

Contracampo

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO - UFF

VOLUME 35 · NÚMERO 1 · 2016 · E-ISSN 2238-2577 · JAN-ABRIL



Editorial vol. 35 n.1 Revista Contracampo

Caros leitores,

Esta edição da revista Contracampo traz dossiê que trata de temática não apenas relevante, como também mais do que oportuna para o campo da comunicação neste momento histórico: Mídia e Memória. O grande número de trabalhos submetidos para o dossiê parece atestar tal relevância e, de modo a corroborá-la, optamos por lançá-lo em dois volumes: a presente edição (vol. 35 n. 1) e uma edição futura (vol. 35 n. 3), a ser lançada no final deste ano.

O dossiê tem como objetivo fomentar o debate sobre como os meios de comunicação se constituem como um lugar de memória na contemporaneidade. A proposta é empreender um espaço para discussões que busquem refletir sobre os processos e mecanismos de produção de sentido a partir das produções midiáticas na constituição da noção de memória social, fomentando a discussão sobre as relações entre mídia e memória compreendendo os meios de comunicação enquanto parte do fenômeno de construção e transformação da sociedade.

Desse modo, os oito trabalhos selecionados para este dossiê tratam de questões relativas aos entrelaçamentos entre mídia e memória a partir de conceitos e objetos distintos. Dando início ao dossiê trazemos o artigo "Meios de Comunicação: lugar de memória ou na história?" de Marialva Barbosa (UFRJ), no qual a autora, reconhecido nome no campo, discute o entrelaçamento dos meios de comunicação com a história (e não com a memória) tendo como base de análise empírica o "acontecimento memorável" da Abolição da Escravatura no Brasil em 1888.

Na sequência, os artigos "O viés biográfico do jornalismo: modos de negociação e construção da memória social" (de Mozahir Bruck e Bruna Santos – PUC Minas), "O acontecimento Jango: exumação e memória na simultaneidade do jornalismo" (de Josemari Quevedo – UFPR – e Marja Coelho – UFRGS) e "Caso Herzog nos jornais Folha e O Globo: história e posicionamento discursivo durante a comissão nacional da verdade" (de Allysson Martins e Clarissa Moura – UFBA) nos levam, cada qual através de seus olhares próprios, a relevantes debates acerca das relações entre o jornalismo e construções memorialísticas.

Voltando-nos a uma reflexão sobre as imagens – especialmente as

fotografias e fotomontagens – Eliza Casadei (UNESP) problematiza, em seu artigo intitulado “Como Fazer do Ato de Memória uma Forma? Composições fotográficas da ausência e a crítica dos processos memorialísticos na imagem”, como tais objetos trazem em si uma crítica aos atos memorialísticos ao mesmo tempo em os constituem. Em seguida, Barbara Heller (UNIP) e Priscila Perazzo (USCS) operam, em seu artigo “Lembrar para esquecer: diários e memórias do Holocausto”, com paratextos de registros escritos de sobreviventes publicados em dois livros por editoras brasileiras para não apenas reforçar a importância do não apagamento e não esquecimento de tal tragédia, bem como discutir sobre a atuação de interlocutores outros na construção e mediação de lembranças que são objeto de interesse da indústria editorial.

Levando a discussão para o campo da publicidade, Claudia Pereira e Everardo Rocha (PUC-Rio) realizam, em “Retratos do outro: representação e memória na análise do desvio na publicidade” uma investigação sobre a representação de “personas” contraculturais associadas à transgressão e ao desvio discutindo sobre as relações entre tal campo e a ideia do controle social em culturas do consumo.

Encerrando o dossiê Monica Nunes (ESPM-SP) nos transporta, em seu texto “Memória, consumo e memes de afeto nas cenas cosplay e furry”, para o rico e complexo universo dos cosplayers, debatendo, a partir de trabalho de campo e pesquisa bibliográfica, sobre a construção de memória por participantes da cena a partir de “memes de afeto”.

Para além desses trabalhos dedicados ao tema Mídia e Memória trazemos ainda, na seção de temáticas livres, dois interessantes artigos que trazem contribuições para os estudos sobre cinema e arte contemporânea: “Olhar, encantamento e a nova estética intimista do Cinema Direto Norte-Americano dos anos 60” de Fernando Weller (UFPE) e “Sleewalkers: entre as múltiplas telas e as narrativas lacunares” de Victa de Carvalho (UFRJ). No primeiro o autor traz a hipótese de que a cinematografia documental do período desenvolve uma estética participativa e intimista que vai modificar de certa forma o gênero, enquanto que no segundo a autora analisa a obra / intervenção artística Sleepwalkers (2007) que tensiona as relações entre arte e vida cotidiana a partir de imagens que poderiam ser tidas como banais.

Agradecemos aos autores e pareceristas que contribuíram para esta edição e esperamos que todos tenham uma ótima leitura.

Beatriz Polivanov, Marco Roxo e Thaiane Oliveira

Editores-chefes da Revista Contracampo / UFF

EQUIPE EDITORIAL

Editores-chefes

Marco Roxo (UFF)

Beatriz Polivanov (UFF)

Thaiane Oliveira (UFF)

Simone Pereira de Sá (UFF)

Angela Prysthon (UFPE)

Editores-executivos

André Bonsanto Dias (UFF)

Camilla Tavares (UFF)

Melina Meimaridis (UFF)

Melina Santos (UFF)

Simone Evangelista (UFF)

Igor Sacramento (Fiocruz)

Revisão

Leandro Aguiar (UFF)

Schneider Ferreira (UFF)

Simone Evangelista (UFF)

Projeto gráfico / Diagramação

Paulo Alan Deslandes Fragoso (UFF)

Dossiê Mídia e Memória Vol. I

MEIOS DE COMUNICAÇÃO: LUGAR DE MEMÓRIA OU NA HISTÓRIA?

MEDIA: PLACE OF MEMORY OR PLACE IN HISTORY?

MARIALVA BARBOSA

Professora Titular de Jornalismo da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Cultura da UFRJ. Brasil.
mcb1@terra.com.br

Edição v.35
número 1 / 2016

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), v. 35, n. 1
abr/2016-jul/2016

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

BARBOSA, Marialva. Meios de comunicação: lugar de memória ou na história? *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 07-26, abr./ jul., 2016.

Enviado em 08 de setembro de 2015 / Aceito em 18 de novembro de 2015

DOI - <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i1.802>

Resumo

O artigo procura discutir até que ponto a categoria teórica lugar de memória seria eficiente para tratar da relação entre meios de comunicação e história. Num segundo momento, para mostrar como os meios de comunicação procuram um lugar na história e não na memória, analisa-se algumas narrativas construídas em torno do acontecimento memorável Abolição da Escravatura, em 1888, mostrando a interdição ao testemunho dos escravos, produzindo camadas de esquecimento em relação a esses atores fundamentais da história do Brasil.

Palavras-chave

Memória. História. Meios de Comunicação.

Abstract

The article discusses to what extent the theoretical category place of memory would be effective to treat the relationship media and history. Secondly, to show that the media seek a place in history and not in memory, we analyze some narratives built around the memorable event abolition of slavery in 1888, showing a ban to the testimony of slaves, producing layers forgetfulness in relation to these key players in the history of Brazil.

Key-words

Memory. History. Media

Introdução

Já se tornou uma espécie de lugar comum afirmar que os meios de comunicação se constituem como um dos “lugares de memória” (NORA, 1984) da contemporaneidade. Baseados na premissa de que ao selecionar fatias do presente (e do passado) como se fossem a totalidade, atesta-se que os meios de comunicação se constituem em lugares de memória da sociedade. Parte-se do pressuposto que, na disputa pela visibilidade do acontecimento, a mídia permitiria uma ancoragem do mundo na sua própria discursividade memorável, tornando-se, em consequência, um dos lugares de memória, a partir de suas características simbólica, funcional e material, os três níveis de realização do memorável como lugar definidos pelo próprio Pierre Nora¹.

Por outro lado, os meios de comunicação, ao construírem uma narrativa sobre um mundo sedimentada, cada vez mais, na ideia do ultra atual, estariam produzindo uma textualidade para o futuro e dando um lugar na história para os acontecimentos que no presente emergem na duração. Há uma articulação própria entre passado, presente e futuro, também em função do sentido temporal dominante no mundo contemporâneo, governado pela lógica da aceleração exacerbada e pela existência de fendas no desejo de futuro.

A partir dessas constatações, diversos autores que se preocupam com a correlação mídia e história, ou seja, em estabelecer laços simbólicos temporais entre passado, presente e futuro, definem de múltiplas formas os meios de comunicação como lugares de memória. Alguns privilegiam as narrativas jornalísticas; outros enfocam de maneira geral como outras narrativas midiáticas que usam o passado; e, finalmente, como produzem textualidades memoráveis num presente que permanece durando e é acionado para dar sentido ao passado².

Além disso, outra discussão toma corpo como preocupação dos que estudam os processos históricos dos meios de comunicação de maneira mais específica e, de forma geral, aqueles que se interessam pela articulação do fenômeno memorável em relação à operação historiográfica (CERTEAU, 1982). Procura-se mostrar as correlações que existiriam entre mídia e história, sobretudo no que diz respeito ao discurso jornalístico, que usa a história como um dos seus articuladores simbólicos (RIBEIRO, 1999 e 2003). No bojo dessa discussão, particularizar as diferenças entre memória e história – o que já fazia parte das reflexões dos historiadores desde os anos 1980 – passou

1 Entre esses estudos citamos Ribeiro (2003), Ribeiro e Ferreira (2007), Barbosa (2007), Barbosa (2008), Barbosa (2012), Gomes (2007), Silva (2009 e 2011), Novaes (2014), Rêgo (2015), entre outros.

2 Cf. Rêgo (2015), Maduell (2015), Novaes (2014), Ribeiro (2007), Barbosa (2007 e 2008), entre outros.

a ser também objetivado por aqueles que se preocupam com o fenômeno histórico tomando como objeto de análise os meios de comunicação.

O objetivo desse texto é produzir uma reflexão sobre a validade de se considerar os meios de comunicação como lugar de memória e até que ponto o conceito construído na década de 1980 se prestaria para definir os jogos memoráveis existentes nas articulações narrativas produzidas pelos meios de comunicação, seja no discurso jornalístico, seja nas tramas ficcionais. Não temos a pretensão de fazer uma revisão historiográfica do uso do conceito de lugar de memória nas dezenas de pesquisas que o adotaram para estudar os meios de comunicação, mas apenas pontuar e discutir até que ponto a categoria teórica seria eficiente para tratar da relação meios de comunicação e história.

No segundo momento, para tornar mais clara a ideia de que os meios de comunicação procuram um lugar na história e não na memória, analisamos algumas narrativas construídas em torno do acontecimento memorável Abolição da Escravatura, em 1888. O objetivo é também mostrar como a interdição ao testemunho produz camadas de esquecimento em relação aos escravos, esses atores fundamentais da história do Brasil. Esses esquecimentos duradouros permanentemente atualizados são transnacionais, transculturais, podendo ser definidos como palimpsestos de esquecimento. Assim, na nossa argumentação, apesar do esquecimento ser categoria fundamental na formatação narrativa dos meios de comunicação no Brasil num tempo que permanece durando, isso não os transformam em lugares de memória da sociedade.

Esgarçamento de um conceito

Um dos marcos significativos da explosão do memorável como articulador conceitual em diversas áreas do conhecimento foi a edição da obra monumental de Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire*, publicada, na França, de 1984 a 1993 e, rapidamente, divulgada em outros países, inclusive no Brasil. Projetada pouco antes de a França comemorar o bicentenário de seu marco fundador mais importante, a Revolução Francesa, a obra arquitetava o conceito como uma espécie de pretexto para a construção de uma história do presente em torno da grande data nacional do país. O objetivo era, em última instância, reconstruir, a partir de lugares de múltiplas naturezas, territórios simbólicos de uma glória passada diante da incerteza daquele inesquecível 1989.

Afinal, no presente que durava, a data se tornou símbolo da construção de um novo tempo. As ruínas dos muros de caíam, o esgarçamento das

certezas contraditórias em torno de um mundo dual que se dividia há décadas entre blocos perfeitamente identificáveis, os movimentos de globalização e mundialização adensados por tecnologias de comunicação que transformavam o mundo, tudo isso era parte de um processo que deixava o século XX para trás e caminhava na direção de um novo milênio. Para François Hartog começava exatamente ali – “com a queda do muro de Berlim e o fim da ideologia que se concebera como ponto mais avançado da modernidade” – um novo regime de historicidade marcado pela inclusão do futuro no presente e por sua imprevisibilidade (HARTOG, 2014, p. 188).

Além disso, desde os anos 1980, a questão teórica da memória ganhava amplitude na cena conceitual. Lugares, trabalhos, restos, rastros, farrapos, vários foram os nomes que tentavam definir e particularizar o conceito que, sob os mais variados prismas, passou a ser discutido tendo em correlação dois caminhos teóricos: ou a aspiração individualista da memória, herdeira da tradição freudiana, ou a definição do seu lugar social capaz de colocar em evidência memórias sociais, coletivas, mas também memórias históricas, decorrentes da percepção sociológica de Maurice Halbwachs (1990).

Paralelamente, outra discussão ganhava destaque naquele momento. Nas últimas décadas do século XX, houve aqueles que afirmavam não haver dúvida de que se vivia um momento de perda de referências e, em consequência, das memórias coletivas, como os autores do chamado pós-modernismo (JAMESON, 1995), enquanto outros afirmavam a existência de uma sedução pela memória naquele limiar do século XXI (HUYSSSEN, 2000).

Mas, diante do esfacelamento do nacional vivido de maneira intensa na virada dos anos 1980, também os lugares de memória, cuja pretensão era reelaborar a teoria de memória coletiva de Halbwachs, tornaram-se um conceito improvável. Ao desmoronamento crescente das identidades nacionais, corresponderam o incremento das especificidades dos grupos e, com ele, o enfraquecimento da ideia de memória coletiva. Como remarca Andreas Huyssen, memória coletiva sempre foi um conceito carregado de nostalgia e não muito realista. “Agora, tornou-se disfuncional e ilusório. A própria memória coletiva tornou-se um *lieu de mémoire*” (HUYSSSEN, 2014, p. 183). A estabilidade de memórias de um grupo ou da nação é muito mais um ideal do que a descrição de uma realidade histórica. Para ele, “a ideia de memória coletiva bloqueia o discernimento dessas batalhas entre passados, que tanto são travadas dentro das nações quanto em contextos transnacionais” (idem, p. 182).

Também Paul Ricoeur (2007) critica a noção denominada por ele “insólitos lugares de memória”. A principal objeção do autor diz respeito à distinção realizada por Pierre Nora entre história e memória no decorrer de

sua argumentação. Nesse sentido, a memória a que se refere se definiria por seu aspecto cultural e não fenomenológico, enquanto a história não seria uma operação abordada pela epistemologia, mas uma “história da história” (RICOEUR, 2007, p. 412-413).

Mas a crítica mais veemente de Ricoeur diz respeito à característica patrimonial contida na noção, achatando as localidades territoriais em favor de uma patrimonialização exacerbada própria do espírito do tempo em que foi concebida, no clímax de um momento em que comemorar significava fazer durar uma glória nacional já inexistente. Dai também a identificação de uma certa nostalgia presente no conceito (idem, p. 419-421).

O próprio Pierre Nora (2008), em texto posterior ao que apresenta a problemática dos lugares, critica a apropriação do conceito por outras áreas, levando-o à pulverização, bem como a sua aplicação a outros espaços históricos que não a França. Reconhecendo sua banalização, o historiador explica que os lugares de memória não seriam mero repositórios, mas sim lugares de trabalhos de memória. Com este reconhecimento, intensifica a possibilidade de construir uma teoria que continuaria aquela de Halbwachs, mas se referindo à história de um presente passando, cuja sociedade é marcada pela articulação discursiva em torno de uma lógica transnacional. Se considerarmos que os fenômenos memoráveis são conflituosos e estão em permanente fluxo no tempo (HUYSEN, 2014, p. 183), há que se pensar igualmente na sua não neutralidade, já que “toda lembrança está sujeita a interesses e usos específicos” (idem, p. 183).

Dessa forma, ao pensar a questão teórica dos lugares de memória, há se que destacar vários aspectos que relacionam o conceito ao momento histórico de sua produção, aos limites a que está submetido e às dificuldades que significam a sua ampliação para universos reflexivos governados por outra ótica – inclusive a da supremacia do presentismo como tempo fundamental de análise – como é o caso dos estudos de comunicação.

Ao se presumir que a mídia de maneira geral ou os meios impressos se constituem como lugares de memória, se está percebendo-os como espaços de articulação da memória coletiva de determinados grupos. Além disso, parte-se da constatação de que a história passou a ser dilatada a partir da ação midiática, passando a memória a ser articulada a partir das disputas operadas no espaço midiático, forjando enquadramentos de memória. Nesse sentido, os meios de comunicação produziram uma espécie de história do tempo presente, realizando para isso uma “operação midiográfica” (SILVA, 2011). Seriam, portanto, os meios de comunicação que dariam espessura à história, sendo nesse sentido também lugares de memória.

A primeira crítica que se pode fazer a esse tipo de apropriação diz respeito

ao seu deslocamento ao se transportar o conceito de um espaço simbólico de significação (a nação patrimonial) para outro (os meios de comunicação de maneira geral). Ainda que na obra de Pierre Nora alguns objetos estudados como "lugares de memória" sejam de fato "inscrições", como os arquivos, as bibliotecas e os dicionários, entre outros, quando se aplica a noção aos meios de comunicação de forma genérica se está presumindo exatamente essa documentação para o futuro como passado existente nas textualidades comunicacionais. Ainda que nem todo o conteúdo fixado nos meios tenham a característica de fato histórico, ao se metamorfosear em documentos para o futuro ganham quase que naturalmente essa função de memória.

A segunda crítica que se pode fazer diz respeito a aplicação do conceito ao que é denominado de maneira genérica como a mídia. Ao se considerar nos estudos de comunicação a chamada mídia, isto é, como uma espécie de entidade supra-conceitual, sem espessura histórica, desconsidera-se a questão das particularidades também de natureza espacial, pressuposto essencial para a adoção da noção de lugar. Assim, desconsidera-se que cada meio está sempre imerso num lugar antes de tudo histórico e num contexto espaço-temporal portador de particularidades. Há, portanto, o movimento de se apropriar do conceito de lugares para aproximá-lo dessa mídia genérica. Se esses artefatos memoráveis foram na obra de Pierre Nora concebidos como materiais simbólicos, mas também funcionais e com materialidade visível para explicar as múltiplas representações de França que permaneceram durando, nos estudos de comunicação presume-se que essa mídia genérica teria nesses atributos as sentinelas de sua construção como lugar memorável.

O terceiro problema da utilização indiscriminada do conceito de lugar de memória aplicado às articulações narrativas dos meios de comunicação é decorrente da não utilização de uma visão processual indispensável quando se pensa historicamente. Assim, a mídia genérica é tomada como emblema exclusivo do tempo presente, como se aquilo que é particularizado como um processo atual fosse forjado a partir de ações que ocorrem apenas nesse presente estendido. Não há a preocupação de correlacionar os processos da ultra-atualidade (temporalidade que caracteriza a maioria das vezes os estudos de comunicação) com os que se atualizam desde um passado, produzindo continuidades que convivem com rupturas. Nesse sentido, os lugares de memória são vistos como atualizações de um passado em direção a um presente e não como uma articulação que é produzida por uma ação do presente. É em última instância o pesquisador por um ato arbitrário que identifica e particulariza os lugares memoráveis midiáticos.

Outra crítica presente na adoção do conceito de lugar de memória diz respeito a não se considerar a dimensão dos esquecimentos sempre presentes

na condição da memória. Normalmente, ao se particularizar objetos ou ações como lugares de memória, aliena-se da reflexão a questão dos esquecimentos, fundamental para se pensar o memorável.

O quarto problema presente na adoção da categoria para os estudos do chamado campo das mídias diz respeito à não distinção entre memória e história. Mesmo adotando a categoria lugar de memória não há, muitas vezes, a preocupação de particularizar que visão de história se está elegendo, já que não há uma única forma de fazer história, nem de considerar a história. Afirma-se que a mídia genérica é um lugar de memória, mas não se procura distinguir memória e história, ação fundamental para incluir a problemática dos lugares, como o próprio Pierre Nora deixa claro no texto que abre a sua obra monumental.

Relacionando memória a uma operação de vida, enquanto a história seria uma operação científica, operando uma “reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais” (NORA, 1993, p. 9), o historiador enfatiza a característica de a história ser uma operação intelectual, enquanto a memória guardaria ligações estreitas com o tempo presente e com o grupo que a profere. Observa-se uma vez mais na distinção de Pierre Nora sua filiação aos pressupostos de memória social, coletiva e histórica particularizados na obra de Halbwachs.

Mas a distinção entre os dois níveis conceituais é mais complexa do que Pierre Nora deixa antever e deve enfatizar, antes de tudo, a noção de testemunho. As textualidades testemunhais tão caras às produções narrativas dos meios de comunicação, sobretudo às jornalísticas, introduzem a constatação do “eu estava lá”, mas também a sua atestação (se você também estava lá, pode atestar o que eu digo por estar lá) e da sua confrontação (o que eu vi como testemunha é semelhante ou não ao que você também viu por estar lá). Assim, enquanto a memória diz respeito ao nível declaratório do testemunho, a história relaciona-se ao nível documental que atesta a verdade presumida como incontestável presente na epistemologia histórica como discurso verdadeiro sobre o passado. O documento caracteriza-se por sua indicialidade, enquanto o testemunho baseia-se no pressuposto da confiança outorgada a quem estava lá (CHARTIER, 2009, p. 21-22).

A segunda diferença entre memória e história opõe reminiscência e construção histórica e suas explicações, pelo critério das regularidades, das causalidades e das razões. Ou seja, a operação historiográfica busca uma explicação em relação a acontecimentos passados em diversos níveis operativos, enquanto a memória produz o ingresso no passado pelo caminho da reminiscência construída como brecha para esse passado a partir do presente.

A terceira distinção coloca em relação reconhecimento do passado e representação do passado, sendo a memória – a partir do suposto da fidelidade em relação ao passado – a possibilidade de o reconhecer. Já a história, a partir de documentos, que são, a rigor, vestígios desse passado, possui a intenção de acessá-lo a partir da materialidade documental. O enigma do reconhecimento faz parte da operação memorável, enquanto na operação historiográfica está em jogo a representação do passado. Representação munida de *representância*, ou seja, “a capacidade do discurso histórico para representação do passado”. Assim, enquanto a história é regida pela epistemologia da verdade, a memória é regida pelo regime da crença em sua fidelidade ao passado (CHARTIER, 2009, p. 23-24).

