresentar novos elementos para o repertório do *reality*.

3.3 *Chicken, or What?*

No 3º episódio da 2ª temporada, as participantes entraram na *werk room* e se depararam com uma mesa longa com uma cadeira para cada uma delas. Logo depois, RuPaul entrou e explicou que o *mini challenge* daquele episódio seria *Chicken, or What?*, em que elas seriam vendadas e teriam que fazer um teste cego, comendo três tipos de alimentos. Ao provar, elas deveriam dizer se aquilo era frango (*chicken*) ou se era algum outro alimento frito (*what*) — no caso, foram testículos de touro, frango de soja e pernas de rã. Pandora Boxx, Mystique Summers e Morgan McMichaels acertaram as três primeiras rodadas e passaram para a segunda fase do desafio.

Como desempate, elas teriam que comer uma cesta cheia de frango frito, coelho, jacaré e cérebro de vaca o mais rápido possível. As duas que terminassem primeiro seriam as capitãs para o *maxi challenge* daquele episódio. Mystique e Morgan, que chegou a vomitar durante a prova, foram as vencedoras e tiveram que montar seus respectivos times para o desafio mais importante daquele período.

Embora o formato dessa prova seja bastante comum em *reality shows* — em especial, naqueles focados na sobrevivência dos participantes —, essa dinâmica não funcionou muito bem para o público de RPDR. Não só mostrou as *drags* passando mal ou sofrendo por ter que participar de uma prova dessas, como elas tiveram que comer desmontadas e sem qualquer elemento característico do programa: maquiagem, peruca, figurino, por exemplo. Assim, esse desafio não teve uma repercussão positiva e nenhuma prova em que as participantes precisassem comer coisas estranhas foi incluída no programa novamente.

3.4 *Cheer-leading Battle*

Já no 2º episódio da 9ª temporada, RuPaul entrou no *werk room* dizendo que o *maxi challenge* daquele episódio seria “a maior e mais feroz batalha de líderes de torcida da *herstory*” em que elas deveria competir entre si em dois times: RuPaul’s Glamazons e B52 Bombers — os jurados convidados para esse episódio eram os B52s. As capitãs foram Nina Bo’Nina Brown, que havia ganhado o desafio principal no episódio anterior, e Cynthia Lee Fontaine, participante da 8ª temporada convidada a participar novamente na 9ª, que tinha acabado de retornar à competição.

Em um primeiro momento, elas dividiram os papéis e memorizaram as letras para as músicas que teriam que cantar durante a apresentação. Depois, elas foram receber treinamento com Dom Palange, bicampeão mundial de líderes de torcida, que criou uma coreografia competitiva para que elas pudessem fazer na frente dos jurados. Segundo Dom, as participantes precisariam fazer cambalhotas, saltos e acrobacias.

Durante o treinamento, praticamente todas as participantes tiveram cenas de confessionário dizendo que estavam inseguras, que não estavam acreditando, que estavam nervosas, que tinham medo de altura, que precisaram de duplês e assim por diante. A participante Farrah Moan, inclusive, chegou a afirmar que alguém teria uma lesão grave durante esse episódio.

No decorrer da performance do desafio, a participante Eureka O'Hara, em uma cena de confessionário, disse que, ao fazer um espacate, ela sentiu seu joelho esquerdo, mas que não poderia parar no meio da apresentação. No entanto, no 5º episódio, a participante começou a usar muletas e a dizer que seu joelho estava inchado por causa da pancada durante a batalha de líderes de torcida. O machucado foi tão sério que ela teve que participar do *maxi challenge* desse episódio e desfilar na passarela em frente aos jurados de muletas.

Embora Eureka não tenha ficado entre as piores e não ter dublado para continuar no programa, ela foi eliminada por causa do seu joelho. Segundo RuPaul, por ordens médicas, a participante precisava sair do programa para realizar uma cirurgia. Mesmo assim, a apresentadora deu uma segunda chance para Eureka: ela poderia participar da 10ª temporada (2018) que iria ao ar no ano seguinte. Ela não só participou, como foi uma das finalistas.

Depois da batalha de líderes de torcida — uma prova bastante intensa —, não houve mais desafios que exigissem tanto fisicamente das participantes. Por causa de uma lesão causada durante uma prova como essa, RuPaul quase perdeu uma participante importante para a narrativa do programa. Após esse acontecimento, fazer piruetas, acrobacias, coreografias muito complicadas ficou a cargo das participantes. Caso quisessem realizar algo para impressionar dessa maneira, elas poderiam, mas não mais eram obrigadas a fazer. Mais uma vez, o *reality* se viu obrigado a selecionar aquilo que permaneceria como parte do repertório do programa e aquilo que deveria ser abolido.

4 A *herstory* de RuPaul's Drag Race

É inegável a contribuição do *reality show RuPaul's Drag Race* para a cultura *drag*. Sua dinâmica de apropriação e de ressignificação de elementos próprios desse universo é capaz de criar quadros interpretativos sobre o que significa constituir e ser constituído a partir desse conjunto de referências.

Aquilo que Ru chama de *herstory* do programa se mistura com aquilo que ele propõe como narrativa. A criação de repertórios próprios marca um lugar de produção memorialística ao selecionar aquilo que é acionado como chave de leitura a partir dos fatos acontecidos no programa e a ao redor dele. Da mesma forma, esse gesto de articular memórias explicita suas intenções: quando decide repetir, reforçar e reapropriar determinados elementos e quando decide esconder, apagar e invisibilizar outros.

Essa dinâmica é articulada também por aquilo que escapa. O ato de lembrar-se é indissociável do esquecer-se. Onde há uma tentativa de lembrança, há uma necessidade de esquecimento. Por isso, é uma dimensão marcada por fissuras, rupturas e sombras, que também são capazes de atribuir sentido a essa dinâmica.

Em RPDR, o medo de esquecer, o desejo de lembrar, a necessidade de esconder e a intenção de reforçar marcam um gesto produtivo de memórias configuradas a partir de quadros interpretativos. Esses, por sua vez, são estabelecidos na criação de um repertório de referências apropriadas e reapropriadas de forma recorrente com a intenção de constituir um campo simbólico para o próprio programa. A *herstory* do *reality*, então, pode ser compreendida a partir da produção de memórias sobre si mesma na intenção de constituir uma tradição em torno do programa.

A seleção daquilo que entra, que permanece ou que desaparece em cada edição do programa não é uma mera tentativa de formalizar certa sobrevivência do passado, mas de um movimento modelador com o intuito de incorporar determinadas referências e vocabulários específicos. O gesto memorialístico do *reality* pretende criar versões dos passados que devem ratificar seu presente em um senso de continuidade predisposta (WILLIAMS, 1979, p. 119).

Escolher o que é visível e reiterado a cada episódio ou a cada edição produz passados usados para confirmar ou explicar as interpretações possíveis no presente e para indicar direções para o futuro. No entanto,

existe uma fragilidade nesse movimento, visto que ele é configurado em um espaço de disputas e de negociações. A seleção de elementos na constituição da tradição em um programa televisivo como RPDR responde a uma lógica dialógica com seus públicos: o que é incluído, lembrado, reinterpretado, reapropriado precisa ser tomado como legítimo por quem consome o *reality*.

Esse movimento de tradição seletiva, segundo Williams (1979, p. 119-120), é poderoso na medida em que é vulnerável. Ao mesmo tempo em que é capaz de fazer conexões seletivas ativas, é capaz de rejeitar aquilo que não é interessante de ser incorporado naquela proposta de leitura. Esse gesto, no entanto, é permeado por vulnerabilidades, já que muitas das continuidades alternativas ainda podem ser recuperadas. A seletividade é marcada por intencionalidades e, por isso, configura uma “tradição viva”.

A *herstory* de *RuPaul's Drag Race* é algo em constante transformação. A escolha daquilo que entra para o repertório do programa é marcada por tensionamentos que precisam levar em consideração não só os interesses do próprio *reality* enquanto produção televisiva, mas também aquilo que seus públicos querem consumir. Assim, não se trata apenas de uma proposta de quadro interpretativo, mas um conjunto de referências que precisa ser atualizado a cada nova leitura desse repertório.

Referências bibliográficas

BAKER, Roger. *Drag: a history of female impersonation in the performing arts*. New York: New York University Press, 1994.

BRENNAN, Niall; GUDELUNAS, David. *RuPaul's Drag Race and the shifting visibility of drag culture: the boundaries of reality TV*. New York: Palgrave Macmillan, 2017.

DUCH, Lluís; CHILLÓN, Albert. *Un ser de mediaciones: antropología de la comunicación*. Barcelona: Herder Editorial, 2012.

HUYSEN, Andreas. *Políticas de memória no nosso tempo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.

PARIS *is burning*. Direção: Jennie Livingston. United States: Academy Entertainment Off White Productions, Fox Lorber Home Video, 1991. 71 min, mono, color. 35 mm.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Londres: Duke University Press, 2016.

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

CAPÍTULO 3

Disputas ideológicas de passados, conflitos políticos em torno da tradição: a emergência da identidade criança viada na contemporaneidade brasileira

ETTORE STEFANI DE MEDEIROS

1 Introdução

Forma-se no contexto brasileiro contemporâneo a ideia de criança viada, apoiada em uma trama textual midiática, fenômeno social analisado neste artigo. Compreendemos viados/as como pessoas que não se encaixam nos ideais de heterossexualidade ou cisgeneridade, tendo orientações sexuais, identidade de gênero e/ou práticas comportamentais vistas como desviantes. Podemos considerar que fazem parte deste grupo pessoas *gays* e lésbicas, travestis, mulheres transexuais, homens afeminados e mulheres masculinas, cujos gestos, roupas e vocabulário não se alinham às normas de gênero e sexualidade.

Este movimento em torno da criança viada teve como um de seus principais propagadores o *Tumblr Criança Viada*¹, criada por Iran Giusti, que

¹ Tumblr é uma plataforma digital de *blogging* em que diversos formatos de conteúdo podem

reuniu fotos de amigos que, durante a infância, tinham expressões tidas como viadas, como meninos com a mão na cintura e roupas coladas ou meninas usando boné e de cabelo curto. As fotos eram acompanhadas de pequenas legendas, construídas usualmente com algum tipo de leve humor.



Figura 1 - Postagem do Tumblr Criança Viada (Fonte: Arquivo próprio - cópia visual do Tumblr Criança Viada)

Em poucos dias após ir ao ar, a página ganhou notoriedade e passou a receber diversas outras fotos de crianças, mobilização que se estendeu a várias mídias, sobretudo as digitais: inúmeros usuários começaram a

ser postados. *Criança Viada* foi uma página criada no Tumblr em 2013. Na data de publicação deste livro, no primeiro semestre de 2020, a página encontrava-se encerrada.

compartilhar fotos de suas infâncias viadas em suas contas no *Facebook* e no *Instagram*, portais e veículos passaram a noticiar tais acontecimentos, eventos que discutiam infância e sexualidade foram fomentados, séries artísticas sobre o tema foram expostas. Prontamente divergências apareceram. Grupos políticos, religiosos e midiáticos deram início a problematizações que relacionavam o movimento criança viada à sexualização infantil, à pedofilia e à homossexualidade (COSTA, 2018).

Cingida por conflitos socioculturais, a circulação da ideia de criança viada tem girado em torno de debates que tensionam a heteronormatividade, o preconceito a pessoas lésbicas, *gays*, bissexuais, travestis e trans (LGBTs), o desenvolvimento infantil, a diversidade de gênero e sexualidade, a defesa e os direitos das crianças. Neste contexto, é perceptível como tradição, memória e identidade imbricam-se ideológica, midiática e politicamente ao redor de passados, presentes e futuros. À luz de teorias que envolvem estudos e reflexões sobre temporalidades, o objetivo deste trabalho é compreender quais articulações temporais são empreendidas no fenômeno midiático em questão para que a identidade criança viada emergja na contemporaneidade.

2 A heteronormatividade enquanto tradição: conflitos e disputas ideológicas no presente, seleção de novos passados

Ricoeur (2007), em sua obra “A história, a memória, o esquecimento”, faz uma reflexão teórica para entender a relação entre história e tempo, empreendendo uma crítica a autores que priorizam o presente ou o futuro. Uma dessas críticas recai sobre o filósofo Heidegger, cujo raciocínio em torno de “ser-para-morte” é questionado por Ricoeur. *Dasein*, compreendido a partir de uma perspectiva heideggeriana, é cuidado e existência, uma estrutura que precede a existência de todas as coisas e culmina em finitude. A partir da discussão acerca de *Dasein*, Heidegger concebe que há um final inerente na existência dos seres: a morte. O futuro, pois, seria um trajeto que aparece constantemente à vista, já que caminharíamos em direção ao fim. A partir da antecipação da morte em nossas vivências e com um apontamento para o futuro, o passado ocuparia um espaço pouco primordial e o esquecimento ocorreria.

O modo como Heidegger raciocina o Dasein tem firmamento essencialmente filosófico; portanto, seu foco não é refletir sobre a infinitude. Este é um exercício que Ricoeur (2007) empreende, quando tensiona o conceito de Dasein e argumenta que o futuro não deve ser visto exclusivamente enquanto antecipação da morte. Para Ricoeur, os seres humanos têm um desejo de vida, uma pulsão, de forma que não se conduzem tão somente ao seu fim. Por conseguinte, nem tudo se dispõe ao futuro finito: há passados que têm sido, que se repetem no presente, que projetam amanhã nem sempre ligados à ideia de morte, como será dissertado a seguir com relação aos movimentos históricos coletivos.

Ao refletir sobre esta dimensão de Dasein, Ricoeur compreende que a história não é uma realidade, um dado pronto. O agir no mundo não é pré-determinado pelo passado por uma lógica de causa e efeito, como se o que passou fosse determinante do presente. Ao reivindicarmos o futuro não apenas como “ser-para-morte”, como o faz Heidegger, o passado surge como lugar de descobrimento, o qual dá significados ao presente e considera outras relações vindouras. A memória aparece, assim, não conectada a um passado congelado, mas como um ato produtivo. É por esta razão que movimentos históricos coletivos podem se estender no tempo: há um quê de esperança atrelado a um passado que gera possibilidades para o presente e para o futuro.

Esta visada de Ricoeur (2007) guarda certa relação com outros pensadores que refletem sobre tradição e memória sem se valerem de uma divisão categórica entre passado, presente e futuro. Há nesta visão um esforço de evitar o senso comum e conjurar uma relação crítica e interdependente entre temporalidades.

Sobre isso, Campos (1992), em sua obra *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira*, demonstra que a ideia de tradição enquanto algo natural gera apreensões por vezes excludentes. Tomando o caso de Gregório de Mattos, Campos argumenta que o poeta por anos foi esquecido da “verdadeira literatura brasileira”: suas obras parecem não ter existido literariamente em perspectiva histórica. Um dos esforços brasileiros da obra intitulada *Formação da Literatura Brasileira*, de Antônio Cândido, foi firmar um processo evolutivo de literatura nacional e de suas formações em contraposição à influência de obras portuguesas, que haviam evidenciado marcas coloniais nas terras tupiniquins. Portanto,

buscou-se formular ideologicamente uma noção de nacionalidade literária, selecionando historicamente movimentos e autores que pertenciam a escolas com características e demandas tidas como consagradas. A partir dessa intenção de fazer uma “verdadeira historiografia” da literatura brasileira e distanciar-se dos portugueses, a *Formação da Literatura Brasileira* desconsiderou inicialmente o Barroco e Gregório de Mattos da nossa formação literária, embora eles tenham dominado a cultura oral de sua época. Isso se deve ao fato de que, diferentemente dos escritores de escolas renomadas, Gregório não proclamava o autodescobrimento nacional.

Este caso aponta como a tradição é envolta por aspectos ideológicos, como expressa Williams (1979). Intencionalmente, a tradição é seletiva e faz a escolha de certos elementos do passado que se alinham ao que se espera que se desenvolva no presente. Estes elementos são por vezes ficcionais, mas se firmam como reais a favor de um presente em detrimento de outros. A incorporação da tradição passa pelo entendimento do que é hegemônico, uma vez que organiza de maneira menos ou mais estruturada quais valores, práticas e significados em comunhão são colocados como inerentes à história de uma cultura. Logo, arquitetam-se certas operações a partir da tradição no processo de definição e identificação sociocultural, a qual é criativa e ao mesmo tempo vulnerável. Aliás, há movimentos contra-hegemônicos que rompem com as visões cristalizadas da tradição e dão a ver como o seu caráter seletivo atenua ou apaga outros passados. Desenham-se, pois, zonas de conflitos em torno da tradição e de reivindicações contra-hegemônicas.

Expandindo a crítica literária de Campos (1992) para um universo amplo, é relevante desenvolvermos reflexões que não pacifiquem e naturalizem o passado, que analisem em que medida a tradição dissipa exceções que não lhe são interessantes. Ideologicamente, a tradição serve aos interesses de grupos de poder, de forma que lida hegemonicamente com passados vivos, (re)criados no presente e carregados de questões que estão pautadas no aqui e no agora. Destacar discontinuidades e contradições nos processos tradicionais, evidenciando o que fora esquecido, é um ato político. Com isso, movimentos contra-hegemônicos podem recuperar significados rejeitados e/ou reformular interpretações redutivas. Pôr em certa irregularidade o que um cânon reivindica como imutável torna-se uma ação que encontra a diferença, a contradição e, por vezes, o obliterado.

Dito isso, podemos pensar na heteronormatividade enquanto uma tradição, que ideologicamente tem selecionado elementos do passado para reforçar formas de normalidade. Warner (1994) aborda a heteronormatividade como um pressuposto social, como se toda a humanidade fosse heterossexual de forma inata. Tal conceito sintetiza uma série de normas que atravessam o mundo social e as práticas sexuais, em que a heterossexualidade é tida como natural e normal em detrimento de outras orientações sexuais. Semelhantemente, Wittig (2016) pensa a heterossexualidade não como uma instituição, mas como um regime histórico-político que se baseia na submissão e na apropriação das mulheres. Logo, a diferença entre homens e mulheres culmina em desigualdade social, gerando hierarquias entre aqueles que são considerados masculinos e aqueles que são considerados não masculinos (JIMÉNEZ; SINUES, 2010). Por esta lógica, os/as viados/as não são vistos como homens de verdade, já que romperiam o contrato heterossexual presumido por serem ou agirem como *gays*, mulheres trans ou travestis.

Diversos têm sido os discursos e as práticas que colocam aqueles que desobedeceram e desobedecem ao contrato heterossexual como antítese a um modelo ideal. Seriam, assim, pecadores, criminosos, pedófilos, traidores da nação, pervertidos, invertidos, doentes, entre tantos outros. Embora pertencentes a temporalidades por vezes diferentes, esses adjetivos aglomeram-se ideologicamente no presente em um efeito cumulativo, sendo mobilizados em distintas ocasiões, mesmo que alguns tenham cientificamente perdido sua validade (FONE, 2000).

Sendo assim, a heteronormatividade vista enquanto tradição aciona hegemônica, eletiva e historicamente o que é tido como normal ou anormal por certas perspectivas médicas (“A anatomia do ânus não é comportada para fins sexuais”), religiosas (“Deus fez Adão e Eva, não Adão e Ivo”), legislativas (“Constitucionalmente a ideia de família é formada por homem e mulher”) ou morais (“*Gays* são promíscuos e por isso a Aids se disseminou”). Quando não apaga formas não normativas de expressão de gênero e sexualidade, esta tradição escolhe mostrá-las por meio de dimensões negativas, de maneira fantasmática, cujo propósito é a manutenção e a aderência ao contrato heterossexual.

Em tal conjuntura, o *Tumblr Criança Viada* e outros projetos questionaram, mesmo que por vezes sem intenção, a pacificação da tradição e notabilizaram passados que iluminam outros modos de ser e estar no

mundo para além dos normativos. Gestos como esses, cujas finalidades podem ser vistas enquanto contra-hegemônicas, provocam rupturas na heteronormatividade enquanto tradição. Isso ocorre porque eles evidenciam que há certa característica seletiva e ideológica que insiste em mostrar que crianças (e todas as pessoas) são inerentemente heterossexuais. A apresentação de uma infância viada reclama a descontinuidade deste contrato a partir do apontamento de suas contradições e das diferenças. Se o pressuposto é que todos/as sejamos heterossexuais, por que há crianças com expressões viadas? Se a infância é uma época de pureza, inocência e tutela, como estas crianças desenvolveram exercícios criativos e espontâneos que revelam determinada autonomia? Por ser seletiva, a tradição abre espaços para que se resista a valores hegemônicos, os quais deixam de lado alguns passados.

Na vasta rede midiática que gira em torno da ideia da criança viada, enfrentamentos desenham-se constantemente, dentre os quais destacamos um emblemático conflito envolvendo arte e política. O *Tumblr* que abordamos foi inspiração para Bia Leite, que criou uma série artística chamada *Criança Viada* com a intenção de problematizar questões como *bullying* e preconceitos na infância. Nas obras, redações como “criança viada travesti da lambada” e “criança viada deusa das águas” figuravam ao lado de ilustrações e fotos de rostos de crianças.

Leite teve este trabalho exposto no *Queermuseu – Cartografia da Diferença na Arte Brasileira* e exibido no Santander Cultural em Porto Alegre em 2017. Tanto as obras de Leite quanto as de outros artistas geraram altas críticas e revoltas nas mídias sociais por parte de defensores da família (nuclear tradicional brasileira), da criança (desde que heterossexual e cisgênera) e da infância (em que opera o dualismo de gênero). Formou-se, então, um boicote a toda a exposição encabeçado pelo Movimento Livre do Brasil (MBL), movimento político cuja postura se alinha ao conservadorismo de direita e ao neoliberalismo econômico. O MBL acusou Leite (e outros artistas) de fazer alusão à pedofilia e estimular a sexualização infantil (COSTA, 2018) em suas obras. O *Queermuseu* foi cancelado na capital gaúcha em decorrência do grande ataque que sofreu.



Figura 2 – Duas das obras de Leite, expostas no Queermuseu – Cartografia da Diferença na Arte Brasileira (Fonte: Portal de notícia M de Mulher²)

Dão-se aqui disputas ideológicas. Um lado deseja fazer lembrar uma noção clássica e pacificada de criança enquanto ser inocente, sem sexualidade e rigidamente tutelada (ROUDINESCO, 2003), visão que aciona pretensas pedofilia e sexualização precoce quando a heteronormatividade enquanto tradição não é mantida. De forma oposta, o outro lado objetiva de maneira contra-hegemônica fazer lembrar que a infância é uma fase também de determinada autonomia e autodescobrimento, em que a expressão da diferença e da espontaneidade é positiva em um mundo que é diverso em práticas e identidades. Nesta última vertente, o passado, enquanto lugar de descobrimento, oferece formas de ressignificar o presente e criticar a heteronormatividade enquanto tradição.

3 Mídia que faz lembrar, mídia que faz esquecer: entre o presente que se dilata e a memória que constrói identidade

Gumbrecht (2010) argumenta que estamos vivendo, desde o final do último século, um tempo que deixamos de perceber o futuro como aberto. Nesse sentido, sugere que evitamos caminhar para um futuro que seja

² Disponível em: <https://mdemulher.abril.com.br/cultura/crianca-viada-o-que-esta-por-tras-da-obra-que-gerou-revolta/>. Acesso em: 23 jan. 2019.

distinto do presente, uma vez que persiste certa crença de que adiante se encontra a iminência de catástrofes e da extinção humana e planetária. Ameaçador, o futuro é evitado por poder abrigar os efeitos do aquecimento global, de guerras nucleares, do desequilíbrio demográfico, da miséria. De tal forma, o presente estaria lento, sendo empurrado até o futuro. Neste presente, chamado de dilatado por Gumbrecht, despontariam passados unidos de modo aleatório, cujas regras não colaborariam para a vivência de um presente e de futuros diferentes. O presente dilatado tem alicerce em passados que não querem passar e em futuros que parecem fechados.

Alinhando-se em alguma medida às discussões em torno da presentificação, Huyssen (2014) e Niemeyer (2014) têm certas aproximações teóricas com Gumbrecht (2010) ao debaterem que vivemos na contemporaneidade um *boom* da memória, bastante amparado nos usos das mídias. Séries e filmes com narrativas de diversos passados, aplicativos cujos filtros deixam fotos digitais com a aparência de analógicas, publicidades que misturam elementos retrô, design de produtos que recriam tendências anteriores indicariam uma crise de temporalidade que experienciamos na atualidade. Esta repetição do passado via representação no presente revela o medo que se tem do esquecimento: finca-se uma âncora no que passou como resposta à insegurança do futuro e à incapacidade de projetá-lo.

Ao tratarmos de esquecimento, necessariamente falamos sobre memória (e vice-versa). Duch e Chillon (2012) defendem que a memória é um movimento infinito de reconstrução no presente; logo, ela serve não ao passado, mas ao aqui e ao agora. É inconcebível, assim, admitir a memória como algo incontestável, que se imbrica em um passado objetivo. Ela guarda uma potência produtiva, que seleciona, atribui valor e faz lembrar alguns elementos em detrimento do esquecimento de outros, com vias de fundamentar um presente. Ao nos atentarmos para a dimensão comunicativa da memória, compreendemos que o recordar coletivo é indispensável para formação de identidades e de uma história conjunta.

Os mesmos autores indicam duas vertentes teóricas que debatem a relação entre mídia, memória e esquecimento: uma que entende que a comunicação midiática está constituindo ações de memória na contemporaneidade distintas das convencionais; a outra alega que estamos vivendo uma supressão da memória movimentada pelas mídias, o que culmina na marcação de uma cultura de esquecimento. Ambos os movimentos

parecem manifestar-se na contemporaneidade, de maneira que geram atritos entre a reiteração do presente dilatado e a projeção de futuros distintos, além de tensionarem o passado lido enquanto mito e o passado compreendido como algo criativo, que pode passar por remodelações no presente.

Appadurai (1997), ao analisar o fluxo de globalização a partir de uma visada antropológica, propõe que pensemos o futuro como fato cultural – como diferença – o qual vivenciamos cotidianamente. Interseccionando as perspectivas deste pensador com as de Gumbrecht (2010), podemos sugerir que Appadurai evidencia a importância de escaparmos de uma visão de presente dilatado para concebermos o futuro como diferença, por meio de um exercício imaginativo que oferece esperanças. Este exercício, na contemporaneidade, tem como um de seus apoios as mídias, que aparecem como um lugar em que é possível a formação coletiva de projetos de pertencimento e identidade. De tal forma, o pensar, o agir e o sentir conjuntamente podem fixar-se a uma capacidade cultural de projetar futuro.

Por outro lado, Appadurai (1997) explica que o mercado massivo e a publicidade voltada para o consumo global – áreas em que as mídias também entram em ação – movimentam uma economia baseada na efemeridade do presente. A vivência de passados reunidos, no capitalismo tardio, firma-se com o esvaziamento dos significados sociais de épocas anteriores. Tais operações não parecem frutificar como um exercício imaginativo que projeta o futuro como diferente, já que, contrariamente, apontam para uma dilatação do presente. Por esta lógica, projetos de pertencimento e identidade parecem não se formarem politicamente.

Agentes de lugares por vezes contraditórios, as mídias não se ligam apenas a aspectos regressivos: nem tudo atrelado a elas diz respeito à mercantilização dos passados, à espetacularização da memória, à cultura do esquecimento. Embora haja traços do *boom* da memória na contemporaneidade, a ação das mídias não necessariamente gera amnésia, tampouco deixa de oferecer alguma identidade aos sujeitos contemporâneos. Há diferentes sensibilidades temporais que circulam nas e partir das mídias, podendo elas também serem catalisadoras de leituras produtivas sobre o passado ao invés de reprodutivas.

Os esforços de provocar rachaduras na heteronormatividade enquanto tradição e de desmistificar a ideia estereotipada de criança parecem apontar para o *Tumblr* aqui estudado como um espaço que recria um passado de maneira produtiva (NIEMEYER, 2014) e contra-hegemônica. Tal mídia resgata pontos esquecidos do passado por meio da imaginação e constrói passagens para futuros inventivos, em que a diferença é potencial. Neste caso, a diferença reflete-se na sobreposição entre a liberdade expressiva infantil e o desprendimento das normas de gênero e sexualidade.

Há possibilidades de que algumas crianças viadas do *Tumblr* não sejam hoje adultos LGBTs, de que não tenham tido experiências de viadagem ou, ainda, de que não tenham sofrido algum tipo de preconceito. Todavia, há adultos que passaram por isso em suas infâncias e ainda o passam, do mesmo modo que há crianças que vivem discriminações na atualidade. De tal maneira, a memória que se mostra nas fotos e que circula midiaticamente é reelaborada por um coletivo, que constitui sua identidade a partir da demanda de um passado que não é individual (HUYSEN, 2014). Ainda que tal memória seja em algum grau (re)inventada, ela possui sua legitimidade e não faz esquecer que a infância viada, pensada pela dimensão da livre expressão e espontaneidade, existe e tem direito de ser vivida, ainda que movimentações como a do MBL tentem negá-la. As mídias, enquanto componentes das culturas da memória, também têm potencialidades políticas e democráticas (DUCH; CHILLON, 2012), reconfigurando outros presentes para além do dilatado e tentando curar feridas tanto antigas quanto recentes.

4 Fotos de crianças da década de 80 e 90 na segunda década do século XXI: por que esta emergência no presente?

Até décadas passadas, a ideia de criança viada não estava consolidada. É interessante pensar por quais razões tal exercício de memória, refletido em diversos textos midiáticos, aparece na contemporaneidade. Esta ação diz menos do passado enquanto dado puro e mais de um quadro interpretativo e de intenções político-ideológicas que ganham força no presente.

Começamos tomando o uso da expressão “viado”, empregado pejorativamente no Brasil para designar aqueles/as que não se encaixavam na heterossexualidade e na cisgeneridade. Esta expressão foi convertida de

insulto para autodenominação política recentemente. O ato de tomar para si uma injúria e ressignificá-la liga-se a assumir uma identidade rechaçada e, ao mesmo tempo, conseguir marcar uma existência não reconhecida (PRECIADO, 2014). À época em que as fotos do *Tumblr* foram tiradas, esta significação do termo não era tão recorrente entre as pessoas LGBTs, muito menos para adjetivar crianças.

As fotos saem de álbuns familiares da época de 80 e 90 para circularem em diversas mídias na segunda metade do século XXI. Deixam, assim, de ser memórias pessoais para, em conjunto, converterem-se em memória coletiva (DUCH; CHILLON, 2012). A união dessas fotos propõe determinadas práticas e estéticas comuns entre algumas crianças, manifestações viadas que eram isoladas por não serem compartilhadas. As crianças do *Tumblr*, hoje adultos, podem ter tido experiências viadas localizadas e desconheciam a existência umas das outras, na medida em que não havia uma rede de apoio entre elas. Neste ato de lembrar passados coletivamente, processo desenvolvido por certos movimentos LGBTs contemporâneos a partir de atravessamentos midiáticos, contornos identitários evidenciam-se a fim de perdurarem no tempo.

A importância de firmar uma identidade viada vem da tentativa de lidar com o preconceito às/aos viados e ao movimento LGBT como um todo. O Grupo Gay da Bahia (GGB) vem oferecendo uma série de estatísticas anuais que apontam para o número de pessoas mortas por LGBTfobia no Brasil, dados que provavelmente são apenas a ponta de um grande *iceberg*. Só em 2017, foram 445 assassinatos, muitos dos casos envolvendo técnicas cruéis de tortura (GRUPO GAY DA BAHIA, 2017). Tais crimes representam lados mais extremos da discriminação e têm como cúmplices uma ampla trama de relações de poder que (re)produzem discriminações por identidade de gênero e orientação sexual, seja em âmbito familiar, político, religioso ou estatal.

O adjetivo viado, adotado ao lado de criança, também revela um olhar mais atento às infâncias, sobretudo àquelas que escapam às expectativas sociais. Em nível psicopedagógico, a proliferação das discussões sobre o *bullying* intenta questionar a violência contra a diferença e estimular que formas educativas mais igualitárias e humanas se efetivem. Por este ângulo, a homo e a transfobia que atingem várias crianças têm sido alvo de preocupação por provocarem com frequência consequências físicas

e emocionais infantis. É o que ocorreu com Alex Medeiros em 2014, menino de 8 anos espancado até a morte por seu pai porque não “andava como homem” e gostava de “dança do ventre” (ALVES, 2014). Ou com um jovem de São José dos Campos em 2016, agredido a pauladas por colegas de sua escola a ponto de ficar inconsciente (SCHIAVONI, 2016). Essas violências possuem o mesmo raciocínio redutor existente em uma frase que Jair Bolsonaro, atual presidente, lamentavelmente proferiu: “Ter filho *gay* é falta de porrada”. Estabelecer uma identidade declaradamente viada é, pois, uma tentativa tanto de resistir a um sistema de gênero e sexualidade violento quanto de existir enquanto vida que merece ser reconhecida e respeitada ao invés de tolerada (BUTLER, 2015).

Na heteronormatividade enquanto tradição, parece haver a correlação direta entre sexo biológico, orientação sexual, identidade de gênero e expressão de gênero (PRECIADO, 2014). Se nascemos com um pênis, somos classificados como homens heterossexuais e espera-se que nossos gestos, posturas e vocabulário sejam alinhados com o que é socialmente masculino. Se nascemos com uma vagina, somos tidos como mulheres heterossexuais e deseja-se que nossos gestos, posturas e vocabulário estejam alinhados com o que é socialmente feminino. As crianças agem corporalmente a partir dessa introjeção compulsória, ainda que elaborem práticas menos ou mais desobedientes a essa ordem, por vezes sem notarem.

Esta introjeção compulsória é naturalizada e tida como a realidade das crianças, como se houvesse apenas uma identidade infantil. Cabe, portanto, falar de infâncias, no plural. Pela lógica normativa, se não se comportam a partir dos preceitos do contrato heterossexual, as crianças devem ser relocaladas em sua “normalidade” ou punidas para que entendam o que é ou não permitido. A heteronormatividade enquanto tradição enrijece capacidades criativas e prerrogativas expressivas que deveriam transcorrer na infância, mitificando a criança como ser tutelado, que merece ser protegida não da violência LGBTfóbica, mas de quaisquer práticas ou contatos que poderiam torná-la uma pessoa LGBT.

Sobre isso, Balieiro (2018) retrata que no contexto brasileiro contemporâneo criaram-se certos pânicos morais em torno de propostas pedagógicas e artísticas que unem infância e discussões sobre diversidade de gênero e sexualidade. Um acontecimento que ilustra a situação envolve o

Escola Sem Homofobia. O programa público, idealizado para combater a LGBTfobia em ambientes escolares, não foi efetivado em 2011 em decorrência da ação repressiva de determinados parlamentares, figuras religiosas, grupos midiáticos tradicionais e movimentos de direita política. Para estes, o programa tinha finalidades e materiais nocivos ao desenvolvimento de crianças, como se promovesse a homossexualidade, a promiscuidade e a pornografia.

Outro evento foi a vinda ao Brasil das pesquisadoras de gênero e sexualidade Judith Butler e Wendy Brown, recebidas no aeroporto por manifestantes que as intitulavam de “assassinas de crianças”, “pedófilas” e “corruptoras de menores”. O casal foi alvo de violência tanto física quanto verbal, postura que elucida como a oposição ao reconhecimento das diferenças de gênero e sexualidade marca agressivamente a ação de pânticos morais, como disserta Balieiro (2018).

Tais ações, a incluir os movimentos contra o *Queermuseu*, desejam fazer lembrar a pedofilia, a promiscuidade, a sexualização infantil sob o argumento de que as crianças e a família (no singular) devem ser protegidas. A heteronormatividade enquanto tradição estrutura-se por meio da seleção destes elementos historicamente construídos, como se eles fossem inatos às identidades e práticas LGBTs. Em contraposição, a rede midiática da criança viada questiona a seletividade da tradição e pinça outros passados, projetados em fotos que até a primeira metade de 2010 eram apenas recordações familiares, mas cuja circulação hoje é taxada de pedofilia.

5 Considerações finais

Ancorando-nos em Gumbrecht (2010), que toma o presente dilatado a partir de passados que não querem passar e de futuros que parecem fechados, pensamos que a heteronormatividade enquanto tradição e a ideia estereotipada de criança podem ser compreendidas como exercícios de presente dilatado, como práticas de presentificação. Existiria, pois, certa dificuldade em construir, por meio da imaginação, futuros que sejam diferentes daqueles que se cristalizaram no passado e ainda sustentam-se hegemonicamente no presente, em que a heterossexualidade é presuposta e a criança é vista enquanto sujeito tutelado de pouca autonomia

expressiva e produtiva. De tal modo, a diversidade de gênero e sexualidade – infantil e adulta – não desponta como possibilidade.