Portanto, os meios de comunicação de maneira geral, sobretudo nas narrativas com pretensão a atestar a fidedignidade do que efetivamente se passou, produzem uma articulação textual baseada na noção de testemunho. Assim, os textos jornalísticos, por exemplo, devem mostrar a presença de um sujeito real no desenrolar dos acontecimentos (seja o próprio jornalista ou outros que assumem o papel de testemunhas), confrontar o que é dito entre várias testemunhas e, por fim, colocar em cena o contraditório (opiniões e visões divergentes, no pressuposto de que se deve ouvir os vários lados dos envolvidos na trama para produzir um texto com pretensão à isenção). A partir do nível declaratório do testemunho, produzem uma versão do acontecimento com pretensão a ser desde a sua construção uma espécie de arquivo para a história. Portanto, se pudesse ser feita algum tipo de generalização, o que os meios de comunicação fazem é produzir uma memória presumidamente válida e comum, inserindo-a na história e não na memória.

Meios de comunicação e lugar na memória (e história)

Apesar das limitações do conceito na sua aplicação ao campo das mídias, como estamos procurando mostrar, o lugar de memória tornou-se quase que obrigatório para as pesquisas com alguma dimensão histórica e que correlacionam história e memória. Essa crítica refere-se inclusive às reflexões produzidas por autores que em diversos estudos enfocaram a correlação mídia e memória durante mais de duas décadas. Num primeiro momento a articulação comunicação e história se faz a partir da afirmação que os jornais diários estariam entre os “senhores da memória” da sociedade, ao selecionar temas que deveriam ser lembrados e ao esquecer outros, produzindo a partir de critérios subjetivos uma espécie de classificação de mundo para o leitor (Barbosa, 1993).

A questão central é observar o jogo dialético entre lembranças e esquecimentos produzido pela imprensa, que, assim, constrói o acontecimento como algo que emerge na duração com a marca da anormalidade, como ruptura, também a partir desses jogos memoráveis. Na síntese contida na expressão “senhores da memória”, uma homenagem ao conceito formulado por Jacques Le Goff (1997), ainda que a questão do lugar de memória não esteja explicitamente considerada, há a preocupação de relacionar a problemática da memória com a questão do poder. O desejo de memória identificado nos meios instaura-os como lugares da memória, ao construir o presente para o futuro. (Barbosa, 1996).

A questão dos lugares de memória ganha também relevo na pesquisa que reflete sobre a construção narrativa cerimonial produzida pelos meios de comunicação. Tomando a televisão como objeto empírico privilegiado, afirma-se, a partir da análise de narrativas cerimoniais veiculadas, que a televisão se constrói como um duplo lugar de memória. Os momentos programados de interrupção da programação para as emissões ao vivo nas cerimônias midiáticas (Dayan e Katz, 1996) evocam o passado imemorial e se constituem como a memória possível em relação a um presente permanentemente atualizado. Essas comemorações reatualizariam o passado, a partir de um jogo narrativo que inclui não só o presente, mas sobretudo o futuro (Barbosa, 2000 e 2002).

No momento seguinte e tendo ainda como objeto empírico as chamadas cerimônias televisivas, o centro da reflexão passa a ser a memória do público como possibilidade de nova inscrição narrativa dos eventos passados. Correlacionando história da mídia aos gestos do público, nos quais são fundamentais as operações da memória, mais uma vez a questão do memorável ocupa lugar privilegiado (Barbosa, 2004 e 2007).

Essa obsessão pelo memorável durante mais de uma década (1993 a 2007) levou as pesquisas na direção de uma nova perspectiva – os usos do passado como estratégias narrativas dos meios de comunicação – na qual a questão conceitual da memória está mais uma vez presente. Mas o que se destaca é a ideia de que os meios de comunicação usam como capital simbólico o passado e, nesse sentido, empreendem lutas em torno do direito de falar não apenas do passado, mas do presente numa perspectiva futura, ou seja, como um tempo passando (Barbosa, 2007).

A questão histórica é assim aproximada da questão memorável. Rastros do passado, como testemunhos ou como uma densa cultura material, passam a ser vistos de forma tão significativa que tornam possível a inclusão da possibilidade imaginativa dos meios como materialidade histórica da própria mídia. O objetivo é, ao mesmo tempo, recuperar os usos do passado feitos

pela televisão e construir uma história dos meios de comunicação a partir dos rastros e vestígios presentes também nessas emissões.

A dimensão temporal assume o centro da análise e, como consequência, os usos do passado continuam a ser destacados. Ainda tendo como referência as emissões televisuais, estas aparecem como uma narrativa que evoca o passado para intensificar o presente (emissões comemorativas) ou eternizar uma idealização do passado (as minisséries históricas, por exemplo) (Barbosa, 2009, 2010, 2012 e 2013).

Finalmente, a partir de 2010, um novo projeto coloca em cena mais fortemente a relação comunicação e história, abandonando, de certa forma, o memorável. Entretanto, no decorrer da pesquisa, o duplo da memória, ou seja, o esquecimento, se mostra como conceito fundamental. Não apenas porque há múltiplos esquecimentos em relação ao grupo privilegiado na análise, os escravos, no que dizia respeito a sua possibilidade humana, ou seja, aos seus gestos comunicacionais, mas também porque esses esquecimentos não se limitam a um território geopolítico. Primeiramente, há que se reconhecer que há uma política de esquecimento em relação ao mundo comunicacional da escravidão brasileira. E, em segundo lugar, a diáspora escravidão nos leva a pensar em termos de palimpsestos do esquecimento, que suplanta limites territoriais, tornando-se transnacional.

Nesse sentido, como exercício reflexivo final, procuraremos correlacionar o memorável com a dimensão histórica no estudo da representação pela imprensa desse grupo no momento final do regime escravista. No jogo dialético entre lembrança e esquecimento, a política do esquecimento ganha a supremacia nas narrativas produzidas pela imprensa do século XIX.

Na fala dos outros: palimpsestos de esquecimento e interdição ao testemunho

Há muitos esquecimentos em relação à escravidão. O primeiro deles é o não reconhecimento das práticas comunicacionais desses homens e mulheres que constituíam o maior contingente populacional brasileiro no século XIX. Durante três séculos o Brasil recebeu, segundo estimativas, 1 milhão de escravos vindos de diferentes lugares da África. Aqui produziram modos duradouros de comunicação, misturando as suas práticas orais extremamente complexas, modos letrados de comunicar. Sabiam ler, escrever e contar. Tinham habilidades que os faziam ocupar profissões pouco prováveis, como por exemplo ser livreiros, amanuenses, carpinteiros, mestres chapeleiros, entre dezenas de outras, que mostram o imperativo de manejarem a leitura

e a escrita. Vez por outra, podemos ver as assinaturas que postavam nas cartas de alforria e em outros papéis. Podemos ver também as cartas que escreveram, os poemas que construíram, as escritas de si mesmos, sobre si mesmos e muitas vezes para outros (Barbosa, 2013; 2014). Entretanto esses modos de comunicação foram silenciados por séculos.

Visualizando os jornais de época, podemos estabelecer uma tipologia discursiva na forma como escravos aparecem representados. Até os anos 1870, sobressaíam as descrições nas quais eram portadores de desvios inscritos em suas condutas. Só a partir dos anos 1880 suas faces visíveis surgem mais claramente delimitadas. Notícias sobre maus tratos, informações sobre a crueldade do sistema escravista, aqui e ali, passam a aparecer como notas avulsas em alguns periódicos. Os anúncios, que até os anos 1870 eram frequentes, vão escasseando e vão ganhando paulatinamente destaque notícias que falam da luta dos chamados abolicionistas para acabar definitivamente com a escravidão. As marcas dos escravos como sujeitos narrativos são pouco frequentes nas publicações³.

Para mostrar o jogo dialético produzido pelos jornais da época, em relação à forma como os escravos aparecem representados nos momentos finais do regime escravista, analisamos as notícias publicadas nos dias que antecedem o 13 de maio de 1888 e a semana subsequente. O objetivo é perceber como os jornais representaram esse personagem central daquele maio de 1888, mostrando as produções de esquecimento presentes na trama narrativa. Essas produções evidenciam os meios de comunicação como inscritos na história e não na memória, já que constroem uma narrativa que fixa um instante para o futuro privilegiando aspectos em detrimento de outros (ou seja, produzindo esquecimentos) com a perspectiva de fixar um padrão para um fato que se presume histórico.

Desde os primeiros dias de maio de 1888, os jornais das diversas capitais das Províncias do Império são prolixos em descrever as intrincadas sessões parlamentares em torno de um único tema: a promulgação da lei que aboliria definitivamente a escravidão. A *Gazeta de Notícias* já anuncia, sob o título "Oito de maio", no dia 9 daquele mês na sua primeira página que:

O dia de ontem veio encher de luz uma página em branco da História do Brasil. Em nome da Princesa Imperial Regente, o governo apresentou à Câmara dos Deputados uma proposta abolindo a Escravidão. (...) A proposta deve entrar hoje em segunda discussão e será aprovada pela quase unanimidade

³ Também já se tornou uma espécie de lugar comum a afirmação que a Revista Ilustrada de Ângelo Agostini publicava frequentemente notícias sobre a crueldade do regime escravista. Entretanto, percorrendo a publicação, observa-se que as cenas que mostram as torturas aos escravos e as notícias sobre suas ações contra o cativo são muito mais esporádicas e que só ganham destaque no ano que antecede a Abolição.

da Câmara (*Gazeta de Notícias*, 9 maio 1888, p. 1).

A partir daí e até o dia 13, quando finalmente é aprovada, os periódicos destacam um único assunto: a assinatura da Lei que definitivamente varreria a escravidão do território brasileiro. Quando afinal em 13 de maio de 1888, a Lei Áurea é promulgada, mais uma vez os protagonistas da trama discursiva são aqueles que possuem voz e rosto na sociedade. A imprensa assume lugar destacado não apenas na divulgação dos acontecimentos, mas como protagonista da ação de liberdade.

Os principais jornais da Corte organizam na redação da *Cidade do Rio*, aonde também funciona a Confederação Abolicionista, uma “grande manifestação popular”; os jornalistas dos periódicos claramente identificados como abolicionistas são saudados pelos que passam em frente de suas sedes; e, finalmente, reúnem-se para definir os “festejos populares” que se realizariam na cidade de 17 a 20 de maio, denominados “Festas da liberdade”. Aproveitando a coincidência com o fato de 13 de maio comemorar também a implantação da Imprensa Régia no país, os donos dos principais periódicos tomam para si a organização das festas.

A redação da Cidade do Rio e a Confederação Abolicionista convidam o povo brasileiro para se reunir hoje, às dez horas da manhã, na rua do Ouvidor, em frente à mesma redação e seguir para o Senado, afim de saudar os ilustres representantes da câmara vitalícia pela passagem da lei de extinção do elemento servil em terceira discussão (*Cidade do Rio*, 13 maio 1888, p. 1).

No dia 14 de maio, todos os jornais da Corte publicam números especiais para marcar a data. Alguns apesar do aumento no número de exemplares se esgotam rapidamente, como ocorre com a *Gazeta da Tarde* e o *Diário de Notícias*. Em função disso, reconhecem a impossibilidade de fazer circular uma segunda edição em função de dificuldades técnicas (os tipógrafos, por exemplo, estavam de licença para participar dos festejos em torno da Abolição) e, assim, repetem no dia seguinte a mesma edição do dia 14 de maio (*Diário de Notícias*, 15 maio 1888, p. 2). No mesmo dia 15 de maio, há o anúncio de que seriam realizadas dos dias 17 a 20 diversas comemorações para celebrar o fim da escravidão nas “Festas da Liberdade”, que incluíam missa campal, desfiles variados, “iluminação e embandeiramento” das ruas da cidade, corridas de cavalos, bailes populares e queima de fogos de artifício.

Numa ação até então inédita, dirigentes de 15 jornais resolvem publicar em conjunto um número especial no dia 21 de maio, noticiando as comemorações dos três dias anteriores. Nesse dia, nenhum dos periódicos que faziam parte do pool de publicações circularia na cidade. Sob o título *A Imprensa Fluminense*, a publicação é uma ação conjunta de *O Paiz*, *Jornal*

do *Commercio*, *Cidade do Rio*, *Gazeta Nacional*, *Diário de Notícias*, *Revista Ilustrada*, *Gazeta da Tarde*, *Época*, *Estação*, *Gazeta de Notícias*, *Diário Mercantil de São Paulo*, *Rio News*, *O Sportman*, *Jornal dos Economistas*, *A Ilustrada*. E apenas *A Imprensa Fluminense* circulou no dia 21 de maio de 1888.

O número especial, com quatro páginas, saudava a iniciativa como indício da harmonia que se criava no país em torno das comemorações pelo fim da escravidão.

Essa união da imprensa que hoje aqui se manifesta sob a forma de um jornal comum e neutro, é apenas um símbolo da união, da conformidade e da harmonia de pensamentos e de vontades no país inteiro (*A Imprensa Fluminense*, 21 maio 1888, p. 1).

Com cinco colunas e reproduzindo as sessões de maior sucesso dos periódicos de então (Coluna da Semana, da *Gazeta de Notícias*; Rua do Ouvidor, do *Diário de Notícias*; Bons Dias, do *Diário de Notícias*, entre outras), publicaram textos produzidos pelos jornais e revistas que faziam parte da publicação, identificando a sua procedência.

Descrevendo detalhadamente os festejos que tomaram conta da cidade, apenas uma brecha narrativa foi aberta para os protagonistas da trama, quando destacaram o clima festivo dominante durante os três dias. O texto deixava antever que havia o medo da desordem e destacava o caráter ordeiro das manifestações.

Em vez de desordens dos profetas de má sorte, o que se viu por essas ruas é festa e festa. E as notícias que nos vêm da roça são ainda de festa. Os pretinhos receberam a notícia domingo, deram vivas como qualquer de nós, e segunda-feira foram trabalhar e mostraram muito mais juízo do que eu, que na segunda-feira, em boa hora o diga, não fiz nada senão dar vivas (*A Imprensa Brasileira*, 21 maio 1888, p. 1).

Ao enfatizar a forma como a Abolição foi recebida também nos campos, o autor destacava mais uma vez o clima de normalidade, como se nada tivesse mudado. Após as comemorações, tudo voltou à normalidade com os “pretinhos” que tinham recebido a notícia no domingo “dando vivas como qualquer de nós” e indo trabalhar na segunda-feira normalmente. Nada havia mudado com a liberdade. De fato, nada mudara.

Não apenas porque já havia um movimento expressivo de substituição dos braços da lavoura por outros e porque desde 1870 a população escrava oficial declinava consideravelmente. A erosão do cativeiro era contínua e intermitente em muitas cidades. Mas, sobretudo, porque os signos da escravidão e das desigualdades continuavam existindo de maneira contundente.

A liberdade, enfim, se anunciava sob a forma de um decreto, mas milhares de homens e mulheres continuavam pelas cidades e pelos campos num regime de exclusão da vida. Se entre 1808 e 1850, os africanos importados para o país certamente morreram escravos, como enfatiza Karasch (2000, p. 479), as representações da escravidão no dia símbolo da liberdade mostram que continuavam ocupando lugar secundário na trama territorial da imprensa.

Ausentes das narrativas ou colocados à margem, muitas vezes são também apresentados de maneira amalgamada, sem rosto e sem voz. O exemplar do jornal *Lanterna Mágica*, publicado, em Recife, em 20 de maio de 1888, talvez sintetize a maneira como a imprensa e os jornais veem o mundo dos escravos. Na edição de oito páginas, com quatro inteiramente tomadas por ilustrações, as comemorações dos cativos são publicadas como rodapé da última página. Essa localização e também a maneira como são representados indicam que naquele mundo em que os jornais e os jornalistas fazem eco para o discurso dos grupos dominantes, mesmo quando se autoproclamam defensores da Abolição, essa é a única possibilidade de visualizá-los (Barbosa, 2013, p. 109).

Essas observações ajudam a pensar que embora haja muitas relações entre escravos e territórios da imprensa. Na imagem moldada para o futuro, a Abolição foi construída como consequência da ação daqueles que tinham voz na sociedade. No dia do clímax, em que se pode dizer enfim a liberdade, a voz ouvida em uníssono é mais uma vez da imprensa que toma para si o papel de guardiã da liberdade, construindo para o futuro a imagem predominante de portadora do discurso positivado sobre a emancipação.

A ausência dos escravos como atores nas descrições dos festejos mostra também que narrativamente são impedidos de figurar como testemunhas daquele acontecimento singular elevado à condição de histórico. Invisíveis nas narrativas da imprensa que marcam o dia da Abolição e os subsequentes que descrevem as festas que tomam conta do país, retira-se desses sujeitos a possibilidade de serem testemunhas históricas de um evento que diz respeito diretamente a suas vidas e ao seu passado.

Apartados das descrições, são também alijados da função de testemunhas da história, embora, em tese, vivam naquele momento o mesmo mundo comum. Não havendo gêneros de vida compartilhados, os seus testemunhos extraordinários do mundo sequer foram transformados em ordinários. Simplesmente se apagaram em jogos de esquecimento prolongados. Se considerarmos que a escrita apresentada sob a forma de marcas de impressão possui a capacidade narrativa de fazer crer (HARTOG, 1980, p. 302), ao serem desconsiderados como personagens interdita-se as suas possibilidades testemunhais, deixando evidente a não confiabilidade de

sua fala no presente e no futuro.

O testemunho é capaz de conduzir cada um de nós ao conteúdo das “coisas do passado”, ao mesmo tempo que efetiva a operação historiográfica. O processo epistemológico instaurado parte de uma memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental. Falar da questão do testemunho, portanto, é se referir ao momento declaratório e sua inscrição (a memória arquivada). Podendo ressurgir toda vez que é acionada, essa memória declaratória inscrita sob a forma documental passa a representar o passado pelas narrativas, através de diversos artifícios retóricos. Enfim, o testemunho é selado pelo arquivamento e sancionado pela prova documental (Ricoeur, 2007).

Como sujeitos históricos apagados das representações da Abolição, são apartados de cada uma dessas ações que constroem a ação testemunhal. Embora estivessem lá, ainda que possam ter exclamado “acreditem em mim” ou ainda podendo ter sua voz confrontada em relação a outros testemunhos produzidos, nada disso foi solicitado. O apagamento da possibilidade testemunhal dos escravos de um ato que dizia respeito direto às suas vidas e às suas memórias impede ainda no futuro o reconhecimento de suas vozes.

Nas representações finais das comemorações pela extinção da escravidão observa-se, portanto, a ausência dos escravos dos territórios da imprensa. Tornaram-se testemunhas não confiáveis não apenas naquele presente, mas também no futuro. Definitivamente, também, nenhum deles é considerado público possível das publicações ainda que nelas houvessem há várias décadas signos expressivos da presença desses homens e mulheres como leitores, escritores e agentes de um mundo comunicacional complexo que se manifesta através de múltiplos gestos.

Considerações Finais

O que essa ausência dos escravos nas notícias sobre a Abolição pode nos induzir a pensar e como se relaciona com a questão de a imprensa se constituir ou não como um lugar de memória da sociedade?

Produzindo uma narrativa repleta do desejo de futuro, construída para permanecer e ser reutilizada, os jornais que descrevem aquele momento desejam ser arquivos da e para a história. Em segundo lugar, é preciso considerar que o formato narrativo tem a pretensão de fixar o tempo, retirando do presente fatias as quais atribuem uma supra significação. Em terceiro, o valor de história que possuem, isto é, reproduzem um sentido de história que é carregado de senso comum: narrar o presente é inseri-lo como verdade no tempo.

Assim, no jogo memorável que os meios de comunicação realizam, no caso particular em que estamos analisando, o esquecimento tem fundamental importância, fazendo com que produzam narrativas para um lugar na história e não na memória. Para isso se valem de artimanhas memoráveis nas quais a formação de campos de esquecimento em camadas sobrepostas, às quais são acrescentadas sempre uma nova camada, se constituem como artifício da narrativa.

As práticas comunicacionais dos escravos são também ações que se situam no limiar do esquecimento também em outros territórios para onde foram levados. São transculturais e transnacionais, revelando formas de dominação desterritorializadas, produzindo esquecimentos que se apagam cada vez mais à medida que se deslocam no tempo. Palimpsestos do esquecimento em fluxo constante e em atualização permanente.

Partindo da proposição que o passado cotejado com outro se apresenta de forma entrelaçada, projetando-se reciprocamente uns nos outros, Huyssen destaca no que diz respeito à memória do trauma a questão da estratégia de suplantação, como se o trauma do outro devesse ser "suplantado, na hierarquia do sofrimento, pelo sacrifício e o sofrimento do próprio sujeito". Suplantar, segundo ele, se opõe a entrelaçar, mas reconhece que essas duas estratégias de política da memória estão indissolúvelmente ligadas (HUYSSSEN, 2014, p. 180-181).

Não se trata de estabelecer hierarquias de memória (e de esquecimento) do sofrimento traumático, construindo uma espécie de ranking para ver quem teria o direito de afirmar o seu como sendo maior diante de outros sofrimentos. Para Huyssen "essa política identitária da memória impede-nos de compreender que esses diversos campos da memória não apenas se ligam e se superpõem, como efetivamente constituem uns aos outros e formam os palimpsestos da memória de nossa época, cada vez mais transnacionais" (HUYSSSEN, 2014, p. 183).

Embora fale especificamente em lembranças encobridoras como estratégias para essas políticas de memória, no argumento de Huyssen está de certa forma ausente a questão do esquecimento. Destacando o fato de se atribuir o sentido histórico do Holocausto a outros fatos históricos, como as ações de extermínio produzidas pelo colonialismo, o autor alemão ignora o esquecimento prolongado a que foram submetidos os movimentos escravistas das colônias europeias. Não que não tenha havido diversas revisões histográficas a respeito do tema, passando-se no Brasil, por exemplo, da teoria do "escravo coisa" à constatação de que estes teriam se revoltado contra o sistema escravista, caminhando-se também na direção da teoria da insurgência. Para mais recentemente, numa perspectiva mais

elaborada, perceberem esses sujeitos nem como passivos, nem como revoltosos indomáveis. Apenas sujeitos históricos que, vivendo, construíam gestos duradouros (e por vezes contraditórios aos nossos olhos) de uma vida complexa. A primeira figura do esquecimento em relação à escravidão pode ser observada no silêncio dominante que paira no ar quando o tema é abordado. É como se não tivesse sido aqui, nas cidades e nos campos, que se escravizou, há pouco mais de cem anos, homens e mulheres. Há um esquecimento de reserva e um esquecimento por apagamento de rastros (RICOEUR, 2007).

Os rastros da escravidão, mas, sobretudo, os restos que indicam a complexa vida dos escravos no território brasileiro, foram sistematicamente apagados. Mas há também o esquecimento de reserva, aquele esquecimento que afeta tão profundamente que coloca marcas duradouras, persistentes, que voltam periodicamente. E de tanto voltar, de tanto ser reconhecido, produz o esquecimento de reserva, ou seja, permanece esquecido, mas como possibilidade de ser novamente reconhecido.

Nessa dimensão, a anistia figura como uma prescrição seletiva e pontual de algo que precisa ser esquecido, instaurando o esquecimento sobre a falta original. Temos aí a dimensão do esquecimento institucional, em que o passado interdito ganha nova dimensão. O objetivo é “apagar a memória em sua expressão de atestação e dizer que nada ocorreu” (RICOEUR, 2007, p. 455).