O movimento midiático que cerca a ideia de criança viada enquanto manifestação e identidade contra-hegemônica demonstra fazer uma ação inversa com relação ao estereótipo de criança. Com fins de desobedecer ao contrato heterossexual, ações como a do *Tumblr* e do *Queermuseu* geram rachaduras e escapes: 1) no conceito de infância como bloco monolítico em que a heterossexualidade e a cisgeneridade são tidas como inatas, 2) na concepção de que liberdades criativas e não normativas são impraticáveis em decorrência de certa pureza infantil. A ideia de criança viada, então, colocaria o presente dilatado em xeque e projetar-se-iam novas formas de ser e estar no mundo.

Todavia, este deslocamento que fricciona a heteronormatividade e a ideia estereotipada de criança contraditoriamente parece presentificar a identidade viada. Isso se dá porque o ato de nomear – de colocar em linguagem – uma prática, uma expressão ou uma identidade não consegue abranger a diversidade de experiências e vivências que há no mundo. As formas de pertencimento, compostas por esforços de memória e de linguagem, são ficcionais, embora ainda necessárias em nível político e ideológico, sobretudo para pessoas que formam minorias sociais. A partir de mobilizações deste grau que sujeitos enquadrados como diferentes podem reivindicar reconhecimento, direitos e sobrevivência.

O *Tumblr* depreende que as crianças ali presentes são viadas. Mas elas tinham noção disso enquanto identidade LGBT, em uma época em que as representações de pessoas não heterossexuais e/ou não cisgêneras eram raras? Todas elas se tornaram adultos que se sentem pertencentes a esse grupo? O agir viadamente que aparece nas fotos era recorrente ou foi apenas durante aquele *flash*? Essas crianças experienciaram conjuntamente suas viadagens de modo sincronizado e integrado? Essas indagações abrem espaço para refletirmos que um passado foi descoberto na união daquelas fotos, coletadas e ressignificadas ideologicamente no presente com vias de fissurar a heteronormatividade enquanto tradição. Na tentativa de concretizar uma identidade, a presentificação e certa pacificação de pertencimento emergem, como se os/as viados/as de hoje o fossem desde o seu nascimento. Assim como não podemos pressupor a heterossexualidade, tampouco é interessante fazê-lo com relação à homossexualidade.

Contudo, devemos cobrar deste gesto contra-hegemônico o que ele tem a oferecer: o combate aos preconceitos contra os/as viados/as, aos LGBTs no geral e a quem a eles se assemelha.

Vale ressaltar que há diferentes formas de vivenciar viadagens; logo, há diferentes identidades viadas. Ademais, há maneiras de ser e estar no mundo de que a(s) identidade(s) viada(s) não dá(ão) conta, como as pessoas agênero, gênero-fluído, não-binário, cujas existências têm florescido na contemporaneidade. É possível compreender que a linguagem é redutora, uma vez que a dimensão das experiências transborda as nomenclaturas e categorias de gênero e sexualidade.

Por fim, de forma paradoxal, o movimento midiático contra-hegemônico da criança viada parece gerar fraturas na presentificação que cinge a heteronormatividade enquanto tradição e a ideia estereotipada de criança, ao mesmo tempo em que presentifica a identidade viada. Esta contradição abre espaço para ponderarmos que há significados complexos entre presentes dilatados, os quais podem entrar em choque. Além disso, eles não necessariamente esvaziam os sentidos dos passados ou deixam de produzir imagens do futuro. Há práticas de presentificação que podem servir a projeção de futuros mais igualitários e múltiplos, mesmo a partir da pacificação de identidades.

O movimento criança viada parece apontar para tal direção, em que se imagina um futuro habitado pela diversidade de gênero e sexualidade, bem como pelos direitos expressivos e criativos das crianças. O passado, enquanto lugar de descobrimento, oferece capacidades coletivas de aspirar, inclusive a partir do uso das mídias, que também têm papel político e democrático. Desestabiliza-se o contrato sexual, flexiona-se a infância no plural e intenciona-se concretizar uma identidade a partir de uma disputa ideológica de memória.

Referências bibliográficas

- ALVES, Maria Elisa. Menino teve fígado dilacerado pelo pai, que não admitia que criança gostasse de lavar louça. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 mar. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/menino-teve-figado-dilacerado-pelo-pai-que-nao-admitia-que-crianca-gostasse-de-lavar-louca-11785342>. Acesso em: 05 jul. 2018.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- BALIEIRO, Fernando. “Não se meta com meus filhos”: a construção do pânico moral da criança sob ameaça. *Cadernos pagu*, nº 53, 2018.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- COSTA, Bruno. Especialistas explicam por que a espontaneidade na infância incomoda tanta gente. *Vice*, 09 out. 2017. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/qvj9kq/crianca-viada. Acesso em: 29 jun. 2018.
- DUCH, Lluís; CHILLÓN, Albert. *Un ser de mediaciones*. Barcelona: Herder, 2012.
- FONE, Byrne. *Homofobia: una historia*. México: Editorial Océano de Mexico, 2000.
- GRUPO GAY DA BAHIA. *Pessoas LGBT mortas no Brasil: Relatório 2017*. Disponível em: <https://homofobiamata.files.wordpress.com/2017/12/relatorio-2081.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2018.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Lento presente*. Madri: Escolar y Mayo, 2010.
- HUYSSSEN, Andreas. *Políticas da memória do nosso tempo*. Lisboa: Universidade Católica, 2014.
- JIMÉNEZ, Rafael; SINUES, Olga. *Los géneros de la violencia*. Madrid: Editorial Egales, 2010.
- NIEMEYER, Katharina. *Media and nostalgia: Yearning for the past, present and future*. Springer, 2014.
- PRECIADO, Paul. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SCHIAVONI, Eduardo. Aluno gay é espancado a pauladas por cinco jovens em frente a escola em SP. *Uol*, Ribeirão Preto, 24 fev. 2016. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/noticias/2016/02/24/aluno-gay-e-espancado-a-pauladas-por-cinco-jovens-em-frente-a-escola-em-sp.htm>. Acesso em: 05 jul. 2018.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterossexual y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Egales, 2016.

CAPÍTULO 4

Meu amô, vamos ocupar a praça! O gesto de esperança no 1º Campeonato Interdrag de Gaymada em Belo Horizonte

ROBERTO ALVES REIS

1 Introdução

Na tarde de 13 de junho de 2015, um sábado, sete equipes de queimada¹, com nomes como “Pokemonas” ou “Gueixas”, reuniram-se na praça Floriano Peixoto, no tradicional bairro de Santa Efigênia, região leste de Belo Horizonte, para disputar o 1º Campeonato Interdrag de Gaymada da capital mineira. Organizada pela Toda Deseo, “coletivo de artistas mineirxs, envolvidos com questões relacionadas às identidades de gênero”², a ação buscou ocupar o espaço público, à luz do dia, com corpos considerados estranhos (LOURO, 2008), corpos vistos como inadequados para aquele local, para aquela hora.

1 O jogo de queimada recebe denominações diversas dependendo da região do país: Queimado, Caçador, Cemitério, Barra-Bola, Mata-mata, Mata-soldado, Bola Queimada, Baleado e Carimba.

2 Informações retiradas da página de Facebook do coletivo. Disponível em: <https://www.facebook.com/TodaDeseo/>. Acesso em: 30 jun. 2018.

Nós fizemos uma vez, com um evento no *facebook*, aquilo de repente bomba, as pessoas comparecem. A ideia sempre foi pensando nesse corpo político: seja você gay, seja você afeminado ou não, seja você lésbica, *butch*, mais masculina ou não. Isso promove algum efeito. A homofobia, a violência elas não acontecem à toa, acontece exatamente porque esse corpo desloca o olhar das pessoas para um outro lugar, que geralmente elas não querem ver. As pessoas pensam: essa mulher mais masculina, o lugar dela não é no dia; Essa bicha mais afeminada, ela não pode ser feminina, porque, enfim, ele é homem e homem tem características 'x'. E você precisa corroborar com isso? (...) Ir para a rua e ir de dia é justamente fazer esse movimento para essas pessoas que insistem em não ver, fazer isso aparecer. Estamos em uma bolha, sabemos que essa bolha existe, que dentro dessa bolha tem todos esses corpos.³

O propósito deste nosso capítulo é compreender de que modo o 1º Campeonato Interdrag de Gaymada, que ocorreu na capital mineira em 2015, entendido como ação lúdico-político-utópica, ressignifica, a seu modo, as lembranças cheias de dor de indivíduos vítimas de preconceito na infância ao mesmo tempo em que tal evento é animado por um gesto de esperança: “a reflexão sobre o agora não implica renúncia ao futuro nem esquecimento do passado: o presente é o lugar de encontro dos três tempos” (PAZ, 2017, p. 90).

Para nosso propósito, duas categorias serão acionadas para compreendermos o que chamamos aqui de ação lúdico-político-utópica da gaymada: espaço e tempo. Embora nossa intenção aqui não seja aprofundar em tais categorias, elas nos ajudarão a perceber as diferentes temporalidades e espacialidades que perpassam a ação do jogo. Nossa hipótese é de que, embora o jogo ocorra em uma data e um local específicos, agendado via plataformas digitais, ele, no momento em que se dá, é perpassado por temporalidades e espacialidades diversas, que abrem possibilidades de novos entendimentos e auto-entendimentos a respeito das pessoas LGBT que participaram: jogando ou assistindo. Seja acrescentando novos signi-

3 Entrevista do ator David Maurity, que integra o coletivo Toda Deseo, para site Minas com Lacan, iniciativa da Escola Brasileira de Psicanálise/MG e do Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais. Disponível em: <http://minascomlacan.com.br/entrevista-minas-com-lacan-e-david-maurity-coletivo-de-teatro-toda-deseo/>. Acesso em: 30 jun. 2018

ficados ao lugar onde se deu, seja transformando lembranças tristes em uma ação lúdica e política, a gaymada permite aos sujeitos envolvidos repensarem a si mesmos enquanto pessoas LGBT marcadas por trajetórias de preconceito.

2 Avançando em um território hostil

A categoria “espaço” ilumina pontos importantes para nossa discussão. A praça Floriano Peixoto, local onde aconteceu o campeonato, situa-se em frente ao 1º Batalhão de Polícia Militar de Minas Gerais, cujo edifício conta com mais de 100 anos de existência. O conjunto arquitetônico formado pela Praça Floriano Peixoto e pelo prédio do Quartel do 1º Batalhão, devido à relevância para a história oficial de Belo Horizonte e do Estado de Minas Gerais, foi tombado na década de 1980. Com predominância do estilo neoclássico, característico das construções governamentais da cidade no final do século XIX, o quartel foi concebido de maneira estratégica para assegurar a segurança da capital.

A imponência e a solidez do prédio do Primeiro Batalhão de Polícia Militar, com o traçado arquitetônico consoante a seu uso e função social, são valorizadas e ao mesmo tempo pela beleza de uma área de lazer fronteiriça, conferida pela Praça Marechal Floriano Peixoto. A construção foi feita como uma fortaleza capaz de resguardar a tropa com locais estratégicos para a defesa e também para a resposta ao inimigo, como as inúmeras claraboias dispostas em toda a sua extensão e de onde os soldados poderiam acionar as metralhadoras. A parede da fachada foi erguida num maciço de 1.10 metros de espessura, enquanto as outras possuem 70 cm. (...) O objetivo era o de resistir aos ataques, até mesmo de disparos de canhão.⁴

A sólida “fortaleza”, projetada para facilitar o uso de metralhadoras e para resistir a disparos de canhão dos inimigos, situa-se a poucos metros da Igreja Santa Efigênia dos Militares e do Hospital Militar, em uma região na qual várias ruas foram batizadas com nomes de generais, tenentes e

4 Site da Polícia Militar de Minas Gerais. Disponível em: <https://www.policiamilitar.mg.gov.br/portal-pm/1bpm/conteudo.action?conteudo=617&tipoConteudo=itemMenu>. Acesso em: 30 jun. 2018.

coronéis. O edifício fez com que o bairro onde se localiza ficasse conhecido como Quartel – o nome Santa Efigênia, por sua vez, rende homenagem à santa padroeira dos militares. A própria praça à sua frente traz o nome de um marechal, Floriano Peixoto, segundo presidente do Brasil, de 1891 a 1894, que atuou na Proclamação da República. Se buscarmos uma visada em grande angular sobre o espaço, podemos captar a própria história da capital mineira, primeira cidade planejada do país, cuja concepção é fortemente influenciada pelos ideais positivistas e republicanos do final do século XIX, sintetizados no lema “Ordem e progresso” da bandeira brasileira, ideais abraçados nos círculos militares da época.

O imponente edifício do quartel e a cidade-planejada reverberam o gosto pelo monumental tão típico do século XIX e tão atacado posteriormente pelos modernistas não apenas na Europa, mas também no Brasil. O grande nome do modernismo nacional, o arquiteto Oscar Niemeyer, por exemplo, sugeriu a demolição, nos anos 1960, do Palácio da Liberdade, então sede do governo de Minas Gerais, construído no final do século XIX em estilo eclético com predomínio do neoclássico⁵. Nessa visão modernista,

o monumental é esteticamente suspeito porque se liga ao mau gosto do século XIX, ao *kitsch* e à cultura de massa. É politicamente suspeito porque visto como representativo dos nacionalismos oitocentistas e dos totalitarismos novecentistas. É socialmente suspeito porque é o modo privilegiado de expressão dos movimentos de massa e da política de massa. *É eticamente suspeito porque em sua predileção pelo grandioso se entrega ao mais-que-humano, na tentativa de esmagar o espectador individual.* É psicanaliticamente suspeito porque se liga às ilusões narcisistas de grandeza e completude imaginária (HUYSSSEN, 2000, p. 51, *grifos nossos*).

Huyssen (2000) ressalva que, como categoria estética, a monumentalidade mostra-se instável e contingente ao longo do tempo, o que é entendido como monumental irá variar de acordo com cada período histórico. Nos limites deste nosso texto, estamos interessados no desejo pelo monu-

5 WERNECK, Gustavo. O dia que Niemeyer quis derrubar o Palácio da Liberdade. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2011/09/10/interna_gerais,249862/o-dia-que-niemeyer-quis-derrubar-o-palacio-da-liberdade.shtml. Acesso em: 30 jun. 2018.

mental típico do século XIX, que seduziu os homens encarregados por fazer nascer, a fórceps, a nova capital mineira do antigo arraial do Curral Del Rey, essa forma de monumentalidade ligada “às necessidades políticas do estado nacional e às necessidades culturais da burguesia” (HUYSSSEN, 2000, p. 52), com seu apreço pelo “grandioso e impressionante, trazendo apelos de eternidade e permanência” (HUYSSSEN, 2000, p. 52).

A história do arraial de Curral Del Rey, com seu passado de traços coloniais, desaparece sob o desejo de grandeza da nova capital. O arraial destoa do olhar para o futuro que o projeto traz. “De toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados” (WILLIAMS, 1979, p. 119). Assim, buscando se aproximar de metrópoles como Paris e Washington, que anteriormente tinham sofrido profundas intervenções urbanísticas, Belo Horizonte acolhe uma “nova tradição”, evidenciando o que Williams chama de “tradição seletiva”: “uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural” (WILLIAMS, 1979, p. 119).

O autor discute que o estabelecimento de uma tradição seletiva não depende apenas de instituições identificáveis, mas que também é uma questão de “formação”: “esses movimentos e tendências efetivos, na vida intelectual e artística, que tem influência significativa e por vezes decisiva no desenvolvimento ativo de uma cultura, e que tem uma relação variável, e com frequência oblíqua, com as instituições formais” (WILLIAMS, 1979, p. 120). O Positivismo e todo o ideário republicano atuam como “formação” nessa “nova tradição” adotada pela capital mineira. Na discussão presente neste texto, interessa-nos compreender que a tradição, como uma força modeladora, “é na prática a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos” (WILLIAMS, 1979, p. 120).

Ora, se pensarmos na 1º Campeonato Interdrag de Gaymada, que ocorreu na praça Floriano Peixoto, sob os olhares vigilantes das “inúmeras claraboias” do edifício do Primeiro Batalhão, palavras como “grandioso e impressionante” ou “eternidade e permanência” não lhe cabem bem. Pela própria natureza do jogo, “transitoriedade”, “incerteza”, “ludicidade” e “diversão” são termos que dizem melhor da competição. Não existe o

desejo pela monumentalidade, pela organização espacial positivista e pelo fascínio pelo “mais-que-humano” em detrimento do indivíduo. Em vez disso, durante as partidas, que seguem regras mais ou menos claras, celebram-se os corpos em suas diferenças: drag queens, gays efeminados, ursos, lésbicas masculinizadas, travestis e transexuais, corpos, muitas vezes, sobre os quais a cidade planejada tem pouco a dizer, “corpos estranhos”⁶:

Aqueles e aquelas que transgridem as fronteiras de gênero ou de sexualidade, que as atravessam ou que, de algum modo, embaralham e confundem os sinais considerados “próprios” de cada um desses territórios são marcados como sujeitos diferentes e desviantes. Tal como atravessadores ilegais de territórios, como migrantes clandestinos que escapam do lugar onde deveriam permanecer, esses sujeitos são tratados como infratores e devem sofrer penalidades. Acabam por ser punidos, de alguma forma, ou, na melhor das hipóteses, tornam-se alvo de correção. Possivelmente experimentarão o desprezo ou a subordinação. Provavelmente serão rotulados (isolados) como minorias. Talvez sejam suportados, desde que encontrem seus guetos e permaneçam circulando nesses espaços restritos (LOURO, 2008, p. 87).

Os corpos que fizeram o Campeonato Interdrag de Gaymada acontecer ocuparam um território que, historicamente, foi concebido para não lhes pertencer. Atravessaram os limites da Contorno⁷ e da noite para se moverem em um espaço público tradicional de Belo Horizonte, no antigo bairro Quartel, em pleno dia. “Desde a primeira gaymada foi sempre cheio, a gente ficou muito impressionado. Então é sinal de que há uma necessidade das pessoas de estarem no espaço público durante o dia e exercendo o seu afeto com liberdade”⁸. Esses corpos em movimento, com

6 Embora existam variações, ursos são homens gays corpulentos, com barba, que não apiram os pelos do corpo.

7 No projeto original da cidade, a avenida do Contorno correspondia aos limites da própria Belo Horizonte, hoje, circunda a região central, uma vez que a capital expandiu-se para além do traçado planejado.

8 Entrevista do ator David Maurity, que integra o coletivo Toda Deseo, para site Minas com Lacan, iniciativa da Escola Brasileira de Psicanálise/MG e do Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais. Disponível em: <http://minascomlacan.com.br/entrevista-minas-com-lacan-e-david-maurity-coletivo-de-teatro-toda-deseo/>. Acesso em: 30 jun. 2018

suas marcas e seus desejos, por estarem ali, tensionam a lógica que historicamente organizou o espaço ao redor - com suas ruas que homenageiam militares e sua fortaleza “com locais estratégicos para a defesa e também para a resposta ao inimigo”, em uma cidade planejada para ser um monumento. Os organizadores do campeonato estavam cientes de que entravam em terreno minado, conforme indica o convite na página de *Facebook* do evento:

Tragam seus lençóis ou suas toalhas de mesa quadriculadas! Tragam biscoitos, suspiros, cookies, bolinhos e guloseimas de toda ordem! Tragam suas garrafas coloridas e térmicas com água quente para servimos o Chá! Nesse belo horizonte meio acinzentado pelo outono, vamos colorir a paisagem, alegrar o bucólico passeio da família mineira e liberar o amor com MUITA fechoação é CLARO, MEU AMÔ! VAMOS OCUPAR A PRAÇA! #OCUPEBH (...) VAMOS NOS MONTAR, BRASIL! Vamos sair dos nossos banheiros, salas ou quartos e levar toda a maquiagem pra praça! Que tal mostrarmos à T.F.M⁹ essa magia maravilhosa da montagem em plena luz do dia? E por que não fazer de tudo isso uma grande brincadeira?¹⁰

Esses “atravessadores ilegais de territórios”, “migrantes clandestinos”, ao escolherem a praça com nome de marechal no antigo bairro do Quartel, avançaram sobre um espaço que carrega ainda outra camada de sentidos: o da masculinidade ideal tal como a entendemos hoje, que emergiu no mundo ocidental no final do século XVIII e início do século XIX. Uma masculinidade sobre a qual se pode afirmar que mantém “um vínculo bastante claro entre a masculinidade e o mundo militar, a guerra (GILMORE, 2008, p. 35, no original em espanhol¹¹), e fortemente associada a uma noção de patriotismo: “era sempre o nacionalismo que exaltava o estereótipo masculino como um de seus meios de autorrepresentação” (MOSSE, 2000, p. 65, do original em espanhol¹²). Tal como uma fortaleza, uma masculinidade que precisava (e ainda precisa) estar pronta para responder a seus inimigos.

9 T.F.M refere-se à Tradicional Família Mineira.

10 Citação retirada a partir da página do evento no Facebook: <https://www.facebook.com/events/662388377227206/>. Acesso em: 2 jul. 2018.

11 Un vínculo bastante claro entre la masculinidad y el mundo militar, la guerra.

12 Siempre era el nacionalismo el que exaltaba el estereotipo masculino como uno de sus medios de autorrepresentación.

Aqueles que não se encaixavam no padrão estabelecido para homens e mulheres eram os inimigos da sociedade; eram considerados o oposto da verdadeira masculinidade. Os pilares da masculinidade moderna não se encontravam isolados; eles eram constantemente reforçados não apenas pelo status das mulheres, mas também pela presença de inimigos aparentemente inclinados à destruição da masculinidade. Aqui, mais uma vez, a masculinidade era o reflexo dos imperativos da sociedade, uma vez que a sociedade moderna também precisava de inimigos para se sustentar, adquirir interesses adicionais e uma certa coerência (MOSSE, 2000, p. 68, do original em espanhol¹³).

Essa masculinidade, com sua exaltação ao patriotismo e repúdio à mulher, elegeu como uma de suas antíteses o homem afeminado, pouco viril, visto como um intruso, uma ameaça a toda uma ordem. “Eram os chamados homens pouco masculinos, no entanto, que causavam talvez maior ansiedade entre aqueles que faziam parte da sociedade normativa, e aqueles que, enquanto possuíam todas as características dos intrusos, também pareciam ter transgredido as barreiras de gênero” (MOSSE, 2000, p. 81, do original em espanhol¹⁴). Foram muitos desses homens-intrusos (mas também havia mulheres) que ocuparam os gramados da Praça Floriano Peixoto no dia 13 de junho de 2015 competindo em um jogo, paródia de uma batalha, que ressignificou, ainda que por instantes, um espaço com forte carga histórica.

3 Memória e esperança

“Lembra quando a gente era criança e tinha que ouvir os coleguinhas falando que ‘Queimada é coisa de bicha’? Pois bem, agora que crescemos

13 Aquellos que no encajaban en el patrón establecido para hombres e mujeres eran los enemigos de la sociedad; eran considerados lo contrario de la verdadera masculinidad. Los pilares de la masculinidad moderna no se encontraban aislados; estaban constantemente reforzados no sólo mediante el status de las mujeres sino también la presencia de enemigos aparentemente inclinados a la destrucción de la masculinidad. Aquí, una vez más, la masculinidad era el reflejo de los imperativos de la sociedad, ya que la sociedad moderna también necesitaba enemigos para sustentarse, para adquirir intereses adicionales y una determinada coherencia.

14 Eran los llamados hombres poco masculinos, sin embargo quienes provocaban quizá mayor ansiedad entre aquellos que formaban parte de la sociedad normativa, y quienes, mientras que poseían todos los rasgos de los intrusos, además parecían haber transgredido las barreras del género.

e já estamos bem resolvidos, podemos falar bem alto que não tem essa de esporte de bicha ou de não-bicha”¹⁵. O 1º Campeonato Interdrag de Gaymada traz consigo uma lembrança ruim, uma dor, um trauma, como revela o convite na página do *Facebook* do evento. “Quem jogava queimada na escola às vezes era chamado de ‘viadinho’ (*sic*) porque era um jogo visto como mais feminino”¹⁶. O convite na rede social, ao resgatar essa lembrança pungente da infância, compartilhada por muitas pessoas LGBT, aciona a “dimensão comunicativa” da memória, aquela dimensão na qual um coletivo, que compartilha certa experiência, é capaz de recordar (DUCH; CHILLÓN, 2012, p. 400, do original em espanhol¹⁷). Essa recordação compartilhada, não raramente, traz consigo a experiência da injúria.

No começo, há a injúria. Aquela que todo gay pode ouvir num momento ou outro da vida, e que é o sinal de sua vulnerabilidade psicológica e social. “Viado nojento” (“sapata nojenta”) não são simples palavras lançadas *en passant*. São agressões verbais que marcam a consciência. São traumatismos sentidos de modo mais ou menos violento no instante, mas que se inscrevem na memória e no corpo (pois a timidez, o constrangimento, a vergonha são atitudes corporais produzidas pela hostilidade do mundo exterior). E uma das consequências da injúria é moldar a relação com os outros e com o mundo. E, por conseguinte, moldar a personalidade, a subjetividade, o próprio ser de um indivíduo (ERIBON, 2008, p. 27, do original em espanhol).

O convite para participar do Campeonato Interdrag de Gaymada é também um convite para se ressignificar essa recordação, esse trauma que se inscreveu “na memória e no corpo”. A memória está em permanente mudança e, “para o bem e para o mal, a ativação da memória é um fator decisivo quando se trata de encenar a capacidade transfiguradora de que

15 Retirado da página do evento no Facebook: <https://www.facebook.com/events/662388377227206/>. Acesso em: 2 jul. 2018.

16 Entrevista de David Maurity, do coletivo Toda Deseo, para reportagem do site G1 MG. PIMENTEL, Thais. Praça de BH sedia 1º Campeonato Interdrag de ‘Gaymada’ da capital”. Disponível em: <http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2015/06/praca-de-bh-sedia-1-campeonato-interdrag-de-gaymada-da-capital.html>. Acesso em: 4 jul. 2018.

17 [...]En que lo cierto colectivo que comparte un sustrato de experiencia es capaz de recordar.

dispõe qualquer sujeito” (DUCH; CHILLÓN, 2012, p. 401, do original em espanhol¹⁸). Como a memória se traduz em recordações, é importante observar que “as recordações não são dados objetivos desprendidos da realidade, mas construções da memória ativa, que seleciona, classifica e distribui heteróclitas vivências de sujeitos e grupos” (DUCH; CHILLÓN, 2012, p. 401, do original em espanhol¹⁹).

Para Eribon (2008, p. 27), “o insulto é um veredito. É uma sentença quase definitiva, uma condenação perpétua, e com a qual vai ser preciso viver”. No entanto, podemos pensar que o convite para participar da *gaymada* abre a possibilidade de se resgatar o passado para dele extrair novos sentidos. “Erigindo o mundo, o nós e o eu – atualizando-se em cada aqui e agora como história pessoal -, a memória é um agente decisivo de configuração de sentido, capaz de articular quaisquer intervalos em um presente permanentemente contextualizado e operativo” (DUCH; CHILLÓN, 2012, p. 403, do original em espanhol²⁰). Desse modo, a *gaymada* deixa de significar aquele jogo que era destinado ao “viadinho da escola” para se transformar em uma ação lúdico-político-utópica de celebração das diferenças. Como lembra Huyssen, “se reconhecermos a distância constitutiva entre a realidade e a sua representação em linguagem ou imagem, devemos, em princípio, estar abertos para as muitas possibilidades diferentes de representação do real e de suas memórias” (HUYSSSEN, 2000, p. 22).

Defendemos a *gaymada* como ação utópica, pois podemos ali entrever o que Bloch (2005) denominou, em suas discussões, de “função utópica”: a ação resgata e ressignifica lembranças, ou, nos termos de Huyssen (2000, p. 37), leva a “uma rememoração produtiva”. Uma ação que mira um futuro possível no qual a injúria, a exclusão e outras formas violências não sejam dolorosamente configuradoras das experiências de vida das pessoas LGBT.

18 [...] Para bien y para mal, la activación de la memoria es un factor decisivo a la hora de escenificar la capacidad transfiguradora de que dispone cualquier sujeto.

19 [...] Los recuerdos no son datos objetivos desprendidos de la realidad, sino constructos de la memoria activa, facultad que selecciona, clasifica y distribuye las heteróclitas vivencias de sujetos y grupos.

20 Erigiendo el mundo, el nosotros y el yo – actualizándose en cada aquí y ahora como historia personal -, la memoria es un decisivo agente de configuración del sentido, capaz de articular cualesquiera intervalos en un presente permanentemente contextualizado y operativo.

O importante é que o olhar cheio de esperança e fantasia da função utópica não será corrigido a partir de uma perspectiva estreita e tacanha, mas só a partir do real na sua própria antecipação. Portanto, a partir daquele único realismo real, que o é somente porque versado na tendência do real, na possibilidade real-objetiva à qual a tendência está associada, e com isso versado nas qualidades da realidade, elas próprias utópicas, ou seja, de teor futuro (BLOCH, 2005, p. 145).

As participantes e os participantes que deram vida ao Campeonato Interdrag de Gaymada não estão meramente sonhando com uma ilusão. Na verdade, agem para antecipar o real ao se disporem a construir um futuro possível (uma possibilidade real-objetiva). Esse futuro, no momento atual na sociedade brasileira, concorre com outros futuros possíveis, na verdade, futuros-passados, que se pretendem oficiais e olham para o passado a fim de repeti-lo. Neles, a pluralidade não tem lugar. Em tais futuros, transbordam o ódio, o preconceito e a exclusão – o avesso de uma utopia.

A função utópica como compreendida atividade do afeto expectante, a intuição da esperança, mantém a aliança com tudo o que é ainda auroral no mundo, assim, a função utópica compreende o aspecto explosivo, porque ela própria o é de forma muito condensada: sua *ratio* é a razão não debilitada de um otimismo militante (BLOCH, 2005, p. 146).

O gesto que a gaymada faz é utópico porque visa ao futuro e o faz de maneira consciente com um “otimismo militante”. É utópico porque se mostra animado pela esperança. É utópico porque rejeita a realidade como algo dado, imutável, alheia à ação humana, restando-nos adaptarmos ao estado das coisas: a essa visão se diz não.

Um amontoado de pessoas, durante o dia, já dá a entender para as pessoas que estamos, de certa maneira, organizados. A gente tem também uma vida que acontece durante o dia. Essa é a importância de trazer a Gaymada para a rua. A Gaymada tinha um movimento claro: não vivemos só a noite, queremos fazer um evento tão festivo quanto, mas nós não estamos só na boate, no karaokê, nos bares

do baixo centro. Fica mesmo bem estereotipada a coisa, achar que realmente existe um gueto é segregativo. Então, não!²¹

Para compreendermos, como ação lúdico-político-utópica, o 1º Campeonato Interdrag de Gaymada, que ocorreu em junho de 2015, na praça Floriano Peixoto na capital mineira, buscamos trabalhar com dois eixos principais de análise: o tensionamento que a ação provocou no espaço no qual se inseriu e o modo como ela articulou, no seu agora, as categorias de passado e futuro. Esse exercício analítico se constrói ao redor de sujeitos cujas recordações trazem a dor da injúria e cujos olhares miram um futuro possível, no qual a utopia, em vez de ser “um não-lugar”, é o lugar do “ainda não”.

21 Entrevista do ator David Maurity, que integra o coletivo Toda Deseo, para site Minas com Lacan, iniciativa da Escola Brasileira de Psicanálise/MG e do Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais. Disponível em: <http://minascomlacan.com.br/entrevista-minas-com-lacan-e-david-maurity-coletivo-de-teatro-toda-deseo/>. Acesso em: 30 jun. 2018

Referências bibliográficas

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

DUCH, Lluís.; CHILLÓN, Albert. *Un ser de mediaciones*. Barcelona: Editorial Herder, 2012.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

GILMORE, David. Culturas de la masculinidad. In: CARABÍ, Àngels; ARMENGOL, Josep M. (eds.) *La masculinidad a debate*. Barcelona: Icaria Editorial, 2008, p. 33-45.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

MOSSE, George L. *La imagen del hombre*. Madrid: Talasa Editorial, 2000.

PAZ, Octavio. *A busca do presente e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2017.

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

CAPÍTULO 5

Lula preso ontem, amanhã: políticas da memória e a circulação do retrato de identificação policial de 1980

ANDRÉ MINTZ

1 Introdução

Na iminência da prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em abril de 2018, circulou na *internet*, em mídias conectivas, o retrato de identificação policial tomado na ocasião de sua prisão em 1980 (Figura 3). Àquela época, Lula era presidente do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC e principal liderança da greve da categoria, por cuja razão fora enquadrado na Lei de Segurança Nacional e detido por 31 dias no Departamento de Ordem Política e Social (Dops), órgão de repressão da ditadura civil-militar brasileira. Em 2018, a prisão de Lula foi decretada pela Justiça Federal após sua condenação por corrupção passiva e lavagem de dinheiro em um processo criminal controverso, contra o qual pesaram acusações de parcialidade de agentes da justiça, além de ocorrer cerca de um ano depois do não menos controverso afastamento de Dilma Rousseff. Nesse contexto, o retrato de 1980 foi retomado e posto em circulação revelando diferentes gestos de aproximação entre as duas prisões. Este texto propõe

discutir, em particular, o modo com que a retomada da imagem mobilizou diferentes rememorações do contexto da ditadura civil-militar como chaves de leitura dissonantes para a prisão de 2018.

No centro da abordagem proposta, encontra-se uma discussão sobre a memória enquanto problemática política do presente, questão que se manifesta no modo com que a ditadura brasileira é convocada a dar sentido a um acontecimento político contemporâneo. Tal enquadramento parte de uma compreensão da memória como faculdade ativa e seletiva, situada no tempo e no espaço daqueles que recordam, composta tanto pela lembrança como pelo esquecimento, e não como simples recuperação de um dado objetivo (DUCH; CHILLÓN, 2012, p. 402). Compreende-se, assim, como um mesmo retrato pode ser articulado a diferentes compreensões do passado e, em gestos de rememoração divergentes, se configurar enquanto seu ponto de fratura. Como elabora Huyssen (2014, p. 16), embora seja contra-intuitivo, não seria contraditório que a memória, tipicamente mobilizada por um desejo de nos ancorarmos em tempos de instabilidade, possa ser justamente um fator de instabilização. Isto se mostra com especial evidência no caso abordado, na medida em que a fratura, que se manifesta em embates políticos do presente, incide sobre o passado em uma clivagem análoga – como se cada corrente política contemporânea se situasse em linhas temporais paralelas.

A análise se deterá, em particular, sobre 31 figuras compostas a partir do retrato, que foram coletadas em circulação no *Twitter* entre 4 e 16 de abril – entre a véspera da expedição do mandado para a prisão, efetivamente realizada no dia 7 de abril, e o décimo dia do encarceramento. Estas diferentes versões, cuja circulação parece ter superado a do retrato “original”, são montagens em que a fotografia é estilizada, justaposta a outras figuras, inserida em colagens ou associada a textos verbais. São releituras do retrato que, em sua maioria, explicitam na própria figura o quadro interpretativo pelo qual ela é associada à prisão de 2018. Esta prática de *remixagem*, própria das mídias conectivas, e que poderíamos classificar como um “meme fotográfico” (SHIFMAN, 2014), coloca-se, então, como uma chave importante para compreendermos as especificidades do modo de expressão da memória em mídias conectivas, aspecto que será objeto da discussão, mais adiante.

Talvez seja importante destacar que não é objeto deste texto a controvérsia jurídica que envolve o caso abordado – aspecto que foge à competência desta análise. O foco do estudo são as figurações produzidas no entorno do episódio, escolha que se desdobra de uma preocupação com o modo com que o autoritarismo da ditadura civil-militar brasileira é hoje retomado em expressões despidoradamente saudosistas, com apologias ao autoritarismo e à criminalização do movimento sindical e de correntes ideológicas adversárias. Neste sentido, o objeto e o quadro analítico proposto parecem ser especialmente relevantes em vista de que no centro do embate travado pelas figuras analisadas está a situação de fragilidade institucional vivida no Brasil ao menos desde 2016 e que, em 2018, somou-se, ainda, à normalização da defesa da ditadura como bandeira eleitoral. A análise, portanto, é endereçada a esta circunstância, que segue “quente” no momento de escrita do texto e que transcende às particularidades do caso abordado, embora nele se expresse de modo pungente.

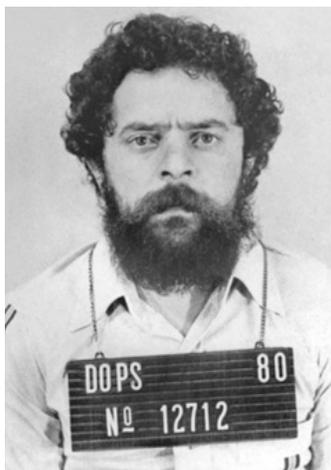


Figura 3 - Retrato de identificação de Luiz Inácio da Silva na ocasião de sua prisão em 19 abril de 1980 (Fonte: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2016/03/11/ditadura-militar-prende-lula-por-31-dias-em-1980.htm>)

2 Futuro e passado de uma prisão

Quase três anos antes da prisão de 2018, figurações fictícias de Lula como prisioneiro já circulavam intensamente no país. Em agosto de 2015 foi apresentada, em um protesto em Brasília, a mais famosa dessas repre-

sentações, chamada de “pixuleco”: um boneco inflável de grandes dimensões, que trazia a imagem de Lula, em estilo de cartum, com roupa listrada de presidiário. Marca comercial registrada por movimentos de direita do país (FLECK, 2018), quase um ano antes da primeira denúncia formal contra Lula ser reconhecida pela justiça, ela se tornaria um dos principais ícones da campanha pela prisão do ex-presidente, conjugada ao clamor pelo *impeachment* de Dilma Rousseff. Em diversos momentos, capas de revistas semanais também acompanharam a produção desta iconografia, como, ainda em 2015, na edição 2450 da revista *Veja*, de 4 de novembro, que trazia montagem de fotografia de Lula em traje de presidiário, ecoando o boneco das manifestações. Entre outras capas que prefiguraram a prisão ou mesmo a decapitação de Lula¹, é de particular relevância para esse artigo a que estampava a edição de *Veja* de 31 de janeiro de 2018, logo após a confirmação da condenação de Lula em segunda instância, que trazia – talvez pela primeira vez, de outras que viriam – a justaposição do retrato de 1980 a uma versão modificada, com o rosto de Lula em registro mais recente (Figura 4). A manchete: “O que falta para Lula ser preso”.



Figura 4 - Capa da revista *Veja* edição 2567 de 31 de janeiro de 2018
(Fonte: <https://veja.abril.com.br/edicoes-veja/2567/>)

1 A capa de *Veja* na edição 2496 de 21 de setembro de 2016 trazia ilustração da cabeça de Lula, como se ele houvesse sido decapitado. Indicou-se à época, que a ilustração era inspirada em capa similar da revista estadunidense *Newsweek*, de 31 de outubro 2011, em referência ao ditador da Líbia Muammar al-Gaddafi, logo após seu assassinato.

Nos termos de Richard Grusin (2010), diríamos que, nessas imagens, a prisão de Lula foi *premediada*. O autor propõe a noção de *premediação* para se referir, especialmente, a modos de operação da mídia que, após os ataques de 11 de setembro, em um contexto de elevadas preocupações securitárias, teria passado a trabalhar em um regime de antecipação. Mais do que reportar acontecimentos, a referência temporal teria se deslocado ao futuro, desenhando diferentes cenários possíveis, independente de sua real probabilidade de ocorrer – operação distinta, portanto, da *previsão* (GRUSIN, 2010, p. 46). Para além do contexto específico da análise de Grusin, contudo, a noção seria passível de generalização: “A premediação envolve a geração de possíveis cenários futuros ou de possibilidades que podem ou não tornar-se realidade, mas que funcionam, em todo caso, para guiar a ação (ou moldar o sentimento público) no presente” (GRUSIN, 2010, p. 47, no original em inglês). Como materialização de um desejo, as representações de Lula preso, premediadas, serviam à finalidade de mobilização dos públicos e, também, de fragilização da imagem do ex-presidente, então provável candidato nas eleições de 2018. Às representações visuais, somaram-se expressões verbais difundidas na *internet*, em redes sociais, como o *meme* “Lula preso amanhã”, que foi diversas vezes recuperado e reelaborado na forma de textos verbais, *hashtags* e imagens.

Como culminância dessas representações antecipatórias, a expedição do mandado de prisão contra Lula, em 5 de abril, parecia abrir caminho para a atualização da imagem potencial. Informado da expedição do mandado, com prazo de pouco menos de 24 horas para se entregar – antes de ser procurado pela polícia –, Lula deslocou-se à sede do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, em São Bernardo do Campo, onde viria passar as próximas 48 horas, antes de se entregar na noite do dia 7 de abril. Embora esse período fosse repleto de incertezas quanto ao rumo dos acontecimentos, havia desde o início a compreensão de que, qualquer que fosse o desfecho, tratava-se de um momento histórico. Em torno dele, deflagrava-se uma disputa sobre os registros que se produziriam e, portanto, sobre que narrativa da prisão prevaleceria. Nesse sentido, a escolha da sede do sindicato como local da vigília que antecedeu a entrega à polícia tinha forte valor simbólico. Ali, Lula liderara as greves de 1979 e 1980, marcos da consolidação de sua liderança política em nível nacional, da fundação do Partido dos Trabalhadores, e do fortalecimento da luta

contra a ditadura pela via sindical (SCHWARCZ; STARLING, 2015). A presença de Lula naquele espaço, em 2018, conseguiu pautar, em alguma medida, a representação midiática dos acontecimentos anteriores à prisão, reforçando um vínculo entre 1980 e 2018. Antecipando o futuro, mas de um modo distinto da premediação, a vigília em São Bernardo parece ter sido pautada mais em função de como seria lembrada do que de possíveis desdobramentos imediatos. A potencial imagem de Lula preso, que já havia se tornado emblema da campanha punitivista, parecia estar no centro da disputa, podendo tanto tornar-se emblema da derrocada do líder político quanto convertê-lo em herói. Ao final, a imagem não se realizou.

3 Apontamentos metodológicos

As figuras analisadas neste capítulo foram selecionadas a partir de um processo misto, envolvendo tanto a coleta automatizada de postagens na plataforma *Twitter* quanto o acompanhamento imersivo da discussão nesta e em outras plataformas. Tal período de observação foi concentrado nas 48 horas que antecederam a prisão, entre 5 e 7 de abril, principalmente no *Facebook* e no *Twitter*. A coleta automatizada, por sua vez, vinha sendo realizada por meio da ferramenta *Twitter Capture and Analysis Toolset* (BORRA; RIEDER, 2014) desde janeiro, pouco antes da data da sessão no Tribunal Regional Federal da 4ª Região que confirmou a condenação já imputada a Lula na 1ª instância, no ano anterior. Os tuítes coletados tinham ao menos um de quase 40 termos e *hashtags* relacionados ao tema, que foram selecionados a partir do acompanhamento da discussão ao longo do período, segundo o “*query design*” (ROGERS, 2017) elaborado para o estudo. Além do nome do ex-presidente, [lula], também foram considerados nomes de juízes, advogados e promotores ligados ao caso, denominações alternativas e pejorativas ao ex-presidente e seu partido (ex. [lulinha], [petralhas]), nomes de locais e instituições (ex. [trf-4], [sindicato abc]) e *hashtags* relacionadas aos acontecimentos (ex. [#molusconacadeia], [#cadeaprova]).



Figura 5 - Montagem com algumas das figuras, de autoria desconhecida, tomadas como corpus desse estudo coletadas a partir do Twitter entre 4 e 16 de abril de 2018 (Fonte: Autor)

A recorrência do retrato de identificação policial de 1980 tornou-se perceptível na observação conduzida ao longo dos dois dias que antecederam à prisão, aparecendo tanto em sua forma original quanto em diversas releituras (Figura 5). Embora boa parte das figuras consideradas tenha sido coletada a partir de observação direta, a coleta automatizada permite situar tal circulação no plano aberto das interações colhidas no período². De 4 a 16 de abril, foram coletados 7,9 milhões de tuítes, dos quais 2,4 milhões (30%) continham imagens, seja no próprio tuíte ou como *preview* de link para página externa³. Em meio a este conjunto, foi possível identificar, a partir de métodos computacionais aproximativos de comparação

2 Este movimento metodológico é em parte inspirado pelo trabalho desenvolvido pelo britânico *Visual Social Media Lab* no entorno da fotografia do garoto Alan Kurdi, refugiado sírio encontrado morto em uma praia na Turquia em 2015 (VIS; GORIUNOVA, 2015).

3 Considerou-se, para isso, as páginas *linkadas* em cujo código – segundo raspagem (*scraping*) realizada – incluíam nos metadados *Open Graph* ou *Twitter Card links* para imagens de pré-visualização. O Twitter recupera ambos formatos de metadados com essa finalidade.

de imagens⁴, cerca de 70 mil imagens distintas. As 31 consideradas para a análise compreendem uma circulação minoritária considerando o número de tuítes que alcançaram – cerca de 17 mil. Contudo, a estimativa da audiência desses tuítes é relevante. Mais da metade das figuras consideradas (19) está entre os 3% de figuras mais tuitadas no período. Considerando a média de seguidores dos perfis de usuário que as tuitaram, quase metade delas (14) teve um público potencial superior a 70% das demais figuras. Também, pouco mais da metade delas (17) foram tuitadas por perfis que estão entre os 10% com mais seguidores entre todos aqueles que tuitaram figuras no período – segundo pôde-se observar pelo método adotado. Por tais indicadores e, também, dada a variedade das apropriações e sua ressonância com as prefigurações do acontecimento, tal conjunto é vertente significativa das figurações do acontecimento.

Uma das formas mais frequentes de recuperação do retrato, facilmente depreendido do conjunto observado, compreende sua justaposição a uma imagem mais recente, sugerindo o retrato de identificação da prisão de 2018, com legendas como “O BOM FILHO A CASA TORNA” – não por acaso similar à capa de *Veja* de janeiro daquele ano. Encontramos, então, algo que Laura Guimarães Corrêa (2017, p. 283–284) observou com relação às figurações misóginas de Dilma Rousseff no entorno da campanha pelo seu *impeachment*: uma dinâmica de retroalimentação em que os mais poderosos veículos produzem signos que são “recebidos, ressignificados e devolvidos”, por um público disperso e por outros meios. Outras versões, críticas à prisão, trazem a imagem de 1980 com o texto da placa de identificação substituído por “PRESO POLÍTICO”. Ou, ainda, justapõem o retrato a outros de Nelson Mandela, Martin Luther King e Mahatma Gandhi, também presos. Entre um e outro gesto de rememoração, o embate poderia ser compreendido, em linhas gerais, entre eixos de ruptura e continuidade que conectariam, entre um e outro momento, Lula e o regime político: em ambos os casos criminoso e subversivo, punido por um regime justo; ou, em ambos os casos, preso político punido pelo arbítrio de um regime injusto.

4 Foi utilizado o módulo *Image-match* para *Python* (<https://github.com/ascribe/image-match>) que realiza uma comparação aproximada entre os valores dos pixels de imagens retornando um valor de probabilidade de que se trata da mesma imagem. Neste processo são desconsideradas edições menores, como a sobreposição de legendas.

Durante o período da vigília e o evento da prisão, várias outras imagens foram produzidas, como registros do acontecimento histórico. Dentre elas, tornou-se conhecida a produzida pelo jovem fotógrafo Francisco Proner Ramos, tomada do alto, que mostra o ex-presidente carregado em meio à multidão. Tem-se de um conjunto de figurações que merece outros esforços de análise não comportados pelo escopo deste trabalho. Em meio a tantas imagens, este conjunto de variações sobre o tema do retrato de identificação se destaca, entre outros motivos, porque a imagem de Lula preso, tão antecipada, não se realizou. Sua entrega à Polícia Federal ocorreu de noite e, dificultando a caracterização do acontecimento, os veículos e os agentes responsáveis por sua condução não traziam o emblema da corporação. Após a chegada ao local de sua detenção, nenhuma nova fotografia foi tornada pública. Sintomaticamente, a capa da revista *Veja* posterior à prisão, após tanto contribuir à premediação da imagem de Lula preso, trouxe o acontecimento na forma de uma ilustração – menos cartunesca que o “pixuleco”, mas que não deixa de remeter à prefiguração conhecida. Embora não seja um registro da prisão de 2018, portanto, o retrato de 1980 ganha relevância nesse contexto não apenas por ter sido recuperado e posto em circulação, na iminência da prisão como, também, pela interdição ao registro da nova detenção. Única fotografia junto a montagens e ilustrações, a essa imagem pregressa coube, em grande parte, a representação do acontecimento. Talvez mesmo por isso, a versão estilizada do retrato tornou-se ícone da campanha pela liberdade de Lula, reforçando o viés da identificação entre os dois momentos como igualmente autoritários.

4 Políticas da memória e do esquecimento

Que a mesma fotografia e o mesmo acontecimento do passado sirvam de ilustração para representações antagônicas de um evento contemporâneo constitui o cerne da questão que este artigo visa desenvolver. Um primeiro aspecto a se considerar, como antecipado à introdução, é o caráter criativo e não veritativo da memória. Duch e Chillón (2012, p. 400–401), abordando o tema sob uma perspectiva antropológica, afirmam, a esse respeito, que a memória possuiria caráter eminentemente reconstrutivo. Acerca da “memória episódica”, que seria aquela dirigida a acontecimentos particulares do passado, os autores afirmam que ela não poderia ser compreendida como “câmara hermética”, que guardasse os aconteci-

mentos como dados objetivos, isolados das mudanças históricas, “já que se expõe, sem interrupções, às múltiplas e imprevisíveis mutações inerentes à condição humana” (2012, p. 401). Nesse sentido a resposta simples à questão da divergência das lembranças motivadas pela fotografia é de que ela não implica em contradição alguma, já que o lugar ocupado por quem lembra coloca fatores condicionantes ao trabalho reconstrutivo do passado. O mesmo acontecimento e a fotografia que o registra, nesse caso, podem perfeitamente mobilizar reconstruções distintas do passado, a depender do posicionamento daqueles que o recordam, no presente. Porém, é importante observar que não se trata de uma criatividade que se expressa individualmente, mas, sim, que emerge a partir das interações sociais, combinando produtivamente lembrança e esquecimento, com implicações identitárias.

Logo, faz-se necessário compreender a dimensão coletiva da memória, destacada por Duch e Chillón em um duplo sentido: não apenas enquanto faculdade que se elabora e se retrabalha socialmente, nas interações cotidianas – aquilo a que se referem, a partir de Jan Assmann, como “memória comunicativa” (DUCH; CHILLÓN, 2012, p. 414–416); mas também, e sobretudo, enquanto processo que institui a coletividade, aquilo a que se referem por uma “função comunicativa da memória”, articulada à noção de “memória coletiva”, que tomam de Maurice Halbwachs. Trata-se, portanto, de uma função vinculante: “já que permite a congruente localização de sujeitos e grupos em seus respectivos agoras” (DUCH; CHILLÓN, 2012, p. 405-406). Desse modo, se a noção de “memória comunicativa” enfatiza as trocas cotidianas e sua produção de “recordações vivas”, a noção de “memória coletiva” realça o caráter vinculante desse exercício coletivo da memória, com consequências para a formação de identidades e coletivos.

Nesse sentido, seria importante compreender os modos de circulação do retrato de identificação de Lula no duplo movimento de *expressão* e, simultaneamente, *formação* de identidades políticas no presente. Trata-se de algo que se percebe, por exemplo, nos diferentes modos de apropriação da fotografia, que – em um esquema simplificado – ora a tomam como registro da injustiça, reiterada no presente; ora, pressupondo a legitimidade da prisão anterior, como inscrição do caráter criminoso e imutável de Lula. Em ambos os casos, a recuperação da imagem coloca-se tanto como instância de produção comunicativa da memória, quanto

como expressão de posicionamentos e identidades políticas no presente. A divergência entre as perspectivas defendidas, por sua vez, sugerem o caráter necessariamente político dessa realização.

Andreas Huyssen (2014), em uma perspectiva mais orientada pelos estudos culturais, também ressalta a relevância do tema da memória para a formação de identidades e a coesão social. Contudo, mais que os autores supracitados, aponta para o caráter conflituoso da elaboração da memória, frequentemente marcada por clivagens e disputas entre diferentes quadros interpretativos dos acontecimentos, de modo que a memória coletiva seria objeto de constante negociação e, por vezes, de imposições. Nesse sentido, Huyssen desenvolve uma compreensão da memória que articula a recordação e, em especial, o esquecimento, de modo produtivo. Retomando as categorias de esquecimento propostas por Ricoeur, o autor destaca o “esquecimento manipulado” como particularmente relevante a estes processos. Relacionado à dimensão narrativa e, portanto, seletiva da memória, essa categoria diria da negatividade daquilo que se opta por não lembrar (HUYSSSEN, 2014, p. 31). Diferentemente de Ricoeur, contudo, Huyssen reivindica que esta seletividade não seria necessariamente problemática, como quando decorre de má-fé ou denegação, mas, sim, condição inevitável à memória, com possíveis efeitos positivos:

Aqui argumento que a memória política em si não pode funcionar sem o esquecimento. Este fenômeno pode ser visto, em última análise, como o significado do *oubli manipulé* [“esquecimento manipulado”] de Ricoeur, que provém da inevitável mediação da memória através da narrativa. Mas ao contrário de Ricoeur [...], eu diria que o esquecimento consciente e desejado pode proceder de uma política que, em última instância, beneficia a ambos: o *vouloir-savoir* (desejar-saber) e a construção de uma esfera pública democrática (HUYSSSEN, 2014, p. 32).

Em sustentação dessa compreensão, o autor analisa a dimensão do esquecimento como parte de um processo de negociação que seria necessário para a constituição da memória pública, em particular de acontecimentos traumáticos como guerras e regimes autoritários.

Contudo, em contraste com os exemplos abordados por Huyssen, para o caso analisado aqui o processo de negociação e o caráter produtivo do

esquecimento como forma de conciliação não se aplica diretamente. Como vimos, a recuperação da fotografia de 1980 em 2018 expressa-se mais como cisão de uma memória, que em alguma medida parecia estabilizada, do que como sua consolidação em um campo compartilhado. A aproximação entre as prisões por aqueles que celebravam a punição recebida por Lula se efetua, afinal, em uma também celebração da ditadura civil-militar brasileira, na medida em que, para representar a nova prisão e satisfazer um imaginário punitivista interdito, mobiliza o retrato de identificação policial produzido no período da ditadura, no interior de um de seus mais violentos órgãos de repressão. Versões do retrato postas em circulação chegam a explicitar a legitimação da ditadura em dizeres como: “PRESO NA ‘DITADURA’ E AGORA SERÁ PRESO NA ‘DEMOCRACIA’ | NÃO É O REGIME É O CARÁTER” (Figura 5). As aspas envolvendo “ditadura” e “democracia” conotam ceticismo e, ao que parece, indiferença quanto às denominações. A menção ao caráter de Lula, por sua vez, descontextualiza os acontecimentos e sugere uma estabilidade da identidade de Lula como “bandido” entre um e outro momento histórico. Em todo caso, as prisões são celebradas como punições justas, nos dois momentos, com a de 1980 servindo como ancoragem e justificação à de 2018. O abismo interposto entre tal posicionamento e aquele crítico da prisão evidencia, portanto, o caráter irruptivo da rememoração no reforço da diferença e na quebra do processo de conciliação com o passado descrito por Huyssen.

Expressões de patente defesa e clamor pelo regime militar vêm, ao menos desde 2013, irrompendo a frágil e apenas aparente estabilidade da memória coletiva sobre a ditadura, com clamores por nova intervenção militar e discursos elogiosos aos ditadores, torturadores e algozes. Trata-se de perspectiva que se cristaliza em correntes políticas contemporâneas no país, que fazem defesa aberta do regime e promovem a recuperação de alguns de seus valores e narrativas para atuar no presente. Uma reação comum a tais discursos é a de que seriam manifestações decorrentes do esquecimento, ou de desconhecimento da história. Contudo, talvez seja mais adequado compreendê-las como expressões do fracasso das políticas de memória (e esquecimento) adotadas após o fim do regime, que não tiveram força de conciliação e reconstituição do espaço público. Não houve, no Brasil, efetiva superação do ideário que sustentou a ditadura, que permaneceu latente, sob uma superfície de aparente conciliação –

apesar de esforços como os da tardia Comissão Nacional da Verdade. A Lei da Anistia, promulgada em 1979, enquanto “medida de conciliação pragmática” – como descreve Maria Angélica Melendi (2016, p. 129–130) a partir de Schwarcz e Starling (2015, p. 479) – preparou a transição à ordem democrática sem a punição e o registro das violências praticadas pelos agentes de Estado. A ditadura não chegou, portanto, a ser expurgada das instituições da Nova República. Conjugado à ênfase da narrativa do período em torno da violência sofrida pelas forças de resistência da classe média, haveria ainda, escreve a autora, uma correspondência “entre os vazios da memória contemporâneos, os espaços do não dito do passado e [os] lugares sem lei do presente: as periferias, as favelas, as prisões” (MELENDI, 2016, p. 130).

Esta chave parece relevante para compreendermos, então, como a reemergência dos apologistas da ditadura se manifesta, de 2013 até hoje, no reforço de expressões de ódio de classe e punitivismo, bem como toda sorte de repressão às “minorias” do país⁵ – aquelas para quem o *modus operandi* da ditadura nunca teria arrefecido. Desse modo, pode-se compreender a escolha de Lula como alvo prioritário do desejo punitivista, em relação tanto à sua origem social como retirante nordestino e, depois, como operário, quanto à sua atuação política, identificada com medidas de inclusão social. São aspectos explicitados em uma das apropriações do retrato encontradas nesse estudo (Figura 5), que expõe os dizeres: “TIROU ONDA DE NÃO TER DIPLOMA | VAI PRA CELA COMUM”. Mais do que manifestações do esquecimento da ditadura ou de desconhecimento da história, a clara vinculação destas expressões com o ideário do regime – em especial, com seu prolongamento nos “lugares sem lei do presente” – parece sugerir, de outro modo, uma relação de continuidade. Ainda que recalcada e invisibilizada por um pacto de silêncio, a memória comunicativa da ditadura mostra-se viva e, com isso, reconhecemos a efetiva cisão identitária e ideológica que, embora apaziguada, não chegou a ser superada.

5 O termo é utilizado com cautela, em vista da provocação feita por Laura Guimarães Corrêa (2017, p. 291), com ênfase nas distinções de gênero mas que se aplica igualmente nesse caso: “[...] será que dizer ‘minorias’ não congela, justifica e naturaliza a pouca representatividade na política e nosso status de cidadãs de segunda classe?”.

5 Retratos de identificação policial, memetização e memória conectiva

Parece ser importante trazer, ainda, a essa leitura a consideração do estatuto particular dos retratos de identificação policial que, segundo elaborado por Allan Sekula (1986), realizariam a função *repressiva* da fotografia – contraface da função *honorífica*, que teria herdado da pintura. Conhecidamente, o autor desenvolve a compreensão de que, já no século XIX, o acoplamento da técnica fotográfica à ordem epistêmica do arquivo consolidaria um “dispositivo de verdade”, fundado em um realismo instrumental. Para além desse aspecto, contudo, também seria importante observar como os atos de produção e circulação desses registros se constituem enquanto formas de violência física e simbólica. Essa dimensão pragmática é ressaltada por Anita Leandro (2016) em sua aproximação dos retratos de identificação produzidos durante a ditadura brasileira. A respeito dessas imagens, ela descreve que seriam inscrições “extirpadas a ferro e fogo aos prisioneiros” (2016, p. 105), em muitos casos “como um prolongamento natural do ato de tortura” (2016, p. 111).

Haveria, nesse sentido, profundas implicações éticas na exibição dessas imagens. De um lado, em função da interdição de grande parte delas pelo regime, haveria uma obrigação ética de buscar trazê-las a público, enquanto documentos históricos da violência praticada. De outro, haveria o desafio de não transformar sua exibição em prolongamento do ato de violência, em particular considerando que foi justamente isso que os órgãos de repressão realizaram nas ocasiões em que as exibiram essas imagens. Colocadas em cartazes, elas davam rostos ao que o regime chamava de “inimigo interno”, humilhando os retratados e compondo com seus rostos peças de propaganda política (LEANDRO, 2016, p. 105). Nesse sentido, Leandro reivindica que a exibição dessas imagens – tratando do cinema, em particular – demandaria que, pela montagem, fossem desviadas de sua função inicial. Nessa linha, o uso do retrato de 1980 com a finalidade de celebrar ou legitimar a prisão de Lula deve ser compreendida como uma reiteração, no presente, da forma de violência infligida aos apenados da ditadura, inevitavelmente implicando adesão ao regime e ao seu ideário, mesmo quando (na minoria dos casos), por cautela, vergonha ou denegação, não explicitam esse elogio.

Na linha das apropriações do retrato que buscam, de outro modo, repudiar e deslegitimar a prisão, o que encontramos talvez se aproximaria do “desvio” reivindicado por Anita Leandro como postura ética diante de tais registros. Por meio desta operação, se alcançaria uma imagem que não cumpre mais as funções repressivas a ela delegadas, mas, sim, de documentação do próprio dispositivo que a produziu e explicitação da violência infligida aos corpos retratados. Nos casos abordados, a exibição da fotografia, sem alterações, acompanhada de expressões como “Lula Livre” e “Preso político”, parece buscar esse desvio, na medida em que, em um repertório memorialístico compartilhado, é possível identificar no retrato indícios do regime que a produziu – a começar pela sigla “DOPS” na placa de identificação. Em outros casos, contudo, o esforço de disjunção tenta tornar-se mais explícito, como na justaposição do retrato de Lula preso aos de atores históricos como Mandela, Martin Luther King e Mahatma Gandhi, associando sua condenação à injustiça dessas outras prisões. Ou, de modo mais premente, na apropriação estilizada da fotografia pela campanha de libertação do ex-presidente, em que seu rosto é tomado em alto contraste na forma de um ícone, construindo um emblema reconhecível de uma causa.

Contudo, complexificando a questão da adesão ou do tensionamento com o aparato produtor da imagem, faz-se importante compreender também como esses gestos de apropriação se situam no panorama da cultura visual da *internet* e suas práticas de recombinação. Discutindo a importância de se observar os produtos da indústria cultural e não apenas a “memória séria” Huyssen (2014, p. 18) ressalta que “os *media* não transportam a memória pública de forma inocente. Moldam-na na sua própria estrutura e forma”. Se falamos, aqui, de uma memória que se expressa em colagens fotográficas compartilhadas e recombinadas na *internet*, é o caso de considerarmos as particularidades das práticas culturais que as produzem tanto quanto a dimensão pragmática da produção do retrato e o modo com que reiteram vertentes consolidadas de memória sobre a ditadura. Esta consideração complexifica a discussão traçada até o momento em vista da pluridimensionalidade dos processos implicados, que não justifica, mas talvez ajude a contextualizar os embates descritos.

A noção de “memória conectiva” proposta por Andrew Hoskins (2011) talvez seja elucidativa em sua consideração do que ele denomina como

uma “cultura pós-escassez” (*post-scarcity culture*), que se caracterizaria por uma ampla disponibilidade tanto de registros quanto de meios para seu acesso e circulação. Embora se trate de uma proposição contrastante com a disponibilidade dos registros sobre a ditadura no Brasil – em larga medida interditos ou perdidos –, ela retém sua relevância quando se considera a disponibilidade e acessibilidade de alguns registros – como o próprio retrato de identificação de Lula. Hoje, em grande parte, documentos do passado são acessados por uma lógica que se distancia da autoridade do arquivo e que favorece a emergência de novas práticas de produção e expressão da memória que Hoskins descreve como *conectivas*. A noção que ele propõe, fundamentalmente, busca dar conta de fraturas das noções de coletividade ou audiência introduzidas por práticas de rememoração difusas e em rede. Com as topologias menos estratificadas – ao menos em aparência – da interface de um mecanismo de busca, por exemplo, o retrato de identificação tomado em 1980 apresenta-se enquanto unidade informacional distanciada de seu contexto e aberta a conexões diversas que potencialmente formarão rememorações difusas e fragmentadas.

Neste contexto, caberia caracterizar as múltiplas versões em que o retrato de identificação policial circulou como um *meme*⁶ e, em particular, como um *meme* fotográfico (*photo-based meme*), ao qual Limor Shifman (2014) dedica uma discussão de que ao menos um aspecto parece importante para este trabalho. Descrevendo os modos de operação deste tipo de *meme*, a autora sugere que funcionariam como “fotografia prospectiva” (*prospective photography*), noção pela qual busca nomear um deslocamento temporal da fotografia, tipicamente vinculada ao passado por uma relação indiciária com um referente irrecuperável. Em detrimento deste vínculo com o passado, a fotografia passaria a operar com maior vinculação com o presente ou mesmo com o futuro, em vista da expectativa de novas versões derivadas. A imagem seria tomada, então, como matéria bruta para a geração de outras imagens. Neste sentido, as práticas de apropriação recombinantes da cultura da *internet* teriam como uma de suas consequências a perda pela fotografia, ao menos em aparência, de um lastro com o acontecimento que

6 Noção tomada aqui a partir da conceituação de Limor Shifman (2013): como expressões fundadas na variabilidade e na imitação de forma, conteúdo e/ou posicionamento e que possuem certa noção de conjunto, em que as diferentes versões de um *meme* ganham sentido conjuntamente.

a produziu. No caso particular abordado, este lapso potencialmente levaria ao não reconhecimento ou à denegação do ato de violência de se vincular ao aparato de opressão que produziu a imagem.

Compreendido desta forma, talvez fosse preciso complementar a análise realizada com outro tipo de gesto analítico para o qual o aprofundamento no plano geral esboçado ao início, com os dados do contexto mais amplo do acontecimento, pode ser um primeiro passo. Se é possível concordar com a hipótese da “memória conectiva” de Hoskins, seria preciso recompor algumas das trajetórias que as figuras analisadas percorreram, em suas associações com outras imagens e textos. Talvez seja possível situar o retrato de identificação, nesse sentido, como ponto nodal do entrecruzamento de temporalidades divergentes, que de outro modo correriam em paralelo. Ou, contrariamente, como registro cindido pelo seu tensionamento entre estes vetores temporais. Em todo caso, compreender modos de recompor o caráter difuso dessas práticas de memória parece constituir um desafio urgente diante da dificuldade de se atuar pela negociação política da memória que, segundo se discutiu acima, seria fundamental para a efetivação de sua função comunicativa, com a instauração ou a retomada de algum senso de coletividade, ainda que em outras modulações.

6 Considerações finais

Em contrário às recomendações mais cautelosas, esse capítulo se dedicou às representações de um acontecimento ainda em aberto. Durante a condução deste estudo, no dia 8 de julho de 2018, houve um embate jurídico diante da concessão de *habeas corpus* favorável a Lula por um desembargador do tribunal que o condenara em 2ª instância. Por algumas horas, houve a possibilidade de que emergissem ainda outras imagens e de que os debates se reacendessem tal como naquela primeira semana de abril. Contudo, talvez haja pontos positivos de se lidar com casos em aberto na medida em que eles permitem tratar das identidades, coletividades e ideias em processo de formação – seria este um dos valores das controvérsias (cf. D'ANDRÉA, 2018; VENTURINI, 2010). No caso abordado, pôde-se perceber, a esse respeito, como a prefiguração de Lula preso emergiu como centro de disputas do embate acerca da prisão de 2018. Tanto no modo com que a premediação da prisão pelo “pixuleco” acabou frustrada pela

interdição do retrato de identificação policial de 2018, quanto pelo modo com que o retrato de 1980, inicialmente apropriado com fins depreciativos, em reforço da violência da ditadura, pôde ser retomado e ressignificado enquanto emblema da campanha por sua libertação.

Não é o sentido do retrato, em si, que está em jogo, portanto, mas, sim, o contexto de sua produção e posta em circulação. Em expressões apolo-gistas da ditadura, tal contexto originário é tensionado, ressignificado e esvaziado. Como se fosse preciso transformar a prisão decididamente política de 1980 em prisão comum para se posicionar em favor da prisão de 2018. Ou, ainda, como se tal posicionamento se fizesse acompanhar de um desejo restaurador do passado, de retorno da ditadura, de nova intervenção militar. Na outra ponta, das expressões críticas à prisão, temos o retrato como emblema da repressão e da injustiça. Ou, um desejo não restaurador do passado, da nostalgia do Lula sindicalista e do futuro que era possível vislumbrar naquele momento – com o arrefecimento da dita-dura e com o alcance nacional das greves que a enfrentavam. Em ambos os casos, é a própria memória que se coloca em jogo, e não apenas seus índices ou emblemas. Em um contexto de desesperança, em que a faceta traumática desse passado volta a irromper no presente, parece haver, no retorno ao Lula do retrato, uma tentativa de recuperar esse sentimento. Remetendo a um contexto mais recente, tem-se ainda a memória do governo de Lula, em um momento de crescimento econômico combinado à esperança de redução das desigualdades e de renovação da política. Seria, talvez, algo similar ao que Huyssen (2014, p. 88) descreve com relação à nostalgia que a modernidade dedica às ruínas, tomadas como vestígios de um momento que ainda guardava uma promessa, hoje desvanecida, de um futuro diferente. Nesse sentido, o retorno ao passado poderia não ser necessariamente passadista, mas, sim, uma manifestação, consciente ou não, de um desejo de futuro.

Referências bibliográficas

BORRA, Erik; RIEDER, Bernhard. Programmed method: developing a toolset for capturing and analyzing tweets. *Aslib Journal of Information Management*, v. 66, n. 3, p. 262–278, 2014. Disponível em: <http://www.emeraldinsight.com/doi/10.1108/AJIM-09-2013-0094>. Acesso em: 07 abr. 2017.

CORRÊA, Laura Guimarães. O impeachment tem gênero? Circulação de imagens e textos sobre Dilma Rousseff na imprensa brasileira e britânica. In: CASTRO, Paulo César (org.). *A circulação discursiva entre produção e reconhecimento*. Maceió: Edufal, 2017. p. 279-292.

D'ANDRÉA, Carlos Frederico de Brito. Cartografando controvérsias com as plataformas digitais: apontamentos teórico-metodológicos. *Galáxia (São Paulo)*, n. 38, p. 28-39, 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1982-25532018000200028&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 11 set. 2018.

DUCH, Lluís; CHILLÓN, Albert. *Un ser de mediaciones: antropología de la comunicación*. Barcelona: Editorial Herder, 2012.

FLECK, Isabel. Alvo da cúpula petista, Pixuleco terá versão em pelúcia. *Folha de S.Paulo*, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/02/alvo-da-cupula-petista-pixuleco-tera-versao-em-pelucia.shtml>. Acesso em: 08 jul. 2018.

GRUSIN, Richard. *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*. London: Palgrave Macmillan UK, 2010. Disponível em: <http://link.springer.com/10.1057/9780230275270>. Acesso em: 07 jul. 2018.

HOSKINS, Andrew. 7/7 and connective memory: interactional trajectories of remembering in post-scarcity culture. *Memory Studies*, v. 4, n. 3, p. 269-280, 2011. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1750698011402570>. Acesso em: 22 mar. 2018.

HUYSEN, Andreas. *Políticas de memória no nosso tempo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.

LEANDRO, Anita. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. *Logos* 45, v. 23, n. 2, p. 103-116, 2016.

MELENDI, Maria Angélica. Uma pátria obscura: o que resta da anistia. *ARS*, v. 14, n. 27, p. 123-132, 2016.

ROGERS, Richard. Foundations of digital methods: query design. In:

SCHÄFER, Mirko Tobias; Van ES, Karin (org.). *The datafied society: studying culture through data*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. p. 75-94.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEKULA, Allan. The body and the archive. *October*, v. 39, p. 3-64, 1986.

SHIFMAN, Limor. *Memes in digital culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013.

SHIFMAN, Limor. The cultural logic of photo-based meme genres. *Journal of Visual Culture*, v. 13, n. 3, p. 340-358, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1470412914546577>. Acesso em: 08 maio 2018.

VENTURINI, Tommaso. Diving in magma: How to explore controversies with actor-network theory. *Public understanding of science*, v. 19, n. 3, p. 258-273, 2010. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0963662509102694>. Acesso em: 31 jul. 2017.

VIS, Farida; GORIUNOVA, Olga (org.). *The Iconic Image on Social Media: a rapid research response to the death of Aylan Kurdi*. Sheffield; Manchester; Londres: Visual Social Media Lab, 2015. Disponível em: <http://visualsecialmedialab.org/projects/the-iconic-image-on-social-media>. Acesso em: 24 mai. 2018.

CAPÍTULO 6

Por uma história da “vida cotidiana das almas”: funções da memória em *Vozes de Tchernóbil*

IGOR LAGE

1 Introdução

Em dezembro de 2015, a escritora bielorrussa Svetlana Aleksievitch subiu à tribuna da Academia Sueca, em Estocolmo, para realizar um discurso sobre sua obra, na ocasião de recebimento do prêmio Nobel de Literatura. “Escrevi cinco livros, mas tenho a impressão de que todos eles são apenas um. Um livro sobre a história de uma utopia”, afirmou (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 370). De fato, todos os livros que publicou possuem um interesse comum pelo povo soviético, seus amores, suas construções, suas lutas, seus projetos, suas falhas. Não é à toa que a própria Aleksievitch denomina esse seu empreendimento de “Enciclopédia Vermelha” ou “Ciclo Vermelho”.