Ainda que nas camadas de esquecimento em relação à escravidão possamos identificar figuras que se reatualizam quanto mais se deslocam no tempo, observamos também a dimensão de prescrição desse acontecimento monstruoso que permaneceu durando por três séculos. Há também em relação à escravidão, o esquecimento comandado, mas não como anistia. O objetivo é dizer que não ocorreu, mas não para esquecer a falta original. Constrói-se uma interdição duradoura transnacional, transcontinental em camadas que endurecem e sobre as quais outras são construídas num movimento perpétuo de interdição de um passado que tendo existido ainda hoje não é reconhecido plenamente. Portanto, falar da memória em relação aos atributos narrativos dos meios de comunicação é uma reflexão muito mais complexa do que simplesmente chegar a conclusão de que a mídia genérica é um lugar de memória.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Marialva. **Imprensa poder e público**. Os diários do Rio de Janeiro

(1880-1920). Tese de doutorado em História. Niterói: PPGH – UFF, 1996.

_____. **Senhores da Memória**. Tese para concurso público professor titular. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1993.

_____. “Escravos, oralidade e letramento”. In: SACRAMENTO, Igor e MATHEUS, Letícia (org.). **História da Comunicação**: experiências e perspectivas. 1 ed. Rio de Janeiro : Mauad, 2014, v.1, p. 43-65.

_____. **História da comunicação no Brasil**. Petrópolis : Vozes, 2013.

_____. “Imaginação televisual e os primórdios da televisão no Brasil”. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). **História da televisão no Brasil**: do início aos dias atuais. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. “Medios de comunicacion y conmemoraciones. Estrategias de reactualizacion y construccion de la memoria”. **Signo y Pensamiento**, v. XX, p.104 - 112, 2002.

_____. “Meios de comunicação e usos do passado: temporalidade, rastros e vestígios e interfaces entre Comunicação e História”. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart e HERSCHMANN, Micael. **Comunicação e História**. Interfaces e novas abordagens. Rio de Janeiro: MauadX, 2008.

_____. “Mídias e usos do passado: o esquecimento e o futuro”. **Galáxia** (PUCSP)., v.12, p.13 - 26, 2007.

_____. “O passado que nos afeta e nos consome: o esquecimento como ação memorável dos meios de comunicação” In: HERSCHMANN, Micael; RIBEIRO, Ana Paula Goulart e FREIRE FILHO, João (org). **Entretenimento, felicidade e memória**: forças moventes do contemporâneo. 1 ed. São Paulo : Anadarco, 2012, v.1, p. 173-192.

_____. “Os gestos do público e a construção do modelo cerimonial da televisão brasileira”. **Comunicação & Sociedade** , v.41, p.73 - 93, 2004.

_____. “Televisão e usos do passado: a construção da utopia comunicacional”. In: **Comunicação, educação e cultura na era digital**. Teresina : EDUFPI, 2009, v.1, p. 12-27.

_____. “Tempo, acontecimento e celebração: a construção dos 500 anos do Brasil nos gestos comemorativos da TV Globo”. **Comunicação & Sociedade**, v.33, p.67 - 88, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

DAYAN, Daniel e KATZ, E. **La télévision cérémonielle**. Paris: PUF, 1996.

GOMES, Nilo Sérgio. "Em busca da notícia: memórias do Jornal do Brasil de 1901". In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart e FERREIRA, Lucia Maria Alves. **Mídia e memória**. A produção de sentidos nos meios de comunicação. Rio de Janeiro: MauadX, 2007.

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

HARTOG, François. **Le Miroir d'Hérodote**. Essai sur la représentation de l'autre, Paris, Gallimard, 1980.

_____. **Regimes de historicidade**. Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**. Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014.

_____. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Artyplano, 2000.

JAMESON, F. **Posmodernismo o la logica cultural del capitalismo**. Barcelona: Paidós, 1995.

KARASCH, Mary. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000.

LE GOFF, Jacques. Memória. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Casa da Moeda, 1997.

MADUELL, Itala. "O jornal como lugar de memória: reflexões sobre a memória social na prática jornalística". **Revista Brasileira de História da Mídia** (RBHM) - v.3, n.2, jul./2014 - dez./2014

SILVA, Sônia Maria de Menezes da. Os historiadores e os "fazedores de História": lugares e fazeres na produção da memória e do conhecimento histórico contemporâneo a partir da influência midiática. **Revista OPSIS**, Goiânia, v. 7, n. 09, jul/dez. 2007

_____. A "MUSEALIZAÇÃO" DO PRESENTE: Mídia, Memória e Esquecimento, questões para pensar a história hoje. **Tempo e argumento**. Revista do Programa de Pós Graduação em História, UDESC, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 123-135. Jan/jun 2009.

_____. A operação midiográfica: a produção de acontecimentos e conhecimento histórico através dos meios de comunicação - A Folha de São Paulo e o Golpe de 1964, 2011 (DOUTORADO EM HISTÓRIA) Universidade Federal Fluminense.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

_____. **Les Lieux de Mémoire**. La République. Présentation. Entre mémoire et histoire. Paris: Gallimard, 1984.

_____. **Pierre Nora en Les lieux de mémoire.** Montevideo: Trilce, 2008.

NOVAES, Sonia Barreto de. **Lugares de Memória e mídias digitais:** a narrativa transversal de Batatuba. Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais. ECA-USP, 2014.

RÊGO, Ana Regina. "A Ditadura Militar no jornalismo: uma abordagem a partir do conceito de lugar de memória". **Revista Brasileira de História da Mídia** (RBHM) - v.3, n.2, jul./2014 - dez./2014

RIBEIRO, Ana Paula Goulart e FERREIRA, Lucia Maria Alves. **Mídia e memória.** A produção de sentidos nos meios de comunicação. Rio de Janeiro: MauadX, 2007.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da Televisão no Brasil.** São Paulo : Contexto, 2010, v.1, p. 15-35.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. "A mídia e o lugar da história". In: HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (orgs.). **Mídia, memória e celebridades.** Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

_____. "Jornalismo e história: ambiguidades e aparentes paradoxos". **ECO-Pós**, v. 4, n. 1 (1999).

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

Edição v.35
número 1 / 2016

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), v. 35, n. 1
abr/2016-jul/2016

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

O VIÉS BIOGRÁFICO DO JORNALISMO: MODOS DE NEGOCIAÇÃO

THE BIOGRAPHICAL BIAS OF JOURNALISM: TRADING MODES

MOZAHIR SALOMÃO BRUCK

Pós-doutor pela Universidade Fernando Pessoa (Porto). Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Brasil.
mozahir@uol.com.br

BRUNA RAQUEL DE OLIVEIRA SANTOS VIDA

Mestra em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Jornalista pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Brasil.
brunaraquelsantos@gmail.com

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

BRUCK, Mozahir; SANTOS VIDA, Bruna Raquel. O viés biográfico do jornalismo: modos de negociação. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 27-44, abr./jul., 2016.

Enviado em: 09 de setembro de 2015 / Aceito em: 19 de fevereiro de 2016

DOI - <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i1.835>

Resumo

Neste artigo, interessa-nos observar os modos como as narrativas de natureza biográfica valeram-se, em sua construção, das substâncias informativas jornalísticas que contribuíram, de alguma maneira, para alimentar percepções acerca de pessoas de notoriedade pública. Assim, para efeito de nossa reflexão neste artigo, nos valem de três biografias que abordaram as vidas de duas figuras muito populares no Brasil: Wilson Simonal e Mané Garrincha. Sobre Garrincha, o livro de Ruy Castro, *Estrela Solitária, um brasileiro chamado Garrincha*, e sobre o cantor Wilson Simonal, *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*, de Ricardo Alexandre (2009), e *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, de Gustavo Alonso (2011). Nessas obras, o que se percebe é que notícias, reportagens, artigos e fotos/ilustrações foram utilizadas como importantes fontes de informações que alimentaram tais narrativas memorialísticas.

Palavras-chave

Jornalismo. Memória. Biografias.

Abstract

In this article, we are interested in observing the ways in how narratives of biographical nature relied, in its construction, of journalistic informative substances that contributed, in some way, to reinforce perceptions about public notoriety people. Thus, for purposes of our analysis in this article, we based on the three biographies that have approached the lives of two very popular figures in Brazil: Wilson Simonal and Mané Garrincha. About Garrincha, the book of Ruy Castro, *“Estrela Solitária, um brasileiro chamado Garrincha”*, and about Wilson Simonal, *“Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal”*, from Ricardo Alexandre (2009), and *“Quem não tem swing more com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical”*, from Gustavo Alonso (2011). In these works (books), what we see is that news, reports, articles and photos / illustrations were used as important sources of information that contributed to such memorialistics narratives.

Key-words

Journalism, Memory, Biographies.

Considerações táticas

Tomando-se por princípio que o passado nunca está concluído (BRUCK, 2009), as biografias podem mostrar-se um ambiente narrativo potente para se refletir sobre as negociações, sobreposições e rearranjos que memória, história e jornalismo estabelecem entre si. Narrativa prevalente do presente em deslize, o jornalismo, por sua natureza também documental, acaba, ao seu modo, por referenciar e nutrir processos de construção memorialística. Independentemente das mídias que os suportam, registros textuais e imagéticos referenciam e nutrem nossas percepções do passado mais recente – por assim dizer, uma refração da refração. Neste artigo, interessa-nos observar os modos como as narrativas de natureza biográfica valeram-se, em sua construção, das substâncias informativas jornalísticas que contribuiram, de alguma maneira, para alimentar percepções acerca de pessoas de notoriedade pública. Assim, para efeito de nossa reflexão neste artigo, nos valem de três biografias que abordaram as vidas de duas figuras muito populares no Brasil: Wilson Simonal e Mané Garrincha. Sobre Garrincha, o livro de Ruy Castro, *Estrela Solitária, um brasileiro chamado Garrincha*, e sobre o cantor Wilson Simonal, *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*, de Ricardo Alexandre (2009), e *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, de Gustavo Alonso (2011). Nessas obras, o que se percebe é que notícias, reportagens, artigos e fotos/ilustrações foram utilizadas como importantes fontes de informações que alimentaram tais narrativas memorialísticas. Em seu estudo sobre biografias acerca de Wilson Simonal, Santos (2013) assinala que as duas biografias sobre o cantor valeram-se fortemente da imprensa como base referencial de informações sobre a vida do cantor.

Cabe considerar que, nas últimas décadas, o biográfico passou a ter centralidade na cobertura midiática e que “se, no passado, era preciso ler a biografia de uma estrela para conhecer passagens de sua intimidade que ela julgasse conveniente divulgar, hoje a biografia é escrita diariamente na mídia” (PENA, 2002, p.9). Ainda, muitos dos acontecimentos apresentados pela mídia mostram não apenas situações de ordem particular de suas personagens, mas também do contexto social em que se enquadram. Assim, os leitores, telespectadores e ouvintes passam a ter conhecimento da vida das personagens públicas a partir da leitura de matérias e reportagens jornalísticas.

Como se perceberá na análise das biografias sobre a trajetória de Simonal, o jornalismo é, muitas vezes, fonte de informação para pesquisas que auxiliam na construção da narrativa biográfica. Barbie Zelizer (ZELIZER apud

LOPES, 2007, p. 148), ao estudar a construção da memória coletiva sobre a morte do ex-presidente norte-americano John F. Kennedy pela mídia, apontou que a morte de Kennedy foi um momento importante para os jornalistas, ao contarem e recontarem os fatos, reafirmarem-se como contadores legítimos do acontecimento e intérpretes oficiais da realidade. Além disso, os repórteres tecem as narrativas sobre o assassinato, contribuindo para a construção e reconstrução de uma memória coletiva do acontecimento.

Zelizer refletiu sobre o papel dos meios de comunicação na construção da realidade e sua contribuição em moldar as memórias sobre os acontecimentos. Os grupos – jornalistas, historiadores, professores, políticos – utilizam-se de certa autoridade cultural ao narrarem a realidade moldando-a de acordo com os termos e critérios internos a esses grupos. Ou seja, a construção da realidade pelo jornalismo está submetida a uma cultura jornalística e às práticas dos profissionais, assim como a construção da realidade por parte dos historiadores está submetida às práticas desta profissão. São, portanto, comunidades interpretativas. Dessa forma, o jornalismo seria uma possibilidade de interpretação da realidade que, ao narrar, faz suas escolhas, conscientes e/ou inconscientes, do que deve vir à luz e o que deve permanecer na sombra.

Consideramos, portanto, que as narrativas produzidas pelo jornalismo impactam o chamado repertório geral social de modos distintos. Entretanto, não é na sucessão de notícias de ontem, de hoje e de amanhã que será estabelecida uma narrativa, mas “a coesão da história só será plena na virtualidade da experiência cognitiva e simbólica do receptor, na imaginação narrativa do leitor ou ouvinte” (MOTTA, 2006, p.57). Ou seja, segundo Motta (2006), o texto jornalístico será um estimulante da fusão de horizontes de expectativas para a (re)construção de uma coerência narrativa que leve o leitor a uma experiência cognitiva da realidade.

Jornalismo e conhecimento

As tipificações por meio das quais os indivíduos “processam” a vida cotidiana na sociedade reúnem-se no que Schutz denominou de acervo de conhecimentos disponíveis. E é por meio das tipificações que apreendemos o mundo e por meio delas (ao constituirmos tipos em relação aos mais variados contextos, circunstâncias e ambientes) que enlaçamos distintos níveis de familiaridade com o que nos rodeia e tudo aquilo a que acedemos – têm origem nas experiências que vivenciamos e também do que aprendemos. Poder-se-ia dizer, de modo muito simplificado, que as tipificações dizem respeito aos modos como objetivamos nossas primeiras percepções – em

nossos pensamentos e ações – na e da vida cotidiana.

Deve-se enfatizar que a interpretação do mundo em termos de tipos, como entendida aqui, não é resultado de um processo de racionalização, muito menos de conceituação científica. [...] Assim, as tipificações do senso comum – em oposição às tipificações feitas do cientista, especialmente, pelo cientista social, – emergem, na experiência cotidiana do mundo, como pressupostos, sem qualquer formulação de julgamentos ou proposições claras, com sujeitos e predicados lógicos. Elas pertencem, usando um termo fenomenológico, ao pensamento pré-predicativo. (SCHUTZ, 1979, p. 118).

Schutz (1979) discriminou importantes funções dos sistemas de relevâncias e tipificação: *i)* determinam quais os fatos ou eventos têm que ser tratados como essencialmente homogêneos, de modo a receberem tratamento tipicamente igual; *ii)* transformam ações individuais únicas em funções típicas de papéis sociais típicos, que se originam em motivações típicas e também com finalidades típicas; *iii)* funcionam tanto como um código de interpretação quanto como um código para cada membro de um grupo, constituindo, assim, um universo de discurso entre eles; *iv)* o sucesso nos processos de interação depende, em boa medida, da congruência entre os códigos de orientação e interpretação entre os atores em relação, o que faz com que o código tenda a ser estandardizado e o sistema de relevâncias, institucionalizado. Schutz (1979) demarca que os vários meios de controle social (leis, regras, rituais etc.) servem exatamente a esse propósito e *v)* é no sistema de relevâncias e tipificações socialmente aprovado que as relevâncias (escolhas) e tipificações (percepções) dos indivíduos são modeladas e se originam. E assim o é mesmo que, em dado momento, um sujeito tenha percepções e interesses díspares e mesmo conflitantes ou, como delineia Schutz, “todos os objetos, fatos e eventos são homogêneos na medida em que são relevantes para o mesmo problema” (SCHUTZ, 1979, p. 120).

Em sua leitura sobre a obra de Schutz, Correia (2005) destaca que é um quadro culturalmente bastante rico, pois trata-se de uma sedimentação da experiência e das aprendizagens, podendo ser compreendido como o modo de estabelecer regularidades num mundo ameaçado pela contingência” (CORREIA, 2005, p. 131). O mundo social, como mostrou Schutz (1979), só pode ser percebido e experimentado como típico. E as tipificações inscrevem-se na pressuposição de que existe no mundo uma ordem garantida, ou seja, que o mundo existe e faz sentido, podendo ser explicado por esse conjunto de conhecimentos disponíveis. Em se tratando do jornalismo, na visão de Correia, é exatamente nessa usinagem do acontecimento em notícia que se dá o fenômeno da construção da realidade pelo jornalismo. O autor assinala que na passagem do acontecimento à sua descrição, o “acontecimento-notícia”

tem, inevitavelmente, que ser relacionado com a realidade social, operando-se aí uma produção de sentido por meio das práticas e circunstâncias do fazer jornalístico.

As tipificações são a forma que a atitude natural do mundo da vida tem de lidar com a erupção generalizada da novidade. [...] aos olhos dos agentes que o integram, as tipificações permitem lidar com essas mudanças de um modo que lhes parecem evidentes. Nesse sentido, até acontecimentos como a morte são tipificados de um modo que lhes permite serem absorvidos pela visão relativamente natural do mundo que faz parte da vida cotidiana. [...] Os *media* lidam com acontecimentos que se desejam inesperados, brutais, diferentes, suficientemente díspares e invulgares para que possam continuar a merecer atenção. (CORREIA, 2005, p. 132).

Esse processo de construção simbólica coloca em crise, *a priori*, o desejo de um processo autônomo do jornalismo de absoluta objetividade e a notícia acaba por constituir-se um produto social intersubjetivo. "A realidade passa a ser uma construção, o produto de uma atividade especializada, dependendo em grande parte das práticas das profissões ligadas às produções mediáticas, designadamente a profissão jornalística". (CORREIA, 2005, p. 132).

Correia (2005) percebe tal processo presente no modo como os *media* e o jornalismo se relacionam e fazem a mediação da realidade, tentando conscientemente adotar, ao descrevê-la, "uma forma ingênua, pré-reflexiva, independentemente de qualquer questionamento sobre a natureza dessa realidade". O autor estabelece o que em sua visão seria a relação entre a linguagem jornalística e a atitude natural.

No contexto de condicionantes socioculturais em que vivem, os *media* correm um risco acentuado: circunscrevem-se à divulgação do conjunto de crenças que constituem a atitude natural de um determinado grupo, no sentido que a Fenomenologia social dava ao termo, ou seja, uma atitude perante o mundo caracterizada por um interesse eminentemente prático, e pela fé ingênua na realidade e na permanência do mundo percebido. A insistência na agradabilidade, a preocupação evidenciada pelo estilo jornalístico em tornar as narrativas facilmente compreensíveis e reconhecíveis aos cidadãos típicos, implica que o jornalista reflita as tipificações e relevâncias consideradas dominantes. (CORREIA, 2005, p. 135).

Fundamentando sua discussão a partir da noção dos sistemas de relevância de Alfred Schutz, Correia (2005) salienta que um dos problemas de uma relação desse tipo com a realidade é que o jornalismo, por meio das notícias, apresenta um senso comum sem contexto, ou seja, "não fornece

instruções acerca de 'como as coisas são' mas acerca de como elas se encaixam na ordem das coisas". E, ao contar histórias acerca de como é a ordem das coisas, as instituições noticiosas oferecem simultaneamente uma valoração moral e uma percepção da hierarquia social que pode ser observada mesmo nos modos como são operados os valores-notícia que emergem da eleição dos assuntos, fontes e entrevistados dos veículos jornalísticos. "Nesse sentido, conclui Correia, as notícias também constroem os arranjos institucionais e práticas sociais mais adequados tornando-se operadores de uma ordem convergente" (CORREIA, 2005, p. 135). Em relação às noções em questão, interessam-nos, em especial, discutir e tentar perceber os modos como num quadro amplo de sistemas de relevância o jornalismo atua, destacando e ampliando a relevância dos acontecimentos e das temáticas, e como se vale de operações tipificantes para lidar com as irrupções que acabam por constituir a cotidianidade do mundo da vida. Em especial, como o jornalismo parece estabelecer complexos movimentos de retroalimentação da memória coletiva, valendo-se de percepções que, mesmo não exatamente fundamentadas historicamente, acabaram por se cristalizar no ambiente social, alimentando o que Correia nomeou de ordem convergente.

É no contexto das reflexões de Schutz (1979) e da leitura que dele nos proporciona Correia (2005) que avançamos em nossa proposição de tensionamento entre o jornalismo e sua vocação para a narrativa imediata e como substância da memória. Tomando-se as funções sinalizadas por Schutz para os sistemas de relevância e os quadros de tipificação, é inevitável que se lancem perguntas efetivas sobre os modos como, no exercício cotidiano do jornalismo, constituímos no presente as percepções de acontecimentos e situações que no futuro se oferecerão como chaves mestras para a compreensão do passado. Um jogo de temporalidade em que o jornalismo nem sempre é mero coadjuvante, mas balizador efetivo dos sentidos e interpretações que se cristalizarão, retroalimentando e enviesando (des) entendimentos e (in) compreensões.

Jornalismo e memória

Ao sinalizar para a distinção entre memória coletiva e individual, Halbwachs (1990) aponta para a relação de dependência entre as duas possibilidades de memória. Para que uma exista é necessário que a outra também seja real. Para ele, são as lembranças coletivas de um grupo que reúnem seus membros. Para Halbwachs, o convívio entre os membros de uma comunidade é essencial para que as recordações sejam atualizadas, permitindo assim que o grupo se identifique como tal e evite seu desaparecimento. As

rememorações coletivas – no plural, por serem vários grupos e guardadas no interior deles – não permitem que as lembranças sejam apagadas e mantêm o grupo como tal.

O simples fato de relatar os acontecimentos passo a passo não torna uma lembrança viva para a pessoa. Halbwachs concorda que as imagens impostas por um grupo a um indivíduo podem modificar a impressão que este pode ter guardado do passado. É preciso ter algo em comum com um conjunto de depoimentos exteriores a nós, como uma semente de rememoração, para que eles – os relatos – tornem-se um conjunto consistente de lembranças. Caso contrário, por mais que tentem as testemunhas refazer os acontecimentos, será inútil, já que não existirá lastro algum na memória.

Se um indivíduo não consegue reconhecer-se como parte integrante de um determinado grupo, estaria impossibilitado de reconstituir, pela lembrança, acionada com os demais integrantes, o antigo grupo e, assim, a memória já não seria a mesma. “Esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodeavam.” (HALBWACHS, 1990, p.32). A impossibilidade de reconstituir o grupo não é culpa das memórias de nenhum indivíduo. Pode ser explicado pelo desaparecimento de uma memória coletiva que compreendia a memória de todos que participavam de um determinado grupo. Mas, se a memória coletiva é amparada em um grupo de homens, o que poderíamos pensar sobre a memória individual?

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (HALBWACHS, 1990, p.51)

Na construção narrativa de trajetórias de vida de um indivíduo, o biógrafo lida com as memórias individuais e coletivas em movimentos de negociação e tensão entre uma e outra. Fontes consultadas expõem suas perspectivas e versões a partir de percepções individuais que estão associadas, de algum modo, às coletivas. Além disso, nas informações e descrições coletadas podem haver, intencionalmente ou não, visões e valores acerca do biografado e de sua trajetória. Ou seja, cada fonte terá o seu entendimento e mesmo interesse e, certamente, uma imagem sobre o biografado que será sempre resultado de percepções e lembranças que vão sendo construídas e negociadas permanentemente e, por isso mesmo, estão em constante alteração.