Além do eixo temático central, os livros da bielorrussa compartilham de uma mesma proposta de escrita. Todos eles constituem-se como um conjunto de relatos de pessoas com quem a autora conversou, uma espécie de mosaico polifônico sobre acontecimentos marcantes da

história soviética no século XX, retratando-os principalmente por meio das experiências, reflexões e impressões que lhe foram compartilhadas. Não coincidentemente, tais relatos são sempre registrados em primeira pessoa, o que lhes confere uma retórica de narrativas memorialísticas e testemunhais.

De acordo com Fernando Perlatto (2017), a Enciclopédia Vermelha de Aleksiévitich constitui um esforço notável de registrar histórias, experiências e trajetórias de homens e mulheres soviéticos, trazendo à tona uma dialética entre grandes acontecimentos que marcaram a existência de tal regime e o cotidiano das pessoas que o viveram, promovendo uma dialética entre a “grande” e a “pequena” história. Esse esforço é corroborado pelo discurso metarreflexivo da própria autora. Ainda em sua conferência para o Nobel, Aleksiévitich afirma que busca recolher “pequenos fragmentos” do que chama de “socialismo doméstico”. Não lhe interessa reiterar a história cronológica da eterna sucessão de macroacontecimentos, a busca de causalidades ordenatórias que justifiquem uma visão de progresso da humanidade. Interessa-lhe justamente o indivíduo, o relato subjetivo, ou, em suas palavras, o “pequeno espaço” onde “tudo acontece”.

O que eu faço? Recolho sentimentos, pensamentos, palavras cotidianas. Reúno a vida do meu tempo. O que me interessa é a história da alma. A vida cotidiana da alma. Aquilo que a grande história geralmente deixa de lado, que trata com desdém. Eu me ocupo da história omitida (ALEKSIÉVITCH, 2018, p. 372).

Dessa forma, a escritora advoga para si um projeto particular de história, que visa combater certa impessoalidade da narrativa do que chama de “grande história” para dar voz às pessoas “comuns” que tiveram suas vidas completamente modificadas pelos acontecimentos tratados em suas obras, como o desastre nuclear em Tchernóbil, a Segunda Guerra Mundial e a dissolução da União Soviética. É uma proposta que busca colocar em evidência as experiências das pessoas ouvidas, redimensionando esses grandes acontecimentos de uma projeção nacional ou transnacional para uma escala mais subjetivista, na qual uma noção de cotidiano – de uma vida que continua a acontecer mesmo diante do acontecimento descomunal, e que também acontecia antes dele – é fundamental.

Como Perlatto bem nota, houve, nas décadas de 1970 e 1980, um movimento amplo de revisão de certos paradigmas da historiografia no intuito de questionar métodos que privilegiavam as explicações holísticas e totalizantes, cujos produtos acabavam por se tornar narrativas que almejam grandes sínteses explicativas das dimensões econômicas e sociais dos acontecimentos. Desse período, uma das correntes de maior impacto é a micro-história, que propõe justamente investigações mais localizadas, com a proposta de produzir entendimentos históricos acerca de determinados recortes temporais, espaciais e sociais mínimos, muitas vezes debruçando-se sobre a vida de um único indivíduo ou de uma pequena comunidade. Talvez o estudo mais conhecido da micro-história seja *O queijo e os vermes*, do italiano Carlo Ginzburg, que reconstitui uma narrativa da vida do moleiro friulano Menocchio, acusado e queimado pelo Santo Ofício da Igreja Católica como herege devido às suas crenças e visões de mundo. Ao reunir e interpretar uma vasta documentação, entendida como local de permanência de vestígios da época tratada, Ginzburg faz um trabalho impressionante de contextualização da cultura na Itália do século XVI, a partir das desventuras de uma figura até então desaparecida, que certamente seria avaliada como insignificante por certa visão historiográfica, apesar de sua trajetória singular.

Ou seja, o incômodo apresentado por Aleksiévitch com a “grande história” não é de forma alguma exclusivo, tampouco configura novidade. Porém, sua proposta não se adequa exatamente à micro-história, talvez pela forte fundamentação epistemológica na memória e no testemunho. A relação do testemunho com a historiografia é ancestral e, em grande medida, fundadora. Como relata François Hartog (2011), as condições de um saber fundamentado no “ver”, no “ouvir” e no “ter estado lá” remontam à publicação das *Histórias* de Heródoto, por volta de 400 a.C., um dos textos tidos como inaugurais da disciplina. Desde então, os lugares do historiador e da testemunha foram várias vezes revistos e reposicionados, com tendência maior ao afastamento, até que, na segunda metade do século XX, a testemunha ressurgiu como elemento importante da feitura historiográfica, efeito de uma “maré viva em relação à memória que invadiu o mundo ocidental (e ocidentalizado)” (HARTOG, 2011, p. 227). Essa maré, segundo Hartog, está intimamente relacionada aos

desdobramentos da Shoah, e contribuiu na recolocação da testemunha – e junto com ela, da memória – em um lugar de evidência nas discussões sobre fazer história.

A noção de memória nos parece crucial para entender a obra de Svetlana Aleksievitch. Os relatos que registra, inclusive, demonstram forte aproximação com o discurso testemunhal da Shoah, não só na forma como textualmente se organizam, mas também nos modos como são recebidos e nos sentimentos que convocam: dor, incompreensão, saudade, nostalgia, horror, incredulidade, luto, perda. Para além disso, a construção de uma memória dos acontecimentos pela ótica das vítimas, seu povo, desponta como uma das motivações de Aleksievitch, e também como alicerce importante de seu projeto de uma história que conte a “vida cotidiana das almas”.

O que me interessa é o pequeno homem. O pequeno grande homem, eu diria, porque o sofrimento o torna maior. Nos meus livros, ele próprio conta a sua pequena história e, no momento em que faz isso, conta a grande história. O que aconteceu e acontece conosco é ainda incompreensível, é preciso ser pronunciado. Para começar, é preciso ao menos pôr tudo em palavras. E tememos isso, pois ainda não nos sentimos em condições de dar conta do nosso passado (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 373).

Nosso objetivo nesta análise é investigar como as memórias registradas por Aleksievitch, esse “pôr em palavras”, operam o seu projeto de história e de que formas tensionam esse dimensionamento entre uma “grande” e uma “pequena” história. Para tanto, escolhemos retomar uma discussão mais contemporânea sobre o termo “memória”. Como é sabido, as reflexões sobre o tema são bastante vastas, e seria tolice tentar dar conta de tudo no espaço deste texto. Optamos, assim, por trabalhos que problematizem o termo em vista de circunstâncias espaço-temporais e sociais típicas da contemporaneidade, em diálogo com pensamentos e ideias sobre mediatização, identidades e globalização. Para localizar o escopo de nossa empreitada, selecionamos da Enciclopédia Vermelha o livro *Vozes de Tchernóbil*.

2 Testemunhos de Tchernóbil: memórias e questões identitárias

Voltando ao diagnóstico citado acima, sobre um aumento de interesse expressivo pela memória a partir da década de 1980, Andreas Huyssen faz um comentário mais ríspido: “em suma, a memória tornou-se uma obsessão cultural de proporções monumentais em todo o globo” (2014, p. 13). O uso da palavra “obsessão” nos parece sintomático de um desconforto expresso pelo crítico alemão com a presença exacerbada do que ele chama de “cultura da memória” nas práticas sociais contemporâneas. Para ele, é como se as últimas décadas do século XX invertessem uma chave de leitura temporal na sociedade: se no começo do século prevalecia uma noção de “futuro presente”, agora vivemos em um contexto de “passados presentes”. Esse contexto estaria relacionado com as consequências da Shoah e a emergência da testemunha, como vimos com Hartog (2011), mas não apenas. Fenômenos que abarcam desde o fascínio pela moda e pela decoração retrô até os muitos projetos de restauração de antigos centros urbanos, passando pelo sucesso editorial das autobiografias e da literatura confessional, pelo *marketing* generalizado da nostalgia, popularização das gravações de vídeo caseiras, ações políticas estatais de reparação de um passado, entre dezenas de outros, seriam indicativos de como o desejo de não esquecimento marca as nossas práticas culturais hoje.

Segundo Huyssen, essa “cultura da memória” tem levado a dois argumentos recorrentes de tom generalista, que, a princípio, soam paradoxais, mas que guardam como característica comum um protagonismo descalibrado das mídias. O primeiro acusa as mídias de promoverem uma espécie de amnésia nas pessoas, uma falta de vontade de lembrar e a perda de consciência histórica. Já o segundo reforça que é justamente a existência das mídias e as suas formas de atuação hoje que permitem que mais memórias estejam disponíveis no dia a dia. A hipótese de Huyssen é sustentar que o par de argumentos não se invalida.

E se o *boom* da memória fosse inevitavelmente acompanhado por um *boom* do esquecimento? E se a relação entre memória e esquecimento estivesse de facto a ser transformada sob pressões culturais onde as novas tecnologias de informação, a política midiática e o consumo acelerado começam a fazer sentir seus efeitos? (HUYSSSEN, 2014, p. 15).

Pensando desse modo, é possível constatar a existência de um interesse significativo dos agentes sociais em administrar de alguma forma as práticas de memória, tanto em âmbito individual como coletivo. Reconhecendo isso, podemos nos questionar se nossas sociedades estariam enfraquecendo os gestos de memória e entrando em uma “civilização do esquecimento”, ou se vivemos um tempo em que a memória nunca foi tão forte, tão presente, tão requisitada para definir as nossas ações e relações.

Em *Vozes de Tchernóbil*, o temor do esquecimento aparece como um elemento motivador central na justificativa de Aleksiévitich sobre seu trabalho. Sua defesa é a de que, mesmo que a história de Tchernóbil já tenha sido contada dezenas de vezes em diferentes produtos midiáticos, para ela e para as pessoas atingidas pelo desastre, há algo que ainda precisa ser dito e tornado público, algo de que as histórias já contadas ainda não deram conta.

Este livro não é sobre Tchernóbil, mas sobre o mundo de Tchernóbil. Sobre o evento propriamente, já foram escritas milhares de páginas e filmados centenas de milhares de metros em película. Quanto a mim, eu me dedico ao que chamaria de história omitida, aos rastros imperceptíveis da nossa passagem pela Terra e pelo tempo. Escrevo os relatos da cotidianidade dos sentimentos, dos pensamentos e das palavras. Tento captar a vida cotidiana da alma. A vida ordinária de pessoas comuns. Aqui, no entanto, nada é ordinário: nem as circunstâncias nem as pessoas que, obrigadas pelas circunstâncias, colonizaram esse novo espaço, vindo a assumir uma nova condição. Tchernóbil para elas não é uma metáfora ou um símbolo, mas a sua casa. Quantas vezes a arte ensaiou o Apocalipse, experimentou diversas versões tecnológicas do fim do mundo, mas agora sabemos com certeza que a vida é mais fantástica ainda (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 40).

Ao evidenciar a existência de uma história omitida e colocá-la em contraponto com uma história já muitas vezes retratada pelas mídias, Aleksiévitich reivindica para si o papel (ou seria um fardo?) de captar essas histórias “menores” que escapam, que inscrevem os impactos do acontecimento catastrófico na vida das pessoas. Enxergamos, nesse trecho, o seu descontentamento com as narrativas sobre Tchernóbil que foram produzidas até o momento, fundado na sua percepção de que elas

não contemplam o sofrimento dos indivíduos mais atingidos pelo desastre nuclear. É o esforço de não deixar que essas vidas sejam esquecidas que parece motivar a publicação da obra.

Por outro lado, se as narrativas anteriores se esqueceram dessa “vida cotidiana da alma”, elas também produziram algum tipo de memória sobre o acontecimento. Nesse sentido, é interessante notar que Aleksiévitich abre *Vozes de Tchernóbil* não com os relatos das vítimas ou com suas reflexões, mas sim com recortes de jornais, revistas, sites e documentos. Em meio a um mutirão de dados – um a cada cinco bielorrussos vive em local contaminado; a mortalidade nos dez anos seguintes à explosão cresceu em 23,5%; o registro de doenças oncológicas para cada cem mil habitantes multiplicou-se em 74 vezes; a produção agrícola perdeu 264 mil hectares de terra –, o leitor é lançado ao universo do livro por meio justamente de excertos de narrativas da história “não omitida”, para usar o termo da autora.

Mas seriam esses registros do alcance do desastre, esses excertos, esses números, memórias de Tchernóbil mesmo? E caso sejam, qual a qualidade da memória produzida ali? Para Aleksiévitich, a resposta é clara: os números dimensionam, mas não sensibilizam o bastante. Ou seja, se há uma memória sobre Tchernóbil produzida pelas mídias, ela é insuficiente. E, diante disso, a memória subjetiva é convocada para exercer um papel fundamental, uma vez que é por meio dela que se conhece um pouco mais da “história omitida”. Em resumo, o que Aleksiévitich parece dizer é que aquilo que os jornais, filmes e enciclopédias não contam é o que está na experiência de vida de cada sujeito, na experiência subjetiva da catástrofe, e o registro dessa experiência é importante.

Entretanto, esses registros não são registros memorialísticos corriqueiros. Sua íntima relação com um acontecimento de natureza catastrófica e as temáticas recorrentes de sofrimento, trauma, incompreensão, morte e violência estatal, entre outros, fazem com que sua compreensão seja aproximada da chave do testemunho. Retomando mais uma vez o entendimento de que o discurso testemunhal ocupa, hoje, uma posição central nas nossas sociedades, encontramos uma pista analítica importante em um ensaio de Beatriz Sarlo (2007), no qual a pesquisadora conclui que a crescente emergência de relatos daqueles que sobreviveram aos horrores dos *Lager* (campos de concentração) propuseram novos

acordos para a leitura e entendimento de discursos testemunhais de qualquer ordem, configurando o que ela chamou de “guinada subjetiva”, cujas consequências incluem a revalorização do sujeito, da memória subjetiva e da primeira pessoa como lugares de verdade.

Um dos pontos principais do ensaio de Sarlo é a acusação de que o testemunho da Shoah se transformou em um modelo para qualquer narrativa de caráter testemunhal, ainda que se constitua em relação a um acontecimento-limite, completamente distante do ordinário. Nesse sentido, parece-nos coerente estabelecer uma relação entre os testemunhos de Tchernóbil e os de Auschwitz devido à natureza avassaladora de ambos, ainda que nossa proposta aqui não seja problematizar os processos de legitimação dos relatos testemunhais colhidos por Aleksievitch. Para essa reflexão, o que nos chama a atenção na guinada sugerida por Sarlo é justamente o adjetivo que a caracteriza: subjetiva. Isso implica um interesse central na experiência do indivíduo e em suas memórias particulares.

Segundo Duch e Chillón (2012), é possível pensar em diversas dimensões da memória, levando em consideração as diferentes e determinantes funções que ela exerce no agir social. A dimensão biográfica é a que nos parece imediatamente mais próxima do testemunho por se referir, em síntese, àquilo que alguém experimenta e recorda. Mas Duch e Chillón também chamam a atenção para uma agência comunicativa da memória, presente em qualquer organização social desde os tempos mais remotos, que permite a identificação de um conjunto de indivíduos como um grupo que compartilha algo. A partir das reflexões basilares de Halbwachs (1990) sobre o conceito de memória coletiva, os autores destacam que esse fenômeno possui função terapêutica, cultural e socializadora, por isso atua na manutenção de uma identidade do grupo e opera os processos que levam ao pertencimento de um indivíduo a determinado grupo.

No entanto, as novas configurações tecnológicas e midiáticas das sociedades contemporâneas parecem propor uma necessidade de reavaliação das formas de operação da memória coletiva. Nesse sentido, Duch e Chillón se perguntam “o que acontece com ela [a memória coletiva] em uma ‘sociedade de risco’ como a atual, marcada por uma ruptura drástica da confiança que, até poucos anos atrás, era concedida ao ‘mundo

tido como garantido” (2012, p. 411-412, tradução nossa¹), e levantam a suspeita de que as novas configurações propostas por uma midiaticização mais ampla dos imaginários coletivos podem estar interferindo nos processos de construção e manutenção de memórias compartilhadas. Huyssen (2014) corrobora essa leitura, e é ainda mais crítico. Para ele, devemos abandonar por completo, ou “pelo menos colocar entre parênteses”, essa noção de memória coletiva porque ela sugere uma formação relativamente estável das memórias sociais de grupo, algo que não encontramos mais nos dias correntes, graças a “actual dinâmica dos *media* e da temporalidade, memória, tempo vivido e esquecimento” (p. 15). No contexto atual, a emergência de políticas de memória vinculadas a grupos étnicos e sociais específicos, que buscam legitimar espaços para si nas mídias, também contribui para colocar em xeque uma suposta consensualidade da memória coletiva, tal como Halbwachs a propõe.

Huyssen ainda chama a atenção para uma recorrente sobreposição das noções de memória coletiva e memória nacional, que, se em algum momento pode até ter feito mais sentido, agora soa cada vez mais anacrônica, justamente devido a um discurso midiático que visa ser globalizante e a outros fenômenos como os novos fluxos e propósitos migratórios e o maior reconhecimento de subgrupos marginalizados dentro desse suposto coletivo homogêneo.

[...] a memória colectiva, na sua maior parte entendida hoje enquanto memória nacional, está inevitavelmente impregnada por memórias de grupo ao nível subnacional ou regional, bem como por misturas de memória diaspórica deparada com fluxos cada vez maiores de migração que desafiam a noção de homogeneidade cultural. Para além disso, a construção da memória através dos *mass media* faz com que uma visão sociológica das memórias de grupo pareça cada vez mais ilusória. Seja qual for a forma em que se define, a memória colectiva enquanto ideia orientadora tornou-se conceptualmente e sociologicamente problemática (HUYSSSEN, 2014, p. 54).

1 [...] qué sucede com ella en una ‘sociedad del riesgo’ como la presente, señalada por una drástica ruptura de la confianza que hasta hace unos años se otorgaba al ‘mundo dado por garantizado’.

Diante dessas críticas, os processos de articulação entre memórias subjetivas e uma noção de memória coletiva em *Vozes de Tchernóbil* surge com alguns questionamentos interessantes. Por um lado, percebemos no livro de Aleksiévitich um movimento muito próximo ao descrito por Sarlo (2007) de valorização do espaço subjetivo e da memória do indivíduo como lugar de verdade. É a sua busca pelo que chama de “pequena história”, ou de uma “vida cotidiana das almas”. Todavia, também é possível perceber ali uma noção de coletividade que confere identidade aos relatos em diferentes níveis, de diferentes modos.

Uma delas está relacionada às ideias de nação e povo. Aleksiévitich atribui a si mesma e às pessoas que escuta o pertencimento a um coletivo de indivíduos que tiveram suas vidas diretamente definidas pela cultura, pelas ações políticas e pelos projetos de futuro da União Soviética. Eles são parte do povo soviético (ou *Homo Sovieticus*, como ela define em seu livro *O fim do homem soviético*). Esse autorreconhecimento identitário aparece também no modo como a escritora chama sua obra de Enciclopédia Vermelha ou Ciclo Vermelho.

Por outro lado, há trechos do livro que apontam a existência de uma outra identidade nacional em jogo, a nacionalidade bielorrussa, que, em alguns momentos, parece fazer frente à identidade soviética. Por exemplo, na primeira parte de *Vozes de Tchernóbil*, há um excerto da *Naródnaia Gazeta*, maior jornal independente da Belarús, datado de 27 de abril de 1996, que diz:

Belarús... Para o mundo, somos uma terra incógnita – uma terra totalmente desconhecida. “Rússia Branca”: é mais ou menos assim que o nome do nosso país soa em inglês. Já Tchernóbil todos conhecem; no entanto, relacionam-no apenas à Ucrânia e à Rússia. Um dia ainda deveríamos contar a nossa história... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 9).

É interessante notar, aqui, como a noção de estado-nação ainda orienta uma identidade coletiva e um dever de história, no qual a própria Aleksiévitich fundamenta seu empreendimento. Ao longo da obra, a disputa entre a identidade bielorrussa e a soviética acaba aparecendo de diferentes maneiras nos testemunhos coletados, geralmente em acusações nas quais a segunda sobrepujaria a primeira de maneira autoritária, ou em obser-

vações sobre uma falta de reconhecimento da Belarús perante a Europa e o restante do mundo. Mas há, de toda forma, a percepção forte de que, mesmo diante de tal disputa, as pessoas ouvidas se entendem como parte de um coletivo, sendo esse definido por parâmetros de nacionalidade – ainda que não pacificados. Nesse processo, são bem recorrentes os depoimentos em que as pessoas justificam suas ações em um “jeito de ser” que seria típico das pessoas nascidas e criadas no regime soviético, como no depoimento abaixo:

Um traço... Um quadro, como se diz. Nos primeiros dias, as pessoas experimentavam não só medo, mas também entusiasmo. Eu sou uma pessoa que não sabe o que é instinto de autopreservação. É normal, porque tenho muito forte dentro de mim o sentido do dever. Mas muitos eram assim, eu não era o único. Sobre a minha mesa havia dezenas de petições que diziam coisas como: “Solicito que me mandem para Tchernóbil”. Iriam de coração, voluntários! As pessoas estavam dispostas a se sacrificar sem pensar duas vezes nem pedir nada em troca. Escrevam vocês o que quiserem, mas existia algo chamado “caráter soviético”. E existia também o “homem soviético”. Seja lá o que for que escrevam, não conseguirão negar. Ainda lamentarão ter perdido tudo isso. Vão se lembrar (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 309).

O reconhecimento desse “caráter soviético” nos parece, muitas vezes, fundado em uma sensação que se aproxima daquilo que Halbwachs (1990) descreveu ao definir seu conceito de memória coletiva: uma memória de grupo, que está ao mesmo tempo dentro e além do indivíduo, e que ajuda a definir a forma como ele ou ela se entende identitariamente no nível subjetivo, bem como enquanto parte de um coletivo social. Todavia, como vimos acima, o conceito de memória coletiva, ainda que fundamental como ponto de partida para diversas discussões sobre as funções sociais da memória, guarda certa rigidez ao tomar como estabilizadas as memórias compartilhadas por um grupo, pressupondo homogeneidades e não valorizando as relações de poder e disputa que podem estar envolvidas.

No caso de *Voices de Tchernóbil*, isso nos parece ficar mais claro com a presença muito eminente de outra noção de coletividade, diretamente relacionada às anteriores, que também confere, ao longo de todo o livro, uma identidade àquele grupo de indivíduos: são todas pessoas de Tchernóbil. Como diz uma das testemunhas:

Da mesma forma que os noruegueses precisam de Grieg, e os judeus de Shalom-Alekhem, como centro de cristalização ao redor do qual eles poderiam se reunir e reconhecer a si mesmos. Foi esse papel que Tchernóbil desempenhou para nós. Tchernóbil está plasmando algo em nós. Está criando algo. Agora nos convertemos num povo. No povo de Tchernóbil (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 304).

Esse breve excerto é apenas um, entre tantos no livro, que refletem – muitas vezes em tom lamentoso – sobre essa nova identidade que foi outorgada às vítimas do desastre nuclear de Tchernóbil. A catástrofe aparece aqui como uma espécie de estigma que redefine a identidade dos sujeitos consigo mesmos e com os outros. Essas pessoas passaram a ser “as de Tchernóbil”, e essa nova identidade se emaranha às outras, inclusive as relacionadas às nacionalidades. Tal situação reforça a condição de instabilidade que encontramos nas memórias e identidades associadas a coletividades, de modo que essas não podem ser entendidas simplesmente como produtoras de locais seguros de acolhimento e reconhecimento social, mas também como fenômenos que fazem aparecer questões de exclusão, conflito, violência e imposições.

Diante disso, levantamos uma hipótese de que, em *Vozes de Tchernóbil*, temos uma série de identidades em diálogo e em disputa, que tensionam, a partir de relatos memorialísticos subjetivos, certas condições da construção de coletividades e de relações sociais. Nesse ponto, vale retomar uma proposição interessante do texto de Duch e Chillón (2012) acerca do que eles denominam “processos de identificação”. Segundo os autores, a memória pode funcionar como uma espécie de vetor de transmissão, manutenção e surgimento de identidades coletivas. Porém, é preciso relativizar essa função, uma vez que as identidades não são tão bem acabadas em suas formações, já que comportam fraturas e questionamentos. Elas são mutáveis. Além disso, não podemos acorrentá-las a uma noção de espaço que se circunscreva a demarcações territoriais. Por isso, Duch e Chillón sugerem a expressão “processos de identificação” com o intuito de fugir de concepções fundamentalistas, essencialistas e a-históricas que o uso raso do termo “identidade” pode vir a causar.

Parece-nos coerente pensar, portanto, que os testemunhos reunidos no livro de Aleksievitch constituem um painel de diferentes processos de identificação vividos pelas vítimas da explosão do reator, processos

esses que estão sempre em vias de questionamento, reflexão e mudança, de modo que não aparentam caminhar para qualquer tipo de resolução ou estabilização. Sendo assim, torna-se fundamental pensar no tipo de mediação que Aleksiévitich promove ao construir sua narrativa, afinal esses testemunhos não foram registrados e reunidos ali por acaso.

Ainda que, como argumentamos, os relatos de *Vozes de Tchernóbil* guardem uma semelhança retórica muito próxima a dos testemunhos da Shoah – e, aqui, reforçamos novamente a hipótese de Sarlo (2007) sobre a existência de uma exemplaridade dessas narrativas na contemporaneidade –, percebemos também uma diferença muito importante entre eles no que diz respeito a processos de circulação e autoria. Os testemunhos paradigmáticos da Shoah, ou pelo menos os mais conhecidos, como os de Primo Levi e Anne Frank, são centrados nas experiências, pensamentos e memórias de um indivíduo: o que supostamente escreve e assina o texto. Nesses casos, a condição de vítima e/ou de sobrevivente é o que parece motivar a publicação e gerar um interesse público de leitura. Mais que isso, acompanhando novamente as reflexões de Sarlo, é o que conferiria suposta credibilidade à obra, garantindo-lhe um status de verdade e sua vinculação com a realidade.

Em *Vozes de Tchernóbil*, essas relações envolvem também uma dimensão subjetiva, mas, a nosso ver, a noção de sujeito aqui parece mais diluída e menos individualizada. O uso da palavra “vozes” no título não é à toa: há um conjunto de indivíduos que falam, que oferecem suas memórias, reflexões e experiências, mas o fazem por mediação de outro sujeito – a escritora Svetlana Aleksiévitich. Dessa forma, os processos de identificação nos parecem ganhar uma nova camada interpretativa, uma de fundo ético principalmente, que envolve a investigação dessa mediação que Aleksiévitich promove na construção de sua grande narrativa sobre Tchernóbil.

Em outro espectro, é interessante notar como essa mesma dialética entre memória e identidade é acionada por Aleksiévitich para justificar o seu projeto de história. Sem problematizar o seu próprio protagonismo na feitura da obra, a autora convoca esses processos de identificação em questão para salientar um sentimento de exclusão de determinado grupo diante de uma grande narrativa histórica aparentemente consensual. É justamente na fissura dessa narrativa que deixa de lado o sofrimento do povo bielorrusso, e em um nível mais profundo, ignora a experiência de

cada sujeito, que Aleksiévitich busca fundamentar a sua história da “vida cotidiana das almas” atingidas por Tchernóbil. Porém, tal escolha não vem sem consequências. Podemos nos questionar, afinal de contas, quem são efetivamente as pessoas de Tchernóbil? Quem são as pessoas que falam no livro? Os bielorrussos são mesmo o “povo de Tchernóbil”? Ou há uma certa violência identitária ao afirmar isso?

A própria Aleksiévitich afirma:

Se antes, quando escrevia os meus livros, eu observava o sofrimento dos outros, dessa vez éramos, a minha vida e eu, parte do acontecimento. Fundiram-se numa só coisa, não havia distância. O nome do meu país, pequeno e perdido na Europa, quase nunca pronunciado no mundo, passou a ecoar em todas as línguas; o meu país converteu-se no diabólico laboratório de Tchernóbil, e nós, bielorrussos, no povo de Tchernóbil (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 40).

Ao se colocar como parte do “povo de Tchernóbil”, estaria Aleksiévitich apagando uma identidade da vítima para inseri-la em um outro coletivo? Se sim, quais as implicações éticas desse gesto?

Diante dos questionamentos, percebemos que, ao mesmo tempo em que a memória assume funções de construções identitárias em *Vozes de Tchernóbil*, ela também opera na legitimação de narrativas de experiência que visam oferecer uma nova dimensão ao acontecimento, uma que a “grande história” não está preocupada em narrar. Aleksiévitich fundamenta a importância histórica de seu livro nesses esquecimentos que a “grande história” deixa passar batido, mas, ao mesmo tempo, não escapa de uma série de questões éticas que também atravessam essa relação entre memória e identidade, especialmente se pensarmos nas noções de sujeito, coletividade e testemunho.

3 Políticas de esquecimento e a memória como condição de experiência histórica

Explorando outro aspecto importante da memória, Huyssen (2014) nos oferece mais uma contribuição fundamental ao permitir entender que toda política de memória atrela-se inescapavelmente a uma política de esquecimento. As novas tecnologias e o impacto das novas mídias na

percepção e sensibilidade humanas continuam a mudar nossas percepções de tempo e espaço, conseqüentemente provocando também mudanças nas nossas práticas de memória. Logo, é preciso estar atento ao que essas práticas reconfiguram e também ao que elas renegam. Retomando o contexto da Segunda Guerra, Huyssen ilustra o argumento com o exemplo de que os bombardeios aéreos contra as cidades alemãs tiveram que ser “esquecidos” para que se criasse a narrativa de culpa da Shoah. Ou ainda, no caso dos julgamentos da ditadura argentina, que foi preciso esquecer que as guerrilhas de extrema esquerda também foram responsáveis pela morte de pessoas, sob o risco de não haver como criar um consenso sobre a punição aos militares condenados. Dessa forma, alerta que os usos da memória implicam necessariamente usos do esquecimento, e que essa contrapartida da ação é poucas vezes objeto de reflexão. Nesse fechar os olhos, estamos constantemente no limiar de cometer abusos do esquecimento, voluntários ou não.

Em seu conhecido ensaio sobre o valor e a falta de valor da história, Nietzsche (2003) argumenta em favor de um “esquecimento produtivo”, que nos alivie o gigantesco peso do fardo da história e nos permita criar futuros que não dependam de um eterno encadeamento historiograficamente respaldado. É um texto em muitos pontos datado, mas que contém em seu cerne uma defesa importante de uma ética do esquecimento, e uma abordagem epistemológica que não o coloca como mero coadjuvante da memória.

Em alguns pontos, o pensamento de Huyssen parece caminhar próximo ao de Nietzsche, ainda que o primeiro se debruce mais sobre a necessidade de uma “memória produtiva” do que de um “esquecimento produtivo”. Mas há uma relação importante entre eles, pois ambos argumentam que uma política consciente de memória deve efetivamente considerar as políticas de esquecimento que está mobilizando, e vice-versa. Nas reflexões de Huyssen, essa política consciente passa por uma não adesão aos discursos que pretendem ser globalizantes, tendo em vista que eles acabam jogando à sombra realidades e culturas mais localizadas.

A contraposição entre global e local também aparece com muita força na obra de Arjun Appadurai (1996), que, em um esforço de retirar nossas perspectivas de um conforto hiper-ocidentalizado, defende que as experiências culturais do tempo devem sempre considerar uma espacialidade.

Em outras palavras, isso significa dizer que o tempo não é vivido em abstrato, mas sim localmente, dentro de uma determinada cultura.

Com *Vozes de Tchernóbil*, Aleksiévitich parece chamar atenção para uma política de esquecimento que omitiu um aspecto fundamental na tentativa de compreensão do que representa a catástrofe: a experiência de vida das vítimas, suas memórias e seus cotidianos. E esse esquecimento, em certa medida, nos parece sustentado pela noção de “grande história” que a autora recusa. Sua proposta, portanto, guarda afinidades com o pensamento de Huysen nesse desejo de não tornar a memória um exercício vazio.

Por outro lado, para realizar o seu projeto de história, Aleksiévitich também promove uma série de esquecimentos, que podem ir desde a omissão voluntária de uma explicação científica mais robusta sobre os motivos da explosão do reator nuclear até um possível apagamento identitário das testemunhas, uma vez que são inseridas em um coletivo de “vozes” que, como vimos, passa por uma série de processos de identificação conflituosos. Nesse sentido, o livro como um todo nos parece um indicativo de que pensar a memória de um acontecimento catastrófico não depende de encontrar a narrativa “correta” ou mais abrangente, que dê conta de demonstrar todo seu potencial destrutivo, mas sim de produzir diferentes narrativas que tentem, de alguma forma, dizer do acontecimento em suas múltiplas dimensões, sem a pretensão de produzir explicações totalizadoras nem anular determinados grupos, culturas ou identidades.

Isso se torna especialmente potente em *Vozes de Tchernóbil* se pensarmos os testemunhos em suas relações de espacialidade e temporalidade. Ao longo da obra, a temática do tempo aparece diversas vezes associada a uma dificuldade das vítimas em compreender o fenômeno, o que faz com que essas temporalidades labirínticas estejam sempre relacionadas aos locais de onde e dos quais as pessoas falam. E, em concordância ao que Appadurai (1996) defende, esses lugares não são necessariamente geográficos: são espaços de pertencimento que as pessoas ouvidas por Aleksiévitich constroem para si.

Dessa forma, os gestos de memória encontrados no livro deslocam os sujeitos para diferentes espaços e temporalidades, estabelecendo processos de identificação incessantes, sejam eles com o seu povo, o seu país, a sua

família, a infância, a vida antes da catástrofe, o cotidiano da catástrofe e, em última instância, com Tchernóbil. Registrar alguns desses gestos de memória é o caminho que Svetlana Aleksievitch optou para dar visibilidade a essas identidades processuais, retirando-as de um esquecimento provocado pelo que ela chama de “grande história”. O objetivo de Aleksievitch é justamente dar voz (e aqui, de novo, remetemos ao título) a essas pessoas que foram intensamente afetadas pelo acontecimento-monstro, tornando-as testemunhas de algo que, em escala global, pode parecer passado, mas que, na vida cotidiana dessas almas, ainda é esfinge e ainda se faz dolorosamente presente.

Encontrei e conversei com ex-trabalhadores da central, cientistas, médicos, soldados, evacuados, residentes ilegais em zonas proibidas. Com aqueles para quem Tchernóbil representa o conteúdo fundamental do mundo, cujo interior e entorno, e não só a terra e a água, Tchernóbil envenenou. Essas pessoas conversavam, buscavam respostas. Nós pensávamos juntos. Frequentemente tinham pressa, temiam não chegar ao fim, eu ainda não sabia que o preço do seu testemunho era a vida. “Anoté”, repetiam eles. “Nós não compreendemos tudo o que vimos, mas deixe assim. Alguém lerá e entenderá. Mais tarde. Depois de nós...” Tinham razão em ter pressa; muitos deles já não estão entre os vivos. Mas conseguiram mandar um sinal... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 43).

Há no livro, portanto, uma tentativa de compreensão do acontecimento por meio da memória, com a crença de que o compartilhamento dessas narrativas testemunhais possa oferecer às vítimas, à autora e aos leitores um fio de entendimento acerca de Tchernóbil diferente daquele já produzido em outras narrativas e em outras mídias. Mas fica também uma sensação de que o objetivo pleno aqui é inalcançável. “O passado de súbito surgiu impotente, não havia nada nele em que pudéssemos nos apoiar” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 41). Lembra-se para compreender, ainda que a incompreensão continue parecendo impossível.

Como afirmam Duch e Chillón (2012), em seu nível mais fundamental, a memória desempenha uma função primordial nos próprios processos interpretativos, de modo que, sem ela, não há produção de sentido. Por outro lado, a memória não oferece um retorno puro à experiência. O que ela oferece, segundo os autores, são quadros interpretativos que, em

processos de “re-acordos” e construção com aquilo de que se lembra, fornecem parâmetros explicativos para interpretarmos o mundo. Entretanto, o que Aleksiévitich parece dizer, afinal, é que não há quadros interpretativos que ofereçam uma compreensão de Tchernóbil.

Então, por que lembrar? Segundo Paul Ricoeur (2007), porque não há outra forma de agir eticamente no presente se não buscando uma hermenêutica do passado. A nossa própria existência em um tempo presente, o “ser-no-tempo”, pressupõe uma historicidade: “Fazemos a história e fazemos histórias porque somos históricos” (p. 362). Para Ricoeur, todo “retorno” ao passado é uma tentativa de compreender-se no presente, ou de compreender algo no presente, ou, em última instância, de compreender o presente. Essa é a nossa condição histórica, e dela não há escapatória. Nossa condição perene é a de “estar em dívida” com algum passado, que se faz presença sensível ao mesmo tempo como fardo e como herança. A memória, portanto, é uma das formas de tentar acessar esse “ter sido”, e sua relação com a história é sempre uma espécie de incômodo irresolúvel. Nesse sentido, o gesto de lembrar não representa uma retomada do passado, mas sim uma construção.

É por isso que as memórias das testemunhas de Tchernóbil guardam o potencial para tentar compreender a catástrofe. Porém, essa compreensão dificilmente se dará a partir do acionamento de quadros interpretativos, mas sim do gesto criativo da produção de novos significados. Ao menos, esse parece ser um intuito de legado de Aleksiévitich e das pessoas que ouviu. Tecer uma história que busque a vida cotidiana das almas é tentar encontrar algo naquilo que permanece e deixá-lo como herança para as gerações. Porém, é importante não perder de vista que essa tentativa de dar conta de certas dívidas pode ser também um processo produtor de tantas outras.

Referências bibliográficas

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Vozes de Tchernóbil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

DUCH, Lluís; CHILLÓN, Albert. *Un ser de mediaciones: antropología de la comunicación*, vol. 1. Barcelona: Herder, 2012.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

HUYSEN, Andreas. *Políticas de memória no nosso tempo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PERLATTO, Fernando. Svetlana Aleksievitch, a Grande Utopia e o cotidiano: testemunhos e memórias do Homo Sovieticus. *Estudos ibero-americanos*. Porto Alegre, v. 43, n. 2, 2017.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CAPÍTULO 7

Axé music busca segundo sol em trilha sonora nostálgica de novela da TV Globo

MARCELA TESSAROLO

1 Introdução

Recuperar o passado, trazê-lo à tona, recriá-lo em diferentes tipos de produtos culturais ou costumes parece estar cada dia mais comum. O fenômeno chama a atenção de pesquisadores, que teorizam sobre estarmos vivendo tempos nostálgicos (NIEMEYER, 2014), a era da nostalgia (BAUMAN, 2017). Mas a fascinação pelos “bons e velhos tempos” não é de hoje. A própria Niemeyer (2014) afirma que o sentimento “agridoce” pelos tempos e espaços antigos sempre existiu, mas observa que o começo do século XXI é marcado pelo aumento das expressões, objetos, conteúdos de mídia e estilos nostálgicos.

“A nostalgia pode ser descrita como sendo um fenômeno liminar, ambíguo, que migra para profundas estruturas emocionais e psicológicas, bem como para estruturas culturais, sociais, econômicas e políticas mais amplas” (NIEMEYER, 2014, p. 6, no original em inglês¹). Niemeyer acre-

1 [...]Therefore, nostalgia could be described as being a liminal, ambiguous phenomenon that migrates into deep emotional and psychological structures as well as into larger cultural, social, economic and political ones.

dita que a nostalgia é não apenas a expressão de um sentimento, passivo, mas se apresenta em seu aspecto construtivo como algo que fazemos e pode se transformar em um processo criativo.

Assim, a nostalgia “está se infiltrando em vários aspectos de nossas vidas” (2014, p. 1, no original em inglês), como em grupos de Facebook, séries de televisão revividas, filmes, músicas redescobertas, comidas, bebidas, videogames, entre outros. Niemeyer adverte que a nostalgia não é só uma moda, ou tendência, mas se relaciona com a maneira de viver, de imaginar e de analisar e recriar o passado, o presente e o futuro.

Dominik Schrey (2014) dialoga com Niemeyer ao afirmar que a mídia acessa virtualmente o passado e é um recurso importante para a memória cultural. Assim, a mídia apresenta conteúdos com perspectivas nostálgicas sobre coisas do passado (e presente) e, por vezes, a própria mídia se torna um objeto de nostalgia.

Nessa linha de pensamento, a área de entretenimento, nas emissoras de TV, oferece exemplos de nostalgia. Identificamos esses gestos de recuperação na programação da TV Globo². Um caso chama nossa atenção e é nosso objeto empírico no presente artigo: a trilha sonora da primeira fase da novela das 21 horas, Segundo Sol, lançada no CD Segundo Sol volume 1, pela Som Livre, que recupera músicas de axé *music* da década de 90, regravadas com outros artistas e com ritmo mais lento, semelhante aos sucessos da música popular brasileira (MPB).

Assim perguntamos: por que recuperar o axé music na trilha sonora da novela do horário nobre da TV Globo? Qual o significado de eleger e regravar algumas canções baianas em outras vozes e ritmos? Neste artigo, buscamos entender as implicações do gesto nostálgico da TV Globo por meio de estudo de caso da trilha sonora da primeira fase de Segundo Sol por meio de reportagens sobre o folhetim, divulgações oficiais da TV Globo e Som Livre³, além de análise dos capítulos da novela.

2 A TV Globo é uma televisão aberta que, em seus textos institucionais, informa que está no mercado há mais de 50 anos, em quase 100% dos lares brasileiros e em mais de 190 países, sendo a maior produtora de conteúdo próprio na América Latina. “Fazemos novelas, miniséries, séries, seriados, shows, humorísticos, realities, programas jornalísticos e esportivos, entre outros. Também criamos conteúdo para TV fechada (...). Estamos na TV, em VOD, no smartphone, no tablet, no desktop e na TV conectada. Em HD, 4K e em 4K HDR”. Disponível em: http://estatico.redeglobo.globo.com/2017/10/04/sobre_globo.pdf. Acesso em: 09 jul. 2018.

3 A Som Livre é uma gravadora musical, criada em 1969, cujo objetivo principal é lançar

Antes de seguirmos com as reflexões propostas, importa explicar a trama de Segundo Sol, exibida de 14 de maio a 9 de novembro de 2018. A novela, dividida em duas fases, separadas por 18 anos, pretendia mostrar ao público a chance de recomeçar e reconstruir. Assim, a relação com o tempo foi ponto central na trama. Na época do lançamento, o texto de divulgação do folhetim dizia que “o tempo que vai dar o pontapé para que os personagens se movam e busquem seus objetivos de forma ativa, sem esperar que o destino decida por eles”⁴.

A trama de João Emanuel Carneiro, com direção artística de Dennis Carvalho e direção geral de Maria de Médicis, se passou na Bahia, em Salvador e na fictícia ilha de Boiporã. A novela foi ambientada, em seu primeiro capítulo, em 1999, quando o cantor de axé, Beto Falcão (interpretado por Emílio Dantas) está com carreira em decadência e aceita fazer um pequeno *show* em Aracaju. Mas ele perde o voo, o avião cai e ele é dado como morto.

Quando acorda, em casa, é convencido pela namorada Karola (encenada por Deborah Secco), cujo romance não vai muito bem, e pelo irmão interesseiro Remy (interpretado por Vladimir Brichta) de que é melhor se fazer de morto para faturar com o sucesso após morte e, assim, pagar as dívidas da família. Isso porque a notícia de sua morte causou grande comoção e fez disparar a venda de suas obras.

Beto Falcão se refugia na ilha de Boiporã, assume nova identidade, passa a se chamar Miguel e conhece Luzia (encenada por Giovanna Antonelli), por quem se apaixona. A bela marisqueira Luzia corresponde ao amor de Miguel. Com dois filhos pequenos, Ícaro (interpretados por Thales Miranda/Chay Suede) e Manuela (representada por Rafaela Brasil/Luisa Arraes), Luzia assume o romance com Miguel e vive cenas de romance até a chegada de Karola (representada por Deborah Secco) à ilha.

Vítima de armação de Karola e da mentora Laureta (encenada por Adriana Esteves), Luzia é acusada de assassinato, é presa, foge da prisão

trilhas sonoras das novelas e minisséries da TV Globo. Em seu site institucional, diz “incentivar a música popular brasileira, abrindo portas para novos talentos e revitalizando o repertório de músicos tradicionais e consagrados”. Disponível em: <https://www.somlivre.com/quem-somos#quemsomos>. Acesso em: 09 jul. 2019.

4 Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/segundo-sol/noticia/segundo-sol-conheca-a-historia-da-proxima-novela-das-9.ghtml>. Acesso em: 08 jul. 2018.

e, junto do amigo Groa (interpretado por André Dias), foge do Brasil, abandonando seus filhos. Depois de 18 anos, Luzia volta ao Brasil como a famosa DJ Ariella, disposta a reunir sua família e acertar a história de sua vida. Em 24 de maio de 2018, no décimo capítulo, Segundo Sol dá um salto de 18 anos e entra na segunda fase da trama.

As cenas da trama são musicadas com canções de axé *music* que fizeram sucesso na década de 90. Em 2018, fora do folhetim, o auge da música baiana passou, muitas bandas foram desfeitas e o ritmo está em decadência, assim como Beto Falcão, protagonista da trama, como foi mostrado no primeiro capítulo da novela. Até o carnaval de Salvador (BA), famoso pelos blocos de rua e os camarotes animados por bandas baianas, já não apresenta o mesmo vigor.

Por isso, acreditamos que nosso objeto empírico traz a possibilidade de, a partir de reflexões sobre a nostalgia, entender as implicações do gesto memorialístico da TV Globo com a trilha sonora de Segundo Sol. Antes, discutiremos teoricamente a nostalgia.

2 Nostalgia da mídia

O conceito original de nostalgia, tida como “*homesickness*” (do inglês, saudade de casa), apareceu pela primeira vez na tese de doutorado de Johannes Hofer, publicada em 1688, na Suíça. No século XVIII, era tida como doença de soldados, como questão de disciplina militar. Ainda no final do século XIX, nostalgia era vista como desculpa para não lutar pela pátria. Mesmo no final do século XX, apenas três cientistas estudaram sobre o assunto. Nostalgia era uma palavra que não fazia parte do vocabulário social (NIEMEYER, 2014).

Bauman recupera historicamente que a nostalgia, no século XVII, era tratada como doença incurável por médicos suíços, tratada com ópio, sanguessugas e viagem para as montanhas. No século XXI, a “doença passageira se tornou uma condição moderna incurável. O século XX começou com uma utopia futurista e acabou com nostalgia” (2017, p. 8).

Bauman traz o conceito de nostalgia de Svetlana Boym, professora de literatura eslava comparada em Harvard: “é um sentimento de perda e de deslocamento, mas também é um romance da pessoa com sua própria fantasia” (BAUMAN, 2017, p. 8). Niemeyer (2014) e Jameson (2000) também trazem como ponto comum a nostalgia como sensação de deslo-

camento, de desenraizamento, de não pertencimento a um tempo ou um espaço, a sensação de não sentir-se integrado, o desejo irrealizável de voltar ao passado.

Bauman dialoga com Svetlana quando a autora diz que “a nostalgia virou uma epidemia global, um anseio emocional por uma comunidade com uma memória coletiva, um desejo ardente de comunidade num mundo fragmentado”, propondo encarar essa epidemia como um mecanismo de defesa “numa época de ritmos de vida acelerados e sublevações históricas” (BAUMAN, 2017, p. 8-9).

Para o autor, vivemos o fim das utopias e a sociedade, na contemporaneidade, perdeu a noção de progresso como um bem a ser partilhado. Cada um busca seu próprio bem-estar e melhorias de vida individualmente. Com tantas crises e problemas mundiais, como terrorismo, o desencanto com a política, o aquecimento global, o “futuro se transforma, de *habitat* natural de esperanças e expectativas legítimas, em local de pesadelos: pavor de perder o emprego e a posição social vinculada; de ter a casa, o resto de seus pertences e os bens móveis de toda uma vida retomados” (2017, p. 12).

Essa angústia e a falta de esperança no futuro fazem as pessoas viverem uma utopia do passado, mesmo que ele seja idealizado. É o que Bauman chama de retrotopia, visões de mundo presas ao passado “perdido/roubado/abandonado, mas que não morreu”, em vez de se ligar a um futuro ainda por nascer.

Bauman argumenta que vivemos a era da nostalgia. Assim, a nostalgia, a saudade do passado, mesmo que mitificado, se coloca como um problema teórico, tema de vários estudos científicos, de rodas de conversas descompromissadas no cotidiano, e, também, está na mídia em infinitas abordagens. Isso porque, para Niemeyer (2014, p. 18, no original em inglês⁵), a nostalgia sempre foi um “*affair* de diferentes compromissos com a mídia”.

Afinal, a mídia apresenta várias noções e funções diferentes de nostalgia. Ao mesmo tempo em que desencadeia emoções nostálgicas, a mídia forma e retrata a estética do mundo nostálgico, por meio da aparência visual, som e narrativa. Ao mesmo tempo, funciona como uma cura para a audiência, desejosa de reviver uma era passada. Além de ser

5 [...] that nostalgia has always been an affair of diferente engagements with media.

um objeto tecnológico de nostalgia, a mídia muitas vezes se torna nostálgica ao relembrar seu passado (NIEMEYER; WENTZ, 2014).

Como exemplo dessa onda nostálgica, Niemeyer (2014) cita grupos e fóruns no *Facebook* com títulos como “nostalgia”, “*vintage*”; produtos com *design* retrô; festas a fantasia alusivas aos anos 50; a reedição da série de TV “Dallas”. Também cita filmes que recuperam modos de vida de décadas passadas, como “O Artista (Hazanavicius, 2001), A Datilógrafa (Roinsard, 2012), a Invenção de Hugo Cabret (Scorcese, 2011), ou séries de televisão como Pan Am (ABC, 2011-2012), Magic City (Starz, 2012-) ou Boardwalk Empire (HBO, 2010)” (NIEMEYER, 2014, p. 1-2, no original em inglês⁶). A autora também observa o ressurgimento de músicas antigas, modas passadas, móveis, *videogames*, alimentos, bebidas, entre outros.

É o caso da trilha sonora da primeira fase de Segundo Sol, nosso objeto empírico, que recupera algumas músicas baianas que foram sucesso na década de 90 e marcaram a juventude de toda uma geração. Um passado que não volta mais, mas traz recordações afetivas e relacionais com cada pessoa que viveu aquela época.

Recuperando Boym (2010), Niemeyer e Wentz (2014) trazem a nostalgia como possibilidade e necessidade de refletir sobre mediação, mídia e suas tecnologias relacionadas e vice-versa. “Nesse contexto, a televisão ocupa um papel muito importante, não apenas por sua capacidade de imaginar, evocar, citar, mostrar ou repetir aspectos do passado, inclusive o próprio, mas também porque é simultaneamente um meio de esquecimento”, já que é impossível manter a memória de tudo (NIEMEYER; WENTZ, 2014, p. 130, no original em inglês⁷).

Ao mesmo tempo, a televisão pode recuperar imagens reais do passado e/ou inventar um passado por meio de narrativas de uma série, por exemplo. As autoras trazem a nostalgia como um dos temas preferidos das séries de televisão para engajar audiência de diferentes níveis. E é exatamente esse movimento que a TV Globo faz. Ao recuperar, nostal-

6 [...] The Artist (Hazanavicius, 2001), Populaire (Roinsard, 2012) and Hugo (Scorcese, 2011), or television series like Pan Am (ABC, 2011–2012), Magic City (Starz, 2012–) or Boardwalk Empire (HBO, 2010–).

7 [...] In this context, television occupies a very important role, not only because of its capacity to imagine, evoke, quote, show or repeat aspects of the past, including its own, but also because it is simultaneously a medium of forgetting.

gicamente, músicas baianas que foram sucesso dos anos 90, dando a elas sonoridade mais calma, que se assemelha com a MPB, a emissora engaja audiência de mais idade, que cresceu assistindo a novelas quando as emissoras de TV aberta eram as únicas opções e dominavam a comunicação de massa.

Mas quando a emissora convoca outros artistas, que são sucessos atuais, para cantar as músicas da década de 90 e, ao mesmo tempo, investe na aceleração da estética nos primeiros capítulos da novela, que teve ritmo de séries da contemporaneidade, com muitos fatos importantes sendo desenrolados em um mesmo capítulo, a TV Globo está mirando a juventude, de olho em uma nova audiência. Com essas estratégias, a emissora garantiu o consumo nostálgico de quem viveu a década de 90 e se aproxima da juventude, nascidos já com a popularização da *internet*, as TVs fechadas e, mais recentemente, a *Netflix*.

A estratégia de nostalgia, a partir da trilha sonora, parece ser uma das razões que fizeram a novela alcançar números significativos de *share*. O primeiro capítulo de Segundo Sol marcou 37 pontos e 54% de participação no Rio. É o melhor índice desde a estreia de Velho Chico, em março de 2016, que teve um ponto a mais e 55% de *share*. Em São Paulo, a trama registrou 35 pontos em 52% de participação; mesmo índice de Avenida Brasil, de 2012. Também houve grande repercussão nas redes sociais digitais e as *hashtags* #segundosol e #giovannaantonelliéluzia entraram para os *Trending Topics* (TTs), no *Twitter* Mundo e Brasil⁸.

3 Trilha sonora de Segundo Sol

Em seu primeiro capítulo, Segundo Sol inicia sua trama com belas imagens aéreas do Farol da Barra, em Salvador, e cenas reais do glorioso carnaval de Salvador de 1999, com blocos de rua lotados de foliões. Nas imagens, bandas como Eva, no último carnaval com Ivete Sangalo como vocalista; Daniela Mercury, Chiclete com Banana, Jammil e uma Noites, Cheiro de Amor e Carlinhos Brown. Em 40 segundos, o carnaval de

⁸ Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/telinha/estreia-de-segundo-sol-marca-37-pontos-de-audiencia-no-rio-bomba-nas-redes-sociais-22685392.html>. Acesso em: 08 jul. 2018.

Salvador é lembrado nostalgicamente. Para completar o flerte com a memória afetiva da audiência, a música que cobre as imagens é Canto da Cidade, de Daniela Mercury⁹, um dos maiores *hits* da cantora. O folhetim se desenvolve e, nos 10 primeiros capítulos que marcam a primeira fase da novela, muitas cenas são ambientadas com clássicos do axé.

Uma das únicas exceções é a abertura do folhetim. A música “O Segundo Sol”, de Cássia Eller, é interpretada por BaianaSystem, com participação especial, e tecnológica, de Cássia Eller, cantora falecida em 2001, que flertava com o rock e a MPB. A canção está no CD Segundo Sol, volume 1, lançado pela Som Livre, e que representa a primeira fase da novela. Também está lá a dupla sertaneja Simone e Simaria, que gravou “Mal Acostumada”, sucesso do Araketu, no final da década de 90.

A cantora Alcione entoava “O mais belo dos belos/A verdade do Ilê/O charme da liberdade”, que ganhou público na voz de Daniela Mercury. Já Maria Gadú canta “Baianidade Nagô”, sucesso de 1992 gravado pela Banda Mel. Além disso, o cantor Thiaguinho gravou nova versão para Beleza Rara¹⁰, conhecida canção gravada pela Banda Eva, em 1996, ainda com Ivete Sangalo como vocalista. Wesley Safadão gravou nova versão de “Vem meu amor”, sucesso do Olodum. Além disso, Daniela Mercury, cantora ícone do axé *music*, participou de cena no enterro do cantor Beto Falcão, um dos personagens principais da novela Segundo Sol.

Interessante analisar o gesto memorialístico da TV Globo em um momento que o *axé music* perde espaço para o sertanejo na preferência do público brasileiro. O declínio da música baiana é retratado no documentário “Axé – Canto do Povo de Um Lugar”, do diretor Chico Kertész¹¹. Além disso, a crise financeira que o Brasil atravessa atingiu o carnaval de Salvador devido ao alto custo para colocar um bloco na rua e a migração dos foliões para os camarotes. Reportagem do UOL mostra que caíram de 28 para 13 o número de blocos no carnaval em Salvador, entre 2010 e 2018¹².

9 Disponível em: <https://www.gshow.globo.com/novelas/segundo-sol/capitulo/2018/05/14/videos-de-segundo-sol-de-segunda-feira-14-de-maio.ghtml>. Acesso em: 08 jul. 2018.

10 Disponível em: <https://www.somlivre.com/segundo-sol-cd.html>. Acesso em: 08 jul. 2018.

11 Disponível em: <https://www.cultura.estadao.com.br/noticias/musica/crise-da-axe-music-e-exposta-em-documentario/10000100060>. Acesso em: 08 jul. 2018.

12 Disponível em: <https://www.uol.com.br/carnaval/especiais/camarotizacao-do-carnaval-de-salvador.htm#modelo-esgotado>. Acesso em: 08 jul. 2018.

Uma análise no mercado fonográfico brasileiro nos dá pistas da motivação da TV Globo em recuperar o axé *music*. Além de flertar com a memória afetiva da audiência, a intenção parece-nos ser a conquista de um novo público. Das 14 faixas do CD de trilha sonora de Segundo Sol Volume 1, duas são gravadas por cantores que fecharam 2017 com três músicas entre as mais tocadas nas rádios do Brasil. São eles: Wesley Safadão e Simone e Simaria¹³.

Os outros artistas que gravaram faixas no CD da novela estão cantores de *funk*, como o Dream Team do Passinho, e ícones da música brasileira, como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Alcione¹⁴. Notadamente, o CD mistura cantores de sucesso recente e antigo, em novas versões de músicas consagradas, em um *mix* capaz de agradar a diferentes gerações. Parece-nos que a TV Globo legitima o axé *music* com esse esforço de revitalizá-lo. Para isso, parece-nos que tenta transformar o axé em MPB.

No campo de forças entre memória e esquecimento, Carlinhos Brown foi o único artista que viveu o auge do axé *music* a gravar música no primeiro volume do CD de Segundo Sol. Ele está no CD com música autoral, chamada “O que seria”, composta especialmente para a trama.

A novela terminou em 9 de novembro de 2018 com três CDs de trilha sonora lançados. Além do nosso objeto de estudo, o CD Segundo Sol volume 1, a gravadora Som Livre também lançou o CD volume 2, na qual ganha destaque as faixas internacionais; e o CD volume 3, que traz clássicos da música baiana da década de 90, cantados pelos cantores originais, e outras canções nacionais e internacionais. Entre as músicas de destaque, “O Canto da Cidade”, interpretada por Daniela Mercury; e Milla, cantada por Netinho.

Curioso notar que, em 31 de janeiro de 2019, os CDs Segundo Sol, volumes 1 e 3, estão indisponíveis para venda no site da Som Livre e em vários outros sites de *e-commerce*, como Saraiva, Livraria Cultura e Lojas Americanas. Na busca pelos CDs, há mensagem informando que o estoque foi vendido e/ou que há possibilidade de ser avisado quando o

13 Disponível em: <https://www.catracalivre.com.br/criatividade/conheca-as-100-musicas-mais-tocadas-nas-radios-do-brasil-em-2017/>. Acesso em: 08 jul. 2018.

14 Disponível em: <https://www.somlivre.com/segundo-sol-cd.html>. Acesso em: 08 jul. 2018.

produto chegar. Parece-nos que o fato mostra o sucesso em vendas. Já o CD volume 2, que destaca faixas internacionais, ainda está à venda na Som Livre¹⁵ e nos demais *sites* de *e-commerce*.

Cabe ressaltar a política da memória usada pela TV Globo na escolha das músicas a serem lembradas em novas versões no CD Segundo Sol volume 1. Foram deixadas no esquecimento as letras de duplo sentido, por vezes misóginas e racistas, do grupo É o Tchan ou mesmo de Luiz Caldas, reificando os anos 90 como uma década de belas canções. Assim, a nostalgia opera uma mistificação do passado no presente, como observou Niemeyer (2014). Ao mesmo tempo, questionamos em que medida o esquecimento das canções com letras de duplo sentido se liga a um contexto mercadológico contemporâneo, em que os consumidores estão mais críticos quanto a práticas preconceituosas.

Huyssen (2014) vai ao encontro de Freud e diz que memória e esquecimento são indissociáveis, sendo a memória um tipo de esquecimento e o esquecimento uma memória escondida. Huyssen elenca tipos de esquecimentos e, um deles, que nos parece ser o gesto memorialístico das músicas recuperadas pela TV Globo, é uma política de esquecimento público integrante de um discurso memorialístico, politicamente correto.

Memória e esquecimento são políticos, transitórios e relacionais. “A memória vivida é ativa, viva, encarnada no social – ou seja, nos indivíduos, nas famílias, nos grupos, nações ou regiões. Estas são as memórias necessárias para construir diferentes futuros locais num mundo global” (HUYSSSEN, 2014, p. 26).

Huyssen acredita que o *boom* da memória nos nossos tempos não pode ser separado da enorme influência das plataformas de mídias sociais, enquanto “veículo de todas as formas de memória”. O autor coloca que o passado vende mais que o futuro e, quanto mais o tempo acelera e somos impelidos para um futuro global, mais forte é o desejo de desacelerar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto e segurança. Assim, na mesma linha de pensamento,

[a] mídia produz conteúdos e narrativas não apenas no estilo nostálgico, mas também como desencadeadores da nostalgia. A mídia,

¹⁵ Disponível em: <https://www.somlivre.com/segundo-sol-vol-2-cd.html>. Acesso: 31 de jan. 2019.

e as novas tecnologias em particular, podem funcionar como plataformas, locais de projeção e ferramentas para expressar nostalgia. Além disso, a mídia é muitas vezes nostálgica por si mesma, seu próprio passado, suas estruturas e conteúdos (NIEMEYER, 2014, p. 7, no original em inglês¹⁶).

Pudera. O passado da mídia de massa, com emissão de conteúdo de um para muitos, quase sem concorrentes, já não representa a realidade do mercado. A mudança de fluxos na comunicação, com o advento e popularização da *internet*, exigiu reinvenção de toda a mídia tradicional, inclusive dos canais de TV.

Para Jenkins, trata-se da chamada cultura da convergência “onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (2013, p. 30). Por convergência, o autor se refere aos conteúdos que circulam em diferentes plataformas de mídia, à cooperação de mercados midiáticos e ao comportamento “migratório” dos consumidores, que são incentivados a buscar informação e experiências de entretenimento que lhes interessam em qualquer parte.

Jenkins, Ford e Green (2015) observam que se antes a mídia tradicional propagava conteúdos, em um modelo descendente, hoje falamos em circulação, “um modelo mais participativo de cultura, em que o público não é mais visto como simplesmente um grupo de consumidores de mensagens pré-construídas, mas como pessoas que estão moldando, compartilhando, reconfigurando e remixando conteúdos de mídia” (2015, p. 20).

Assim, as inovações tecnológicas e seus utilizadores fizeram emergir novos processos de mediação. Nesse cenário modificado, as emissoras de TV aberta, por exemplo, viram a audiência migrar para canais de TV fechados, serviços *on-demand*, canais no *Youtube*, entre outros. Para se adaptar aos novos tempos, a própria TV Globo criou o *Globo Play*, uma plataforma digital de streaming de vídeos sob demanda, lançada em 2015,

16 [...] Media produce contents and narratives not only in the nostalgic style but also as triggers of nostalgia. Media, and new technologies in particular, can function as platforms, projection places and tools to express nostalgia. Furthermore, media are very often nostalgic for themselves, their own past, their structures and contents.

que possibilita acesso à programação da emissora em computadores, *smartphones* e *tablets*. A plataforma disponibiliza alguns conteúdos gratuitos e outros apenas para assinantes¹⁷.

Atenta às mudanças de mercado, a Globo contratou consultoria de Henry Jenkins, autor de livros como *Cultura da Convergência*, que popularizou o termo *transmídia*, e, a partir de 2007, como resultado da consultoria, criou o cargo de produtor de conteúdo *transmídia*, e, em 2008, implementou a DGE (Diretoria Geral de Entretenimento), para desenvolvimento de ações para *internet* e de narrativas *transmídia* nas multiplataformas, como mostrou Massarolo (2015).

Niemeyer e Wentz afirmam que a televisão começou a ser ameaçada recentemente, já que seus conteúdos, como séries, começaram a se transformar e expandir para outras plataformas de mídia (MAEDER; WENTZ, 2013). Assim, para as autoras, é “possível perguntar se a tendência nostálgica da televisão moderna poderia ser a expressão do medo da televisão de perder seu próprio lugar, seu lar, e logo se tornar apenas uma parte da televisão. O passado em si” (2014, p. 137, no original em inglês¹⁸). Nesse sentido, perguntamo-nos se a TV Globo está nostálgica de si mesma e/ou faz da nostalgia um produto para consumo, com audiência garantida.

4 Considerações finais

Como podemos observar, a nostalgia é uma questão teórica da contemporaneidade, com uma série de estudos sobre a temática, que apontam um aumento em conteúdos e expressões nostálgicas no início do século XXI. Assim, a nostalgia está presente no cotidiano de todo o cidadão. Os próprios usuários de novas tecnologias criam e recuperam conteúdos nostálgicos nas plataformas de mídias sociais digitais, em uma busca pelo conforto e abrigo da memória. Já a grande mídia produz conteúdos e narrativas nostálgicas, em uma clara política da memória para trabalhar memória e esquecimento e garantir audiência para suas produções.

17 Disponível em: <http://www.g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/11/globo-play-tem-tv-ao-vivo-e-todos-os-programas-veja-como-funciona.html>. Acesso em: 08 jul. 2018.

18 [...] it is possible to ask whether the nostalgic trend of modern television could be the expression of television's fear that it will lose its own place, its home, and soon become just a part of the past itself.

Nesse contexto, propusemos, neste artigo, recuperar teoricamente o conceito de nostalgia, e suas implicações com a mídia, a partir do gesto memorialístico da TV Globo com a trilha sonora da primeira fase da novela das 21 horas, Segundo Sol, que flerta com a memória afetiva do espectador com músicas que foram sucesso na década de 90, regravadas nas vozes de outros cantores.

Como dissemos, ao recuperar, nostálgicamente, músicas baianas que foram sucesso dos anos 90, dando a elas sonoridade mais calma, que se assemelha com a MPB, a emissora engaja audiência de mais idade, que cresceu assistindo a novelas quando as emissoras de TV aberta eram as únicas opções e dominavam a comunicação de massa.

Mas quando a emissora convoca outros artistas, que são sucessos atuais, para cantar as músicas da década de 90 e, ao mesmo tempo, investe na aceleração da estética nos primeiros capítulos da novela, que teve ritmo de séries da contemporaneidade, com muitos fatos importantes sendo desenrolados em um mesmo capítulo, a TV Globo está mirando a juventude, de olho em uma nova audiência. Com essas estratégias, a emissora garantiu o consumo nostálgico de quem viveu a década de 90 e se aproxima da juventude, nascidos já com a popularização da *internet*, as TVs fechadas e, mais recentemente, a *Netflix*.

Tal gesto memorialístico nos faz questionar se a Globo está nostálgica de si mesmo, nostálgica de seus tempos áureos, em que a emissora dominava a audiência em jornalismo e entretenimento.

Além disso, nos parece que a TV Globo legitima o axé *music* com esse esforço de revitalizá-lo. Para isso, tenta transformar o axé em MPB. Assim, a TV Globo oferece um segundo sol ao axé, já que sabe que a nostalgia é um produto para consumo, com audiência garantida. Como o personagem da novela Beto Falcão, o axé *music* finge-se de morto para ressuscitar nas mãos da maior emissora de TV aberta do país.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmund. *Retropia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

DOMINIK, Schrey. Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation. In: NIEMEYER, Katharina (ed.). *Media and Nostalgia*. Yearning for the past, present and future. Palgrave Macmillan, 2014, p. 27-38.

HUYSSSEN, Andreas. *Políticas da Memória no Nosso Tempo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2013.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph, 2015.

MASSAROLO, João Carlos. Jornalismo transmídia: a notícia na cultura participativa. *Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo*, Brasília, v. 5, n. 17, p. 135-158, 2015.

NIEMEYER, Katharina; WENTZ, Daniela. Nostalgia is not what it used to be: serial nostalgia and nostalgic television series. In: NIEMEYER, Katharina (ed.). *Media and Nostalgia*. Yearning for the past, present and future. Palgrave Macmillan, 2014, p. 129-175.

NIEMEYER, Katharina. Introduction: Media and Nostalgia. NIEMEYER, Katharina (ed.). *Media and Nostalgia*. Yearning for the past, present and future. Palgrave Macmillan, 2014, p. 1-23.

CAPÍTULO 8

A busca pela nostalgia no filme *Jurassic World* como forma de conquistar o público

GREGÓRIO DE ALMEIDA FONSECA

1 Introdução

O presente capítulo apresenta a nostalgia e conceitos que a rondam, como memória, passado e história. Além disso, o texto explora como o tempo se transforma em uma *commodity*, especialmente em produtos midiáticos. Os principais autores estudados são Niemeyer (2014), Jameson (2000) e Appadurai (1996). Após a breve apresentação dos conceitos, um estudo de caso é apresentado e analisado.

O estudo de caso explora como o filme *Jurassic World* (Colin Trevorrow, 2015), uma sequência do filme *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), utiliza a nostalgia na sua construção e em sua divulgação. O foco não é simplesmente afirmar que o filme é nostálgico, mas entender o que constitui *Jurassic World* como um produto cultural e qual é o papel da nostalgia nesta construção. *Jurassic World*, assim como o primeiro longa-metragem da série, são fenômenos que vão muito além de simples longas-metragens para o cinema, são produtos culturais transmidiáticos que fazem parte de uma cultura de nostalgia.

2 A nostalgia e os conceitos que a rondam

Niemeyer (2014) define a nostalgia como o nome que geralmente damos a um desejo agridoce de antigos tempos e espaços. Que fique claro, ao contrário do que o senso comum pode nos fazer acreditar, a nostalgia se refere não apenas ao tempo, mas também ao espaço. Atualmente, a cultura da nostalgia tem crescido consideravelmente em vários aspectos de nossas vidas: festas temáticas, linhas *vintage* de produtos, ambientes retrô, publicações em redes sociais e produções midiáticas com alto teor nostálgico. O mundo hoje celebra a nostalgia em ambientes físicos e digitais, reais ou ficcionais, falando de épocas que aconteceram e que não aconteceram.

Para falar em nostalgia, precisamos buscar o conceito de memória e falar de passado. Niemeyer (2014) diz que o que se foi só pode ser reencenado, repetido, reconstruído, repensado e restaurado por um ato artificial, pela imitação. Isso pode colocar em xeque a autenticidade da nostalgia, uma vez que a imitação e a artificialidade nunca conseguirão ter a autenticidade de algo que já se foi. É uma sensação de algo que está deslocado tanto temporalmente quanto geograficamente.

O passado é certamente aquilo que passou, mas a nossa experiência do passado importa mais do que o que efetivamente aconteceu. Mais que fazer uma simples recuperação do passado, é importante aprendermos sobre o que passou e fazer com que esse aprendizado influencie nossas ações no presente.

Niemeyer (2014) ressalta que o que é passado vem junto do presente, através da reapresentação, um presente que contrai partes do passado em sua atualização. Ainda de acordo com a autora, a nostalgia se relaciona ao conceito de memória, uma vez que ela recorda tempos e lugares que não existem mais, ou que estão fora de alcance.

De acordo com Nora (1997 *apud* NIEMEYER, 2014), o antigo conceito de memória, que era algo vívido, subjetivo e emocional, foi substituído por um tipo de história arquivística. Isso nos faz pensar em um conflito existente entre memória e história, e até onde uma pode impactar a outra. Klein (2000 *apud* NIEMEYER, 2014) argumenta que, hoje, a memória pode vir à tona em uma época de crise historiográfica, precisamente por figurar como uma alternativa terapêutica ao discurso histórico.

Em meio a essa crise entre memória e história, está o papel da mídia. Jameson (1998) descreve a mídia como agente e mecanismo que são responsáveis por uma amnésia histórica. Cada produto midiático tem sua forma de ver a história que pode ser parcial, enviesado, local e incompleto. É uma visão particular de um grupo de mídia que pauta a lembrança de seus consumidores. Já Niemeyer (2014) tem uma visão que a mídia traz algo de positivo para a nostalgia que é, de certa forma, contrária à de Jameson (1998), que enxerga a mídia com um viés menos otimista para a nostalgia.

Jameson (2000, p. 301), inclusive, é bem crítico com relação a filmes nostálgicos. Para o autor, eles podem ser lidos com um duplo sintoma: “eles nos mostram um inconsciente coletivo no processo de tentar identificar seu próprio presente, ao mesmo tempo em que iluminar o fracasso dessa tentativa, que parece reduzir-se à recombinação de vários estereótipos do passado”.

Apesar desse conflito, é importante ressaltar alguns aspectos da mídia, como enuncia Niemeyer (2014): as mídias são plataformas onde eventos são experienciados como históricos; as tecnologias de mídia sempre fizeram parte dos processos historiográficos e, por fim, a mídia pode transformar a memória em algo compartilhável.

Como característica geral da economia cultural, o consumo deve entrar no modo de repetição (e o faz), de hábito, de acordo com Appadurai (1996). A repetição caracteriza a cultura da *commodity* no capitalismo de consumo, de acordo com o autor. Há produtos cinematográficos que possuem a repetição de uma fórmula, de determinados conceitos ou mesmo de histórias como características marcantes. Esses fatores são muito presentes nos filmes classificados como *blockbusters* (também conhecidos pelo termo português *arrasa-quarteirões*), que permanecem em cartaz por longos períodos e arrecadam quantias milionárias em bilheteria.