Ao tratarem do conhecimento da vida cotidiana por meio de seus processos de objetivação, Berger e Luckmann (2003) destacam que é por meio da linguagem da vida cotidiana que os indivíduos estabelecem processos de subjetivação dos mais variados campos e, predominantemente, utilizam a linguagem comum da vida cotidiana para narrar experiências distintas, como contar sonhos. Como mencionado acima, não podemos negar a função dos *media* – aqui nos interessando os jornalísticos – de interferirem na construção de diversas experiências, sejam individuais ou coletivas. Essa importância dada aos veículos jornalísticos pode ser explicada pela transformação do jornalismo em um “narrador do cotidiano”.

Ele [o jornalismo] é apontado como um dos principais responsáveis pela divulgação dos mais variados eventos que ocorrem em nossas complexas sociedades, e somente a partir dele é possível difundir temas e acontecimentos que, de outra forma, ficariam restritos aos seus locais de ocorrência. (CARVALHO, 2012, p. 50)

Nora (1976) destaca que, de modo muito intenso, no século XX a sociedade passou a viver o presente com um sentido histórico. Uma das explicações para isso seria a culminância de um novo fenômeno: o acontecimento. Com essa mudança histórica, em que os historiadores perdem lugar para os *media*, “nas nossas sociedades contemporâneas é por intermédio deles [os *media*] e somente por eles que o acontecimento marca a sua presença e não nos pode evitar” (NORA, 1976, p.181). Segundo Nora, nesse momento de mudança o “fazer história” deixa de ser um privilégio dos historiadores – que antes delegavam valor e lugar aos acontecimentos – e passa a ser uma atribuição dos *media*, isto é, os acontecimentos passam a ser exteriores aos historiadores.

No *Retorno do acontecimento*, Nora (1976) reflete sobre as relações entre o jornalismo, memória e história, ao discutir o papel que cabe na sociedade hoje ao historiador, já que os acontecimentos são contados (mediatizados) no próprio presente. Outra característica apontada por Nora nos processos de transformação é a aproximação do acontecimento ao fato cotidiano e a existência permanente de um repórter-espectador ou espectador-repórter.

O próprio do acontecimento moderno encontra-se no seu desenvolvimento numa cena imediatamente pública, sem não estar jamais sem repórter-espectador nem espectador-repórter, em ser visto se fazendo, e esse “voyeurismo” dá à atualidade tanto sua especificidade com relação à História quanto seu perfume já histórico. (NORA, 1976, p. 185)

Nora demonstra que é por meio dos *mass media* que a sociedade tem acesso aos acontecimentos, mas que sua simples ocorrência não é

garantia de que sejam definidos como acontecimento. Para que assim sejam considerados, é preciso que se tornem conhecidos e esse é o papel dos *media*. (NORA, 1976, p. 181). Nessa perspectiva, o historiador deixa de ter privilégios até então exclusivos de sua função. Não cabe a ele mais definir o que entrará para a história já que, segundo Nora (1976),

De agora em diante, o acontecimento oferece-se a ele do exterior, com toda a força de um lado, antes de sua elaboração, antes do trabalho do tempo. E mesmo com muita mais força na medida em que os *media* impõem imediatamente o vivido como história, e que o presente nos impõe em maior grau o vivido. Uma imensa promoção do imediato ao histórico e do vivido ao lendário opera-se no momento mesmo que o historiador se encontra confuso nos seus hábitos, ameaçado nos seus poderes, confrontado com o que se aplicava, em outro lugar, a reduzir. (NORA, 1976, p. 183 e184)

Tomando-se a notícia como um discurso do imediato fragmentado, o que por certo já demarcaria, *a priori*, suas limitações em termos do conhecimento do mundo, o jornalismo, em termos de suas configurações mais habituais, parece colocar em questão suas possibilidades em termos de substância para nutrir seja a memória coletiva ou mesmo de estabelecer-se como referência para própria história.

Se de um lado Pierre Nora coloca em questão o papel do historiador na atualidade, por outro contrapõe enfaticamente memória e história. No seu *Les lieux de mémoire* (1984), o autor francês defende que longe de serem sinônimos, memória e história apareceram posteriormente como se estivessem numa "oposição fundamental". Para ele, a memória é a vida, vivenciada por sociedades vivas, fundadas em seu nome. Ela permanece, destaca Nora, em perene evolução "aberta à dialética do lembrar e do esquecer, inconsciente a suas sucessivas deformações, vulnerável a manipulações e apropriações e suscetível a longos repousos e periódicos renascimentos". A história, uma produção intelectual e secular, segundo Nora, se liga à análise e à crítica:

A memória instala a lembrança dentro do sagrado; a história, sempre prosaica, a liberta novamente. A memória é cega a tudo o que não seja o grupo que ela une. [...]. A história, por outro lado, pertence a todos e a ninguém, e daí sua reivindicação à autoridade universal. A memória se enraíza no concreto, em espaços, gestos, imagens e objetos; a história se lega estritamente a continuidades temporais, a progressões e relações entre coisas. A memória é absoluta, enquanto a história pode apenas conceber o relativo. [...]. No coração da história está um discurso crítico que é antitético à memória espontânea. A história suspeita eternamente da memória, e sua missão na verdade é suprimi-la e destruí-la. (NORA, 1984, p.223)

Entendendo-se a memória coletiva como o resultado dessa permanente negociação entre os arranjos sociais da memória, o imaginário individual e as percepções construídas coletivamente, a memória pode ser compreendida como sendo muito mais do que uma prática de recuperar no tempo fatos, informações e circunstâncias, mas o modo como, no presente, enquadramos o que nos antecedeu. Mas tratam-se, sempre, de (re)inscrições marcadas pela complexidade da apropriação discursiva nos distintos campos em que esta se dá: seja nos grupos de interesse, comunidades ou pela própria mídia. Na contemporaneidade, as narrativas memorialísticas parecem adquirir aspectos que transcendem a exclusiva revelação de um perfil/época/trajetória e despontam como sintoma, de natureza retórica, de complexos processos culturais na tentativa de compreender e desvelar o mundo.

Simonal e Garrincha: a imprensa como fonte e personagem biográficas

De modo distinto, os biógrafos Ruy Castro (Garrincha) e Ricardo Alexandre e Gustavo Alonso (Simonal) valeram-se dos registros da mídia – jornais, revistas, programas de rádio e televisão, documentários etc. – para comporem as biografias que escreveram sobre o jogador e o cantor. Ambos marcaram sua época e instalaram-se na memória e no imaginário da sociedade e da própria cultura brasileira em função de suas movimentadas vidas privadas que, de modo explosivo, ganharam o espaço midiático – luxo, festas, excessos, traições, acidentes automobilísticos, passagens policiais, solidão e abandono. Do absoluto sucesso ao ostracismo, as histórias de Garrincha e Simonal parecem ter, respeitadas suas distintas épocas e mesmo perfis e contextos históricos e sociais, muitas semelhanças.

Na biografia sobre Wilson Simonal escrita por Ricardo Alexandre – *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal* (2009) – as referências aos jornais e revistas utilizadas para a pesquisa do autor somaram um total de 67, prevalecendo as citações dos jornais *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* (16 referências a cada jornal). Já na biografia escrita por Gustavo Alonso – *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical* (2011) – foram feitas 344 referências às revistas e jornais apresentadas em notas de rodapé. O jornal mais citado foi *O Pasquim*, com 48 citações.

Alexandre se utiliza do jornalismo como forma de comprovação de passagens na vida de Wilson Simonal, como em casos da infância e adolescência do cantor. “Orgulhosa, dona Maria dizia que seus filhos nunca haviam subido o morro. ‘Não teria nada de mais, mas foi melhor assim.

Sempre brincaram com os filhos dos patrões. Dividindo o quintal dos ricos, diversas vezes Simonal e Zé Roberto colocaram sua capacidade de resignação à prova” (ALEXANDRE, 2009, p.22). A citação destacada nesta referência é da revista *Realidade* de dezembro de 1969. Quando começa a falar em política, Alexandre mostra as referências ao jornalismo para contestar algumas fontes e ir ao encontro do que ele entende de Simonal.

Embora o próprio cantor jamais tenha usado esse argumento, os fãs mais reducionistas gostam de repetir que Simonal era uma pessoa apolítica, alienada e ignorante nos rumos da direita e esquerda brasileiras. Pode funcionar para justificar – ou explicar – boa parte de seus tropeços futuros, mas não é verdade. Simonal era, definitivamente, simpático ao golpe de 1964. Ele próprio admitiu: “*Não havia outra saída além do golpe militar]. Não tínhamos nenhuma liderança política. Nada mais correto do que os militares assumirem o poder em um momento de caos*”. (ALEXANDRE, 2009, p.176)

O trecho destacado acima é da *Folha de S. Paulo*, 22 de agosto de 1982, e foi utilizado para defender que o cantor não era alienado; no entanto, o autor afirmou em seguida que isso era comum e que “na época, declarar-se a favor do golpe era colocar-se contra a criação de um ‘Cubão’, uma ditadura comunista no Brasil – e não, ao menos declarada ou necessariamente, uma opção antidemocrática” (ALEXANDRE, 2009, p.176). Nesta citação, Alexandre contextualizou a notícia, relativizando-a. Vale ressaltar que a notícia é um discurso do presente e no presente, inexistindo um distanciamento temporal dos acontecimentos e das narrações sobre os fatos.

Mas Alexandre também utiliza as matérias jornalísticas para comprovar que o cantor não tinha uma posição política definida.

Simonal não era de direita ou de esquerda. Mais preciso seria dizer que o cantor era um desencantado político e um artista livre de ideologias: “Antigamente, eu andava empolgado com a esquerda festiva – não me envergonho de dizer que já estive meio nessa, sabe como é, a gente vai estudando, fica com banca de inteligente e pensando que é o tal, achando que muita coisa estava errada [...] Passeata é um negócio da maior boboquice. Não resolve nada. Depois que o cara casa, tem família, vai vendo que não tem dessas coisas. Quando é jovem, acha que passeata, baderna, anarquia resolvem [...] Estudante tem que estudar” (ALEXANDRE, 2009, p.177)

A citação “Antigamente, eu andava empolgado... achando que muita coisa estava errada” foi retirada do jornal *O Pasquim* e “Passeata é um negócio da maior boboquice... Estudante tem que estudar” é uma citação da revista *Realidade*, ambas de 1969, sendo a primeira de julho e a segunda de dezembro. Ricardo Alexandre faz as referências às fontes utilizadas apenas

em notas de fim. Apenas algumas são sinalizadas no texto. Podemos inferir que, assim como o jornalista tenta apagar de seu texto traços da narrativa a fim de que o leitor possa entendê-lo como o fato em si, o biógrafo-jornalista também o faz.

Alonso (2011), como percebemos pelo levantamento de referências a jornais e revistas citado acima, utiliza-se com frequência desse tipo de fonte. São mais de 300 citações de notícias, reportagens e entrevistas demarcadas no próprio texto como notas de rodapé. O autor faz uso do jornalismo como referência ao longo de toda a narrativa e em diferentes momentos da vida do cantor, como a sua infância, o seu sucesso e o seu ostracismo.

Alonso também utiliza as referências jornalísticas como comprovação de situações ocorridas ou mesmo de falas do cantor

Como gostava das três canções, Simonal se dizia incapaz de escolher apenas uma das três. Ironizando, chegou a propor a escolha através "dos palitinhos". Mais sensata, a organização decidiu que o presidente [o Simonal] não defenderia nenhuma das três. Ele concordou, pois assim silenciava os boatos que já corriam: "Havia muita gente achando que o Festival tinha sido feito pra mim. (...) Então, permitam-se o cabotismo, haveria uma certa desvantagem para os outros intérpretes, porque a minha figura interpretando uma música já levava o público para o meu lado. Isso não seria, em sua consciência, um negócio honesto, profissional, podendo facilitar ou prejudicar a vitória das músicas" – *Diário de Notícias* (25/9/1969) (ALONSO, 2011, p.58)

Entretanto, o biógrafo também reconhece em seu livro alguns equívocos decorrentes dos meios de comunicação, como em relação ao ano de nascimento de Wilson Simonal, que nasceu em 23 de fevereiro de 1938.

Há um erro muito comum acerca do ano do nascimento de Simonal, especialmente na internet e, em consequência, em grande parte da imprensa. Várias vezes vi o ano de 1939 como o de nascimento, o que está errado. Para comprová-lo, entrei em contato com os filhos do cantor, assim como constatei em entrevistas do cantor a data precisa. Contudo, não consegui entender o motivo de tal erro". (ALONSO, 2011, p.77)

O que se pode perceber pela análise das duas biografias selecionadas para este estudo é que nem sempre os autores problematizam os conteúdos de notícias e reportagens sobre Simonal e acabam por utilizá-las, de modo acrítico, para legitimar aqueles aspectos que querem que fiquem como verdade ou, em outras situações, para contestar episódios/informações.

Ricardo Alexandre, jornalista, escreveu a biografia sobre Wilson Simonal tomando como base o fazer jornalístico, no sentido de valer-se de fontes

primárias, secundárias, realizar entrevistas com pessoas que conviveram ou vivenciaram situações juntamente com o Simonal. São pessoas que deram seus testemunhos de acordo com suas visões. Assim como o fazer do jornalismo diário, que pode ser considerado como um discurso segundo (RODRIGUES, 1993).

Já a biografia publicada por Gustavo Alonso é fruto de sua pesquisa de mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense, defendida em 2007. Alonso não tem interesse em defender o cantor e contribuir para a sua “absolvição”, mas questiona e tenta entender os porquês desse silenciamento em relação a Simonal e os motivos de alguns artistas serem excluídos de uma memória coletiva. O objetivo é recontar uma história da música brasileira que alguns não quiseram na memória. Segundo o autor, o objetivo é sair dos discursos recorrentes da MPB no campo da *resistência* e falar daqueles que se identificaram com o regime militar ou que foram indiferentes a ele. Essa indiferença, como aponta Alonso, está mais submersa em sombras por não deixar rastros, é “um terreno pantanoso para a análise” .

Já em *Estrela Solitária, um brasileiro chamado Garrincha*, Ruy Castro (1995), como já o fizera em *O anjo pornográfico*, a biografia sobre Nelson Rodrigues, toma de modo muito contido a imprensa como fonte de informação. Nos momentos em que alude a textos e imagens sobre o jogador que a imprensa fez circular, jornais e revistas aparecem mais como “personagens” da biografia sobre Garrincha do que como referência conteudística. Uma passagem da biografia que sinaliza nesse sentido é o excerto em que Castro mostra que a definição do nome do novo ponta-direita que surgia no Botafogo e se mostrava espetacular virou motivo de disputa entre os jornais *O Globo*, que já o chamava de *Garrincha*, e o *Diário da Noite*, que adotara, para o novo jogador do Botafogo o apelido de Gualicho¹ .

Poucas semanas depois, quando Garrincha estreou no Botafogo e desandou a fazer gols, locutores esportivos como Oduvaldo Cozzi e Waldir Amaral, da emissora Continental, já tinham aderido ao nome de Gualicho. Um único locutor da Rádio Globo preferia Garrincha – donde quem ouvisse pelo rádio um jogo do Botafogo, passeando o dial pelas estações – acharia que o mesmo gol tinha sido feito por dois jogadores diferentes. Para piorar, Gualicho, o cavalo, venceu estrondosamente o Grande Prêmio Brasil montado por Olavo Rosa, nove corpos à frente do segundo colocado. Era como se Garrincha estivesse condenado a ser Gualicho.

1 O apelido Gualicho surgiu no *Diário da Noite*. Segundo Castro, Sandro Moreyra, que era repórter do jornal e torcedor militante do Botafogo, foi quem criou o nome por considerar Garrincha um apelido “muito fraco e até um pouco feminino” (CASTRO, 1995, p.61). Além disso, Gualicho era o nome de um dos mais vencedores cavalos da época no Grande Prêmio Brasil.

(...) O eco do nome Garrincha voltou a soar nas redações, mas só o eco. Os jornalistas começaram a se complicar e o resultado é que, nos seus primeiros quatro ou cinco meses de carreira, os jornais o chamaram de Gualicho, Garribo, Carrico, Carricho, Garricho, Garricha, Garrinha, Garrincho e Garrincha. (...) O próprio O Globo, que acertou de primeira, andou variando na grafia. Até que o repórter Geraldo Romualdo da Silva, também em O Globo, encerrou o assunto com a manchete em seis colunas: "MEU NOME É MANUEL E MEU APELIDO É GARRINCHA". (CASTRO, 1995, p.62).

Outro exemplo é o trecho da biografia em que Castro assinala a pressão que Garrincha sofria pela imprensa em função de seu caso com a cantora Elza Soares e sua recusa em operar-se do joelho. Amigo de Garrincha, o jornalista Armando Nogueira fez, por meio de sua coluna, uma série de artigos em defesa do jogador.

Mas o Botafogo era um vilão fácil e, além disso, já fizera aquilo em outras ocasiões. Só que agora alguns dirigentes estavam excessivamente sensíveis a qualquer crítica por causa de Garrincha. Armando Nogueira desencadeou pelo *Jornal do Brasil* uma campanha a favor do jogador e começou a receber telefonemas anônimos: "Ou você para ou nós vamos te eliminar". O telefone de sua casa tocava de madrugada, com ameaças a ele ou a sua mulher, Bruneilde. Para Armando, essas ameaças partiam dos amigos de Brandão Filho, a quem vinha atacando todos os dias por sua truculência, pela insensibilidade e até pelos suspensórios que usava. Armando teve de trocar o número do telefone. (CASTRO, 1995, p. 330).

Importante considerar, portanto, que, diferentemente de Alonso, Castro, mesmo sendo jornalista, não privilegiou a imprensa como fonte direta de informações. Pelo contrário, dá a elas valor secundário, não deixando de cotejá-las com novas pesquisas e muitas entrevistas – cerca de mais 500, com 170 entrevistados, como informa o biógrafo nos elementos pós-textuais de seu livro.

As três biografias eleitas para este trabalho possuem características bem distintas. Vale ressaltar o contexto em que foram criadas e, principalmente, os objetivos dos autores em escrever sobre a vida das personagens. Como afirma Dosse (2009), o biógrafo precisa deixar claros quais são seus interesses e o que o levou a pesquisar e escrever sobre a vida de alguém sinalizando os caminhos percorridos e as escolhas feitas. Essa explicação é o que impede o leitor de duvidar do biógrafo e, assim, estabelecer uma relação de cumplicidade com o autor (MALCOLM, 1995).

As narrativas sobre uma vida podem ser múltiplas. A construção do texto e o trabalho com os dados coletados ao longo de anos de pesquisas fazem com que os resultados sejam distintos, mesmo quando se trata da

mesma personagem. Isso nos indica, assim como defendem autores como Bakhtin (2011), Bourdieu (1996) e Dosse (2009), que não é possível repor uma vida pela narrativa e o que podemos ter são versões, atualizadas e negociadas ao longo dos anos. E esses rearranjos da memória nem sempre são claros, principalmente, em trajetórias de vida marcadas por polêmicas, suspeitas e dúvidas.

Considerações finais

As biografias, como assinalam Bruck (2009), Arfuch (2010) e Santos (2014) têm, de modo significativo, adensado o universo de conhecimentos disponíveis num intenso processo de negociação e, poder-se-ia dizer, em alguns casos, quase de sobreposição entre passado e presente. A mídia, em especial o jornalismo, por sua natureza também documental, acaba, ao seu modo, por referenciar e nutrir processos de construção memorialística. Independentemente das mídias que os suportam, registros textuais e imagéticos referenciam e nutrem nossas percepções do passado mais recente – por assim dizer, uma refração da refração.

Os tensionamentos que marcam tal relação entre relatos que, ao se colocarem como narrativas do presente, também se instituem como substância para a memória e a história revela um complexo jogo de temporalidade em que acabamos por constituir, no presente, as percepções de acontecimentos e situações que no futuro se oferecerão como chaves mestras para a compreensão do passado. Um jogo de temporalidade em que o jornalismo nem sempre é mero coadjuvante, mas balizador efetivo dos sentidos e interpretações que se cristalizarão, retroalimentando e enviesando (des) entendimentos e (in) compreensões.

Ao retratarem as vidas de Garrincha e Simonal, Castro (1995), Alexandre (2009) e Alonso (2011) valeram-se de modo distinto, mas efetivo, de registros midiáticos de personagens que incisivamente marcaram sua época e instalaram-se na memória e no imaginário da sociedade e da própria cultura brasileira. O jornalismo contribuiria, assim, para a construção diária da imagem de personalidades públicas quando retratam situações de sua vida. E, conseqüentemente, para a construção e reconstrução dessas imagens e da memória coletiva sobre determinadas pessoas e/ou situações. Vale ressaltar que as peças do quebra-cabeça da vida das personalidades públicas, montados cotidianamente sem o afastamento temporal pelos narradores do cotidiano, servem de referência para as percepções e interpretações futuras e serão, muitas vezes, utilizadas por biógrafos, jornalistas ou não, como afirmação ou refutação de fatos, circunstâncias e contextos das vidas de biografados.

Referências

ALEXANDRE, Ricardo. **Nem vem que não tem**: a vida e o veneno de Wilson Simonal. São Paulo: Globo, 2009.

ALONSO, Gustavo. **Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga**: Simonal e os limites de uma memória tropical. São Paulo: Editora Record, 2011.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 2003, 23ª edição.

BRUCK, Mozahir Salomão. **Biografias e literatura**: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. 219 p.

CARVALHO, Carlos Alberto de. **Reflexividade e Jornalismo**: algumas aproximações. In: BRUCK, Mozahir Salomão; CARVALHO, Carlos Alberto de; **Jornalismo: cenários e encenações**. São Paulo: Intermeios, 2012. p. 43-58.

CASTRO, Ruy. **Estrela solitária**: um brasileiro chamado Garrincha. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CORREIA, João Carlos F. **A teoria da comunicação de Alfred Schutz**. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. 189p.

MALCOLM, Janet. **A mulher calada**: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 220 p.

MOTTA, L. G. F. **Narrativa jornalística e conhecimento imediato de mundo**: construção cognitiva da história do presente. Comunicação & Política, v. 24, p. 45-70, 2006.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris, Gallimard, Vol. I. 1984. Tradução livre oferecida em Mímeo pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

NORA, Pierre. O retorno do fato. In: **HISTÓRIA**: volume 1: novos problemas. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. 193 p. (Coleção Ciências sociais). p.179 – 193.

PENA, Felipe. 2002. **Celebridades e heróis no espetáculo da mídia**. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. XXV, n. 1: 146-157. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/pena-felipe-vida-show.pdf. Acessado em 23 de outubro de 2013.

PIGNATARI, Décio. Para uma semiótica da biografia. In: HISGAIL, Fani (Org.).

Biografia: sintoma da cultura. São Paulo: Hacker Editores: Cespuc, 1996. (Escrita & Ensaio)

RODRIGUES, A. O acontecimento. In. Traquina, N. (org.). **Jornalismo:** questões, teorias e estórias. Lisboa, Veja, 1993.

SANTOS, Bruna Raquel de Oliveira e. **Limites e possibilidades da biografia:** um estudo acerca dos relatos biográficos sobre o cantor Wilson Simonal. Belo Horizonte, 2014.