A repetição em um produto pode se caracterizar como um impulso nostálgico, especialmente quando existe um esforço de se incutir a nostalgia como um aspecto preponderante. Ao reproduzir algo que aconteceu ou existiu no passado, o consumidor cria um vínculo de nostalgia com o produto, mesmo que ele não tenha presenciado ou vivido aquilo que é reproduzido. Para esse tipo de nostalgia, Appadurai (1996) cunhou o termo *armchair nostalgia* (*nostalgia de sofá*, em uma tradução livre).

Essa relação é assim denominada em situações em que há uma nostalgia de algo não vivido ou sem memória histórica coletiva. É uma nostalgia sem tradição, sem memória, em que o tempo é tratado apenas como uma *commodity*. É uma nostalgia sem autenticidade, que remete a um passado que foi construído e não vivenciado.

A transformação do tempo em uma *commodity* também é abordada por Keightley e Pickering (2014), que apontam que a memória popular é explorada de forma a potencializar o apelo de mercado de *commodities*. Isso se reflete no consumo e demanda cada vez maior de produtos de apelo nostálgico. À medida que são disseminados conceitos e histórias na memória popular, seu potencial de mercado cresce e, naturalmente, produtos são criados.

Halbwachs (1980 *apud* APPADURAI, 1996), ao falar sobre esse tipo de nostalgia, ressalta que ela não envolve a evocação de um sentimento que os consumidores que perderam algo podem responder, mas os ensina a sentir falta de coisas que nunca tiveram. Nota-se o poder do *marketing* e o impacto do discurso midiático ao convencer o público de que algo é importante para eles, mesmo que de forma artificial e inconsciente.

Há um ponto comum nos conceitos de nostalgia apresentados: o sentimento de não pertencimento tanto ao tempo quanto ao espaço. Em um impulso nostálgico, o indivíduo está em um tempo e um espaço em que não está completamente integrado com a experiência que ele está vivendo, como se fosse um “não-lugar”. A nostalgia pode ser o desejo de algo que projete um lar ou ambiente familiar, faça-lhe sentir-se bem.

Niemeyer (2014) conclui que a nostalgia pode ir além de algo que simplesmente gostamos ou sentimos e ser mais que algum produto cultural que nós consumimos. A nostalgia é algo que podemos fazer ativamente (de forma superficial ou profunda) com a família, amigos e, em uma escala maior, com a mídia.

3 Estudo de caso: o filme *Jurassic World*

Niemeyer (2014, p. 15, no original em inglês) resume bem como se dão as nostalgias na televisão e no cinema? “[a]s questões de identidade, política e saudade são exploradas por diversas abordagens que sustentam um caráter muito rico de telas de mídia: são espaços de projeção para

nostalgias que fluem em narrativas, estéticas, sons, montagens e estruturas absorvendo e exalando simultaneamente os processos criativos e críticos que eles são feitos”¹. O filme *Jurassic World* (no Brasil, *Jurassic World: O Mundo dos Dinossauros*) é um excelente exemplo de como isso acontece na prática, e será analisado nesta seção.

Jurassic World foi lançado em 2015 pela *Universal Pictures* e dá continuidade à franquia de filmes *Jurassic Park*, que teve três filmes produzidos entre 1993 e 2001. Embora o segundo e o terceiro filme da série tenham logrado grande sucesso comercial, foi o primeiro filme *Jurassic Park* (no Brasil, *Jurassic Park: Parque dos Dinossauros*) que se estabeleceu como um clássico do cinema e um fenômeno cultural transmídia nos anos seguintes.

Um adendo: para Jenkins (2003), na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o seu melhor, de forma que uma história pode ser introduzida em um filme, expandida por meio da televisão, livros e histórias em quadrinhos e seu mundo pode ser explorado em videogames. Além disso, o autor ressalta que cada narrativa deve ser autocontida e própria para consumo independente. *Jurassic Park*, ao longo dos anos, expandiu-se para jogos de videogame, histórias em quadrinhos, álbuns de figurinhas, livros, brinquedos e diversas outras plataformas, o que o caracteriza como uma narrativa transmídia.

Após quatorze anos, um novo filme foi lançado e, na ocasião, tornou-se a terceira maior arrecadação da história (considerando valores mundiais, sem correção monetária) de acordo com as informações do *Box Office Mojo* (2018), que compila os dados de bilheteria internacional.

Jurassic Park é uma ficção científica em que dinossauros são recriados a partir de amostras de DNA presentes em mosquitos presos em âmbar (uma espécie de resina fossilizada), um processo que mesmo para a ciência em seu estado da arte, seria impossível nos dias de hoje. É uma extrapolação científica apresentada de forma assertiva, convincente. Os dinossauros são colocados em um parque temático, mas as coisas não ocorrem como o planejado, há fuga de animais, o parque termina destruído e seu projeto abandonado.

1 Questions of identity, politics and homesickness are explored through diverse approaches that underpin one very rich character of media screens: they are projection spaces for nostalgias that flow into narratives, aesthetics, sounds, montages and structures absorbing and exuding simultaneously the creative and critical processes they are made of.

Jurassic World é uma continuação direta da história do filme original, mas com uma longa passagem de tempo (tanto em tempo no filme, quanto do tempo de lançamento entre cada longa-metragem). Em *Jurassic World*, o parque outrora abandonado, está em pleno funcionamento, com diversos espécimes de animais. Novamente, os dinossauros são colocados em um parque temático, mas as coisas não ocorrem como o planejado, há fuga de animais, o parque termina destruído e seu projeto abandonado.

O fato da descrição dos acontecimentos ser exatamente a mesma não é coincidência. A estrutura de *Jurassic World* emula *Jurassic Park* durante todo o filme, contendo cenas semelhantes, ordem de acontecimentos parecida e desfechos baseados na mesma premissa.

Além da estrutura de narrativa semelhante, o filme tem várias referências ao longa-metragem anterior: aparecem cenários destruídos pelo tempo, carros antigos, óculos, faixas e outros diversos itens escondidos no cenário que resgatam uma sensação de um passado. Outro fator importante é a trilha sonora: as músicas compostas por John Williams para *Jurassic Park* são referenciadas nos arranjos da trilha no novo filme, assinada pelo compositor Michael Giacchino.

Niemeyer e Wentz (2014) descrevem um exemplo da série *Mad Men* (Mathew Weiner, 2007-2015), em que um personagem sugere que a nostalgia é uma maneira poderosa de se criar um vínculo emocional com um produto. A equipe de *marketing* de *Jurassic World* preocupou-se desde o início da divulgação em criar esse vínculo emocional. Compare os pôsteres de *Jurassic Park* (1993) com o de *Jurassic World* (2015) na Figura 6.

O pôster do filme de 2015 remete diretamente ao pôster do filme de 1993: sem imagens de atores, cenários ou animais, possui apenas um logotipo e uma frase de efeito, permitindo a identificação imediata. “*The park is open*” (“O parque está aberto”, em português) é uma referência direta ao filme original, cuja história termina com o parque destruído antes de sua abertura ao público. É uma forma de dizer em 2015 aos espectadores de 1993 que finalmente o parque dos dinossauros estará aberto e que suas esperas serão saciadas, mesmo que o público não estivesse necessariamente consciente dessa espera.



Figura 6 - Pôsteres de Jurassic Park e Jurassic World (Fonte: Universal Studios)

Outra imagem que ressalta o caráter nostálgico de *Jurassic World* é reproduzida na Figura 7. O meme de autor desconhecido foi compartilhado por uma grande quantidade de fãs da franquia cinematográfica em *sites* de humor e redes sociais. A imagem mostra duas pessoas em uma cadeira de cinema, com as datas de 1993 e 2015. A primeira pessoa é uma criança, com um balde de pipoca de *Jurassic Park*. A segunda é um adulto, com um balde de pipoca de *Jurassic World*. A conclusão imediata é que a criança cresceu e voltou ao cinema para lembrar de um filme que tanto marcou sua infância. A imagem não oficial explicita o reconhecimento dos fãs ao caráter nostálgico do filme mais recente, e seu compartilhamento pelas redes sociais reforça uma identificação pessoal de cada usuário com a mensagem que a figura pretende transmitir.

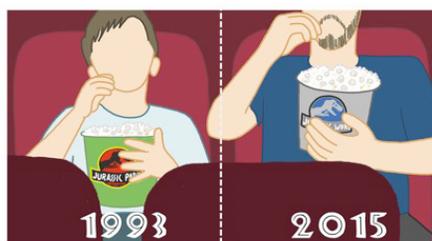


Figura 7 - Meme de autor desconhecido que circulou à época do lançamento de *Jurassic World* (Fonte: Autor desconhecido)

Jurassic World é uma experiência completa tanto para quem possui um vínculo afetivo com o filme original quanto para novos espectadores. No entanto, existe uma ambiguidade nessa experiência cinematográfica: para alguns é nostálgico, para outros não é. Pessoas crianças, jovens ou mesmo

adultos que não viram ou já se esqueceram de *Jurassic Park* vivenciam uma experiência de entretenimento completa com o filme de 2015: é uma história com começo, meio e fim, apresenta e desenvolve seus protagonistas e dispensa qualquer conhecimento prévio sobre a história. É uma narrativa autocontida que, para esse público, não tem apelo nostálgico.

Além disso, *Jurassic World* oferece uma experiência temporal dupla: olha para o futuro e para o passado. Ao extrapolar conceitos científicos para um futuro que pode ser alcançado em médio prazo, o filme imagina um futuro que ainda não chegou, mas que conseguimos nos relacionar e nos inserir na realidade que ele apresenta. É algo possível, factível, mesmo que o conhecimento científico ainda não esteja nesse patamar, dada a assertividade da narrativa. A evolução da engenharia genética nos dias de hoje (exemplificada pela clonagem de animais, que já é uma realidade) convence os leigos e gera discussão entre os especialistas. Apesar de ser um futuro fictício, o espectador pode relacioná-lo com a sua própria realidade.

O olhar para o passado se dá na forma de nostalgia em dois aspectos: de passado (na linha temporal do próprio filme) e de época (dinossauros). É uma forma de materializar o presente, com uma tessitura muito fina. Na forma como o produto é oferecido aos seus consumidores, transforma-se o tempo em *commodity* através de impulso nostálgico que torna o presente pouco espesso. Revive-se a experiência de ter visto o filme em 1993 e com isso voltam as lembranças do que aconteceu nessa época. Ao mesmo tempo em que o passado onde os dinossauros dominavam a Terra (uma experiência não vivida) é reproduzido no presente.

4 Comentários finais

Jurassic World é um filme nostálgico, mas não por uma qualidade de conexão com o passado, de algo que aconteceu ou poderia ter acontecido. Ao investigarmos o que constitui *Jurassic World*, é possível notar como a nostalgia do filme se aproxima do que Appadurai (1996) classifica como a nostalgia de sofá: é um passado construído, tratado com uma *commodity*, e o filme é uma história de ficção. A própria associação ao “sofá” no termo cunhado pelo autor tem uma relação direta com o conteúdo audiovisual.

Jurassic World, além de um filme, é uma nova marca de uma gama de produtos da franquia *Jurassic Park*, que por mais de 25 anos tem entretido

fãs ao redor do mundo. É uma franquia que nasceu recriando dinossauros e reconstruindo um passado não vivido e ao longo do tempo ganhou mais uma camada de nostalgia referente ao próprio filme original.

Quando um espectador se lembra do *Jurassic Park* de 1993, ele não tem em mente apenas o filme que assistiu há 25 anos: junto dessas memórias, voltam as lembranças do que estava acontecendo em sua vida e no mundo na mesma época. É um vínculo emocional que possibilita uma volta ao passado em termos de tempo e espaço, como a definição de nostalgia de Niemeyer (2014) enuncia. Esse vínculo, no entanto, tem uma ligação com o passado de cada pessoa e não necessariamente com os acontecimentos do filme em si.

Jurassic World é um fruto da cultura de nostalgia em que vivemos. Podemos citar diversas produções culturais que buscam despertar sensações parecidas ao remeter ao passado enquanto criam algo como os filmes *Star Wars – O Despertar da Força* (J. J. Abrams, 2015), *Mad Max – Estrada da Fúria* (George Miller, 2015), *Planeta dos Macacos: a Origem* (Rupert Wyatt, 2011) e *Caça-Fantasmas* (Paul Feig, 2016). E se estamos vivendo em uma cultura da nostalgia, a memória pode ser um problema, uma vez que a nostalgia tende a ser mais celebrada do que o que efetivamente aconteceu.

Por fim, a que serve esse passado elencado em *Jurassic World*? Em uma primeira camada, o passado recriado na história ao reproduzir um ambiente com dinossauros tem uma finalidade narrativa, com o objetivo de se contar uma boa história. Uma nostalgia do que não vivemos nesse contexto é um gesto de apropriação, que gera uma ideia de pertencimento a uma história. Em uma segunda camada, pensar um filme que remonta a outro filme de décadas atrás é um movimento de criar-se um impulso nostálgico com o objetivo de entreter o público e, consequentemente, conseguir vender o produto: a marca *Jurassic World*, o filme e todos os produtos licenciados associados.

O resultado de *Jurassic World* para seus produtores é claro: o filme superou as expectativas mais otimistas de sucesso de bilheteria e arrecadou mais de 1.6 bilhões de dólares (BOX OFFICE MOJO, 2018). Em termos de crítica, conseguiu aprovação da maioria dos críticos e da maioria do público (ROTTEN TOMATOES, 2018). Foi um sucesso comercial grande

o suficiente para garantir continuações: *Jurassic World – Reino Ameaçado* (J. A. Bayona, 2018) estreou em 2018 e há outro filme previsto para 2021. Enquanto a nostalgia for combustível para o mercado cinematográfico, certamente veremos muitos *Jurassic World* e filmes de estrutura e planejamento semelhantes.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BOX OFFICE MOJO. *All Time Box Office*. Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>. Acesso em: 04 jul. 2018.

HOSKINS, Andrew. Media and the Closure of the Memory Boom. In: NIEMEYER, Katharina (Ed.). *Media and nostalgia: Yearning for the past, present and future*. New York: Palgrave Macmillan, 2014, p. 118-125.

JAMESON, Fredric. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983– 1999*. London: Verso, 2000.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

JENKINS, Henry. Transmedia storytelling: moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling. *MIT Technology Review*, 15 jan. 2003. Disponível em: <http://www.technologyreview.com/biotech/13052/>. Acesso em: 07 jul. 2018.

KEIGHTLEY, Emily; PICKERING, Michael. Retrotyping and the Marketing of Nostalgia. In: NIEMEYER, Katharina (Ed.). *Media and nostalgia: Yearning for the past, present and future*. New York: Palgrave Macmillan, 2014, p. 83-94.

NIEMEYER, Katharina. Introduction. In: NIEMEYER, Katharina (Ed.). *Media and nostalgia: Yearning for the past, present and future*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. p. 1-25.

NIEMEYER, Katharina; WENTZ, Katharine. Nostalgia Is Not What It Used to Be: Serial Nostalgia and Nostalgic Television Series. In: NIEMEYER, Katharina (Ed.). *Media and nostalgia: Yearning for the past, present and future*. New York: Palgrave Macmillan, 2014, p. 129-138.

ROTTEN TOMATOES. *Jurassic World*. *ROTTEN TOMATOES*. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/jurassic_world. Acesso em 08 jul. 2018.

CAPÍTULO 9

Falando de um Impulso Utópico, numa Distopia: a partir da trilogia literária Jogos Vorazes

ANA CAROLINA ALMEIDA SOUZA

1 O Projeto Distópico de *Jogos Vorazes*

Lançado em 2010, o primeiro livro de Suzanne Collins, denominado “Jogos Vorazes”¹, logo fez um enorme barulho. Integrando listas de mais vendidos, além de encher os olhos positivamente da crítica especializada. Com os caminhos internacionais abertos, logo os títulos seguintes “Em Chamas” e “A Esperança” foram à público e em menos de cinco anos já ganhavam filmes, hordas de fãs e toda uma construção e expansão de universo ficcional derivado da narrativa escrita por Collins.

A trilogia de Jogos Vorazes se passa em um futuro pós-apocalíptico, em que uma série de desastres naturais já ocorreram e as pessoas vivem sob condições sub-humanas de fome e miséria. Bom, nem todas as pessoas, já que existe uma parcela mínima dessa população que vive em uma riqueza estrondosa e cheia de regalias.

¹ Quando o nome “Jogos Vorazes” aparecer entre aspas, ele se refere ao primeiro livro da trilogia. Quando o nome estiver em itálico, ele se refere ao nome da trilogia.

Ele conta a história de Panem, um país que se ergueu das cinzas de um lugar que no passado foi chamado de América do Norte. Ele lista os desastres, as secas, as tempestades os incêndios, a elevação do nível dos mares que engoliu uma grande quantidade de terra, a guerra brutal pelo pouco que havia restado. O resultado foi Panem, uma resplandecente Capital de treze distritos unidos que trouxe paz e prosperidade a seus cidadãos. Então, vieram os Dias Escuros, o levante dos distritos contra a Capital. Doze foram derrotados, o décimo terceiro foi obliterado. O Tratado de Traição nos deu novas leis para garantir a paz e, como uma lembrança anual de que os Dias Escuros jamais deveriam se repetir, também nos deu os Jogos Vorazes (COLLINS, 2010, p. 24).

Em meio a essa realidade, somos apresentados para Panem, a nação a qual a história acontece, e seus distritos, onde, separados por realidades muito distintas, eles precisam prestar um tributo ao Estado, como forma de demonstrar obediência e lealdade, esses que são chamados de Jogos Vorazes. Todos os anos são eleitos um casal de cada um dos 12 distritos, que precisam ir para uma arena monitorada e gravada, onde apenas uma pessoa sairá vencedora e viva. Com uma estrutura que lembra as disputas de gladiadores, os Jogos Vorazes são projetados para terem limites, não oferecerem facilidades para os seus prisioneiros e ainda facilitar as suas mortes, em provações que são tanto físicas, quanto emocionais, quanto mentais.

Conhecemos, então, a grande protagonista da história, Katniss Everdeen, uma adolescente, que se coloca na linha de tiro para ser a representante do seu distrito, o 12, no lugar de sua irmã caçula que originalmente tinha sido sorteada. Ao se voluntariar, Katniss passa a ter todos os olhos observando-a, tornando-se inclusive, uma das favoritas da sua edição. Após um ato de insubordinação, ela passa a ser o rosto da rebelião que estava nascendo aos poucos no meio da nação de Panem, contra a Capital, onde os privilegiados habitam.

Seguindo deste levantamento inicial da história aqui a ser analisada, começamos nossa análise perguntando: o que hoje entendemos por Distopia?

Se falarmos de uma forma mais próxima ao senso comum, talvez diríamos que se trata do 'estilo' literário e cinematográfico o qual *Jogos*

Vorazes se encaixa, assim como tantas outras obras literárias, cinematográficas e de jogos, como *Divergente*, *Ender's game*, *Maze Runner*, entre outros. Também diríamos que é uma caricatura de uma realidade pós-apocalíptica distante e, talvez, iríamos até a noção de que sempre acontece um embate de ideologias e de crenças nessas narrativas.

Agora, apesar de essas ideias terem coerência com o que vemos na contemporaneidade em filmes, séries e livros da cultura pop, que parecem tomar a frente do nosso imaginário sobre futuros, ela não é a única e muito menos deve ser interpretada apenas como estética e/ou um gênero de construção de universos apenas.

Acreditamos ser importante pensar em uma Distopia que intenciona “nos coloca(r) diretamente em uma realidade sombria e depressiva, conjungando um futuro terrível, que, mesmo se não o reconhecermos, tratam-se dos seus sintomas no aqui e agora” (GORDIN; TILLEY; PRAKASH, 2010, p. 2, no original em inglês²), com o anseio de nos assombrarmos com tal realidade. Desse modo, nos alinhamos à noção de que a Distopia não é o oposto da Utopia e, ao mesmo tempo, tem intrínseca a si um gesto Utópico que, busca a sua conexão com o presente, através desses ‘desenhos’ horrendos de um futuro (aparentemente) sem perspectiva.

Assim, iniciamos a nossa incursão nesta discussão por entre algumas questões que irão nortear esse trabalho e que dizem respeito, diretamente, ao que compreendemos por Utopia, Distopia e Impulso Utópico.

Primeiramente, a palavra ‘distopia’ é de origem grega e sinaliza para um mundo sem idealizações sociais, no qual reinam os elementos satíricos, irônicos ou da pura exposição da ação ou da alienação do sujeito. Diferenciando-se da Utopia, a Distopia estabelece-se numa constante tensão de que a ameaça do humano sobre o humano se torne real (em linhas ditatoriais). Neste contexto a liberdade é limitada, as formas de comunicação passam a ser controladas e a própria arquitetura da cidade é modificada, em torno da mensagem passada pelo poder.

Para os editores do livro *Utopia/Dystopia*: “Toda Utopia vem com a sua Distopia implicada [...] mesmo assim a Distopia não precisa ser o exato inverso da Utopia [...] descobre-se que há mais formas de planos

2 Dystopia places us directly in a dark and depressing reality, conjuring up a terrifying future, if we do not recognize and treat its symptoms in the here and now.

darem errados, do que certo, há mais formas de gerarem-se Distopias, que Utopias” (GORDIN; TILLEY; PRAKASH, 2010, p. 2, no original em inglês³) e isso nos sinaliza para uma forma de compreensão da popularização da Distopia, como um gênero narrativo, que possui características bastante próprias, sendo esse traço negativo e do “projeto que deu errado” o que norteia a história.

Dando um passo para trás, a fim de olhar a relação que se constrói entre Utopia e Distopia, buscamos as ideias do pesquisador norte-americano Russel Jacoby (2001) como pontapé inicial, que entende a Utopia é o gênero narrativo que atravessa cinco séculos, projetando sociedades ideais cada vez mais tecnologicizadas, até disseminar, no séc. XX, o gênero da Distopia. Para o historiador, a Distopia se torna uma realização final a ser evitada pelas Utopias, sugerindo a designação de que as Distopias são comumente vistas como o contrário das Utopias. A Distopia, também, não é apenas um subgênero de ficção, afirma Carolina Figueiredo (2011), apesar de ter ganhado ênfase como tal, principalmente dentro da ficção científica e no cinema, justamente por conta das ideias tecnologicizadas a qual Jacoby faz referência.

Depois de sua obra em 2001, o próprio Jacoby, já em 2007, rediscutiu o assunto e trouxe uma questão bastante pertinente sobre a Utopia negativa, ou Distopia, que é a existência de uma diferença entre ‘utopismos’. Existiria, então, o Utopismo Projetista e o Utopismo Iconoclasta. Os Utopistas Projetistas seriam aqueles que seguiram uma corrente de construção de projetos de Utopia, que se propuseram a compor um desenho de sociedade que, muitas vezes, determinavam até os horários de alimentação e como funcionaria a existência de grupos sociais. Esse estilo de Utopia, para Jacoby é um dos responsáveis pelo quase desinteresse de uma visão utópica na contemporaneidade, já que “os projetistas não apenas pareciam repressores, como também rapidamente se tornaram antiquados” (JACOBY, 2007, p. 65).

Há nesse “tipo” de Utopia uma descrição minuciosa de *modus operandi* social, ao ponto de que hoje, “na melhor das hipóteses, ‘utópico’ é empregado como um termo abusivo, sugerindo que alguém não só não é realista, como também é favorável à violência” (JACOBY, 2007, p. 30). Ou seja, o

3 Every utopia always comes with its implied dystopia (...) yet a dystopia does not have to be exactly a utopia inverted (...) one finds that there are many more ways for planning to go wrong than to go right, more ways to generate dystopia than utopia.

que se acreditava por Utopia foi ganhando uma relação com os discursos ditatoriais de figuras como Hitler, Stálin e Mao, que configuraram uma ideia permanente de que “nada distingue os utópicos de totalitaristas” (JACOBY, 2007, p. 31).

Na concepção desse pesquisador, o resgate às Utopias se dá pela noção de que é possível criar uma melhoria, através do gesto de mudança, ou seja, pela vontade de fazer algo e pelo sonho com o diferente. Projetos não são suficientes e é preciso apoiar-se em elementos que sustentam a esperança.

Jacoby acessou muito as ideias de Ernest Bloch e em sua concepção de uma Utopia Iconoclasta, percebemos semelhanças com o que Jameson chama de Impulso Utópico, inspirado também pelas ideias de Bloch. Jameson opera nessa “falta de projeto” de uma forma interessante, pois pensa no Impulso Utópico como uma prática, até mais potente que o almejar, pois não se trata de um constante planejar e sonhar, mas um constante desejar o futuro e fazer. O que importa é o impulso, que “não é simbólico, é alegórico” (JAMESON, 2010, p. 25, no original em inglês⁴).

Isso nos aponta para uma abordagem de interpretar um porvir que não nos faça reféns de projetos e construções, mas que transformam em referências do presente, um vindouro almejado, “ansiando pelo futuro e valorizando o presente” (JACOBY, 2007, p. 208).

Para Sargente (2008, p. 5), “toda a ideologia contém uma utopia; contudo o problema surge quando a utopia se transforma num sistema de crenças, em vez de, como acontece na maioria dos casos, se assumir como a crítica do real através da imaginação de uma alternativa melhor”, essa ideia nos faz pensar se, afinal, ao estarmos frente a uma disseminação da Distopia como gênero, não estaríamos, também, nos inserindo em uma nova configuração ideológica, baseada na Distopia, mas em busca de uma Utopia.

Pensamos que, ao construir projetos extremos, de realidades pós-apocalípticas e que têm a possibilidade de chocar e, ao mesmo tempo promover uma identificação, esses livros, filmes e games, têm tentando ativar porvires, através de espantos e semelhanças com uma realidade

4 It's not symbolic but allegorical.

atual, em um futuro anacrônico. Há uma espécie de “Projeto Distópico” nessas obras, acreditamos.

Esse “Projeto Distópico” está presente e é construída a partir do modo como a realidade desses mundos é representada. Em *Jogos Vorazes* a construção dessa nação é dada por meios ditatoriais, onde a vida das pessoas que moram nos distritos vale pouco, ou quase nada, exceto quando servem de entretenimento para os moradores da Capital. Além disso, há uma clara segregação social na narrativa, que desconsidera por completo o valor humano, assim como põe em subjugação esse humano, em relação ao que o cerca, seja isto a cidade, outros humanos e o poder estatal.

Esse estilo de construção de universos vem da inspiração de regimes totalitários reais, considerando que, para Maria Betânia Cavalcanti-Brendle (2003, p. 79), “o padrão dos regimes totalitários é uma grotesca cosmética urbana. Sua arquitetura, de proporções gigantescas, é anacrônica, carregada de historicismos e convertida em símbolos políticos de poder, força, autoridade, vitória e, na maioria dos casos de instrumentos de autoglorificação.” Isso significa que, inspiradas pelas formas como cidades foram (re)construídas em regimes totalitários reais, esses Projetos Distópicos colocam a arquitetura urbana como um significante ativo das mensagens de repressão, de modo que a sua presença alcança um dos seus maiores objetivos nessas narrativas: a construção de assombros, através de uma ambientação que gera reconhecimento e ao mesmo tempo incômodo.

A urbe (em distopias) pode ser vista então como espaço da perda da identidade, da anomia, da racionalidade e da solidão, em contraposição ao campo ou à natureza, que preservariam a essência dos homens. Em adição, é no espaço urbano que o sujeito se expande ao manter contato com outros sujeitos, tornando-se mais rico através das informações que emite e recebe, dos seus afetos e dos conflitos de que participa. Em utopias e distopias, a cidade é um grande meio que viabiliza tais relações (FIGUEIREDO, 2011, p. 119).

Temos, então, que nesse primeiro contato, a Distopia se apresenta como um gênero narrativo e também como uma espécie de estética, intimamente ligada a uma visão de real construção de espaços totalitários e de regimes fechados. Logo temos que o fundamento da Distopia mora na

construção negativa de uma sociedade planejada, enquanto que a estética está, na verdade, conectada a um visual e uma arquitetura que confirma um comportamento de ditadura e repressão, que colocam na visualidade os problemas, mazelas e os entraves sociais.

Voltando à trilogia de *Jogos Vorazes*, a autora descreve com bastante detalhes as diferenças entre os ambientes que a protagonista frequenta, inclusive, utilizando a primeira pessoa para colocar em perspectiva as sensações que Katniss tem, ao ter contato com as várias ambiências de Panem, especialmente a Capital.

As câmeras não mentiram a respeito da grandiosidade do local. Se tanto, elas não chegaram a captar a magnificência dos edifícios esplendorosos num arco-íris de matizes que se projeta em direção ao céu, os carros cintilantes que passam pelas avenidas de calçadas largas, as pessoas vestidas de modo esquisito, com penteados bizarros e rostos pintados que nunca deixaram de fazer uma refeição. Todas as cores parecem artificiais, os rosas intensos demais, os verdes muito brilhantes, os amarelos dolorosos demais aos olhos, como as balas redondas e duras que nunca temos condições de comprar nas lojinhas de doce do Distrito 12 (COLLINS, 2010, p. 67).

Essa apresentação dos sentimentos que Katniss tem, ao se deparar com a opulência da Capital, em comparação com o mundo que está inserida, é uma das formas que podemos apontar que a narrativa de um Projeto Distópico é capaz de acionar a vontade de uma mudança e é, também, a que vamos focar nesse trabalho.

No livro “Em Chamas”, Suzanne Collins construiu a imagem de que o verdadeiro inimigo é a Capital e como as suas ordenações foram construídas, excluindo seus distritos, abusando deles e ainda os utilizando como entretenimento. Logo, “os instintos destruidores nestas obras (distópicas) se dirigem à cidade, que representa tanto o poder que a oprime, quanto os indivíduos que circulam por suas artérias, criando um emaranhado entre espaços, prédios monstruosos e sujeitos” (AMARAL, 2005, p. 4).

Durante a narração do Tour dos Vitoriosos isso fica bastante evidente, ao compararmos as praças públicas de cada um dos Distritos com a festa na Mansão de Snow. As praças são cinzentas, em ruínas e mostram uma população melancólica e entristecida, diferentemente do que vemos nas

descrições da festa na Capital. Nessa mesma comparação, é nas praças que vemos as movimentações de questionamento e insurgências, enquanto que na mansão ficamos a frente a uma parte da população totalmente alheia ao resto de sua nação. Katniss percebe que mesmo sob o risco de um levante dentro dos distritos, a Capital permanece plena:

Quando chegamos à Capital, já estamos desesperados. (...) Não há nenhum perigo de levante aqui entre os privilegiados, entre aqueles cujos nomes jamais são colocados na bolinha das colheitas, cujos filhos jamais morrem pelos crimes, supostamente cometidos gerações atrás (COLLINS, 2011, p. 84).

A Capital, ao ser reapresentada de perto no livro “A Esperança”, nos faz ter certeza de seu protagonismo, justamente porque ela se reafirma como parte da narrativa, direcionando o nosso olhar, através do de Katniss. Essa mudança se dá, não apenas por conta do enredo que nos conduziu até aquele ponto, mas porque dessa vez olhamos para os espaços da Capital de perto e sem tanto deslumbre por parte de Katniss.

E se dominar a Capital significa alcançar essa oportunidade de mudança, então ela se torna o principal objetivo dos Rebeldes, mas também continua sendo símbolo do Estado e não entregá-la aos Rebeldes, significaria manter o poder e dar um fim à guerra civil. Então todos vão querer essa cidade. Nesse sentido, “a cidade e o processo urbano que a produz são, portanto, importantes esferas de luta política, social e de classe” (HARVEY, 2014, p. 133) e como tais, não poderiam deixar de fazer parte da complexa construção do universo narrativo transmidiático de ‘Jogos Vorazes’, uma vez que dominar o espaço urbano da Capital significa ganhar a guerra civil e com isso ser capaz de reformar o sistema e instaurar um novo poder.

2 Do Projeto ao Impulso

O caminho percorrido pela protagonista de *Jogos Vorazes*, que foi do reconhecimento da sua realidade, a liderança de um levante contra a Capital, serve para ilustrar a forma como um Projeto Distópico pode levar ao Impulso Utópico.

Para discutir isso, vale lembrar que a Utopia também perpassa por uma série de concepções, indo desde um gênero narrativo, até um Impulso, de modo que se torna cada vez mais importante quebrarmos com as concepções pré-definidas de a Utopia ser interpretada como um sonho distante, uma ilusão ou algo que não irá acontecer.

Então, se por um lado temos a conhecida Utopia como gênero narrativo, que se expandiu por obras que planejavam futuros idílicos, socialmente perfeitos e sem problemas de qualquer espécie; por outro temos um ensejo, uma vontade e um almejo de um futuro melhor, que pode ter diferentes escalas, mas que se firma no incômodo pela realidade atual e no caminho que se percorre até ele. Há uma vontade de futuro. E essa diferença está presente na forma como Jameson interpreta o trabalho de Bloch e o avança, propondo uma *práxis*, que parta da noção de genealogia de Foucault.

Jameson (2010), nesse caso, apresenta uma metodologia que “Não objetiva ser uma forma de ler os esboços do futuro dentro do presente, também não objetiva identificar as operações de realização de desejo coletivo dentro dos fenômenos bastante desagradáveis que são seus objetos de exame” (JAMESON, 2010, p. 41, no original em inglês⁵).

Seu trabalho metodológico firma-se na intenção de estabelecer pré-condições plausíveis para que o fenômeno ao que se almeja venha a acontecer, “sem de modo algum implicar que elas constituam as causas deste último, sem falar dos antecedentes ou antecedentes do último” (JAMESON, 2010, p. 42, no original em inglês⁶).

Dessa forma, temos que a Distopia é mais uma forma de falar de Utopia e não uma forma de invalidá-la. Isso se evidencia, ao pensar que as Distopias operam ao redor de um assombro que nos faz referência ao nosso presente. Lembrando rapidamente de temas mais recentes, veremos que são recorrentes assuntos sobre escassez de recursos naturais, batalha por água, escravização, controle de natalidade e hipertecnologização das relações sociais.

5 It's not meant as a way to read the outlines of the future within the presente, nor is it meant to identify the operations of collective wish fulfillment within the rather unpleasant phenomena.

6 Without in any way implying that they constituted the latter's causes, let alone the latter's antecedentes or early stages.

Detendo-nos sobre *Jogos Vorazes*, os assombros sobre a nossa realidade aparecem de modo bem contundente. Existe uma crítica particular à disseminação de *reality shows*, assim como a problematização de padrões de beleza impostos, até subjugação de populações, sob regimes totalitários.

E pensando sobre isso, esses Projetos Distópicos, que levam às últimas consequências negativas os Projetos Utópicos de outrora, na verdade se colocam nas piores condições possíveis em busca de um impulso para que algo possa ser feito. É desse modo, que as lógicas Distópicas e Utópicas se complementam e agem como uma espécie de trama feita em três camadas.

A primeira camada seria o Projeto Utópico inicial, que tem um plano e um projeto que é realizado, levado à risca e que se prova inoperante para todas as práticas sociais, então intervenções de manutenção e gerenciamento do projeto são operacionalizadas, para que elas permaneçam do mesmo modo. Em *Jogos Vorazes* seria o resultado do pós-apocalipse. O que foi possível construir a partir daquele lugar, depois das destruições naturais que ocorreram.

Partimos para a segunda camada, onde o Projeto Utópico se torna um sonho distante e um discurso recorrente, onde apenas um grupo de pessoas (quicá), ainda vivem na Utopia (ou numa miragem dela) e o restante é subjugado física e ideologicamente, aqui torna-se uma Distopia. Na trilogia, é a realidade que os personagens vivem e o sentimento de incapacidade e melancolia que os atinge. Esses elementos se reforçam nas descrições dos trabalhos forçados, na forma como a rotina desses indivíduos é instaurada, no entretenimento grotesco que são os *Jogos Vorazes*, além da falsa expectativa de mudança de vida.

Finalmente, em meio a essa realidade, aparecem aqueles que discordam, ou que se incomodam. Aqueles que buscam um refúgio, uma esperança. Esses chegam a terceira camada, a de ter um Impulso Utópico.

Elas (as distopias) condenam a sociedade contemporânea, ao projetarem no futuro os seus piores aspectos. Aqui reside a diferença entre utopia e distopia: as utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas, negligenciadas ou rejeitadas; as distopias buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas e ameaças à liberdade (JACOBY, 2007, p. 40).

Esses personagens, como Katniss, que se incomodam com a sua realidade, são personagens que têm o ímpeto de questionar e almejar melhorias, mudanças e até pensar em como poderia ser melhor. Esses personagens querem alterar aquilo e, normalmente, entram em choque com os preceitos considerados como padrão, de modo que as narrativas Distópicas têm a visão de que o projeto não pode ou não deve ser Utópico. O impulso de vencimento da Distopia no final da trilogia não leva a outro projeto, para Katniss, mas a novos impulsos.

Tento decidir qual será o meu próximo passo. Agora não há mais nenhum empecilho para que eu siga com a minha vida. [...] Necessito é do dente-de-leão na primavera. Do amarelo vívido que significa renascimento em vez de destruição. Da promessa de que a vida pode prosseguir, independentemente do quão insuportáveis foram as nossas perdas. Que ela pode voltar a ser boa (COLLINS, 2012, p. 409 e 417).

Diferentemente de um Projeto Utópico, no entanto, o Impulso Utópico que parece se instaurar sobre a Distopia não se firma em tentar explicar ou descrever o que acontecerá depois que há uma inquietação e tentativa de mudar a realidade daquele meio, e sim se detém ao caminho que foi percorrido para essa mudança. Dizendo de outra forma, nas Distopias não parece haver espaço para novas Utopias criadas a partir de projetos, simplesmente porque os projetos anteriores deram em caos.

São plantadas sementes de mudança e ensinjos para o diferente, potencializadas pela força de uma possível melhora. A esperança, que permeia os finais das Distopias, como *Jogos Vorazes*, (ou ganchos que são deixados para possíveis finais), operam exatamente nessa questão, ressaltando que é possível ter almejos de futuros e se é impossível viver sem esperança, como coloca Ernest Bloch (2005), talvez uma forma de não se esquecer dela é através do incômodo gerado nas Distopias.

3 Considerações finais

Graças à compreensão dos princípios da Distopia, foi possível explorarmos o potencial que a torna tão intensa na contemporaneidade, a partir do que vimos em *Jogos Vorazes*, já que não é o oposto da Utopia, mas sim

um percurso intermediário entre as suas duas vertentes. Ainda é possível encontrar um ímpeto Utópico nessas narrativas, propagadoras de esperança, mesmo que cercado por uma ambientação ditatorial e repressiva. A luta que os personagens das distopias travam não é apenas física, mas também mental, ética e identitária, servindo para mostrar que é possível chegar a uma mudança, pretensamente melhor que a anterior, porque as únicas coisas que limitam o novo mundo são a imaginação e a crença.

É claro que as Distopias contemporâneas não seriam nada sem que os personagens fossem impostos às provocações ilimitadas e de todos os tipos, porque só elas poderiam despertar o que há de melhor (e de pior) neles. Isso tudo tem a ver com a ideia de assombro, em que nossas atitudes são colocadas à prova por situações extremas e ao mesmo tempo questões morais e éticas são acessadas.

Os assombros, que fazem *links* diretamente com a nossa realidade e mostram mais uma vez que os vislumbres, sejam negativos ou positivos, de futuros são produtos dos nossos presentes e que servem para sermos lembrados de condições que podem se tornar piores, se não percebemos e logo termos um gesto de mudança.

Esses assombros também popularizam a Distopia na contemporaneidade, porque colocam em questão nossas “manias sociais”, até o ponto de serem extremas e de nos colocar contra a parede, a fim de ver como agiríamos, tanto como sociedade, como quanto indivíduo e buscam insistir e nos fazer enxergar que projetos Utópicos dão errado, mas Impulsos Utópicos podem ser a solução.

Movidos pelas ideias de Bloch, Jacoby e Jameson, queremos “enxergar traços de impulso utópico em todos os lugares, como Bloch fez, (que) é o mesmo que naturalizar esse gesto e ainda sugerir que ele está, de alguma forma, enraizado na natureza humana” (JAMESON, 2005, p. 10, no original em inglês⁷), sendo este o motivo que nos levou a olhar mais detidamente para *Jogos Vorazes*, para além do gênero e do fato de levarem os Projetos Utópicos ao máximo negativo que é possível; mas como uma forma de chamar atenção e até de por em questão nossas escolhas presentes e como isso pode se reverter em uma condição tal, que apenas o Impulso Utópico pode oferecer alguma saída.

7 To see traces of the utopian impulse everywhere, as Bloch did, is to naturalize it and to imply that it is somehow rooted in human nature.

Referências bibliográficas

AMARAL, Adriana. A metrópole e o triunfo distópico. A cidade como útero necrosado na ficção cyberpunk. *Revista Intexto*, Porto Alegre, v. 2, n. 13, p. 1-14, 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-cyberpunk-e-cidade.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2016.

BLOCH, Ernest. *Despedida de la utopia?* Madri: A. Machado Libros, 2017.

BLOCH, Ernest. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

CAVALCANTI-BRENDLE, Maria Betânia. A cidade dos ditadores. *Continente Multicultural*, Recife, n. 31, 2003. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/conteudo/960-revista/urbanismo/17954-A-cidade-dos-ditadores.html>. Acesso em: 01 jul. 2016.

COLLINS, Suzanne. *A Esperança*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2012.

COLLINS, Suzanne. *Em Chamas*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

COLLINS, Suzanne. *Jogos Vorazes*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.

FIGUEIREDO, Carolina Dantas. A cidade distópica como construção utópica: uma discussão sobre a cidade como objeto da comunicação. *Revista do programa de pós-graduação da escola de comunicação da UFRJ*, vol. 14, n. 01, p. 116 – 129, 2011a. Disponível em: <http://goo.gl/WzuXiK>. Acesso em: 29 ago. 2015.

JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

JACOBY, Russel. *O fim da utopia: política e cultura na era da apatia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future*. Londres: Verso, 2005.

GORDIN, Michael; TILLEY, Helen; PRAKASH, Gyan (org.). *Utopia/ Dystopia: conditions of historical possibility*. New Jersey: Princeton University Press, 2010.

SARGENTE, Lyman Tower. Em defesa da utopia. *Via Panorâmica - Revista Eletrônica de Estudos Anglo Americanos/An Anglo-American Studies Journal*, vol.2, n. 1, p. 3-13, 2008. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt>. Acesso em: 16 jun. 2016.

CAPÍTULO 10

O conceito de utopia em Ernst Bloch e Fredric Jameson

FELIPE BORGES

1 Introdução

O filósofo alemão Ernst Bloch (2005; 2017) e o crítico literário estadunidense Fredric Jameson (2005; 2010) dedicaram-se, em diferentes momentos, a repensar o muitas vezes mal tratado conceito de utopia. Seus estudos possibilitaram não só a expansão dos sentidos inaugurados por Thomas More, mas também a convocação do pensamento utópico como forma de conceber a ação política – inclusive (e talvez principalmente) em épocas marcadas pela desilusão. Bloch, judeu nascido na Alemanha em 1885, escreve sua obra magna, *O princípio esperança*, nos Estados Unidos, após fugir de seu país durante a Segunda Guerra Mundial. Jameson, por sua vez, busca pensar formas de transformação social e política em cenários de constante reafirmação da vitória do capitalismo, da propalada derrocada do socialismo e da ascensão do fundamentalismo religioso como pretensa força revolucionária.

Neste artigo, propomos uma revisão do conceito de utopia com base na visão dos dois autores. De épocas e países diferentes e com formações

intelectuais distintas (ainda que fortemente ligadas ao marxismo), a obra de ambos encontra diálogo na utopia, uma vez que Jameson discute o termo a partir de uma leitura de Bloch, quando insinua aproximações e tensionamentos.

2 Outras utopias

Em suas respectivas obras, escritores como Thomas More, Tommaso Campanella e Francis Bacon propõem o exercício de imaginação de uma utopia – que seria “lugar nenhum” ou um “não lugar”. Ironicamente, tratam justamente da fundação de um *topos* bem delimitado espacialmente, já que isolado geograficamente, descolado de uma realidade frustrante e insuficiente. Essas sociedades ideais, como lembra Jameson (2005), surgem com a modernidade e, portanto, com ideários de progresso e de totalização. Seu apelo está, em boa medida, não só na perfeição da sociedade que propõe, mas na possibilidade mesma de que todos os nossos problemas se resolvam de uma só vez (JAMESON, 2005) – o que parece um desejo absolutamente delirante.

Ao retomar essas grandes utopias literárias, Bloch (2017) oferece uma leitura contextual, associando o ideal de perfeição ali presente à época em que tais textos foram concebidos. Assim, More, que escreve sua obra-prima *Utopia* na Inglaterra do ano 1517, vislumbra uma idílica ilha liberal-federativa cujo maior valor é a liberdade; já Campanella, em acordo com a visão colonialista espanhola, lança *A cidade do sol* no ano de 1602, celebrando uma sociedade marcada, acima de tudo, pela ordem.

Jameson (2010) está menos interessado no que tais obras propõem positivamente e mais no que desvelam de forma negativa – quer dizer, naquilo que colocam como desconstrução para que um novo mundo emergja. Para ele, é um equívoco associar as utopias às expectativas positivas, pois tratam, fundamentalmente, daquilo que precisa ser extirpado em nossa sociedade. Nesse sentido, as Utopias são “[...] mapas e planos para serem lidos negativamente, como o que deve ser realizado após as demolições e as remoções, e na ausência de todos os males menores que os liberais acreditavam ser inerentes à natureza humana” (JAMESON, 2005, p. 12, no original em inglês¹).

1 [...] maps and plans to be read negatively, as what is to be accomplished after the demoli-

Em *Archeologies of the future* (2005), Jameson defende que o mais importante sobre as utopias não é seu conteúdo, mas sua forma. Isso porque é a forma que conduz à percepção de que há uma forte contradição entre o que está sendo representado e o que vivenciamos diariamente, e à percepção de que apenas uma mudança social é capaz de superar tais contradições (O'DONNELL, 2007). Assim, “[a]inda que a Utopia enquanto forma não seja a representação de alternativas radicais; ela o é no simples imperativo de imaginá-las” (JAMESON, 2005, p. 416, no original em inglês²). Mas, talvez mais ainda, Jameson está preocupado em defender que o mais importante numa utopia não é aquilo que está proposto e imaginado, mas precisamente a dimensão ali inconcebível. “A utopia, eu argumento, não é uma representação, mas uma operação calculada para revelar os limites de nossa própria imaginação do futuro, as linhas além das quais não parecemos capazes de imaginar mudanças em nossa própria sociedade e mundo” (2010, p. 23). A leitura de Jameson permite, acima de tudo, a superação de uma concepção das utopias como alienantes e estáticas em sua inatingível perfeição: o que importa, nessas narrativas, é menos o funcionamento das sociedades perfeitas e mais a desnaturalização daquilo que é imperfeito, mas tido como normal, em nosso tempo.

Bloch defende que a ideia de utopia como mera abstração, afastada da realidade, sem ligação com o curso da história e do mundo mascarou durante muito tempo a potência do conceito. O sentido mais primário de utopia se refere, justamente, a uma inútil construção de castelos no ar (BLOCH, 2017): “[a]credita-se que a utopia é uma estupidez sem conteúdo, algo que jamais vai acontecer, que reside no futuro [...] mas que, de todo modo, é inatingível e está totalmente fora de questão para um homem em sã consciência (2017, p. 60-61, no original em espanhol³). Curiosamente, Jameson (2005) enaltece, de certa forma, a noção de que os utopistas não estão em seu juízo perfeito, são maníacos e excêntricos, e que isso é funda-

tions and the removals, and in the absence of all those lesser evils the liberals believed to be inherent in human nature.

2 [y]et Utopia as a form is not the representation of radical alternatives; it is rather simply the imperative to imagine them.

3 Se cree que la utopía es una bobada sin contenido, algo que de todos modos no sucederá, que reside en el futuro [...] pero que, en todo caso, resulta inalcanzable y está totalmente fuera de discusión para un hombre en su sano juicio.

mental para se vislumbrar uma sociedade radicalmente diferente da nossa. Mas retomemos Bloch: o filósofo alemão recusa qualquer associação da utopia com o *wishful thinking* – expressão de língua inglesa cuja tradução mais próxima para o português seria “pensamento desejoso”, e que indica ilusão e autoengano, dizendo de um desejo de futuro que se sabe improvável. Bloch (2005; 2017) rejeita a associação desse tipo de pensamento à utopia, pois isso seria cair no discurso acima referido, de que o desejo utópico é uma abstração sem sentido que, a priori, admitimos como sendo impossível de acontecer. Segundo Bloch: “O *wishful thinking* puro tem desacreditado as utopias desde tempos remotos, tanto no nível da prática política quanto em toda restante manifestação de coisas desejáveis, como se toda e qualquer utopia fosse abstrata” (2005, p. 144). O *wishful thinking*, completa Bloch (2017), desacreditou o pensar utópico por ser uma forma vã de imaginação, além de egoísta. O pensador alemão nega também, em *O princípio esperança* (2005), a aproximação entre utopia e fantasia quimérica: a última não antecipa um possível real e não trabalha com a dimensão do “ainda-não-ser”, tão cara ao filósofo.

Assim como Bloch, Jameson (2005) realiza uma defesa do conceito de utopia contra percepções equivocadas que ganharam espaço tanto do discurso acadêmico quanto no senso comum. O diagnóstico, porém, é centrado nos usos políticos do termo, que o teriam deturpado: sua associação com o stalinismo durante a Guerra Fria; sua recusa por parte de uma esquerda que o associava ao autoritarismo; e sua denúncia realizada por uma tradição mais antiga do marxismo, que desprovia a utopia de qualquer caráter político – Bloch (2017), vale dizer, destaca que os próprios Karl Marx e Friedrich Engels reconheceram a importância do pensamento utópico na concepção de seu socialismo. Para Jameson (2005), a utopia sempre foi uma questão política, e tal vitalidade parece estar sendo recuperada nos últimos anos.

3 A função utópica

Bloch não pensa a utopia em termos totalizantes, mas por meio da “função utópica”. A função utópica está ligada, antes de tudo, à esperança, a uma forma que impulsiona a mudança no futuro. Nesse sentido, a utopia trataria menos de uma imagem pronta do porvir e mais sobre o processo, sobre a possibilidade mesma de imaginar e construir a mudança no cotidiano.

A função utópica, por isso, está ligada ao que Bloch chama de “futuro autêntico”, diferente daquele que é “inautêntico”. Este está ligado a um ciclo que se repete e a algo que já existe: “O fato de que iremos dormir na cama hoje à noite é um futuro inautêntico. Provavelmente acontecerá, mas a cama está lá e esse futuro se repetiu por muito tempo no passado” (2017, p. 35, no original em espanhol⁴). É um futuro mais ligado ao tempo cronológico, no qual se satisfazem as vontades cotidianas, corriqueiras. Trata-se, segundo Bloch, de um tipo de espera *passiva* (no alemão, *Erwartung*), que se contrapõe ao ato de espera (*Hoffnung*) – este, relacionado ao futuro autêntico.

A esperança ligada ao futuro autêntico se refere ao ainda-não-ser, a algo que só existe no estado de latência. Esse ato de espera aventa

[...] a real possibilidade do amanhã, uma possibilidade jamais reduzida à mera intenção, mas a algo que impulsiona a transformação necessária do que hoje não passaria de um querer que talvez seja destoado das cruzes do presente. Talvez. Essas cruzes, por mais inclementes que se apresentem, podem – e devem – ser transformadas, o que exige a dinâmica do acreditar, inicialmente, do mobilizar, em seguida (ALVES, 2013, p. 94-95).

O futuro autêntico desvela, assim, um desejo pelo inexistente, que convoca à ação. Bloch associa a utopia ao sonhar diurno, ato que está ligado ao cumprimento dos desejos, sejam eles sexuais ou de sucesso financeiro, por exemplo. Tais sonhos, que permeiam a vida cotidiana de pessoas de todas as idades, não estão desconectados da realidade:

Pois o olhar para a frente se torna tanto mais aguçado quanto mais claramente se torna consciente. Nesse olhar, o sonho quer ser plenamente. claro; a intuição, correta, evidente. Só quando a razão toma a palavra, a esperança, na qual não há falsidade, recomeça a florescer. O próprio ainda-não-consciente deve se tornar consciente quanto ao seu ato; consciente de que é uma emergência e ciente quanto ao conteúdo, ciente de que está emergindo. Chega-se assim ao ponto em que a esperança, esse autêntico afeto expectante no

4 El que hoy por la noche nos acostaremos en la cama es un futuro inautêntico. Probablemente sucederá, pero la cama está allí y este futuro se ha repetido durante mucho tiempo en el pasado.

sonho para a frente, não surge mais como uma mera emoção autônoma, [...] mas de modo consciente-ciente como função utópica (BLOCH, 2005, p. 143-144).

Essa função, segundo Bloch, é o conteúdo ativo da esperança. Seu caráter consciente-ciente leva o autor a lançar mão de uma categoria que soa paradoxal: o utópico-concreto. Por meio do conceito, Bloch objetiva combater a pura abstração geralmente associada à utopia por meio do realismo – mas não o realismo burguês ou associado ao pragmatismo. Trata-se, na verdade do realismo real, “[...] versado nas qualidades da realidade, elas próprias utópicas, ou seja, de teor futuro” (BLOCH, 2005, p. 145). Como bem resume Ruth Levitas:

A utopia concreta incorpora o que Bloch reivindica como a função utópica essencial, a de antecipar e efetuar, simultaneamente, o futuro. E nem todos os sonhos de uma vida melhor cumprem essa função. Enquanto a utopia abstrata pode exprimir o desejo, só a utopia concreta carrega a esperança (LEVITAS, 1990, p. 15, no original em inglês⁵).

Para Bloch, “[...] a função utópica é a única transcendente que restou, e a única que é digna de permanecer: uma função transcendente sem transcendência” (2005, p. 145-146). Marcada pelo afeto expectante, a função utópica está ligada a tudo aquilo que está para nascer. Dessa maneira, a utopia é tomada por Bloch num sentido amplo, presente não apenas nos textos literários, mas nos já citados sonhos diurnos, em mitos, arquétipos, na arquitetura, na música e nos mais diversos movimentos sociais.

Essa visada permite a Bloch forjar uma dimensão que lhe é fundamental no debate sobre a utopia, e que foi enfraquecida pelo uso indevido do termo: a estreita relação com a ação. Podemos dizer que a função utópica, na verdade, surge em Bloch como uma condição básica para se pensar a ação humana. Nela, há um aspecto explosivo, e a esperança blochiana não se resume a um “cruzar os braços” otimista, mas a um desejo de mudança que emerge e conduz a um caminhar firme, marcado por “[...] uma vontade

5 Concrete utopia embodies what Bloch claims as the essential Utopian function, that of simultaneously anticipating and effecting the future. And not all dreams of a better life fulfil this function. While abstract utopia may express desire, only concrete utopia carries hope.

que não se deixa preterir por nada já existente” (BLOCH, 2005, p. 146). Logo, a função utópica é um agir na história, é atuar no presente tendo em vista a construção do futuro. Por isso, a utopia blochiana é marcada pela *possibilidade*, pelo ainda-não, pela constante abertura de porvires.

A utopia, como dimensão ligada à ação, serviria para preservar metas de longo prazo – mas sem abrir mão da mediação de curto prazo, sob pena de cair na simples abstração. Segundo Bloch, “[...] quando a meta de curto prazo ou as metas de curto prazo não contêm, implicitamente, as metas de longo prazo, então não são nulas e sem valor, mas também não são metas de curto prazo (2017, p. 57, no original em espanhol⁶). Logo, a projeção utópica no futuro é basilar para o agir humano, mas exige ações concretas no cotidiano, num passo-a-passo com vistas à transformação da realidade. Sem a perspectiva das metas a longo prazo, afirma Bloch, “[f]alta a tensão, falta a excitação, faltam vontade, entusiasmo, paixão em defender objetivos de curto prazo de um tipo mais simples e prático, como a melhora progressiva dos leitos da prisão ou a proteção de inquilinos e muitas outras coisas” (2017, p. 64).

Como explica Nelson Costa Fossati, “[o] sujeito é o agente que detém este impulso, é o que possui uma consciência antecipadora, que orienta e se projeta para um infinito na direção do futuro, isto é, que possui um *totum*, o alvo” (2016, p. 211). Essa consciência-antecipadora é a função utópica positiva. Há, porém, um estado que precede tal função. Em seus estudos, Bloch recorre constantemente à psicanálise. Seu diálogo com Sigmund Freud aqui, porém, é conflituoso. Segundo Arno Münster (1997), o inconsciente freudiano é o “não-mais-consciente”, ao passo que o blochiano é “pré-consciente”, ou “ainda-não-consciente”. Os sonhos diurnos seriam, assim, camadas do inconsciente ainda não percebido. “Sonhos diurnos são, em sua estrutura básica, ‘sonhos para a frente, isto é, carregados com conteúdos da consciência e com material proto-utópico que cintila do interior do futuro” (MÜNSTER, 1997, p. 26). Assim, quando certas carências emergem como consciência-antecipadora, o sujeito é impulsionado para a ação transformadora da realidade.

6 [...] cuando la meta a corto plazo o las metas a corto plazo no contienen implícitamente en sí las metas a largo plazo, entonces no son nulas y sin valor, pero tampoco son metas a corto plazo.

4 Entre programas e impulsos

Bloch é autor fundamental para que Jameson possa superar, à sua maneira, o conceito clássico de utopia como “lugar nenhum” ou “não lugar”. Há, também em Jameson, uma importante correlação entre ação e utopia, se levarmos em conta que a última é caminho para se superar uma letargia no presente:

O que é incapacitante não é a presença de um inimigo, mas a crença universal não apenas de que essa tendência é irreversível, mas de que as alternativas históricas ao capitalismo têm se mostrado inviáveis e impossíveis, e de que nenhum outro sistema socioeconômico é concebível, muito menos disponível. Os Utopistas não apenas se oferecem para conceber tais sistemas alternativos; a forma utópica é, em si mesma, uma meditação representacional sobre diferença radical, alteridade radical e sobre a natureza sistêmica da totalidade social, a ponto de não se poder imaginar nenhuma mudança fundamental em nossa existência social que não tenha, inicialmente, descartado visões utópicas como muitas faíscas de um cometa (JAMESON, 2005, xii, no original em inglês⁷).

A política utópica, diz Jameson (2005), opera sob a dialética entre identidade e diferença para que possamos imaginar um sistema radicalmente diferente do nosso: tal movimento não é de escape, de alienação, mas de exercitar a possibilidade mesma de figuração em torno de outro modo de vida social (num momento em que a própria imaginação parece cerceada pela vitória do capitalismo) e de buscar meios de se concretizá-lo.

A partir do texto inaugural de More, Jameson (2005) organiza dois níveis de utopia: o programa (ligado ao próprio More e ao socialismo utópico de Charles Fourier) e o impulso (relacionado a Bloch). O programa utópico é sistêmico e visa à realização de uma utopia, seja em maior ou

⁷ What is crippling is not the presence of an enemy but rather the universal belief, not only that this tendency is irreversible, but that the historic alternatives to capitalism have been proven unviable and impossible, and that no other socioeconomic system is conceivable, let alone practically available. The Utopians not only offer to conceive of such alternate systems; Utopian form is itself a representational meditation on radical difference, radical otherness, and on the systemic nature of the social totality, to the point where one cannot imagine any fundamental change in our social existence which has not first thrown off Utopian visions like so many sparks from a comet.

menor escala, incluindo desde as revoluções sociais (no âmbito nacional ou mesmo mundial) até o desenho de espaços utópicos de um edifício ou jardim (JAMESON, 2010, p. 25). O que une tais programas tão diferentes é, além da transformação utópica da realidade, uma estrutura de fechamento que simboliza um mundo transformado a partir da imposição de um limite, de fronteiras com o não utópico (JAMESON, 2010, p. 25).

Ao contrário, o impulso utópico é mais difuso e fragmentado. Tal impulso

[...] não corresponde a um plano ou a uma práxis utópica; e ele expressa o desejo utópico e o investe em uma variedade de maneiras inesperadas e disfarçadas, ocultas e distorcidas. O impulso utópico, portanto, exige uma hermenêutica, exige o trabalho detectivesco de uma decifração e uma leitura de indícios e traços utópicos na paisagem do real; exige uma teorização e uma interpretação de investimentos utópicos inconscientes em realidades grandes ou pequenas, que podem estar longe de serem utópicas (JAMESON, 2010, p. 25-26, no original em inglês⁸).

Constituinte do cotidiano, o impulso utópico está presente em práticas e lugares os mais inesperados, e Jameson (2005) cita o exemplo do uso da aspirina, que para ele seria um caso de gratificação utópica referente aos mais extravagantes desejos pela imortalidade e pela transfiguração do corpo. Ao analisar o trabalho de Bloch, Jameson (2005) propõe uma divisão de seu impulso utópico em três tipos de conteúdo: o corpo, sobre o qual se prometem as já citadas transfigurações, por meio também de cirurgias plásticas, por exemplo; o tempo, dada a preocupação de Bloch em olhar para o futuro (e sua incidência no presente), dimensão ignorada pela filosofia tradicional; e a coletividade, uma vez que a utopia permitiria pensar o encontro entre uma temporalidade individual e um coletiva (o que pode levar, em alguns casos, ao apagamento da subjetividade).

8 Does not correspond to a plan or to a utopian praxis; and it expresses utopian desire and invests it in a variety of unexpected and disguised, concealed, distorted ways. The utopian impulse, therefore, calls for a hermeneutic, for the detective work of a decipherment and a reading of utopian clues and traces in the landscape of the real; a theorization and interpretation of unconscious utopian investments in realities large or small, which may be far from utopian.

Para Jameson (2005), porém, a proposta de Bloch parece problemática quando se pensa nos programas utópicos, que se veem como tal. Segundo ele,

[...] é precisamente essa categoria de totalidade que preside as formas de realização Utópica: a cidade Utópica, a revolução Utópica, a comuna ou aldeia Utópica e, é claro, o próprio texto Utópico, em toda a sua radical e inaceitável diferença em relação aos mais legais e esteticamente satisfatórios gêneros literários. Tão clara quanto, então, será essa impressão da forma e da categoria da totalidade que, virtualmente por definição, falta nas múltiplas formas investidas pelo impulso Utópico de Bloch. Temos aqui, antes, um processo alegórico em que várias figuras Utópicas infiltram-se no cotidiano das coisas e das pessoas e oferecem um bônus incremental, e muitas vezes inconsciente, de prazer não relacionado a seu valor funcional ou satisfações oficiais (JAMESON, 2005, p. 5, no original em inglês⁹).

A metodologia blochiana, segundo Jameson, funciona para desvelar a utopia em locais insuspeitos, onde aparece dissimulada ou reprimida. Porém, no caso dos grandes projetos, também seriam a expressão de algo que está inconsciente?

Ao mesmo tempo, Jameson (2005) problematiza também o impulso utópico, que fundamenta boa parte de *O princípio esperança*:

Bloch postula um impulso Utópico governando tudo que é orientado para o futuro na vida e na cultura; e englobando tudo, de jogos a medicamentos patenteados, de mitos a entretenimento de massa, de iconografia a tecnologia, de arquitetura a eros, de turismo a piadas e o inconsciente (JAMESON, 2005, p. 2, no original em inglês¹⁰).

9 [...] is precisely this category of totality that presides over the forms of Utopian realization: the Utopian city, the Utopian revolution, the Utopian commune or village, and of course the Utopian text itself, in all its radical and unacceptable difference from the more lawful and aesthetically satisfying literary genres. Just as clearly, then, it will be this very impress of the form and category of totality which is virtually by definition lacking in the multiple forms invested by Bloch's Utopian impulse. Here we have rather to do with an allegorical process in which various Utopian figures seep into the daily life of things and people and afford an incremental, and often unconscious, bonus of pleasure unrelated to their functional value or official satisfactions.

10 Bloch posits a Utopian impulse governing everything future-oriented in life and culture;

Para Jameson (2005), enxergar vestígios do impulso utópico em todo lugar é normalizá-lo e, mais ainda, sugerir que são atos da natureza humana. É uma crítica pertinente, que demonstra como o gesto de Bloch de desconstruir a grande utopia clássica, inatingível e totalizante, periga banalizar o lugar do utópico, pois corre o risco de transformar “[...] o impulso utópico em projeções inconsequentes que não têm peso histórico e não implicam consequências práticas para o mundo social” (JAMESON, 2010, p. 26, no original em inglês¹¹). Além disso, a possível ligação entre utopia e natureza humana vai contra a própria fundamentação da utopia-concreta blochiana, que desvela um sujeito que é histórico, capaz de reconhecer seu lugar na história e de nela agir, reinventando a si próprio e o meio em que vive.

5 Um método utópico

A fim de historicizar a utopia, a proposta de Jameson (2010) não é tanto a de conceituar o utópico, mas de pensá-lo como metodologia. Tendo em vista que as visões utópicas nunca são arbitrárias, o modo como a utopia emerge em (e ajuda a construir) cada contexto histórico é uma maneira de compreender como os sujeitos aprendem as circunstâncias de seu tempo e buscam formas de superá-las.

A partir disso, Jameson (2010) propõe um modelo de análise que visa a permitir uma aproximação entre o programa e o impulso utópico, promovendo uma síntese entre a objetividade do primeiro e a subjetividade do segundo. Segundo ele, a intenção é indicar não o método utópico, mas uma possibilidade.

Jameson (2010) justifica esse movimento a partir da visão marxiana da mudança na história, que combinaria os dois tipos de pensamento utópico: tanto como um projeto prático quanto como um espaço para o investimento de forças inconscientes – ou ainda-não-conscientes, se adotarmos a expressão de Bloch (2005). Jameson exemplifica:

and encompassing everything from games to patent medicines, from myths to mass entertainment, from iconography to technology, from architecture to eros, from tourism to jokes and the unconscious.

11 [...] the utopian impulse into inconsequential projections that carry no historical weight and imply no practical consequences for the social world.

Uma política Marxista é um projeto ou programa utópico para transformar o mundo e substituir um modo de produção capitalista por um radicalmente diferente. Mas é também uma concepção da dinâmica histórica que postula que todo o novo mundo está objetivamente em emergência ao nosso redor, sem que o percebamos de imediato, de modo que, ao lado de nossa práxis consciente e de nossas estratégias de produzir mudanças, podemos tomar uma postura mais receptiva e interpretativa (JAMESON, 2010, p. 26, no original em inglês¹²).

Desse modo, Jameson conseguiria pensar tanto os projetos utópicos autoconscientes quanto os impulsos que brotam de maneira difusa.

Para ilustrar esse método utópico, o pensador estadunidense se vale de um provocante exercício: pensar a rede de supermercados Wal-Mart como parte de uma revolução socialista. A Wal-Mart é, certamente, um dos maiores expoentes do capitalismo atual, e sofre inúmeras críticas referentes à sua política antissindicalista, à contratação de imigrantes ilegais e à promoção de trabalho infantil fora dos Estados Unidos (JAMESON, 2010, p. 30). Como é possível imaginá-la, portanto, no contexto de uma revolução?

A questão é que a Wal-Mart é considerada responsável por destruir o livre-mercado nos Estados Unidos, por meio de práticas que não encontram paralelo no capitalismo atual (JAMESON, 2010). Ora, questiona Jameson, essa contradição não seria a versão contemporânea do que Marx um dia chamou de “negação da negação”? O crítico literário explica: “O Wal-Mart não é uma aberração ou uma exceção, mas sim a expressão mais pura da dinâmica do capitalismo que devora a si mesmo, que abole o mercado por meio do próprio mercado” (2010, p. 30, no original em inglês¹³). Assim, existiria, na Wal-Mart, uma dimensão utópica, sintetiza-

12 A Marxist politics is a utopian project or program for transforming the world and replacing a capitalist mode of production with a radically different one. But it is also a conception of historical dynamics that posits that the whole new world is objectively in emergence all around us, without our necessarily perceiving it at once, so that alongside our conscious praxis and our strategies for producing change, we may take a more receptive and interpretive stance.

13 Wal-Mart is not an aberration or an exception, but rather the purest expression of that dynamic of capitalism which devours itself, which abolishes the market by means of the market itself.

dora de um programa utópico consciente (uma revolução socialista, que certamente não parte da rede em si) e, também, um impulso que não tem consciência de seus possíveis efeitos (no caso, práticas que podem minar o capitalismo). Por mais que as atitudes da Wal-Mart possam ser vistas como perversas, “[...] é precisamente isso que se entende por utópico aqui, ou seja, que o quê é atualmente negativo pode ser também imaginado como positivo nessa imensa mudança das valências que é o futuro utópico” (JAMESON, 2010, p. 32, no original em inglês¹⁴).

Essa metodologia, reflete Jameson (2010), não objetiva nem enxergar contornos do futuro no presente (o que seria um movimento marxista) e nem identificar desejos coletivos que brotam em fenômenos desagradáveis (movimento que se aproxima de Bloch). O método, na verdade, não é

[...] nem uma hermenêutica nem um programa político, mas sim algo como a inversão estrutural do que Foucault, seguindo Nietzsche, chamou de genealogia. Com isso, ele quis distinguir seu próprio [...] método daquele da história empírica ou das narrativas evolucionistas reconstruídas pelos historiadores idealistas. A genealogia era, com efeito, para ser entendida não como cronológica ou narrativa, mas sim como uma operação lógica (tomando “lógica” em um sentido hegeliano sem ser hegeliano sobre isso). Genealogia, em outras palavras, deveria estabelecer as várias condições lógicas prévias para o surgimento de um dado fenômeno, sem implicar, de forma alguma, que elas constituíssem as causas deste último, muito menos os antecedentes ou estágios iniciais deste último (JAMESON, 2010, p. 42, no original em inglês¹⁵).

14 [...] this is precisely what is meant by the utopian here, namely that what is currently negative can also be imagined as positive in that immense changing of the valences that is the utopian future.

15 [...] neither a hermeneutic nor a political program, but rather something like the structural inversion of what Foucault, following Nietzsche, called the genealogy. By that he meant to distinguish his own [...] method from either empirical history or the evolutionary narratives reconstructed by idealist historians. The genealogy was, in effect, to be understood as neither chronological nor narrative but rather a logical operation (taking “logic” in a Hegelian sense without being Hegelian about it). Genealogy, in other words, was meant to lay in place the various logical preconditions for the appearance of a given phenomenon, without in any way implying that they constituted the latter’s causes, let alone the latter’s antecedents or early stages.

Essa curiosa configuração da genealogia, que Jameson se recusa a chamar de “futurologia” ou “utopologia”, consiste em buscar formas de mudar a percepção acerca de um fenômeno que toma corpo no presente a fim de, experimentalmente e a contrapelo, declarar positivo aquilo que é negativo na atualidade. O intuito é o “[...] o despertar da imaginação de futuros possíveis e alternados, um despertar daquela historicidade que o nosso sistema – oferecendo-se como o fim da história – necessariamente reprime e paralisa” (JAMESON, 2010, p. 42, no original em inglês¹⁶).

6 Considerações finais

Para a escritora Ursula K. Le Guin, “[a]ssim que a alcançamos, deixa de ser utopia” (1989, p. 2, no original em inglês¹⁷). A utopia, assim, é onipresente e infinitamente perseguida. Sob o ponto de vista de Bloch e Jameson, porém, esse eterno devir utópico se dá menos pelo alcance de um cenário ideal (que se torna real) e mais pelo fato de a utopia ser base para o agir humano com vistas a abrir futuros – atividade que jamais cessa.

Bloch toma o conceito dessa maneira a fim de afirmar: é impossível que vivamos sem esperança. A utopia, assim, seria uma materialização da esperança. Sua relevância estaria, portanto, menos na projeção de uma imagem de futuro e mais na função de motor das transformações no presente. A ação pode até mesmo ser marcada por certa imprevisibilidade, mas a utopia outorga o direito de se imaginar e de se agir em prol de mudanças.

A conversão da utopia em operação heurística permite a Jameson pensar nossa relação com fenômenos e produtos contemporâneos, mobilizando pontos de vista inesperados a fim de exercer o que é, ao fim e ao cabo, um olhar historicizante. Afinal, é a tentativa de interpretar o presente como história (JAMESON, 1996) que o leva a, por exemplo, buscar possíveis desenhos utópicos futuristas naquilo que hoje se mostra, em boa medida, distópico, como é o caso do Wal-Mart.

16 [...] reawakening of the imagination of possible and alternate futures, a reawakening of that historicity which our system – offering itself as the very end of history – necessarily represses and paralyzes.

17 [...] as soon as we reach it, it ceases to be utopia.

Fala-se muito em presentismo (HARTOG, 2013) e em amplo presente (GUMBRECHT, 2015), sobre como tem se tornado cada vez mais difícil projetar futuros, em meio à incerteza e ao medo. É como se estivéssemos atolados no futuro inautêntico blochiano: um ciclo de eternas repetições, em que as condições e lugares estão dados, e esperamos apenas para chegar lá, de novo e de novo. O famoso *slogan* de Margaret Thatcher, “não há alternativa” (ao capitalismo, à economia de mercado), lembrado por Jameson (2005), diz não só de uma improbabilidade de ação transformadora, mas da simples imaginação de algo diferente.