SARLO, Beatriz. **Tempo presente:** notas sobre a mudança de uma cultura. Beatriz Sarlo; tradução, Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005. 238 p.

SCHUTZ, Alfred. **Fenomenologia das relações sociais.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

O ACONTECIMENTO JANGO: EXUMAÇÃO E MEMÓRIA NA SIMULTANEIDADE DO JORNALISMO

THE JANGO EVENT: JOURNALISM SIMULTANEITY DEALING WITH EXHUMATION AND MEMORY

Edição v.35
número 1 / 2016

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), v. 35, n. 1
abr/2016-jul/2016

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

JOSEMARI POERSCHKE QUEVEDO

Jornalista, Mestra em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Doutoranda em Políticas Públicas na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Brasil.
josemari.quevedo@gmail.com

MARJA PFEIFER COELHO

Jornalista, Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Brasil.
marjapcoelho@gmail.com

1 Uma versão deste artigo foi apresentada no GT Historiografia da Mídia durante o 10º Encontro Nacional de História da Mídia (2015), organizado pela Associação Brasileira de Pesquisadores da História da Mídia (ALCAR).

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

QUEVEDO, Josemari; COELHO, Marja. O acontecimento Jango: exumação e memória na simultaneidade do jornalismo. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 45-68, abr./jul., 2016.

Enviado em: 10 de setembro de 2015 / Aceito em: 17 de novembro de 2015

DOI - <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i1.841>

Resumo

Partindo dos conceitos de acontecimento e de simultaneidade, o artigo examina como foi narrada, por quatro jornais, a exumação do corpo do presidente João Goulart, desde a remoção dos restos mortais do cemitério em São Borja/RS (novembro de 2013), até a divulgação do laudo final (dezembro de 2014). Verifica-se como a exumação serve para tratar de memória nos níveis local, regional, nacional, pensando simultaneamente em: 1) Ditadura (acontecimento fundador); 2) Jango (sujeito que liga passado e presente); 3) Exumação (acontecimento novo). A metodologia empregada é a análise qualitativa dos textos e da nucleação de sentidos em torno do sujeito Jango, da exumação e do passado ao qual está vinculada. Dentre os resultados, são detectadas diferenças entre a dramatização dos jornais locais, a estetização da tecnicidade do jornal regional e a moralização da política do jornal nacional.

Palavras-chave

Memória; Exumação De Jango; Acontecimento.

Abstract

Starting from event and simultaneity concepts, the paper examines how the exhumation of the body of President João Goulart was narrated by four newspapers, from the removal of deadly cemetery remains in São Borja/RS (November 2013), to the release of the final report (December 2014). It was examined how exhumation was used to treat memory at the local, regional and national levels, considering simultaneously: 1) Dictatorship (founder event); 2) Jango (subject that connects past and present); 3) Exhumation (new event). The methodology used is the qualitative analysis of texts and sense nucleation around the subject Jango, the exhumation and the past to which it is linked. Differences are detected between the dramatization of local newspapers, the technicality aesthetics of the regional newspaper and the policy moralization of the national newspaper.

Key-words

Memory; Jango's Exhumation; Event.

Introdução

Em 2013, o campo político promoveu um resgate histórico inédito no país, quando o corpo do ex-presidente João Goulart (Jango) foi exumado para investigar a causa da sua morte. Solicitada pela família desde 2007, a medida se deu em meio a uma conjuntura de ação pública sobre a memória nacional no período militar (1964-1985).

Para tanto, foi fundamental a instalação da Comissão Nacional da Verdade (CNV), em 2012, com o objetivo de esclarecer os crimes de desaparecimento, assassinato e tortura nos anos de ditadura. A CNV foi um dos propositores institucionais da exumação, cujas etapas começaram com a remoção, de São Borja, no Rio Grande do Sul (RS), dos restos mortais de Jango, e com seu traslado a Brasília com direito à cerimônia de chefe de Estado; incluíram o segundo enterro com honras; e finalizaram com a divulgação dos resultados inconclusos em dezembro de 2014. O procedimento realçou São Borja¹, na fronteira oeste do RS. Berço de outro destaque da história do país, Getúlio Vargas, a cidade se tornou célebre, reconhecida como “Terra dos Presidentes”².

As relações entre presente e passado tornaram o acontecimento singular. Desta maneira, é interessante questionar: como o jornalismo, em diferentes níveis (local, regional, nacional), articula a narração do acontecimento “exumação”, elaborando um novo fato histórico, mexendo com memórias e criando novas representações?

Pela ótica da simultaneidade (FRANCISCATO, 2005), avalia-se como o jornalismo articula três fios condutores do acontecimento, que são:

1. ditadura, como acontecimento fundador;
2. o presidente, cujos restos mortais são elo entre passado e presente;
3. a exumação do corpo, acontecimento do presente.

São analisados estes núcleos de sentido em torno de fatos-chave: remoção do corpo, em 13 de novembro de 2013; 2º enterro de João Goulart, em 6/12/2013; e resultados da exumação, em 1º de dezembro de 2014. O *corpus* é composto pelos jornais locais *Folha de São Borja* e *O Regional*, de São Borja³, pela proximidade com o fato; por *Zero Hora*⁴, principal jornal do

1 Localizada a 600 quilômetros de Porto Alegre, a cidade tem cerca de 61 mil habitantes (Dados do Censo IBGE 2010. Consulta: 14/01/2015, em <http://www.ibge.gov.br>)

2 Assim declarada pela lei estadual 13.041/2009.

3 Há dois jornais mais importantes na cidade. A FSB, fundada em 1970 e mais tradicional, circula nas quartas-feiras e sábado. O Regional circula na sexta e abrange Itaqui, Garruchos, Maçambará, Unistalda e Santo Antonio das Missões. Informações coletadas da ficha editorial de ambos os jornais.

4 Jornal diário do Grupo Rede Brasil Sul (RBS). Fundado em 1964, tem sua redação em Porto Alegre, contando com uma sucursal em Brasília e correspondentes no interior do Estado. Apresentado no site da RBS como “o maior jornal do Rio Grande do Sul” (<http://www.gruporbs.com.br/atuacao/zero-hora/>).

RS; e pela *Folha de São Paulo*⁵, pelo escopo nacional. Os diferentes níveis de análise baseiam-se nas “galáxias” do jornalismo exploradas por Neveau (2006). O jornalismo local é marcado pela adjacência com fontes e leitores na produção das notícias, por vezes valorizando “um ‘nós’ territorializado” (NEVEAU, 2006). Já o jornalismo nacional assume autoridade moral ao tratar do que é relevante ao país⁶.

As notícias passaram por análise qualitativa, avaliando-se o conteúdo latente, a partir do sentido geral de textos e contextos (HERCOVITZ, 2007), buscando diferenças e aproximações entre os níveis na memória resgatada e aquela que, simultaneamente, é elaborada no contar da exumação.

Memória e jornalismo: acontecimento e simultaneidade

A presença dos meios de comunicação como um traço relevante da contemporaneidade conforma processos de significação sociais, a partir de experiências que se tornam públicas, partilhadas. Nesse sentido, o jornalismo torna-se importante lugar de produção e registro de memórias coletivas (HALBWACHS, 1990), quadros que servem de base às lembranças de grupos que participam de contextos comuns, mas também como fonte, para a posteridade, na reconstituição de uma memória histórica, dos acontecimentos de uma determinada época.

Pensar em memória coletiva não significa atribuir uniformidade às versões sobre as experiências vividas, mas considerar bases compartilhadas por grupos, enfatizando a importância do aspecto social. Como afirma Halbwachs (1990, p.51), cada indivíduo pertence a vários grupos. Do conjunto de lembranças comuns de um mesmo grupo, cada pessoa destaca algo diferente:

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (HALBWACHS, 1990, p. 51).

Partilhamos o mundo com diferentes grupos; dividimos contextos temporais e espaciais. Integramos sociedades, nações; nossas experiências,

5 Jornal diário do Grupo Folha, criado em 1921, com redação em São Paulo. De acordo com o site do Grupo, é “o jornal mais vendido do país entre os diários nacionais de interesse geral” (http://www1.folha.uol.com.br/institucional/conheca_a_folha.shtml).

6 Em similaridade ao conceito de jornal de referência. Conforme Marocco (2011, p. 91), Vidal-Benyato estipula três características para um jornal deste tipo: servir de referência a outros veículos, pautando-os; ser lugar privilegiado à presença e expressão de políticos, instituições, entidades, à comunicação com grupos dirigentes; servir como fonte a embaixadas estrangeiras sobre a realidade e os problemas do país.

entretanto, não são sempre diretas. Nessa mediação, a comunicação tem papel fundamental – e o jornalismo, posição singular enquanto “chave de leitura para o presente”, acompanhando o “espírito da época” (BERGER, 2009).

Entre o relembrar e o informar, a memória coletiva é tecida também no jornalismo. Memória que não é só uma concepção de passado, mas uma atualização e uma expectativa de significações a partir de cada novo acontecimento. Conceito caro à História, Sociologia e Filosofia, o acontecimento está vinculado à experiência e à produção de sentido, duplicidade apontada por Quéré (2005). Para o autor, todo acontecimento revela, diz sobre um campo problemático, possui um “poder hermenêutico”. Entre fato e sentido, ação e narração pelos sujeitos, o acontecimento se individualiza, inscrevendo-se no tempo e esclarecendo seu contexto.

Babo-Lança (2011, p.74) refere-se ao acontecimento como algo único, singular, uma irrupção da novidade que introduz descontinuidade. O que marca o seu sentido são os termos narrativos, acrescidos dos sentidos de seleção angariando ao acontecimento novos estatutos.

[...] a significação do acontecimento social deve-se à sua relação com outros acontecimentos, às significações que lhe são atribuídas pela sua inscrição social e cultural num universo de práticas, regras, convenções e instituições, à experiência pública e ao modo como a sua ocorrência e consequências que dele resultam são interpretadas, apropriadas e vividas. [...] A significação do acontecimento liga-se, portanto, a uma ordem convencional e simbólica, ao mesmo tempo que todo o acontecimento é interpretado e compreendido num horizonte de historicidade (BABO-LANÇA, 2011, p. 74-75).

Pode-se dizer que há acontecimentos de diferentes tipos. Quéré (2011) discrimina os acontecimentos públicos – aqueles que envolvem o mundo em comum, fazendo referência a princípios ético-jurídicos, e que exigem ação pública, seja do Estado ou de grupos organizados. Avaliando o acontecimento aqui adotado – a exumação do corpo do ex-presidente –, há que se considerar que está vinculado a uma ação pública, a própria instauração da CNV, que surge como demanda frente a um campo problemático constituído pela opacidade em torno do período militar. Este regime é o acontecimento histórico e fundador; a constituição da exumação enquanto acontecimento jornalístico deve trazer, necessariamente, marcas da memória deste outro acontecimento, sentidos que são mobilizadores para a compreensão do novo fato. Pensando com Berger (2009), ao acontecimento fundador vão se somando camadas de sentido a compor a atualidade jornalística, imersa na

“cultura da política da memória”.⁷

A autora (BERGER, 2009, p. 4.293) avalia que novos processos políticos e históricos modificam os parâmetros de interpretação para a compreensão da experiência passada. Assim, surgem “conjunturas de ativação da memória, em que um novo acontecimento reinterpreta o acontecimento inaugural”. Esse novo acontecimento, constituído pela rememoração do passado, se expressará pela narrativa, “maneira como sujeitos dão sentido ao passado”. Ancorada em Paul Ricoeur, Babo-Lança (2011, p. 77) coloca a impossibilidade de dissociar a memória da história. Para a autora, “a memória individual e a memória coletiva passam a integrar o ‘território do historiador’”, evidenciando “o desafio para a historiografia do presente de uma ‘política da justa memória’”, em referência a uma dívida em relação às vítimas da história, “sem com isso renunciar à autonomia da história à sua ‘função corretiva de verdade’”.

O acontecimento jornalístico deve ser entendido a partir da apreensão do que ocorre e de sua elaboração em formato discursivo específico – a notícia, construída em um processo de produção, circulação e consumo (ALSINA, 2009). Babo-Lança (2012) questiona-se sobre as relações entre jornalismo, acontecimento e memória, partindo de uma “pragmática da memória”, pela qual “o seu exercício (da memória) é o seu uso e em que fazer memória se inscreve numa exploração prática do mundo, na qual existe uma dimensão de seleção” (p. 59). Para a autora, as notícias não só descrevem e narram acontecimentos, como os *inscrevem*, atribuindo-lhes exteriorização e fixação, constituindo-os documento histórico.

Ao selecionar fatos, o jornalista elabora o presente, mas também uma noção de passado. “As mídias instituem (fazem), assim, uma memória, com o exercício de poder que daí advém” (BABO-LANÇA, 2012, p. 60). Neste processo, também a memória é vivida e referenciada: “[...] se o jornalismo vive ao *ritmo do acontecimento*, constituindo o seu lugar de irrupção pública preferencial, também é hoje dominado pela lógica arquivística e rememorativa” (2012, p.62).

Assim como o acontecimento, a atualidade é um dos fundamentos do jornalismo (FONTCUBERTA, 2011). Debatendo o jornalismo enquanto materialidade e lugar de externalização da memória, Palacios (2010) destaca a natureza mais específica da prática jornalística, que é a sua relação e influência com o tempo que passa e o tempo que narra. Isto caracteriza o jornalismo enquanto instituição, ocupando um lugar duplo diante da diferença

7 Conforme Berger (2009, p.4.292), cultura que emerge no “século XXI trazendo o passado ao presente através da crítica às atrocidades e injustiças cometidas e amplia as vozes que testemunham sobre estes acontecimentos.” O Holocausto é o caso mais exemplar destes movimentos de esclarecimento.

entre história e memória⁸: como “espaço vivo de produção da atualidade, lugar de agendamento imediato” e ainda “igualmente, lugar de memória, produtor de repositórios de registros sistemáticos do cotidiano para posterior apropriação e reconstrução histórica” (p. 39-40).

Franciscato (2005) identifica cinco “fenômenos temporais”⁹ imbricados na atividade jornalística, conformando a noção de atualidade. Entre eles está a simultaneidade, quando ações ou eventos são relacionados sincronicamente, dando textura à atualidade. Como categoria, pode ser definida como “o que ocorre ou é feito ao mesmo tempo ou quase ao mesmo tempo que outra coisa”. Com o advento tecnológico que caracteriza o jornalismo no desígnio de ações e eventos, tornou-se preciso “falar em fatos que ocorrem simultaneamente” (FRANCISCATO, 2005, p. 124) e os fatos podem ter origens em tempos diferentes ao compor o presente. Ou seja, “falar em simultaneidade é nos referir a um tipo de relação que extrapola a simples concomitância no tempo”. Na análise sobre os novos fatos envolvendo Jango, as notícias devem retratar episódios presentes – como a realização da exumação do corpo, o procedimento como ação vinculada à CNV – em simultaneidade. Porém, há outra simultaneidade narrativa quando se atualiza o passado em que Jango foi deposto pelo golpe militar e o motivo que o levou à morte, sob uma suspeita que perdurou ao longo dos anos.

Assim, eventos diferenciados sobre um tema têm simultaneidade “não por que ocupam o mesmo momento no tempo, mas porque ocorrem juntos” numa nova narrativa, postula Whitrow segundo Franciscato (2005, p. 124).

Exumar o passado, construir o presente: o acontecimento nas páginas dos jornais

Considerando o anúncio, a cobertura e repercussão de cada um dos três diferentes momentos do acontecimento (retirada dos restos mortais de São Borja e traslado a Brasília; o segundo enterro; a divulgação dos resultados), foram examinadas as edições dos dois jornais diários (*Zero Hora* e *Folha de São Paulo*) compreendidas entre 10 de novembro de 2013 a 16 de novembro de 2013; 5 de dezembro de 2013 a 7 de dezembro de 2013; 30 de novembro de 2014 a 2 de dezembro de 2014. Os jornais locais, por sua periodicidade

8 A perspectiva do autor é a de Muniz Sodré, que faz a diferenciação entre história, enquanto reconstrução incompleta do que não existe mais, e memória, enquanto fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente (PALACIOS, 2010, p. 39).

9 Os cinco “fenômenos temporais” de Franciscato (2005) são: a instantaneidade (na transmissão e como prática social e cultural), periodicidade (uma maneira de ordenação do tempo social), novidade (que tem sentido em um quadro de regularidade), revelação pública (momento de veiculação de uma notícia, dando possibilidades de intervenção) e a simultaneidade, tratada neste artigo.

diferenciada, tiveram um período mais alargado de análise, compreendendo as datas entre 10 de novembro de 2013 e 20 de novembro de 2013; 5 de dezembro de 2013 e 14 de dezembro de 2013; e 5 de novembro de 2014 e 3 de dezembro de 2014.

Jornais de São Borja: a experiência singular da cidade

A cidade é o lugar geográfico das “testemunhas de experiências vividas” (BERGER, 2009, p. 4.293) no primeiro enterro do ex-presidente, na exumação e no segundo enterro a partir do retrato dos jornais *Folha de São Borja* e *O Regional*. Além da experiência direta no passado, no presente adquiriram “uma representação do passado construída como conhecimento cultural compartilhado pelo ambiente das relações pessoais” e pela “opção política” de se realizar um movimento de resgate da memória, formando um “circuito de lembranças” (p. 4.294).

No que segue, verifica-se que São Borja tem uma memória específica sobre os fatos relacionados a Jango no passado e no presente que constituem o acontecimento.

A cidade emocionada em Folha de São Borja

A Folha de São Borja cobriu o período de exumação e retorno de Jango à cidade em, pelo menos, seis edições de destaque, destinando três capas, cujas manchetes foram: “Jango foi vítima da ditadura? Fim do mistério poderá vir de Brasília” (14 de novembro de 2013); “Descanse em paz, presidente!” (7 de dezembro de 2013); e “Ato simbólico devolve presidência da República a Jango 37 anos após sua morte” (14 de dezembro de 2013). O jornal registrou uma grande expectativa em relação à exumação de Jango de parte de “São Borja”. Era o momento em que o político nascido no município tinha a sua vida histórica revista. Por isso, havia uma atenção especial para a saída do “esquife” de Jango da cidade, devido ao receio da comunidade sobre o retorno. Esta preocupação prepondera nesta fase.

O coordenador da Comissão Municipal da Verdade Iberê Teixeira fez um discurso forte em torno da exumação de Jango, mas especialmente da *garantia* do governo brasileiro de que os *restos mortais do ex-presidente retornarão a São Borja em dezembro*. (FSB, 14/11/2013, contracapa, grifos nossos).

Ao se verificar como a exumação aconteceu no dia 13, a cidade está

em relevância no enfoque do jornal. O *lead* da manchete “São Borja vive expectativa em torno do possível assassinato do ex-presidente” demonstra a priorização.

São Borja conviveu com momentos importantes ao longo da semana e que passam a fazer parte de *sua própria história*, mas também da história do Estado e do Brasil. Após muitos preparativos, que começaram em maio deste, e mediante um forte esquema de segurança da Polícia Federal e coordenação da Comissão Nacional da Verdade, nesta quarta-feira, dia 13 de novembro de 2013, foi realizado o processo de retirada do corpo do ex-presidente [...] (FSB, 14/11/2013, contracapa, grifos nossos).

Meandros que culminaram na exumação são explicados com recursos da simultaneidade ao retratar a ditadura no que segue na mesma notícia:

A exumação do corpo de Jango, com o objetivo de verificar se realmente ele foi mesmo assassinado a mando da Operação Condor, em 1976, quando estava no exílio na Argentina, foi solicitada pelos familiares em 2011.

Esta memória que interessa sobre Jango vai aparecer em segundo plano. Por sua vez, a ditadura, que é explicitada na retranscrição “Audiência Pública”, aparece caracterizada como “lado obscuro”, um “período de exceção no país”.

A edição de 20 de novembro de 2013 cobre os desdobramentos práticos da exumação. São destaques as retranscrições “Filho do coveiro desmente versão”; “Exumação será parte de filme”; e “Homenagens”. O texto confirmava que o corpo retirado do Cemitério Jardim da Paz “realmente é do ex-presidente”, isto por que houve boato de que os peritos teriam retirado o corpo de outra pessoa do jazigo Goulart (FSB, 20/11/2013, p. 4).

Em 7 de dezembro de 2013, Jango volta a São Borja. A capa exhibe foto da população em volta do jazigo da família Goulart, com destaque para um grande número de fotógrafos registrando a cena (Figura 1). O parágrafo abaixo à manchete celebra o retorno:

Após ser desenterrado para a exumação de seus restos mortais, a fim de determinar a causa da sua morte, o ex-presidente João Goulart é inumado, desta vez com honras de chefe de estado, *condição que lhe foi negada quando de sua morte, há 37 anos* (FSB 7/12/2013, Capa, grifos nossos).

O acontecimento se constrói sobre uma memória marcante à cidade do que foi negado no passado e agora é revisto e refeito no presente.

O retorno de Jango à terra natal e o feriado municipal decretado em 6 de dezembro de 2013 propiciaram “O último adeus a Jango, agora com honra de chefes de Estado” (FSB, 7/12/2013, Política, p. 5). A simultaneidade é

distinguida na menção ao “agora”, que coloca os dois enterros em perspectivas comparativas, elevando a identidade de Jango com menção a seu nome completo, referindo a ditadura e o exército, hoje com posturas diferentes do passado em um outro paralelo comparativo entre passado e presente.

Isto se evidencia também na memória registrada pelo jornal de quem vivenciou a experiência do enterro de Jango em São Borja e teve a ocasião inédita de vivenciar o novo sepultamento do ex-presidente.

Quem presenciou o enterro do ex-presidente João Belchior Marques Goulart, em dezembro de 1976, no Cemitério Jardim da Paz, em São Borja, não imaginaria que 37 anos depois a cena se repetiria, embora de forma diferente. Um novo sepultamento de Jango, em sua terra natal, agora teve algumas características significativas, entre elas as homenagens e as honras militares e de Chefe de Estado, além da participação do exército brasileiro que, em 1976, não teve a mesma atitude. Na época, o político, que havia morrido na Argentina, foi enterrado quase que como um cidadão comum, com a diferença de que houve muita comoção e apelo pela abertura política (FSB, 7/12/2013, Política, p. 5, grifos nossos).

Na simultaneidade narrativa, os dois Jangos, o do passado e o do presente, são admirados em igual nível pela São Borja imaginada no jornal. Para a cidade, aquele foi mais um dia “histórico de tantos que teve por conta de sua condição de terra de grandes personalidades”. Reconheceu-se que “o governo federal cumpriu a promessa de realizar a homenagem ao político em sua terra”. A notícia enfatiza aplausos dos populares e que “centenas de pessoas postaram-se nas calçadas com bandeiras do Brasil e de partidos políticos”.

O periódico repercute declaração do comandante Militar do Sul que “negou que estivesse corrigindo um erro histórico ou fazendo uma retratação ao prestar honras militares a Jango”. A simultaneidade está na fala: “Ele não foi enterrado como cidadão comum, ele nunca deixou de ser presidente. [...] Não tem nenhuma ilação, além de disso, nem a favor, nem contra” (FSB, 7/12/2013, Política, p. 5). Pelo tom da declaração, verifica-se aqui o aspecto desarmonizador da memória vindo à tona através do jornalismo. Neste trecho narrativo, aparecem as marcas da memória do acontecimento fundador: a ditadura.

Isto corrobora que a memória construída não tem uma interpretação unificada e nem consensual. Palacios (2010) destaca justamente que esta é a natureza da memória: ser múltipla, coletiva, plural, individualizada. Haverá tantos relatos quanto forem registrados: podem convergir, conflitar, contradizer, seja qual for a pretensão de objetividade e imparcialidade das

deontologias jornalísticas vigentes.

Paralelo ao passado, por outro lado, Jango tem seu retorno à cidade reconfigurado no presente. De forma explícita, segundo o jornal, “o ex-presidente voltou, agora em definitivo, à sua última morada”.

A espera pelo resultado dos exames toxicológicos dos restos mortais é destaque em pelo menos seis edições da FSB no ano seguinte à exumação. Uma expectativa que ocupa por quase um mês as notícias do jornal, de 5 de novembro de 2014 a 3 de dezembro de 2014, e rende quatro capas (Figura 2).

A capa de 26 de novembro de 2014 mostra o corpo honrado em Brasília e a coletiva da então secretária nacional dos Direitos Humanos, Ideli Salvatti, confirmando cronograma de divulgação para a segunda-feira seguinte. A ministra declara: “não estamos exumando apenas um presidente da República, mas um período da história brasileira que precisava ser resgatado”. A frase pontua a conexão necessária ao acontecimento que liga o presente ao passado.

A resposta veio na edição de 3 de dezembro de 2014, na manchete de capa com foto da ministra Ideli Salvatti exibindo um sorriso amarelo na entrega do laudo ao filho de Jango João Vicente Goulart em Brasília: “Peritos não conseguem determinar causas da morte do ex-presidente Jango”. A linha de apoio diz que “a família Goulart já estava preparada para qualquer resultado, mas garante que a investigação vai continuar”. Na matéria interna, o texto não disfarça a frustração evidente: “[...] o laudo sobre a morte do ex-presidente da República João Belchior Goulart (Jango) provocou uma certa desilusão em quem esperava algo bem conclusivo e que não suscitasse dúvida” (FSB, 3/12/2014, p. 3).

Com contornos de dramaticidade, este novo capítulo da história de Jango se encerrava, embora não tivesse cumprido com o desfecho definitivo esperado. Mas, independente dos resultados da exumação, para a São Borja do jornal Folha de São Borja, Jango havia recebido as honras devidas do passado e voltado ao Cemitério Jardim da Paz.

0 Regional: foco nos desdobramentos

Com menor amplitude que a Folha de São Borja, a cobertura realizada pelo Jornal Regional enfocou os desdobramentos causados pelo acontecimento Jango, e contextualizou os motivos que o levaram a ser deposto. O jornal informou sobre o tema em ao menos três edições, com duas capas, concentrando o assunto em grande cobertura em 6 de dezembro de 2013, no

segundo sepultamento.

Na capa de 29 de novembro de 2013, a manchete “Segundo sepultamento de Jango terá cerimônia pública” teve linha de apoio informativa, com foto do recebimento das honras de presidente em Brasília. A memória é demarcada no registro de que Jango seria sepultado pela segunda vez.

Internamente, a notícia informava que o “dia 6 de dezembro será feriado municipal em São Borja” e apresentava a programação do traslado com o roteiro do aeroporto ao enterro. A concisão aparece na única marca da simultaneidade temporal com o passado. “A data será reservada para que Jango tenha, *37 anos depois de sua morte, o enterro que não teve, quando seu corpo retornou ao Brasil em dezembro de 1976*” (O REGIONAL, 29/11/2013, Geral, p. 8, *grifos nossos*).

Esse mesmo tom é seguido pela publicação em 6 de dezembro de 2013, na capa cuja manchete diz “Esquife de Jango chega às 11h no Aeroporto João Manuel” (figura 3). Porém, mais atento aos registros factuais e trabalhando com aspectos da memória histórica, O Regional aborda, nas páginas 6 e 7, o acontecimento em sete matérias e seis fotos apresentando simultaneidade do fato histórico.

Nesta edição, sobre o acontecimento no presente, existem seis textos. A matéria “Com feriado, São Borja acompanha hoje novo sepultamento de Jango” trata da “inumação do presidente João Goulart” a partir da “chegada do esquife”. A conexão com o passado está na foto que retrata que “Em 1976, o caixão de Jango foi levado pelo povo, da Igreja até o Cemitério”.

Na notícia “Convenção do PDT reduz presença de lideranças no enterro de Jango” há simultaneidade no registro presente sobre meandros do partido paralelos ao sepultamento. Outro texto noticia que lideranças nacionais do PDT foram excluídas do cerimonial sob a manchete “Família não quer a presença de Carlos Lupi”.

Em outro texto, é revelada a participação do Exército na cerimônia, destacando que “haverá execução do toque de silêncio por um integrante do Regimento”.

A página 7 prioriza as ações de Jango. A matéria principal “Tudo começou com as Reformas de Base” apresenta sucessão de fatos de 1958 a 1964 e introduz parágrafo que expõe as motivações que levaram “as Forças Armadas” a dar o “golpe militar de 1964”, quando “Jango foi deposto”. Diz no jornal: “(...) o ‘conjunto da obra’ culminou com o comício da Central do Brasil em que Jango defendeu de forma radical as chamadas Reformas de Base” (O REGIONAL, 6/12/2013, Política, p. 7).

Já a divulgação do resultado da exumação se mostra inusitada quando

registra atrito entre governo e familiares de Jango. Em 24 de novembro de 2014, O Regional noticia que a família foi “surpreendida pelo cronograma comunicado pela ministra Ideli Salvatti”. Na ocasião, o filho de Jango, João Vicente, temia que o cronograma compromettesse “a análise dos peritos brasileiros e estrangeiros reunidos em Brasília”.

Nessa linha, a CNV aparece como se estivesse cometendo um erro. “O laudo precisa ser tratado com cuidado, não se pode fazer um anúncio atropelado – diz João Vicente” (O REGIONAL, 28/11/2014, Política, p. 5). A declaração selecionada complementa um quadro de atrito.

Isto posto, para O Regional foi relevante demarcar os fatos do passado, rememorando uma memória histórica, e também pontuar a existência de atritos e questionamento em torno dos resultados da exumação no presente.

Zero Hora: a primazia da proximidade e da referência

Zero Hora assumiu o papel intermediário de narração que lhe cabia: como principal jornal do estado de origem do presidente, mobilizou sua cobertura para narrar, com a proximidade testemunhal devida, os procedimentos da exumação e do novo enterro. Ao mesmo tempo, como jornal de referência, provocou repercussão e fez circular opiniões – tanto do jornal, através de editoriais, quanto dos leitores, de articulistas e de colunistas.

Uma primeira observação dá conta da relevância e do destaque que o acontecimento ganhou. No período entre 10 a 16 de novembro de 2013 (seis edições do jornal), quando o corpo de Jango foi retirado de São Borja e levado a Brasília, o tema esteve presente em quatro capas, e ganhou 11 páginas de matérias (não computados gêneros opinativos).

A exumação é a estrela. Trata-se de um acontecimento único, “Uma operação para iluminar a história”, como diz o título da reportagem especial publicada em 10 de novembro de 2013, que assim introduz: “Operação com aparato de segurança, avião presidencial, peritos de quatro países e laboratórios estrangeiros, a maior exumação realizada pelo Estado brasileiro pode terminar sem conclusões”.

A possibilidade de um resultado inconclusivo está enunciada desde o início; ela não retira, entretanto, a importância do acontecimento, em seu ineditismo, caráter histórico e político. A iniciativa da exumação é corretamente creditada.

Apesar da falta de provas documentais, Ministério Público, Comissão Nacional da Verdade e a Secretaria de Direitos

Humanos da Presidência da República consideram consistentes os relatos de envenenamento. Historiadores divergem, mas apoiam a exumação, pedida pela família. Todos comungam de uma opinião: o país tem o dever de, ao menos, tentar elucidar o caso (ZERO HORA, 10/11/2013, p. 4).

Assim justificada, a exumação é esmiuçada tecnicamente. O traslado e os exames são explicados ao leitor por meio de infográficos, que ocuparam 27,5% das páginas de gênero informativo dedicadas ao acontecimento no período (Figura 4). O destaque da informação técnica confere também uma dimensão espetacular à exumação: além de um momento histórico, das honrarias políticas que se seguiriam, ela demanda um trabalho perito de tal envergadura que precisa ser detalhado passo a passo ao leitor.

Dois repórteres foram destacados para cobrir a operação, publicando notas testemunhais e curiosidades em uma retransmissão intitulada "Diário de São Borja" - marca da proximidade não só do local, como de fontes. Todo o processo, a audiência pública, a preparação para a retirada dos restos mortais ("A verdade do jazigo" - capa no dia do procedimento, com uma foto da estrutura montada em torno do túmulo para realizar a operação), o atraso sofrido em razão de um engano de localização, tudo é contado por Zero Hora.

Tratado por ex-presidente, líder trabalhista, gaúcho, social democrata, Jango é lembrado em entrevistas com personalidades. Em uma delas, Jorge Ferreira, biógrafo do presidente (ZH, 13/11/2013, p.8), não descarta a suspeita de envenenamento, mas cita fatores que corroboram a morte natural: Jango "tomava remédios para pressão alta, comia carne gordurosa, fumava dois maços de cigarro por dia, bebia uísque com gelo".

Já o regime militar tem mais elementos contextualizadores logo no anúncio da exumação. Em 10 de novembro de 2013, ZH escolhe e define para o leitor termos para entender "um período conturbado", resumo de "uma época tensa" (p. 5): São Borja, Brizola, reformas de base, Getúlio Vargas, Jânio Quadros, comício da Central do Brasil, trabalhismo, legalidade, golpe de 1964, vice-presidente, parlamentarismo e exílio. A marca do regionalismo se faz presente.

O período de análise de remoção/chegada do corpo em Brasília finaliza com a repercussão dos fatos. O jornal convoca seus leitores: "Para a oposição, o ato é apenas político, já o governo acredita mudar os rumos da História com o resultado. Qual a sua opinião?". Das 13 cartas publicadas (ZH, 16/11/2013, p. 14), só duas posicionam-se de maneira favorável à exumação. Para as demais, é "politicagem". Alguns se referem ao custo: "só para gastar dinheiro público", "só quero saber quem vai pagar a conta desse circo todo", "conta maior para o povo pagar". O próprio Jango é desqualificado. Aparece como

“homem cardíaco e deprimido, que comia e bebia em excesso”, “tremenda falácia política”, “fumante, bebedor e comedor de churrasco gordo”.

O novo enterro do presidente, com honras de Estado, é anunciado na edição de 6 de dezembro de 2013. Uma página inteira, sob a cartola “A volta de Jango”, explica como será a cerimônia pública. O vínculo com São Borja, que decretou feriado, é destacado. No dia seguinte, a cobertura garantiu duas páginas ao enterro. O retorno foi “marcado pela emoção”, e levou centenas de são-borjenses às ruas. A cobertura descreve as palavras (“Jango, Jango, Jango!”) e o hino nacional entoado pelo público: “Patriotismo, saudade e idolatria”, resume o texto de abertura da matéria (ZH, 07/12/2014, p. 8).

A tensão política é reatualizada na fala do general Goellner, comandante militar do Sul. Questionado se as honras de Estado significavam a retratação de um erro histórico, ele afirma: “Nenhum erro histórico. A História não comete erro. A História é a História. [...] Estamos prestando as honras regulamentares, nada mais do que isso – disse”. Suas declarações são rebatidas por políticos. Mais que a exumação, é o enterro que sincroniza a ditadura e a atualidade, na perspectiva de uma tensão política afluída nestes contrapontos.

Este momento do acontecimento não ganhou capas¹⁰, mas é considerado relevante a ponto de merecer editorial (“O segundo enterro de Jango” – ZH, 07/12/2013, p. 16). Nele, o jornal afirma que a cerimônia é “um gesto político de desagravo à forma como foram cerceadas as exéquias do chefe do Executivo”. A tensão política reaparece aqui; o “erro” traduz-se em “cerceamento”; a democracia é valorizada, e o mais importante é que “fatos tão dolorosos não voltem a se repetir”.

A relevância dada pelo jornal ao acontecimento é mantida para a revelação do laudo, ganhando uma chamada de capa em 2 de dezembro de 2014. Na edição do dia anterior, uma nota já avisava sobre a divulgação dos resultados. Nas duas edições, mantém-se a escolha da cartola “Anos de Chumbo”¹¹. Situar o resultado da exumação de Jango nesta temporalidade traz um ancoramento de sentido entre a violência praticada naqueles anos e as suspeitas sobre a morte do presidente, postos em simultaneidade.

A divulgação do resultado assume os cuidados que a palavra “inconcluso” encerra: “Perícia internacional *sugere* que ex-presidente teve morte natural, mas *não descarta tese* de assassinato” (ZH, 01/12/2014, Capa, *grifos nossos*). Em espaço opinativo, o tratamento é outro. Para a colunista Rosane de Oliveira, o resultado da exumação só surpreende “quem

10 Dois grandes acontecimentos tomaram por completo as capas de Zero Hora nos dias 06 e 07/12/2013: a morte de Nelson Mandela e o sorteio das seleções que jogariam em Porto Alegre para a Copa do Mundo 2014, respectivamente.

11 Uma referência ao período mais repressivo (com a edição do Ato Institucional nº 5, em 1968, até o final do governo Médici, em 1974) da ditadura militar.

embarcou na fantasia de que ele fora envenenado no exílio”. A exumação teria sido “perda de tempo, dinheiro e energia”. Esta etapa encerra com uma charge (publicada em 2 de dezembro, e que recebe repercussão em cartas dos leitores no dia seguinte), retratando as ministras Ideli Salvati e Maria do Rosário chorando não pela morte de Jango, mas pelo resultado inconcluso da perícia.

Folha de São Paulo: o acontecimento da política

O anúncio da exumação é feito pela Folha de São Paulo em matéria de meia página, em 12 de novembro de 2013. A iniciativa é tratada como um acontecimento político.

Sob o argumento de “prestar honras” a um presidente que não foi homenageado na época da morte, o processo de exumação do corpo de João Goulart, programado para amanhã no Rio Grande do Sul, deve ser marcado pela mobilização política (FSP, 12/11/2013, p. A8).

A mobilização referida traduz-se na expectativa de que o povo de São Borja acompanhe o traslado do corpo; no pedido da ministra dos Direitos Humanos Maria do Rosário (apresentada como coordenadora da ação) de que partidos participem do ato; do anúncio do recebimento, em Brasília, do corpo de Jango por ex-presidentes em cerimônia formal.

A exumação é fruto da vontade do governo federal e da família, que “suspeitam de assassinato por envenenamento”. Jango, tratado por presidente ou ex-presidente, tem sua história resumida ao quadro “O que matou João Goulart”, uma cronologia que inicia em 1964, com sua deposição, e que finaliza em 2013 com a exumação. O período militar é referido apenas em associação às suspeitas (“forças da ditadura militar” teriam sido autoras do crime; Jango foi monitorado “pela repressão” no exílio) e na lembrança do golpe, na cronologia citada.

No dia da abertura do jazigo, o jornal noticia: “Exumação de Jango lota hotéis de São Borja” (FSP, 13/11/2013, p. A12). A ênfase recai sobre a cidade, tanto no sentido mítico (São Borja é introduzida ao leitor como “Terra dos Presidentes”), mas especialmente na expectativa de um espetáculo a ser assistido. O jornal chega a entrevistar um gerente de hotel para confirmar a lotação; o medo dos são-borjenses de que os restos mortais não retornem também é referido.

Um quadro explica “Por que o corpo de Jango será exumado”. Seis elementos “embasam a suspeita”: Jango e a família eram alvo de ameaças no exílio; os militares continuaram monitorando-o no exílio; Juscelino Kubsticheck,

Jango e Carlos Lacerda, “líderes que defendiam a redemocratização”, morreram no período de nove meses; o corpo não passou por autópsia; Enrique Foch Diaz, amigo do presidente, “observou que 18 pessoas envolvidas no caso morreram – a maioria, como Jango, por infarto”; e a declaração do ex-agente uruguaio que teria participado do complô. Os elementos são citados, sem informar, por exemplo, quem são as “18 pessoas envolvidas no caso”.

Jango, neste dia, é mais objeto do que sujeito; perseguido, monitorado, exumado. Não há menção ao que o presidente representava como justificativa para as suspeitas de assassinato. Esta linha somente é assumida no dia seguinte, em espaço opinativo, em artigo de Janio de Freitas (“Jango em Brasília”, FSP, 14/11/2013, p. A10).

João Goulart foi parte ativa de um período difícil do Brasil, pela agitação política e social, pela ação de interesses estrangeiros, a exacerbação das ambições de poder, a conturbada descoberta de si mesma por toda a América Latina, tudo isso no quadro estrangulante da Guerra Fria.

É também no espaço opinativo que aparece uma definição para o regime.

A ditadura foi um regime assassino e torturador montado por militares com o apoio da maior parte da camada economicamente privilegiada do país.

Nesta mesma edição (14 de novembro de 2013), a matéria sobre os procedimentos em São Borja traz declarações de políticos do governo sobre o acontecimento, com aspas em expressões como “retomada” da democracia, “resgate histórico”, “missão de Estado”, “simbolicamente muito importante” para o país, indicando que se trata de opinião *do governo*. A ministra Maria do Rosário é questionada sobre os custos da operação.

A matéria traz uma retranscrição intitulada “Recebimento de restos mortais por Dilma simboliza também transformação no PT” - uma análise de um professor da Universidade de São Paulo (USP), com foco no partido do governo e não no acontecimento. A simultaneidade articula a exumação ao sujeito Lula, mais que ao sujeito Jango.

Na edição de 15 de novembro, o acontecimento ganha fotolegenda na capa (Figura 5). A cena é a chegada dos restos mortais em Brasília: o caixão é carregado por militares diante de uma fila de autoridades.

Na página A10, o uso de aspas volta a se repetir no título da matéria: “Para família, ‘dívida’ com João Goulart está paga”. O texto se concentra na família e na cerimônia.

Jango merece destaque novamente em espaço opinativo, em uma análise do professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Carlos

Fico, intitulada “Jango tem reputação passada a limpo após críticas e décadas no esquecimento” (FSP, 15/11/2103, p. A10). Chama a atenção, no texto do pesquisador, a contextualização feita.

Durante processos de justiça de transição, como o que o Brasil vive agora, há sempre o risco da constituição de narrativas romantizadas, não necessariamente pautadas pelo rigor histórico, mas pelas circunstâncias políticas. Entretanto, disputas de memória são sempre úteis para a busca, por vezes infrutífera, da verdade histórica.

Vivemos um momento de justiça de transição. Ao leitor da Folha, o acontecimento Jango não tem necessariamente este sentido, isolado que está, no plano informativo, de outras iniciativas institucionais, como a CNV. Ademais, qualquer referência a “resgate histórico” é associada a uma fala de governo. O acontecimento não é uma vivência da sociedade brasileira em relação a seu passado; é um evento político, uma cerimônia com gastos públicos.

O segundo enterro do presidente é tratado pela Folha em matéria publicada no dia 7 de dezembro de 2013 – este momento não recebeu capa¹². O destaque é o conflito em torno das declarações do comandante Goellner, manifesto inclusive na diagramação adotada, com uma foto ampliada do militar ao lado da foto do esquife sendo conduzido em meio ao cortejo. Mais que Jango, é Goellner o sujeito que impacta o enterro.

Já a divulgação do resultado da exumação ganhou capa: “Perícia não acha veneno nos restos mortais de Jango” (2 de dezembro de 2014). No texto, a exumação é contextualizada pela primeira vez com referência à CNV. Há cuidado sobre a não conclusão do laudo: “Isso não significa que Jango não foi de fato envenenado, e sim que essa possibilidade não pode ser confirmada pelo material analisado” (p. A07).

Trecho em espaço de Janio Freitas encerra o acontecimento na Folha, no *corpus* analisado. O resultado, para ele, não pode servir para questionar “a validade [...] com que todo o trabalho foi conduzido pela Comissão da Verdade e demais entidades envolvidas”. Reabilitada no “segundo tempo” pela FSP, à CNV resta a associação da dúvida não dirimida.

Considerações finais

As narrativas do acontecimento feitas pelos jornais locais, regional e nacional mobilizam diferentes perspectivas para compor uma memória do

12 Assim como em Zero Hora, a morte de Nelson Mandela e o sorteio da Copa ganham as capas. A Folha também destaca, no dia 07/12/2013, decisão da Justiça Federal que vetou privilégios aos presos do “Mensalão”.

que foi a exumação de Jango. As referências ao acontecimento fundador, a ditadura, são em geral pouco aprofundadas. Na Folha de São Borja, o regime é tratado como um “lado obscuro da história”, “período de exceção”.

Em O Regional, o regime é citado como “Forças Armadas”, “golpe militar de 1964” ou “quando Jango foi deposto”, embora esta publicação explicita episódios históricos mais detalhados em torno da queda do ex-presidente, trazendo à tona uma memória histórica.

A ditadura é referência pontual, na Folha, para situar historicamente o golpe e as suspeitas da morte. Em ZH, é contextualizada inicialmente com palavras que incluem referências regionais. Assim como na FSB, em que esta simultaneidade é acionada, a tensão do acontecimento fundador é reatualizada no embate entre general e políticos no segundo enterro. No período final do *corpus*, o uso da expressão “Anos de Chumbo” em ZH ancora a violência do passado e a exumação.

Na FSB, Jango foi “vítima” da ditadura e seu lugar foi e deve continuar sendo São Borja. Depreende-se que a cidade é o lugar da memória por excelência, visto que é a terra natal do ex-presidente. A partir disto, o político aparece como um homem amado no passado e no presente, porém agora “inulado com honras de Chefe de Estado”, um “presidente que agora descansará em paz” em sua cidade.

Já O Regional, mais afeito aos dados históricos, chega a nomear Jango como “defensor radical das Reformas de Base”. A publicação, de forma bastante restrita, busca preencher o vazio sobre a imagem do Jango político no contexto passado para recontar no presente o que está por trás do acontecimento.

O presidente Jango é lembrado na fala de historiadores e amigos em ZH, que além de rememorar posicionamentos e ações também introduzem qualificações relacionadas a hábitos que podem provocar doenças cardíacas; atributos retomados pelos leitores, colocando em dúvida a exumação. Na FSP, Jango, o sujeito, é resgatado no espaço opinativo; é lá que sua historicidade é rememorada. No espaço informativo, seu corpo é um objeto que catalisa a disputa por visibilidade pública.

Por fim, a exumação. A FSB colocou a cidade como protagonista do acontecimento, com uma forte carga dramática. Optou por narrativa que evidenciou os anseios da população na expectativa sobre os resultados no presente, o receio de que o corpo de Jango não voltasse, a dúvida sobre o real motivo da morte, a resignação e alívio quando o segundo sepultamento acontece e os resultados são apresentados. A memória destacada na FSB exerce contornos afetivos e emocionais.