Nesse sentido, uma possível leitura é a do presentismo como certo projeto utópico: o congelamento da história, seja com vistas a se prevenir contra supostas catástrofes (ou a mera incerteza) do futuro, seja para manter o *status quo*, é um programa utópico para muitos. Por outro lado, se nos filiarmos mais fortemente à noção de que a utopia, conforme Jameson (2005), é um radical diferente, então precisamos encontrar formas de superar o que reafirma como o fim da história hoje. Se estamos presos no presentismo, não estamos, porém, estáticos. Como diz Bloch (2017), o dever da utopia é manter a esperança, e não podemos prescindir da utopia concreta. A suposta necessidade de se despedir da utopia “[...] converte-se em um chamado para uma ideologia que, no entanto, não quer se manifestar; isto é, o medo” (2017, p. 62, no original em espanhol¹⁸).

O método utópico proposto por Jameson (2010), inclusive, pode funcionar como uma forma de superação da visão presentista, quando esta se encaminha para o superficialismo ou mesmo conformismo. Se está difícil projetar futuros e pensar novos padrões e possibilidades diante do suposto esgotamento atual, a proposição dialética de Jameson pode sugerir caminhos para se criticar fenômenos atuais a partir das próprias diretrizes e categorias do sistema – que suspostamente, o reforçariam. Esse olhar, afinal, permite vislumbrar fissuras a partir do que parece ser o mais forte e característico dos produtos em questão. A possibilidade de superar as condições fundantes do presentismo, assim, pode estar naquilo que, justamente, mais as embasaria. A hermenêutica prospectiva de Jameson (2010), desta feita, nos ajudaria a pensar diferente, a fugir do óbvio, a enxergar caminhos onde antes parecia ser o fim do túnel.

18 [...] se convierte en el llamamiento a una ideología que, sin embargo, no se quiere manifestar; esto es, el miedo.

Cabe ressaltar a necessidade de se imaginar as utopias, cada vez mais, em sintonia com as demandas da contemporaneidade. As visadas de Bloch e Jameson seguem como base fundamental, mas faz-se urgente, por exemplo, repensá-las com vistas a atender às identidades fragmentadas (especialmente se discutimos programas utópicos, que correm o risco de apagar as subjetividades em prol do coletivo); às visões de futuro de grupos minoritários (LGBTIs, negros e mulheres, por exemplo), como vem sendo feito por autoras como Lucy Sargisson e Jane Donawerth; às reconfigurações locais do impacto da globalização (APPADURAI, 2013); e na esteira deste último, à utopia para além das visões europeias e eurocêntricas, como nos trabalhos de Ulises Juan Zevallos-Aguilar e Alessandra Santos.

Por fim, diante da tão falada onda atual de narrativas distópicas (ALTER, 2017), devemos nos perguntar sobre o porquê de tantas histórias do tipo alcançarem tamanho sucesso, na literatura, no cinema e na televisão, e em diferentes países. Há uma deficiência em nossa capacidade imaginativa sobre novas possibilidades de futuro otimistas? Que futuros estão sendo desvelados? Que medos dão a ver? De que modos se diferenciam das distopias clássicas? E, talvez mais importante: que programas e impulsos utópicos podemos vislumbrar nelas, tanto no nível da criação narrativa quanto no do discursivo?

Referências bibliográficas

ALTER, Alexandra. Boom times for the new dystopians. *The New York Times*. 30 mar. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/03/30/books/boom-times-for-the-new-dystopians.html>. Acesso em: 19 mar. 2019.

ALVES, Antônio André. *Ernst Bloch: esperança e educação em tempos de niilismo*. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Regional; Cultura e Representações) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

APPADURAI, Arjun. The future as cultural fact. In: APPADURAI, Arjun. *The future as cultural fact*. Londres: Verso, 2013.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Tradução de Werner Fuchs. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 2005, v. 1.

BLOCH, Ernst. *¿Despedida de la utopía?* Madrid: Antonio Machado Libros, 2017.

FOSSATTI, Nelson Costa. Utopias técnicas: *ars inveniendi* além da organicidade. In: SOUZA, Ricardo Timm de; RODRIGUES, Ubiratane de Moraes (org.). *Ernst Bloch: atualidade das utopias concretas*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2016.

GUMBRECHT, H. U. *Nosso amplo presente*. Bauru: Unesp, 2015.

HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. London: Verso, 2005.

JAMESON, Fredric. Utopia as method, or the uses of the future. In: GORDIN, Michael D. ; TILLEY, Helen ; PRAKASH, Gyan (org.). *Utopia/Dystopia: Conditions of historical possibility*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

LE GUIN, Ursula K. A non-euclidean view of california as a cold place to be. In: LE GUIN, Ursula K. *Dancing at the edge of the world*. Nova York: Grove Press, 1989.

LEVITAS, Ruth. Educated Hope: Ernst Bloch on abstract and concrete utopia. *Urban Studies*. [online]. *Pennsylvania*: Penn State University, 1990, vol. 1, n. 2, p. 13-26.

MÜNSTER, Arno. *Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch*. Tradução Flavio Beno Siebeneichler. São Paulo: UNESP, 1997.

O'DONNELL, Liam A. Preserving the possibility of the impossible. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 3, no. 1, 2007.

CAPÍTULO 11

A ação no tempo e o tempo na ação: a temporalidade da participação das audiências por meio de *hashtags* no *Twitter*

JULIANA LOPES DE ALMEIDA SOUZA

1 Introdução

A ação é refletida em estudos que tornam o agir de um sujeito em um ato individual ou coletivo. É necessário refletir de que maneira a ação percorre uma temporalidade em espaços midiáticos por meio de *hashtags*. Por ação, deve-se assumir uma dimensão própria de expectativa social na história inscrevendo o agir como um desdobramento consoante com o processo temporal (KOSELLECK, 2006). Para o autor, o processo temporal é histórico e está associado à ação social e política, a sujeitos que agem e sofrem as consequências de ações. Um tempo histórico é singular em uma ação social. Conforme Koselleck (2006) aponta, a ação em um tempo histórico é distinta de um tempo natural e mensurável, pode ser colocada em dúvida quando se aborda temporalidades em espaços distintos – ao usar uma *hashtag*, por exemplo, pode se deslocar de uma rede social *online* para outra. Nesta reflexão, a ação no tempo e o tempo na ação são problematizados pela temporalidade da participação das audiências no *Twitter*.

A participação das audiências enquanto qualidade intrínseca de ação no tempo revela-se potente para a construção de um argumento em que o tempo rege a ação de um sujeito. E a ação no tempo é a dimensão do deslocamento no espaço. A premissa desta temporalidade é de que a participação das audiências por meio de *hashtags* no *Twitter* pode ser apreendida por uma ação no tempo, provida por ambiências diversas, e da hipótese de que as audiências configuram seu próprio tempo, ainda que constitua uma ação de deslocamento. O deslocamento aqui se dá pela ênfase nas ações sociais – individuais ou coletivas – da audiência em tempos diferentes.

A ação no tempo determina diferentes aplicações em termos de condição de temporalidade da participação das audiências no passado, no presente e no futuro. No passado, a participação das audiências se condiciona em um espaço de contradição, não é um lugar de experiência; é um lugar multifacetado. A experiência, na compreensão de Ricoeur (2010), parte da relação entre o que acontece com o sujeito da ação e sua significação para o que de fato se teve como afeto. No presente, a participação das audiências é instável e desconectada da noção de experiência. A noção de experiência, a partir do texto de Ricoeur (2010), tem como proposta uma reflexão sobre a compreensão histórica, que emerge no ato de dar sentido à experiência vivida, na medida em que ela se desloca do tempo presente. Já no futuro, é projeção; é um mistério a ser revelado nesta experiência. Para Ricoeur, é importante compreender a mediação da escrita – neste estudo, se refere ao uso de palavras como mediação por meio de *hashtags* - como processo de distanciamento, a fim de emergir uma forma de experiência. Nesta perspectiva, não existe ação da audiência sem antecipação: antecipa-se aquilo que dimensiona no tempo, condição de ação, de deslocamento, e não de ruptura.

Ao convocarmos esta temporalidade, propomos refletir a centralidade da ação no tempo e o tempo na ação ao entendermos o tempo como forma de experiência, a partir da perspectiva de Gumbrecht (2010), e audiência e participação, na compreensão “da atenção no tempo e o tempo da atenção”, pelos autores Filho e Oliveira (2017). Ressalta-se a compreensão da ação da experiência pela perspectiva de Ricoeur (2010), visto que a mediação da ação é constitutiva da reflexividade – há um distanciamento no tempo quando se emerge uma ação. Por meio de uma ação se dá forma à experiência, assim, ela adquire sentido; há, portanto, ressignificação. Dessa forma, alternando os acontecimentos nos tempos presente, passado, futuro.

O tempo cronometrado, que é o movimento do passar o tempo, é mensurado em horas, minutos, segundos, e está constituído pelos processos de experiência em ambiências diversas. Estas ambiências incidem sobre a temporalidade. Contudo, a ação decorre de temporalidades diferentes em termos individuais e no coletivo, em que os “parâmetros subjetivos e abstratos que trazem a complexidade do ‘tempo psicológico individual’ enquanto promove a busca por uma percepção média de ‘tempo coletivo’ que traduza os índices de audiência” (FILHO; OLIVEIRA, 2017, p. 173). O índice de audiência, como número composto por cálculos estatísticos, insinua a representação de questionamentos complexos e abstratos sobre um sujeito em sua experiência comportamental. Ademais, a consciência da relatividade do tempo e de seus usos diante da oferta de conteúdos em redes sociais *online* – como no *Twitter* – deve ser considerada nas reflexões sobre participação dos sujeitos em espaços diferentes.

A ambiência e os espaços de comunicação, em redes sociais *online*, tentam construir novas apropriações do tempo e do espaço, desconstruindo o conceito de participação de audiências. Ora, como compreender a ação das audiências tendo em vista a comunicação e a participação como instrumentos de deslocamento em forma de experiência? Neste percurso, problematiza-se a ação no tempo e o tempo na ação das audiências.

O tempo rege a ação da participação das audiências enquanto qualidade intrínseca da experiência. A ação no tempo é a dimensão da mudança. A forma mais perceptível de mudança “está no envelhecimento, resultado das afecções da matéria sob ação do tempo” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 82). Para a compreensão de qual quadro de ação das audiências no *Twitter* podemos convocar, partimos do tempo como forma de experiência. De acordo com Koselleck (2006, p. 196), “os espaços da experiência se deslocam, revelando novos horizontes de expectativas”. A experiência tornou-se um momento integrante de uma história de expectativas, que conduz ao impacto gerado pela ação sofrida no tempo pelo sujeito, e ainda afetado por ele em sua ação, seja individualmente ou coletivamente.

2 O tempo como forma de experiência

O tempo como forma de experiência constrói uma relação entre o sujeito e a ação, sendo percebida ao mesmo tempo como unidade (no

espaço) e como diferentes (no tempo). Gumbrecht (2010) nos propõe a refletir sobre nossos momentos diários – estes que são apresentados no nosso hábito cotidiano de maneira reativa: “(...) o hábito acadêmico acomodado de refletir sobre o cotidiano somente de maneira reativa” (GUMBRECHT, 2010, p. 19, no original em espanhol¹). A maneira reativa é uma ação no tempo. Em seu texto, deixa diversos apontamentos sobre os objetos e dimensões temporais e espaciais.

Estas dimensões temporais e espaciais, inclusive, fazem menção ao fato de duas coisas diferentes não poderem ocupar ao mesmo tempo um lugar no espaço. A partir dos apontamentos do autor, que está relacionado ao presente com uma nova compreensão do tempo, questiona-se em que medida o presente se torna um tempo variável na experiência da ação das audiências? E ao mesmo tempo é uma ação lenta? Segundo Gumbrecht (2010), há uma mudança de compreensão do tempo cronológico, algo que deixaria o “tempo histórico” para aproximar ao “presente lento”. Desta maneira, pensamos a temporalidade a partir da presentificação; o presente lento seria a forma da cultura de presença (em termos de espacialidades) lidar com o tempo.

As temporalidades e as espacialidades parecem se confundir quando se pensa em experiências e ações de um sujeito: “se o sujeito quer modificar uma distribuição de fenômenos já existentes nas zonas de sua experiência e ação, ou quer mudar de posição um objeto que ocupa um determinado lugar, então objetos temporários em um sentido especial serão necessários” (GUMBRECHT, 2010, p. 22, no original em espanhol²). Neste sentido, a relação que se estabelece a partir da ênfase na reflexão sobre o mundo cotidiano e em lidar com as coisas e sua presença no texto – para além do texto – nos parece ressaltar que há “a inadequação transitória de nossos conceitos filosóficos para a compreensão dos mundos cotidianos atuais” (GUMBRECHT, 2010, p. 36, no original em espanhol³). O autor parece refletir sobre como o presente pode ser dilatado. Essa nova forma

1 [...] el cómodo hábito académico de reflexionar sobre lo cotidiano sólo de manera reactiva.

2 Si el sujeto quiere modificar una distribución de fenómenos ya existente en las zonas de su experiencia y acción, o quiere cambiar de posición un objeto que ocupa un lugar determinado, entonces serán necesarios objetos temporales en sentido especial.

3 [...] la transitoria insuficiencia de nuestros conceptos filosóficos para la comprensión de los mundos cotidianos actuales.

nos parece fundamentar na presentificação do passado em sua dimensão espacial. Nesta perspectiva, compreende-se neste estudo a ação das audiências sem antecipação: o presente é dilatado, mas também é deslocado no tempo. Esta experiência do tempo corresponde a uma profunda vivência humana, mas ao mesmo tempo trata-se de uma experiência não comunicável, porque é impregnada de subjetividade (RICOEUR, 2010).

Gumbrecht enfatiza as características da consciência histórica para ressaltar que elas não mais ocorrem em nossos espaços do tempo pós-moderno. O tempo torna-se emergente pelo sujeito precisamente quando é refletido pela ação, e o seu sentido retrata os aspectos da experiência temporal (RICOEUR, 2010). Assim, esta maneira de entender o tempo não depende mais da forma cronológica do tempo histórico, mas do tempo presente dilatado. A assimetria entre o espaço das experiências e o horizonte das expectativas caracteriza a consciência histórica. Portanto, o tempo presente não pode mediar entre as duas dimensões. Essa impossibilidade de mediação produz um presente amplo, um presente que se expande cada vez mais. Além disso, percebemos o futuro a partir da perspectiva da ameaça e é por isso que distanciamos o tempo ao máximo possível, não havendo ruptura, mas deslocamento. Por outro lado, o passado recente é incapaz de acontecer e acabamos preenchendo o presente com vários passados. O presente se expande; um presente lento, estagnado e simultâneo acontece. O autor aponta que “(...) retrospectivamente, temos impressões quase indiscutíveis sobre os tempos frios e quentes em relação à transformação do mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 45, no original em espanhol⁴). O autor contextualiza o tempo em termos históricos para amparar os tempos frios e quentes da mudança no mundo e ressalta a importância de vários filósofos da época que refletiram em torno desta questão.

A ideia de tempo como forma de experiência se constrói pela mudança do tempo, que é decisiva para conectarmos as transformações percebidas no ambiente com as ações dos sujeitos. Para tanto, podemos perceber a forma da experiência como uma categoria ou uma forma de medir o

4 [...] retrospectivamente, cuntamos com impresiones casi indiscutibles sobre épocas frias y calientes en relación con la transformación del mundo

tempo em temporalidade de deslocamento. Para Filho e Oliveira (2017), a temporalidade é entendida – neste estudo, a extensão é compreendida pelo deslocamento – como construção social e o tempo do indivíduo, como estrutura de um meio de comunicação.

3 A participação das audiências no tempo

A discussão do uso do tempo a partir do conceito de audiência é enfatizada por Filho e Oliveira (2017). Os autores utilizam deste conceito de audiência como instrumento de formação de hábitos dos sujeitos em espacialidades de atuação junto à sociedade. Para utilizar este instrumento, a centralidade do sujeito na construção dos processos sociais apresenta as “possibilidades de desconstruir e reapropriar o conceito de audiência” (FILHO; OLIVEIRA, 2017, p. 176). Os autores apresentam o termo audiência e participação de audiência a partir dos métodos utilizados para medir o comportamento de visualização de audiências de TV. As audiências configuram seu próprio tempo quando pensadas em outras ambiências, como no *Twitter*. As audiências se deslocam no tempo e no espaço, elas se modificam (QUINTAS-FROUFE; GONZÁLEZ-NEIRA, 2015). Para os autores, as audiências são ainda pouco estudadas, na medida em que há desconhecimento dos hábitos e dinâmicas de participação com as plataformas midiáticas. A participação das audiências no *Twitter* pode partir de uma reflexão sobre a ação no tempo, provida por estas ambiências (espaciais). E nestas ambiências, as audiências configuram seu próprio tempo. Esta configuração é um reflexo, conforme aponta Koselleck (2006), como uma experiência sofrida pelo sujeito, afetando-o por meio de sua ação. Destaca-se, de acordo com Ricoeur (2010), que o tempo retrata os aspectos da experiência temporal na construção e configuração da ação emergida pela audiência.

Trata-se de um tempo na ação fundamentado na imprevisibilidade, no inesperado, na mudança que se pode ocorrer pela virada, pelo deslocamento. É uma teoria centrada na experiência e que leva a participação das audiências para um devir que não descarta a subjetividade da própria experiência, ao contrário, conta com ela para esta raridade do que é a ação no tempo. A ação envolve uma relação qualitativa com o mundo,

por meio de um encontro individual com a alteridade do outro no coletivo. O tempo na ação pressupõe relação criada que exige do sujeito a sua presença no instante da temporalidade e da espacialidade em ambiência em deslocamento.

A observação da participação das audiências enquanto está em ação, capturando imediatamente as ações e reações por meio da intuição sensível, está nas métricas de curtir, comentar, compartilhar ou, ainda, postar uma mensagem com o uso de uma *hashtag* no *Twitter*.

Desde o ano de 2015, vários usuários do *Twitter* utilizaram a *hashtag* #OscarsSoWhite (#OscarMuitoBranco) para discutir sobre a representatividade dos negros tanto para indicação dos ganhadores quanto dos que votam na academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood, conhecido mais popularmente como Oscar. Segundo levantamento publicado pelo *Los Angeles Times*, o Oscar teve, em 2015, mais de 6 mil membros votantes, sendo que 94% foram brancos. Diante desse cenário, é relevante destacar, por meio das *hashtags*, que se há pouca diversidade entre os indicados e ganhadores ao Oscar, é porque não há diversidade entre os votantes. Neste contexto, a noção de experiência reflete sobre a compreensão histórica, que emerge no ato de dar sentido à ação do sujeito, visto que há um deslocamento do tempo presente em relação ao passado.

Em 2016, o Oscar não indicou nenhum ator negro à premiação pelo segundo ano consecutivo, uma situação em que surgiu no *Twitter* outra *hashtag*: #OscarsStillSoWhite (#OscarAindaMuitoBranco), reconfigurando novos sentidos em um processo de mediação em mais de um ambiente midiático. A relação do tempo (cronológico de um ano para o outro) e a ação (uso da escrita de mais de uma *hashtag*) pressupõe que o sujeito tem sua presença pela temporalidade e pela espacialidade em forma de experiência. Conforme aponta Gumbrecht (2010), a compreensão do tempo cronológico é diferente porque a audiência desenvolve seu próprio tempo, na medida em que deixa o “tempo histórico” para agir no “presente lento”.

Em controvérsia com os dois últimos anos – 2015 e 2016 – o Oscar, no ano de 2017, indicou candidatos negros em todas as principais categorias de atuação e direção. O aumento de indicados, com relação à diversidade, ocorreu após dois anos da ação dos usuários por meio da *hashtag* #OscarsSoWhite e um ano depois que a Academia prometeu dobrar mulheres e

membros não-brancos.

Quando April Reign tuitou, pela primeira vez, sobre o problema da diversidade de Hollywood após as indicações de atuação totalmente brancas de 2015, o criador do #OscarsSoWhite queria chamar a atenção para o grave problema da indústria do entretenimento com a desigualdade racial. A ação no tempo e o tempo na ação refletem exatamente a temporalidade de deslocamento por afetar os sujeitos em mais de uma ambiência, neste caso, no *Twitter* e no evento Oscar. Três anos depois, em 2018, uma lista de indicações mais diversificada convocou a fala de Reign para uma reflexão sobre a forma de sua experiência: “há um longo caminho a percorrer antes que as comunidades sub-representadas estejam em pé de igualdade com atores brancos, produtores, diretores e outros criativos em Hollywood”. Dessa forma, o sujeito é necessariamente um participante, que deve sentir a ação, é afetado por ela. Neste sentido, a ação tem potencial de mudança porque alguém se transforma e percebe que se transforma. Ou seja, a ação no tempo enquanto transformação é um processo de relação qualitativa porque envolve uma ação com o mundo. Entretanto, perceber a subjetividade dessa afetação é complexo, especialmente porque há diferentes níveis de participação do sujeito e de modos de interação. Esta teoria é defendida por Braga (2010; 2012), e que tendemos a concordar, pois “se observarmos ao redor, em simples consulta às práticas sociais, é inevitável constatar que há graus de escuta, variações complexas na disponibilidade e no acolhimento” (BRAGA, 2012, p. 31). Além disso, é imprescindível o sentir a ação, uma vez que estudar o tempo não deve ser apenas quantificá-lo em termo de mensurá-lo ou descrevê-lo como tempo histórico, mas há um tempo lento (GUMBRECHT, 2010) neste espaço de plataforma midiática.

4 A temporalidade da participação das audiências no Twitter

O processo de compartilhamento de experiências cotidianas, na maioria das vezes, devido ao tempo efêmero nas plataformas midiáticas, pressupõe a ação da participação das audiências, como ocorre no *Twitter*, em uma temporalidade de deslocamento.

A plataforma midiática *Twitter* surgiu em 2006, considerada inicialmente como microblogging (VAN DIJCK, 2013). Depois de uma década, a plataforma (como espaço) apresentou múltiplos significados, desde

o envio de mensagens curtas instantâneas até a criação de um fluxo de opinião instantânea. O design tecnológico do *Twitter* foi modificado várias vezes e, ao mesmo tempo em que estabeleceu sua marca, a plataforma midiática experimentou diversos modelos de negociação com recursos técnicos variados e estratégias de conversações tecnológicas para transformar a conectividade das ações dos usuários em experiências imersivas. Para Van Dijck (2013), o *Twitter* foi considerado por muito tempo como o “SMS da Internet”, que permitia aos usuários enviar e receber mensagens de texto de até 140 caracteres conhecidos como *tweets*. A limitação de 140 caracteres foi escolhida não apenas por sua concisão e intensidade, mas principalmente por sua compatibilidade técnica com serviços SMS de telefonia móvel da época.

Após seu lançamento em 2006, o *Twitter* foi se aperfeiçoando e passou a oferecer mais funcionalidades. A proposta do *Twitter* era oferecer um serviço de compartilhamento de mensagens em que os usuários de uma rede pudessem, em uma plataforma midiática, acompanhar rapidamente as ações de atualizações dos sujeitos instantaneamente no tempo presente. Várias possibilidades técnicas e aplicações no *Twitter* tornam seu papel na comunicação tão significativo que foram incitadas, inicialmente, inovações dirigidas pelo usuário, sendo posteriormente integradas na arquitetura do seu sistema sociotécnico (BRUNS; BURGESS, 2015). Algumas inovações, para os autores, incluem a funcionalidade de referência cruzada do formato @reply para endereçar ou mencionar usuários, a integração de *uploads* multimídia e – mais significativamente para este estudo – a ideia da participação por meio de postagens pelos *tweets* –, como um recurso técnico para coordenar conversas temáticas no *Twitter*.

Tanto a qualidade e a quantidade de *tweets* foram elementos vitais na disputa do que constitui a essência do *Twitter* durante a fase de implantações de recursos e melhorias tecnológicas. O *tweet* é sem dúvida a contribuição mais distintiva do *Twitter* para a forma de construção de um tempo e espaço; uma sentença limitada, atualmente, a 280 caracteres, assinalada muitas vezes por uma *hashtag*, tornou-se um formato global para comentários públicos *online*. Esta forma de ação tem sido amplamente adotada fora da plataforma propriamente dita, por exemplo, nos jornais e na televisão (VAN DIJCK, 2013). Sua sintaxe concisa e comprimento delimitado tornam o *tweet* praticamente sinônimo de uma ação – uma maneira de

agir no tempo. À medida que entramos no quarto ano (2019) da *hashtag* #OscarsSoWhite, houve mudanças incrementais em Hollywood, iniciadas pela ex-presidente da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas Cheryl Boone Isaacs, que prometeu dobrar o número de mulheres e pessoas de cor na associação da Academia até 2020.

De acordo com Van Dijck (2013, p. 77), “a qualidade dos *tweets* tem sido sujeita a contestação interpretativa; a maioria das discussões gira em torno da questão de saber se os *tweets* são conversacionais ou informativos, e se eles contêm informações essenciais ou não essenciais”. Talvez o mais típico de um *tweet* não seja o peso de seu conteúdo, mas a natureza expressiva e pessoal da ação da mensagem nesta ambiência.

Tweets também funcionam melhor para transmitir o conteúdo afetivo, tanto em termos de opinião quanto de reações espontâneas (VAN DIJCK, 2013). No caso do *Twitter*, ocorreu uma evolução semelhante no que diz respeito às práticas sociais agora conhecidas como “tendência”. Uma expansão significativa da arquitetura do *Twitter* foi a implementação, no final de 2008, de “tópicos de tendência” (*Trending Topics*) - um recurso que permitia aos usuários agrupar *posts* por tópicos articulando certas palavras ou frases prefixadas com um sinal *hashtag* (#). Todos os tópicos de tendência são instantaneamente indexados e filtrados a partir de assuntos inflamados nesta ambiência. Para Bruns e Burgess (2015), as *hashtags* do *Twitter* também se destacam em discussões de diversos tópicos temáticos, desde a audiência que segue eventos esportivos e de entretenimento ao vivo e televisivo até memes e práticas de conferências ao vivo.

Nem todos os *tweets* recebem a mesma importância: alguns remetentes são valorizados sobre os outros e alguns *tweets* pesam mais do que outros. O peso é medido em *tweets* por segundo: quando a intensidade é alta, são atribuídos mais impactos desta medição de tempo. O impulso algorítmico de intensidade com relação à qualidade resulta em curtos períodos de mensagens fortemente circuladas que podem se tornar tendências (VAN DIJCK, 2013; BRUNS; BURGESS, 2015). Tópicos de tendência podem, portanto, se referir a fluxos de “conteúdo de superfície”, mas também podem sinalizar conteúdo destinado a empurrar a mensagem para se espalhar em outras plataformas (VAN DIJCK, 2013). As tecnologias de codificação da plataforma e seus usuários ajudam o conteúdo ter um percurso de temporalidade de deslocamento.

5 Considerações finais

O *Twitter*, como uma plataforma midiática, tem sido um processo complexo no qual os ajustes tecnológicos estão intrinsecamente interligados com modificações na base de ações dos usuários, permeando conteúdo nas conversações em espacialidades diversas – por exemplo, com o uso da *hashtag*. A plataforma midiática é centrada no usuário, um conceito acionado pela ideia de experiência em rede: os usuários podem se tecer pelos usos de *tweets* em relação às ações da plataforma.

Argumenta-se que o *Twitter* é um espaço de temporalidade de deslocamento, pois possui uma ressonância por meio do tempo na ação e ainda por meio de conteúdos variados dos *tweets* assim como por meio de *hashtags* como ação no tempo. O ativo mais forte do *Twitter* na competição com outras plataformas midiáticas é sua capacidade de gerar enormes quantidades de fluxos “ao vivo” de tráfego *online* de curta duração de tempo que podem ser minuciosamente rastreados em tempo lento. O uso de *hashtags* significa envolver-se em um diálogo em rede de usuários em tempo histórico (cronometrado ou mensurado) ou em tempo lento (afetação ou transformação) pela cultura de presença. A ideia de tempo como forma de experiência se constrói pela mudança do tempo, que é decisiva para conectarmos as transformações percebidas no ambiente com as ações dos sujeitos.

O propósito do *Twitter* depende da sua interoperabilidade com outros microsistemas e também do equilíbrio entre ações de explorar *tweets* e a motivação das audiências nesta plataforma midiática. Desde o início, as audiências utilizaram o *Twitter* para se conectar e usá-lo como rede de conectividade – um espaço que proporciona aos usuários expressar opiniões e emoções, que ajudam a organizar conversações. Se examinarmos a configuração mútua entre o *Twitter* e seus usuários em contextos sociais específicos, dificilmente poderemos escapar à proposição ambígua inscrita na plataforma midiática: ao mesmo tempo em que se pretende facilitar todas as ações de forma uniforme no tempo, cria-se uma estrutura hierárquica de *tweets* pelo *Trending Topics*, que auxiliam o tempo na ação.

O grande número de *tweets* tornou-se um barômetro para medir influência e relevância de assuntos da participação das audiências, atribuindo mais poder a poucos usuários que utilizam deste recurso para concordar ou discordar das conversações alavancadas pelo ambiente

midiático. Indivíduos aprenderam rapidamente como usar o sistema e agrupar um tanto de temáticas no *Twitter*. Com essas ações no *Twitter*, usuários estão moldando o tempo da direção da plataforma ao mesmo tempo, e pelos mesmos meios, como a plataforma está moldando o comportamento das ações no tempo das audiências. Sinaliza-se neste estudo a importância para a relevância deste assunto que não se esgota apenas como um fluxo de ações no tempo e tempo na ação.

Referências bibliográficas

BRAGA, José Luiz. Nem rara, nem ausente – tentativa. *MATRIZES*, ano 4, n. 1, p. 65-81. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38276/41086/>. Acesso em: 2 jul. 2018.

BRAGA, José Luiz. Interação como contexto da comunicação. *MATRIZES*, ano 6, n. 1, p. 25-41, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/48048/51802>. Acesso em: 2 jul. 2018.

BRUNS, Axel; BURGESS, Jean. Chapter One: Twitter Hashtags from Ad Hoc to Calculated Publics. In: RAMBUKKANA, Nathan. *Hashtag publics: the power and politics of discursive networks*. New York: Peter Lang Publishing, 2015.

FILHO, Adilson Vaz Cabral; OLIVEIRA, Cinthya Pires. Audiência, participação e memória temporalidade na apropriação dos espaços midiáticos pelos sujeitos sociais. In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (org.). *Comunicação, mídias e temporalidades*. Salvador: Edufba, 2017.

GUMBRECHT, Hans. *Lento presente*. Madri: Escolar y Mayo, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

QUINTAS-FROUFE, Natalia; GONZÁLEZ-NEIRA, Ana (eds.). *La participación de la audiencia en la televisión: de la audiencia activa a la social*. Madrid: AIMC, 2015.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

VAN DIJCK, José. *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford: Oxford University Press, 2013

ÍNDICE DOS AUTORES

Sobre os organizadores

ETTORE STEFANI DE MEDEIROS é professor no Instituto de Educação Continuada (IEC) PUC Minas e no Centro Universitário UNA. Doutorando e mestre em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea na linha de Textualidades Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com apoio da agência de fomento CAPES. Possui MBA em Marketing Digital pelo Instituto de Gestão em Tecnologia da Informação (IGTI). Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Tem interesse em temas de pesquisa que envolvem LGTBfobia, estudos queer, estudos de gênero e sexualidade, masculinidades, ódio, aplicativos de encontro gay, marketing digital, plataformas de mídias sociais.

GREGÓRIO DE ALMEIDA FONSECA é engenheiro de software na Embraer. Doutorando em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea na linha de Textualidades Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Engenharia pelo Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA) e bacharel em Engenharia Elétrica pela UFMG. Possui pós-graduação em Comunicação e Jornalismo pela Universidade de Araraquara (UNIARA) e Certificação Executiva em Gestão e Liderança pelo Massachusetts Institute of Technology (MIT). Tem interesse em temas de pesquisa que envolvem divulgação científica, desinformação, plataformas de redes sociais e estudos sociais de ciência e tecnologia.

Sobre os/as demais autores/as

ANA CAROLINA ALMEIDA SOUZA é professora no Instituto de Educação Continuada (IEC) PUC Minas e no Unibh. Doutoranda em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea na linha de Textualidades Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Comunicação Social pela PUC Minas. Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade da Amazônia (UNAMA). Tem interesse em temas de pesquisa que envolvem relações entre transmídia, espaço, cultura pop, branding e consumo.

ANDRÉ GOES MINTZ é doutorando em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea na linha pesquisa em Textualidades Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre pelo mesmo programa, na linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem. Mestre em Culturas da Arte Mídia pela Aalborg University, Danube University Krems e Lodz University. Bacharel em Comunicação Social pela UFMG. Tem interesse em temas de pesquisa que envolvem mídias conectivas, estudos da imagem, arte contemporânea e estudos sociais de ciência e tecnologia

ARTHUR GUEDES MESQUITA é doutorando e mestre em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea na linha de Textualidades Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Especialista em Processos Comunicativos e Dispositivos Midiáticos pela mesma instituição. Bacharel em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade de Brasília (UNB). Tem interesse em temas de pesquisa que envolvem reality shows, transmidialidade, cultura de fãs, masculinidades, estudos queer, de gênero e sexualidades.

BRUNO SOUZA LEAL é pesquisador permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na linha de pesquisa “Textualidades Mediáticas”. Coordenador do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência, tendo integrado o NUH – Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania LGBT da UFMG e os grupos de pesquisa Poéticas da Experiência e Gris/UFMG. Pós-doutor em Ciências da Comunicação pela

Unisinos. Doutor e mestre em Estudos Literários pela UFMG. Bacharel em Comunicação Social pela mesma instituição. Tem interesse em temas de pesquisa que envolvem o jornalismo, a narrativa, a homocultura, a experiência estética e a televisão.

FELIPE BORGES é doutorando e mestre em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea na linha de Textualidades Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com apoio da agência de fomento CAPES. Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela mesma instituição. Tem interesse em temas de pesquisa que envolvem futuro, memória, modernidade e processos civilizatórios.

IGOR LAGE é doutorando em Comunicação Social pela UFMG. Mestre e bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela mesma instituição, com apoio da agência de fomento CAPES. Seus estudos dedicam-se à escrita em primeira pessoa, com ênfase atual em discussões sobre modos de narrar, testemunho, ética, alteridade, acontecimento e cotidiano. Também se interessa por questões relacionadas à reportagem, saber jornalístico e revistas.

JOÃO CARVALHO é professor e coordenador de jornalismo no Centro Universitário de Belo Horizonte (UniBH). Doutorando em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea na linha de Textualidades Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Comunicação Social pela PUC Minas. Bacharel em Jornalismo pela mesma instituição. Tem interesse em temas de pesquisa que envolvem discurso sobre o jornalismo, ensino do jornalismo, linguagens e audiovisual.

JULIANA LOPES DE ALMEIDA SOUZA é professora no Centro Universitário UNA e na PUC Minas. Doutoranda em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea na linha de Textualidades Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Ciência da Informação pela UFMG. Bacharel em Comunicação Social pelo Unibh. Trabalha com planejamento e redação na Agência Varanda Criativa. Tem interesse em temas de pesquisa que envolvem televisão, redes sociais online, branding, transmídia, comportamento do consumidor, empreendedorismo, planejamento de campanha e de mídia.

MARCELA TESSAROLO BASTOS é doutoranda em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea na linha de Textualidades Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Comunicação e Territorialidades e bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Especialista em Gabinetes de Comunicação em Empresas e Instituições pela Universidade Complutense de Madri. Possui pós-graduação em Comunicação, Tecnologia e Gestão da Informação pela Faculdade Cândido Mendes de Vitória. Tem interesse em temas de pesquisa que envolvem plataformas de mídias sociais, circulação do medo, disputas narrativas e direitos humanos.

ROBERTO ALVES REIS é professor no Centro Universitário Una. Doutorando em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea na linha pesquisa em Textualidades Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre pelo mesmo programa, na linha de pesquisa Processos Comunicativos e Práticas Sociais. Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela UFMG. Tem interesse em temas de pesquisa que envolvem mídia, diversidade sexual e de gênero, futebol, megaventos e movimento LGBT.

ETTORE STEFANI DE MEDEIROS é professor no Instituto de Educação Continuada (IEC) PUC Minas e no Centro Universitário UNA. Doutorando e mestre em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea na linha de Textualidades Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e bacharel em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

GREGÓRIO DE ALMEIDA FONSECA é engenheiro de software na Embraer. Doutorando em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea na linha de Textualidades Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Engenharia pelo Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA) e bacharel em Engenharia Elétrica pela UFMG.

Esta coleção agrupa obras resultantes de parcerias e cooperações acadêmicas entre o PPGCOM-UFMG e outras universidades nacionais e internacionais, cujos projetos deram origem a textos comuns, abordagens cruzadas e aproximações conceituais marcadas pelo delicado jogo das dissonâncias.