O Regional optou por uma cobertura enfocando desdobramentos e efeitos no cenário político e social. Para registrar a exumação, menciona genericamente que o processo consistiu numa “análise dos peritos”. Por fim, mais do que falar do acontecimento como fruto de um processo mais amplo da CNV, julgou relevante publicar sobre o conflito entre a família de Jango e a Secretaria Nacional de Direitos Humanos, que discordaram da data de divulgação dos resultados.

A exumação é espetáculo técnico explorado com minúcias por ZH; é também um acontecimento político dotado de relevância histórica. O proveito possível de sujeitos políticos aparece em espaços opinativos.

A exumação é narrada no registro de um acontecimento *da política* pela FSP, como um espetáculo. É a vinculação com o poder atual que atrai o jornal: o cenário da capa é Brasília. As análises estendem-se para o partido que governa; os sentidos de resgate histórico e de valorização da democracia são atribuídos a falas de governo.

Assim, nestas narrativas que compõem memórias públicas da exumação, temos diferentes graus de experiência e entendimento, quadros coletivos de grupos variados, dos munícipes que partilham o local de origem e fim do presidente, a brasileiros distantes de São Borja, mas aproximados pelo interesse na política nacional.

O relato jornalístico transita do acontecimento político, histórico, registrado e dramatizado pelos são-borjenses, valorizado nas páginas do jornal regional, a um acontecimento *da política*, percebido como desejo de visibilidade e proveito público, privatizado na suspeita de uma família e de um governo, sentidos ensejados especialmente em âmbito nacional.

Referências

- ALSINA, Miquel R. **A construção da notícia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- BABO-LANÇA, I. Acontecimento e memória. In: FRANÇA, V.; OLIVEIRA, L. (orgs.). **Acontecimento: reverberações**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 55-65.
- BABO-LANÇA, I. **Configuração Mediática dos Acontecimentos do Ano**. In: Caleidoscópio, n. 8, p. 73-84, 2011.
- BERGER, Christa. **Jornalismo e Memória e Ditadura**. Texto apresentado no 6º Congresso Sop-com, Lisboa, 2009.
- FONTCUBERTA, Mar de. **La notícia: pistas para percibir el mundo**. Barcelona: Paidós, 2011.
- FRANCISCATO, Carlos E. **A fabricação do presente: como o jornalismo**

reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais. São Cristóvão: Ed. UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HERSCOVITZ, H. Análise de conteúdo em jornalismo. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Marcia (orgs). **Metodologia de pesquisa em Jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

NEVEAU, Érik. **Sociologia do Jornalismo**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

QUÉRÉ, Louis. Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento. In: **Trajectos, Revista de Comunicação, Cultura e Educação**, n. 6, p. 59-76, 2005.

QUÉRÉ, Louis. A individualização dos acontecimentos no quadro da experiência pública. In: **Caleidoscópio: revista de comunicação e cultura**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, n. 10, p. 13-37, 2011.

MAROCCO, B. Uma via alternativa de reflexão sobre as práticas jornalísticas. In: **Anais do I Colóquio Internacional Mudanças Estruturais no Jornalismo**. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, 2011. Disponível em www.mejor.com.br

PALACIOS, M. **Convergência e memória: jornalismo, contexto e história**. Matrizes – São Paulo, Ano 4, n. 1, p. 37-50, jul./dez. 2010.



Figura 1. Detalhe da capa da Folha de São Borja – edição de 07/12/2013
Fonte: Folha de São Borja



Figura 2. Detalhe da capa da Folha de São Borja – edição de 29/11//2014

Fonte: Folha de São Borja



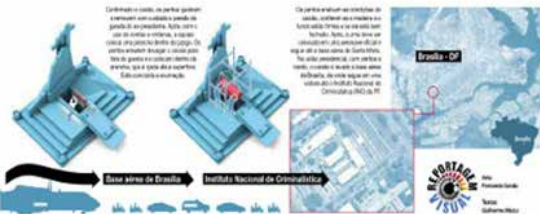
Figura 3. Capa de O Regional – edição de 06/12/2013

Fonte: Página do Facebook do Jornal O Regional¹³

13 Disponível em <https://www.facebook.com/jornalregionalsb/photos/pb.164463120356519.-2207520000.1441743616./366811363455026/?type=3&theater>. Coleta em 08/09/2015.

Como serão a exumação, o traslado e os exames

Ainda na expectativa da família no cenário agreste de Novaes, em 8 de dezembro de 1973, a polícia resolveu não deixar os restos mortais por onde estavam descobertos. A solução foi levar os restos mortais para a casa de um dos parentes da família, a casa de um dos pais, a casa de um dos irmãos. Lá, os restos mortais foram guardados em um local seguro, aguardando a identificação.



O INSTITUTO NACIONAL DE CRIMINALÍSTICA

O Instituto Nacional de Criminalística (INC) é responsável por realizar os exames periciais em casos de crimes. O trabalho é dividido em várias etapas, desde a coleta das amostras até a realização dos exames em laboratório.

EXAME ANTROPOLÓGICO

Comparação
O exame de comparação antropométrica é realizado com o intuito de identificar o indivíduo. Para isso, são coletadas medidas físicas, como altura, peso, comprimento dos membros, etc., e comparadas com os dados cadastrados no banco de dados do INC.

Temografia
A temografia é o registro das impressões digitais. É realizado com o uso de uma máquina especial, que produz uma cópia em negativo das impressões.

Radiografia
A radiografia é o exame de imagem do corpo humano. É utilizado para identificar lesões, fraturas e outros tipos de danos físicos.

EXAME DE DNA

Muito antes de ser usado para a identificação de pessoas, o DNA é usado para a identificação de restos mortais. É realizado a partir de amostras de cabelo, osso, dente, etc., e comparadas com as amostras de DNA dos parentes.

EXAME TOXICOLÓGICO

O exame toxicológico é realizado para identificar a presença de drogas e substâncias químicas no organismo. É realizado a partir de amostras de sangue, urina, etc., e comparadas com as amostras de referência.

Exatidão dos exames
A exatidão dos exames é garantida pelo uso de equipamentos modernos e a aplicação de técnicas avançadas.

Exatidão dos resultados
Os resultados dos exames são produzidos com o uso de equipamentos modernos e a aplicação de técnicas avançadas.

Equipamentos
O Instituto Nacional de Criminalística possui equipamentos modernos e de última geração, que permitem a realização de exames de alta precisão.

Profissionais
O Instituto Nacional de Criminalística possui profissionais altamente qualificados, que são responsáveis por realizar os exames e interpretar os resultados.

Figura 4. Páginas 06 e 07 de Zero Hora – edição de 10/11/2013
Fonte: www.zerohora.com.br



Pedro Ladeira/Folhapress

» **HONRAS DE ESTADO** A viúva do ex-presidente João Goulart, Maria Thereza (de branco), assiste ao lado da presidente Dilma e dos ex-presidentes Lula, Collor e Sarney à cerimônia de chegada do corpo de Jango a Brasília para investigação sobre causa de sua morte Poder A10

Figura 5. Fotolegenda publicada na capa da Folha de São Paulo em 15/11/2013
Fonte: Arquivo Digital Jornal Folha de São Paulo

Edição v.35
número 1 / 2016

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), v. 35, n. 1
abr/2016-jul/2016

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

CASO HERZOG NOS JORNAIS FOLHA DE S. PAULO E O GLOBO: HISTÓRIA E POSICIONAMENTO DISCURSIVO DURANTE A COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE¹

HERZOG CASE IN THE ONLINE NEWSPAPERS FOLHA DE S. PAULO AND O GLOBO: HISTORY AND DISCURSIVE POSITIONING DURING THE NATIONAL TRUTH COMMISSION

ALLYSSON MARTINS

Professor no Departamento de Jornalismo da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR) e Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Brasil.
allyssonviana@gmail.com

CLARISSA MOURA

Doutoranda e mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA, onde integra o Centro de Estudos e Pesquisa em Análise de Discurso (CEPAD). Brasil.
clarissa.viana@gmail.com

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

MARTINS, Allysson; MOURA, Clarissa. Caso Herzog nos jornais Folha de S. Paulo e O Globo: história e posicionamento discursivo durante a Comissão Nacional da Verdade. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 69-86, abr./jul., 2016.

Enviado em: 10 de setembro de 2015 / Aceito em: 14 de janeiro de 2016

DOI - <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i1.853>

1 - Uma versão deste trabalho foi apresentada no 13º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo.

Resumo

O Brasil experimentou uma (re)avaliação da sua história oficial com a instalação da Comissão Nacional da Verdade (2012-2014), no momento em que a mídia aparece como uma das instâncias catalisadoras e engendradoras da história na sociedade. Neste texto, identificamos de que maneira os jornais Folha de S. Paulo e O Globo se posicionaram discursivamente nesse período, quando se propunha uma (re) discussão do passado do país. Aqui, partimos das publicações sobre o caso do jornalista Vladimir Herzog, um dos mais emblemáticos e controversos da Ditadura Militar. Observamos que O Globo buscou acompanhar os discursos autorizados e oficiais através de uma pretensa objetividade, enquanto a Folha de S. Paulo se colocou como protagonista para uma mudança da história em curso, assumindo posições claras, opiniões contundentes e tensionamentos discursivos.

Palavras-chave

Vladimir Herzog; História; Discurso; Jornalismo; Comissão Nacional da Verdade.

Abstract

The Brazil experienced a reevaluation of its official history with the installation of the National Commission of Truth (2012-2014). This event appears at the time when the media is recognized as one of the history's catalyst instances. In this paper, we identify how the newspapers O Globo and Folha de S. Paulo positioned themselves discursively in this period, when the country proposed a (re) discuss about the its past. Here, we analyze the publications on the case of journalist Vladimir Herzog, one of the most emblematic and controversial case of the Military Dictatorship. We note that O Globo tended to follow the authorized and official discourses with a supposed objectivity. On the other hand, Folha de S. Paulo stood as a protagonist in the historical change, taking clear positions in opinions and discursive tensions.

Key-words

Vladimir Herzog; History; Discourse; Journalism; National Commission for Truth.

Introdução

O Brasil tem experimentado uma (re)discussão sobre a sua própria história nas últimas décadas. A Comissão Nacional da Verdade (CNV) entra em vigor no ano de 2012 como principal mediadora nesse processo de conformação do passado em diversos âmbitos sociais, não apenas político. Em pouco tempo de atividade, tendo em vista que a CNV funcionou efetivamente por dois anos, até 2014, a história do período da Ditadura Militar foi (re) aberta, (re)discutida, tensionada, substituída ou mesmo não concluída. Ainda em 2014, o Golpe Militar de 1964 completou 50 anos. Com essas condições, o esquecer para conciliar dos militares – observado principalmente após a finalização da Ditadura Militar – parece ter se modificado.

Sancionada pela presidenta Dilma Rousseff no final de 2011, a Lei nº 12.528 para a criação da Comissão Nacional da Verdade foi regulamentada em 16 de maio de 2012, por meio do Decreto nº 7.724. A Comissão investigou e tornou pública as violações de direitos humanos cometidas pelos agentes do estado no Brasil de 1946 e 1988 – com atenção especial ao período da Ditadura Militar (1964-1985). A principal intenção era efetivar o direito à verdade histórica nacional, voltando-se apenas para o âmbito da investigação e divulgação dos dados, sem nenhum poder punitivo ou sugestivo para punição.

Apesar desse momento vivenciado pelo país, Cardoso (2012) aponta que, desde o início da década de 1980, existe no Brasil um “surto memorialístico”, com extrapolação das denúncias, polêmicas e recordações em torno da Ditadura, dando início à vitória memorial dos militantes, em sua perspectiva. Embora seja difícil apontar uma vitória histórica dos militantes ainda naquele período, não restam dúvidas que a ordem hoje não é mais esquecer, porém mostrar que existem outras perspectivas históricas. Tal fato decorre de uma imposição, ou ao menos sua tentativa, pelos agentes do poder militar de criar e difundir somente uma versão da história dos seus 21 anos de regime. O historiador francês Pierre Nora (1993) defende que qualquer *boom* ou surto memorial reflete uma sociedade temerosa em relação ao esquecimento histórico. Esse fenômeno dá lugar a cada vez mais conflitos e possibilidades de resgate de possíveis leituras sobre o passado no presente. O “surto memorialístico” descrito por Cardoso (2012) aconteceu no período de retorno à democracia de forma “lenta, gradual e segura”. As medidas do então presidente Ernesto Geisel deixaram descontentes os militares da “linha dura” e estes continuaram a atacar os militantes da esquerda.

Um ano após Geisel assumir a presidência, em 1975, os militares assassinaram o jornalista Vladimir ‘Vlado’ Herzog, vítima mais conhecida da

Ditadura, o “marco da resistência política”, como afirma Dias (2015). Mas foi apenas em 2014 que a CNV conseguiu alterar o atestado de óbito do jornalista e que se pôde afirmar oficialmente que ele foi morto na prisão durante o governo militar. Enforcado com o próprio cinto, Vlado estava com os joelhos encostados no chão, o que praticamente impossibilitava a versão oficial de suicídio divulgada pelos militares, além de que ele nunca tinha demonstrado um estado físico e mental propenso para tal ato, de acordo com os familiares citados nas matérias dos jornais posteriormente analisados.

Nessa seara de mudança e discussão da história do país, os meios de comunicação estão em posições proeminentes na sociedade, em relação a outras instituições sociais, como se pode perceber através das noções de sociedade midiaticizada (FAUSTO NETO, 2008; FERREIRA, 2007; GOMES, 2010; HEPP, 2014; HJARVARD, 2012, 2014; VERÓN, 1997, 2014). Dentre as expressões midiáticas, os jornais são evidenciados como os primeiros rascunhos e inscrições da história que se perfazem no cotidiano e no presente.

Para tratar dessas controvérsias em torno do caso mais emblemático da Ditadura Militar, selecionamos os sites dos dois jornais brasileiros com maior circulação no território nacional, ambos com destacada importância desde o período militar: *Folha de S. Paulo* e *O Globo*. A preferência pelas publicações on-line existe por causa das características da própria mídia que permitem um tratamento próprio dos conteúdos destinados aos assuntos históricos, conforme a ótica de uma nova ecologia da memória (HOSKINS, 2009, 2011; NEIGER; MEYERS; ZANDBERG, 2011; READING, 2011). A relação entre memória e jornalismo não surgiu com a criação da web, ou mesmo da internet, ainda que neste meio ela seja armazenada e utilizada mais fácil, rápida e com menos custos. Marcos Palacios (2002, 2003, 2008) aponta que a memória é uma das características do webjornalismo que proporciona realmente uma ruptura, em relação ao jornalismo realizado em outros meios, definida como múltipla – graças à multimidialidade –, instantânea – devido à recuperação instantânea – e cumulativa – por conta da facilidade e do baixo custo de estocagem e arquivamento.

Autores como Fausto Neto (2008) e Verón (1997, 2014) refletem sobre os meios de comunicação enquanto componentes de uma sociedade midiaticizada através de uma análise discursiva de sua produção. Quando enfatizamos o discurso dos sites jornalísticos diante das novas informações sobre a história oficial do país a partir do caso principal da Ditadura Militar, o do jornalista Vladimir Herzog, buscamos não apenas discutir sobre o conteúdo difundido pelo veículo, mas trabalhar com os seus “modos de dizer”. Em outras palavras, tratamos da forma como os conteúdos são apresentados. A análise desses “modos de dizer” se coaduna com um estudo de uma constituição

da história por colocar em evidência o posicionamento dos jornais diante dos fatos. Um posicionamento que, muitas vezes, implica na legitimação de determinada versão em detrimento de outra ou na absorção de discursos relatados pelo enunciador.

O objetivo deste artigo, por conseguinte, é verificar de que maneira os dois jornais brasileiros de maior abrangência, *Folha de S. Paulo* e *O Globo*, posicionam-se discursivamente enquanto uma das principais instâncias catalisadoras e engendradoras da história na sociedade (mediatizada) contemporânea. Não perdemos de perspectiva o momento do país em que se propõe uma (re)discussão de seu próprio passado e, mais especificamente, de sua história oficial, a partir do caso do jornalista Vladimir Herzog (1937-1975), um dos mais representativos do regime militar. O *corpus* de análise é composto pelas matérias publicadas de 2012 até 2014, período em que a CNV realizou suas investigações. Os textos selecionados versavam sobre o caso de Vlado Herzog, quando ele era o assunto principal, seja através de pessoas associadas ao jornalista, seja de ações que tiveram alguma reverberação por causa das novas informações em torno de seu nome e das investigações da Comissão.

Discurso, história e mediação

A relação entre o discurso jornalístico e a constituição da história oficial requer que levemos em consideração dois principais aspectos. O primeiro diz respeito à própria condição do jornalismo como instituição legitimada socialmente para informar a sociedade, tornando-o uma das principais instâncias nas quais são travadas as disputas pelos sentidos sociais. As informações publicadas ganham status de verdade e são utilizadas por outros campos sociais para legitimar argumentos e discursos. O jornalismo contribui para uma mudança ou constituição da história oficial não só quando determina quais fatos merecem cobertura, mas pelo modo como esses fatos são apresentados.

O segundo aspecto se articula diretamente com o conceito de condições de produção proposto por Eliseo Verón (2004), para quem o discurso jornalístico é moldado por aspectos históricos, pois precisa se adaptar às expectativas do público. Os jornais, por meio dos modos de dizer, propõem uma relação entre as instâncias de produção e de recepção, elo conceituado pelo semiólogo como contrato de leitura. Esta relação contratual é submetida a determinadas regras, às mudanças socioculturais, às expectativas do público e ao universo de concorrência no qual as organizações jornalísticas estão inseridas.

Essa dimensão também é tratada por Patrick Charaudeau (1994, 2010)

ao identificar no discurso jornalístico um espaço de limitações – que se refere às regras do jogo, ou seja, o que se espera do campo jornalístico – e de estratégias – os jornais buscam diferenciar-se dos concorrentes para captar determinado segmento do público e comprovar a sua capacidade de produzir informação de qualidade. Trabalhamos com o conceito de posicionamento discursivo (FERREIRA, 2006), segundo o qual o contrato de leitura é apenas um dos “contratos” proposto pelos veículos; esse conceito resulta de uma articulação entre a análise do contrato de leitura e a teoria dos campos sociais de Bourdieu. O posicionamento discursivo se sustenta em duas bases: posicionamento institucional e estratégias construídas no interior do produto.

Do lado dos sujeitos discursivos, o sentido é engendrado pela relação no interior do ato de enunciação e, do lado dos sujeitos sociais, ele é criado a partir da relação existente no interior do campo social, no caso específico, no campo de produção jornalístico. Segundo a teoria dos campos sociais, a realidade social é construída pelo jogo de disputa entre os diversos sujeitos ou agentes sociais que formam os campos sociais. A representação do mundo ou da realidade social é fruto de inúmeras ações de construção que estão em curso, de tempos feitos e refeitos (FERREIRA, 2006, p. 12).

A influência da mídia em toda essa realidade social, através de uma relação de forças de mútua interferência, gera uma modificação nas dinâmicas não apenas do campo midiático, mas em tudo que está ao seu redor. Nesta perspectiva das teorias da midiaticização, não se trata apenas de reconhecer a relevância dos meios de comunicação enquanto mediador, porém, de compreender suas articulações e, por vezes, sua centralização nas dinâmicas de outras áreas, das interações sociais e do comportamento humano, perpassando e atravessando essas lógicas e estruturas. Essa relevância se torna tão patente que o pesquisador Pedro Gomes (2010) defende que a mídia é um *locus* privilegiado, o espaço propício para se desvelar os diversos ângulos para se compreender uma sociedade complexa.

O pesquisador Stig Hjarvard (2012, 2014) explica que a mídia se integra às rotinas das instituições sociais, mas também as obriga a se adaptarem ao seu *ethos*, em outras palavras, tornam-nas dependentes dos recursos dominados pela mídia, submetendo-se às suas regras a fim de ter acesso aos seus privilégios. Já Fausto Neto (2008, p. 96) acredita que “a midiaticização institui um novo ‘feixe de relações’, engendradas em operações sobre as quais se desenvolvem novos processos de afetações entre as instituições e os atores sociais”.

Os meios de comunicação possuem uma função central e relevante em relação aos diversos campos e instituições quando estes buscam aspectos como: visibilidade, interação, identificação, agendamento e interpretação do

mundo. Esses são os principais motivos para uma negociação de alguma instituição, em maior ou menor escala, com as lógicas da mídia. Não esquecemos, por conseguinte, que em qualquer negociação um dos agentes pode ter um poder de persuasão maior do que o outro. Logo, não afirmamos que os meios de comunicação estão sempre em vantagem nesses jogos de poder, pois dependerá dos objetivos de cada instituição e do que elas possuem para negociar, ainda que as características da mídia sejam extremamente valorizadas nas sociedades contemporâneas.

Nos processos conflituosos do passado visando a constituição da história, a mídia se torna o catalisador e engendrador central, objetivando os aspectos mais amplos do passado (NORA, 1993). Quando se trabalha com a história, segundo Maurice Halbwachs (2006), uma das intenções é (r) estabelecer a conexão perdida, ou ao menos nunca realizada de forma direta, entre o passado e o presente, isto é, dar sentido e vazão às perspectivas presentes através de uma revisitação ao passado. Quando a narrativa da história oficial possui uma lacuna entre ela e a memória dos grupos sociais que eram marginalizados no período, alguns embates simbólicos são travados. Essas disputas seriam uma reação ao fato de não se ter espaço na narrativa oficial da história e de não se estar representado pelas narrativas conformadas na atualidade. A CNV, provavelmente, conforma-se nesse momento de revisão histórica de grupos que foram subjugados no período do regime.

Pensando nessas brechas das histórias oficiais, os meios de comunicação são importantes não somente por perceber esse processo em sociedades midiaticizadas e complexas, mas ainda porque sempre haverá incompletudes nas produções de sentido geradas por eles. Para Fausto Neto (2008, p. 103), "o trabalho simbólico é constituído por inevitáveis buracos e por desajustes, sendo a incompletude do seu processo a motivação para o desenvolvimento de novos processos de produção de sentidos". Essas lacunas possibilitam a existência do que alguns autores denominam guerras de memórias, que dependem também dos processos de midiaticização das sociedades contemporâneas (STORA, 2007, 2008; BLANCHARD; VEYRAT-MASSON, 2008). O embate mnemônico seria uma reação ao fato de não se ter espaço na narrativa oficial da história e de não se estar representado pelas narrativas conformadas na atualidade. Há um sentimento de injustiça, pois aquilo que se conta (e que se acredita como real e verdadeiro) não condiz ou coincide com o que alguns grupos e indivíduos se lembram daquela época ou momento. Esse processo pode ser observado, por exemplo, nas tentativas de mudança do óbito de Herzog por seus familiares, embora exista um movimento mais amplo no tocante às vozes excluídas das histórias da Ditadura Militar.

Essa é a hora em que o *modus operandi* é lembrar. Existe um dever de lembrança. Martins Filho (2002) e Rollemberg (2006) concordam que os vencedores – aqueles que definiram a história oficial de um período – buscam esquecer os detalhes daquela época e os vencidos. No Brasil, conforme esclarece Schmidt (2007), pode-se identificar o embate, de maneira ampla e geral, de duas perspectivas diferentes: de um lado, os militares procuram o esquecimento e o silenciamento dos fatos, “virar a página”, enquanto os militantes deixam a “cicatriz aberta”, sempre relembando os acontecimentos dos tempos idos. A cobertura dos jornais ao longo dos anos, especialmente da *Folha de S. Paulo*, como explicitaremos mais à frente, cumpriu este papel no caso Herzog, com o próprio veículo se colocando como agente memorial – embora não fosse o único, nem no caso de Herzog, no qual a família e colegas possuíram papel ativo, nem no caso da Ditadura Militar, em que diversas organizações atuaram de forma pungente. Logo, este é apenas um exemplo das muitas ações que buscam contestar a versão oficial difundida pelos agentes do estado.

Para perceber de que forma os dois jornais supracitados se posicionam diante desses tensionamentos, voltamo-nos para o modo como o conteúdo é apresentado. Enquanto na análise de conteúdo aspectos como o número de ocorrências, gênero jornalístico e perfis das fontes são priorizados, atemo-nos para os modos de enunciação. Para isso, recorreremos, principalmente, aos títulos e citações, por sua importância na construção do elo com os leitores, no caso do primeiro, e por revelar a postura do jornal diante da fonte, no segundo. A análise dos títulos é estratégica para se identificar o posicionamento discursivo dos suportes, pois é a porta de entrada do leitor para o texto, exercendo ainda o papel de enquadrar o que seria mais importante na matéria. Um dos exemplos de mais fácil percepção é a utilização da rubrica ‘Caso Herzog’ pelo jornal *O Globo*, uma operação discursiva que situa e ativa a memória dos seus leitores sobre o assunto principal da matéria e facilita o acompanhamento dos novos fatos que surgiram.

Embora enfatizemos os aspectos intradiscursivos, ou seja, a relação articulada no interior do suporte, reconhecemos a existência de uma segunda dimensão – das estratégias dos jornais no ambiente de concorrência – que a ultrapassa, conforme tratado por Ferreira (2006). Buscamos perceber, a partir da análise dos títulos e das citações, de que forma o posicionamento discursivo da *Folha de S. Paulo* e de *O Globo* propõe uma estruturação da história do país, observando de que forma os diferentes atores estão dispostos e quem são eles. Nas páginas dos jornais, as múltiplas vozes são absorvidas de maneiras distintas pelo discurso jornalístico. Este fenômeno é chamado de polifonia – quando mais de uma voz pode ser observada em um texto

(MAINGUENEAU, 2002; MARCUZZO, 2008). Essas diferenças resultam de operações como a de seleção, denominação das fontes, modos de citação e presença de marcas de modalização, que revelam posições distintas do enunciador diante do discurso relatado.

Maingueneau (2002) ao tratar de discursos relatados, aqueles que se apoiam no discurso de terceiros, destaca a existência de dois “acontecimentos enunciativos”. Existe uma enunciação citada (que se refere ao que foi dito pelo locutor de origem) e uma enunciação citante (que se refere ao que foi relatado pelo enunciador, no nosso caso, o jornal). Por meio desses modalizadores, o enunciador remete aos discursos de terceiros, a exemplo de marcas de modalização (“segundo X...”, “para Y...” etc.).

O modo como o discurso das fontes é absorvido, ou seja, como é feita a citação – se por meio do discurso direto, indireto ou direto livre – e as marcas de modalização trazem efeitos de sentido distintos. Como veremos mais à frente, o uso de citação direta, acompanhada de modalizadores neutros como o verbo “diz” implica numa espécie de legitimação do discurso relatado, como podemos perceber nos títulos da *Folha de S. Paulo*: “Reportagem sobre Herzog ajudou a enterrar versão de suicídio, diz filho” (05/02/2012) e “Família foi humilhada com documento mentiroso, diz filho de Herzog” (15/03/2013). Este posicionamento se contrasta com o uso do discurso indireto que busca estabelecer distanciamento do discurso relatado, como podemos identificar no título “Filho de Herzog acusa fotógrafo de ser ‘cúmplice’ da ditadura” (28/05/2013). O distanciamento é reforçado a partir do uso de aspas em “cúmplice”. Os verbos adotados para se referir ao que foi dito são exemplo de marca de modalização, tendo em vista que cada um exprime uma relação distinta com o discurso citado. É o caso do verbo “teria” no título de *O Globo* “Família entende que dirigente teria contribuído com prisão e morte do jornalista” (15/03/2013) que coloca a acusação em questão. Em outras palavras, por meio da modalização, é revelada a atitude do locutor-relator diante do que foi dito pelo locutor de origem, uma atitude que é revelada pela escolha dos verbos bem como de marcas de distanciamento.

A citação direta se caracteriza por utilizar as palavras mesmas do enunciador, através de um processo de encenação das falas que tem como efeito de sentido a autenticidade. Entretanto, por se tratar de uma interpretação do que foi dito, o discurso citado passa pela subjetivação do enunciador e não pode, portanto, ser visto como um discurso objetivo. “Por mais que seja fiel, o discurso direto é sempre apenas um fragmento de texto submetido ao enunciador do discurso citante, que dispõe de múltiplos meios para lhe dar um enfoque pessoal” (MAINGUENEAU, 2002, p. 141). Através do discurso direto, o enunciador busca mostrar-se objetivo, indicar a veracidade

do relato, além de distanciar-se do dito – quando o enunciador busca evitar a mistura do seu discurso com o que foi pronunciado pelo locutor de origem – ou, ao contrário, aderir respeitosamente – no caso de citação de autoridade. Já no discurso indireto, as falas citadas são reinterpretadas, ocorrendo uma “situação de enunciação”.

O uso do discurso direto, assim como do indireto, pressupõe a presença de introdutores, que são verbos que indicam a fronteira entre o discurso do enunciador e o discurso citado, acompanhado ou não por marcas como aspas e travessão. Enquanto alguns introdutores e modalizadores têm como efeito de sentido a aparente neutralidade – como o verbo “dizer” ou a preposição “segundo” –, outros indicam um posicionamento do enunciador diante da citação – como os verbos “confessar”, “reconhecer”, “acusar” e “condenar” que indicam uma interpretação do que foi dito.

Histórias de Vlado nos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Globo*

O posicionamento discursivo dos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Globo* é marcado por suas condições de produção. Nos casos tratados neste artigo, elas são caracterizadas, entre outros fatores, pela (re)discussão da história oficial do país, a partir das descobertas da CNV sobre o caso do jornalista Vladimir Herzog, no período de 2012 a 2014. Os veículos trataram nos últimos anos de modo bastante distinto a história da Ditadura Militar. Se em 17/02/2009 a *Folha de S. Paulo* fora criticada por apontar em um de seus textos que o regime instaurado pelos militares no Brasil não passou de uma “ditabranda”, isto é, que o período ditatorial no país foi mais ameno do que em seus vizinhos da América Latina, *O Globo* se destacou pelo *mea culpa* publicado em seu editorial de 31/08/2013. Nele, o jornal carioca assume o “erro” dessa “dura” verdade, de que apoiou à Ditadura, mesmo em seus momentos finais, em 1984, quando o proprietário do veículo, Roberto Marinho, reiterou o apoio à “revolução de 1964”.

Folha de S. Paulo entre Vlado e Silvaldo

O caso do jornalista Vladimir Herzog sempre pareceu interessar à *Folha de S. Paulo*. Dias (2015) aponta que o jornal, que não emitia opinião desde poucos anos após a Ditadura Militar ter sido instaurada, tendo suprimido, inclusive, o seu editorial, publica um texto opinativo em 01/11/1975, após o ato ecumênico em homenagem a Herzog. O caso de Vlado ainda seria rememorado anualmente pelo jornal até 1981 e, antes da regulamentação

da CNV, a *Folha de S. Paulo* relembrou a morte do jornalista em 1985, 1995 e 2005. Este engajamento fez com que o veículo publicasse 18 textos, no período de 2012 até 2014, nos quais Herzog aparecia como assunto principal.

Ainda antes de a CNV iniciar seus trabalhos, o jornal publicou "O instante decisivo"¹ em 05/02/2012, uma reportagem com o fotógrafo da célebre imagem de Vlado: Silvaldo Vieira. Publicado na editoria Ilustríssima, o texto possui um tom literário, com o fotógrafo como única fonte e tomadas de posição do veículo quanto ao óbito de Vlado. Assume-se uma posição diferente da versão oficial de suicídio, fazendo da voz do fotógrafo a sua própria quando prega que a cena foi manipulada pelos agentes militares. Segundo a reportagem, a partir da própria imagem montada, percebe-se que o suicídio não era uma hipótese plausível. Tudo que o fotógrafo diz aparece como verdade, sendo legitimado pela sua história, pois ele se exilou do país. Com poucas citações e fontes não especificadas, como "historiadores", "testemunhas" e "amigos", percebemos uma operação discursiva na qual o discurso relatado e o discurso do enunciador se fundem.

A partir dessa reportagem, o veículo publicou outros textos derivados sobre sua repercussão, uma com o Ivo Herzog, filho do jornalista, outra com o presidente da OAB-RJ e mais uma com o ministro da Justiça. O jornal ainda citou essa reportagem em diversos outros textos seus. Segundo a *Folha de S. Paulo*, eles contribuíram para a mudança do atestado de óbito de Vlado quando acharam Silvaldo e trouxeram à tona seu caso antes mesmo da instalação da Comissão. Esse argumento foi utilizado, inclusive, quando o Brasil foi acusado por não investigar mais profundamente o assassinato de Vlado.

Foi recorrente, nos títulos da *Folha de S. Paulo*, o uso de citações sem aspas, acompanhadas de verbos que marcam os acontecimentos enunciativos de forma neutra, fazendo com que o suporte assuma o discurso da fonte para si. Nos exemplos que seguem, o verbo "dizer", conjugado no presente do indicativo, realiza essa operação discursiva:

- "Reportagem sobre Herzog ajudou a enterrar versão de suicídio, diz filho" (05/02/2012);
- "OAB-RJ diz que caso Herzog deve ser esclarecido na CV" (05/02/2012);
- "Caso Herzog deve ser investigado, diz ministro da Justiça" (06/02/2012);
- "Família foi humilhada com documento mentiroso, diz filho de Herzog" (15/03/2013).

¹ O instante decisivo. *Folha de S. Paulo*, publicado em 05/02/2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/24012-o-instante-decisivo.shtml>>. Acesso em: 07/09/2015.

Neste último, a seleção do que foi dito implica num efeito de dramatização. Um posicionamento distinto pode ser percebido no título publicado no dia 28 de maio de 2015: "Filho de Herzog acusa fotógrafo de ser 'cúmplice' da ditadura". Além de ser construído com uma citação indireta, o enunciador busca demarcar o discurso relatado através das aspas, numa operação discursiva que propõe um efeito de distanciamento.

Essas publicações seguintes, agora na editoria Poder, possuem um tom mais cauteloso e menos definitivo de uma mudança na história. Por exemplo, a "hipótese de suicídio" seria agora algo "altamente improvável", o fotógrafo "diz ter sido 'usado'" (pelos agentes militares) – retirando a certeza – e seu depoimento "reforça" e não mais "comprova". Nesse momento, até usam a expressão "versão da repressão" entre aspas, buscando uma isenção do termo que foi usado por uma das suas fontes.

Após seis matérias publicadas e quatro meses da reportagem que reabriram a discussão sobre o caso Herzog, a *Folha de S. Paulo* volta, em 21/06/2012, a assumir um discurso de mudança da história a partir do óbito do jornalista, mesmo sem fontes citadas: "Herzog morreu barbaramente torturado, após comparecer espontaneamente no DOI-Codi de São Paulo para depor. Depois, agentes da repressão armaram a cena para simular o suicídio". Em 26/09/2012, publica o editorial "Em memória de Herzog",² citando pela primeira vez algo publicado por eles na época da Ditadura, embora se restrinjam aos números de pessoas que velaram o jornalista. O texto opinativo continua crítico e proclamando uma mudança histórica, afinal, "a impostura, inscrita na certidão de óbito, foi mantida por 37 anos". Todavia, o jornal realiza dura crítica à Comissão, sendo depois rebatida pelo filho de Vlado.

A *Folha de S. Paulo* não excluiu os tensionamentos discursivos em torno do caso Herzog, especialmente no tocante à mudança (técnica) do óbito e divergências de Ivo Herzog com algumas publicações do veículo e colocações da sua principal fonte, o fotógrafo Silvaldo. Embora tenha se colocado de um lado, o da mudança na versão oficial da história do Brasil, o jornal não emula um momento sem conflitos; ao contrário, deixa-os sempre patentes, especialmente quando questões políticas são consideradas na editoria Poder sobre a atuação da CNV. Em seu primeiro dia de atividade, o jornal "lançou" dez perguntas à Comissão, sendo uma delas: "Como morreu Vladimir Herzog?". Se a *Folha de S. Paulo* já demonstrava inclinação para a versão de assassinato de Vlado, depois de 15/03/2013, com o novo atestado de óbito, o jornal corroborou seu posicionamento, mas não sem lembrar que

² Em memória de Herzog. *Folha de S. Paulo*, publicado 26/09/2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/68291-em-memoria-de-herzog.shtml>>. Acesso em: 07/09/2015.

foram pioneiros no debate. As três últimas matérias sobre o caso falam da relação do fotógrafo, encontrado pelo veículo, com a CNV e com a família de Herzog. Mais uma vez, o jornal se coloca como protagonista.

O veículo usou em praticamente todas as publicações links autorreferenciais, mas sempre para as publicações recentes. A autorreferencialidade foi algo que povoou toda a produção da *Folha de S. Paulo*, especialmente com seu achado e “furo”: o fotógrafo Silvaldo. As diversas publicações sobre o caso Herzog fizeram com que o veículo repetisse fotos, links e diversas citações (diretas ou indiretas), especialmente, do filho de Herzog e do fotógrafo.

Cabe destacar, ainda, o contraste de narrativas entre a primeira matéria, publicada na Ilustríssima, e as demais publicadas na editoria Poder. No segundo caso, se sobressaem narrativas comuns do jornalismo político, que tendem a pôr em evidência os tensionamentos. Um exemplo disso foi o recorrente tom crítico e de cobrança diante do governo, entretanto, favorável à mudança do atestado de óbito de Vlado. As primeiras matérias que tratavam do caso Herzog e a Comissão Nacional da Verdade enfatizavam uma suposta morosidade do governo, sempre destacando a não nomeação dos seus membros, a ausência de um plano de trabalho ou, posteriormente, a suposta demora para um resultado prático. “É o primeiro resultado prático obtido pelo grupo formado pela presidente Dilma Rousseff”³ (24/09/2012).

Caso Vlado n'O Globo

Ainda que *O Globo* tenha reconhecido o seu apoio à Ditadura Militar – ou apesar disso –, encontramos apenas seis publicações sobre o caso de Herzog, durante o período de instalação da CNV. O jornal prioriza os títulos informativos, com a presença de verbos de ação e oração na ordem direta. Esta operação discursiva tem como efeito de sentido a objetividade, que busca reforçar o papel do jornal de produtor de informação, como:

- “Comissão da Verdade pede mudança no atestado de óbito de Vlado” (30/08/2012);
- “Viúva de Lisboa, vítima da ditadura, pede mudança no atestado de óbito” (12/11/2012);
- “Família de Herzog receberá novo atestado de óbito na sexta-feira” (15/03/2013).

3 Justiça manda retificar a causa da morte de Herzog. *Folha de S. Paulo*, publicado em 24/09/2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2012/09/1158720-justica-manda-retificar-a-causa-da-morte-de-herzog.shtml>>. Acesso em: 07/09/2015.

O primeiro texto publicado (em 08/03/2012) traz um documento utilizado como prova de que a história oficial de suicídio mantida até então não teria como se sustentar. O título “Caso Herzog: foto da grade foi manipulada, diz documento”⁴ revela que o discurso relatado foi absorvido pelo jornal, evidenciando ainda que a comprovação vem de um documento, não do depoimento de alguma testemunha. Apesar de assumir uma aparente neutralidade, em alguns momentos, *O Globo* chamou para si os tensionamentos desse processo de rediscussão da história, a exemplo da expressão “vítima da ditadura” para se referir a um dos desaparecidos. O texto esclarece que o enquadramento de uma nova foto “prejudica” a tentativa de “setores mais radicais do Exército brasileiro” de não reabrirem o caso do jornalista.

Figura 1: Imagem de Herzog enforcado em ângulo inédito desmentiria versão de suicídio



Fonte: Caso Herzog: foto da grade foi manipulada, diz documento. **O Globo**, publicado em 08/03/2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/caso-herzog-foto-da-grade-foi-manipulada-diz-documento-4260043>>. Acesso em: 07/09/2015.

O filho de Herzog, Ivo, está entre as fontes mais citadas. Em seu discurso, ele frisa a mudança do óbito como algo importante para a “retificação” e “reparação” da história oficial do país, não se restringindo ao aspecto familiar. Embora *O Globo* tenha evitado tensionamentos e enfatizado o caso Herzog como entre os primeiros de outros que a Comissão pode ajudar a alterar, em

4 Caso Herzog: foto da grade foi manipulada, diz documento. **O Globo**, publicado em 08/03/2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/caso-herzog-foto-da-grade-foi-manipulada-diz-documento-4260043>>. Acesso em: 07/09/2015.

algumas ocasiões, os conflitos ficaram evidentes. Na maioria das publicações, os discursos não foram colocados em contraste com os contrários a esta alteração, quase sempre absorvendo a perspectiva de suas fontes. No texto sobre José Maria Marin, ainda que traga uma citação em que o dirigente se defendeu, e coloque a própria acusação em questão – “Família entende que dirigente *teria* contribuído com prisão e morte do jornalista”⁵ (15/03/2013, grifo nosso) –, o efeito de sentido é negativo para o acusado, tendo em vista que Marin parece agressivo e ataca quem o culpa, pois tudo não passaria “de uma calúnia, infâmia e de uma mentira”.

Outro tensionamento é apresentado na última publicação (21/11/2013), na qual o ex-governador de São Paulo, Paulo Egydio, admitiu que Herzog fora assassinado e que o fato buscou, principalmente, desestabilizar o presidente da época: Ernesto Geisel. Até praticamente o final do texto, quando a fala de Egydio era utilizada para a mudança histórica contra os militares, o jornal parecia aceitar e tomar para si o seu discurso, através principalmente das citações diretas. Contudo, quando o ex-governador tenta se livrar da responsabilidade das repressões pelos seus colegas militares, *O Globo* se opõe explicitamente a essa perspectiva, afinal, “todo mundo sabia da existência do Dops e do Doi-Codi”⁶.

O jornal praticamente não utilizou fotos em suas publicações – com a clássica imagem de Herzog aparecendo uma única vez. Os links não trazem as publicações atuais nem mesmo as antigas, do conteúdo produzido na época do assassinato – embora seja em boa parte por causa das condições de produções do período em que o jornal apoiava a Ditadura e divulgava apenas as versões oficiais.

Considerações finais

O discurso jornalístico é capaz de moldar a história e, por outro lado, também carrega os rastros dos processos históricos e sociais que integram suas condições de produção. O posicionamento assumido pelos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Globo* em um momento de (re)discussão da história oficial do país em torno da Ditadura Militar, a partir do caso do jornalista Vladimir Herzog, demonstra como os meios de comunicação podem assumir papéis de catalisadores e engendradores da história. Os dois veículos analisados

5 Caso Herzog: Maria do Rosário defende apuração contra presidente da CBF. *O Globo*, publicado em 15/03/2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/caso-herzog-maria-do-rosario-defende-apuracao-contrapresidente-da-cbf-7850815>>. Acesso em: 07/09/2015.

6 Paulo Egydio Mortes de Herzog e Manuel Fiel Filho aconteceram para desestabilizar Geisel. *O Globo*, publicado em 21/11/2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/paulo-egydio-mortes-de-herzog-manuel-fiel-filho-aconteceram-para-desestabilizar-geisel-10887565>>. Acesso em: 07/09/2015.

cumpriram essa função de modos distintos no período de instalação da Comissão Nacional da Verdade. Se, por um lado, observamos um protagonismo na *Folha de S. Paulo*, assumindo posições claras e opiniões contundentes, por outro, percebemos *O Globo* com seus títulos informativos e seus efeitos de sentido que buscam a objetividade.

A *Folha de S. Paulo*, com três vezes mais publicações do que *O Globo*, trouxe não apenas notícias sobre uma nova construção da história para o caso Herzog, mas explorou ainda gêneros jornalísticos como reportagem e editorial, nos quais tensionou os discursos e assumiu posições durante as disputas, embora adotasse estratégias discursivas que também tinham como efeito de sentido a objetividade. O jornal criou uma narrativa na qual, além de enunciador, era também engendrador e partícipe da história em curso. Nesse momento, o posicionamento de legitimar o discurso das fontes era uma estratégia de também reforçar a sua credibilidade. Esses dados distintos revelam ainda o interesse histórico que o veículo de São Paulo sempre teve em torno da morte Vlado.

Este estudo abre portas para outras investigações que não puderam ser tratadas em função dos limites do próprio texto. Embora adotemos o conceito de contrato de leitura, não trabalhamos com a dimensão da recepção prevista nesta metodologia, que poderia ser abordada a partir da análise de comentários. Também não foi possível avançar no paralelo entre as estratégias internas ao jornal e o seu posicionamento institucional, inserido num ambiente de concorrência, dimensão que merece estudo posterior. Uma comparação entre o discurso do próprio jornal em períodos distintos permitiria perceber possíveis mudanças de posicionamento em função de novas condições de produção, além da possibilidade de se articular os conflitos memoriais intrínsecos nas publicações, a partir da perspectiva das guerras de memórias.

Referências

BLANCHARD, Pascal; VEYRAT-MASSON, Isabelle. **Les guerres de mémoires: La France et son histoire, enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques**. Paris: La Découverte, 2008.

CARDOSO, L. **Criações da memória: defensores e críticos da Ditadura (1964-1985)**. Cruz das Almas: Editora da UFRB, 2012.

CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. Le contrat de communication de l'information médiatique. **Revue le français dans le monde**, Paris, numéro spécial, 1994.

DIAS, A. Herzog re(a)presentado: notas sobre memória, narrativa e

"acontecência". In: **XXIV Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS)**, Brasília, UnB e UCB, 2015.

FAUSTO NETO, A. Fragmentos de uma analítica da midiatização. **Matrizes**, n. 2, 2008, p. 89-105.

FERREIRA, G. Uma proposta metodológica para o estudo da imprensa a partir das mutações na problemática da análise do discurso. **Eptic** (UFS), v. VIII, n.1, p. 1-15, 2006.

FERREIRA, J. Midiatização: dispositivos, processos sociais e de comunicação. **E-Compós**. Brasília, v. 10, 2007, p. 1-15.

GOMES, P. Buscando o objeto para encontrar a metodologia (ou fenomenologia da midiatização). In: FAUSTO NETO, A.; VALDETTARO, S. (Orgs.). **Mediatización, sociedad y sentido: diálogos entre Brasil y Argentina**. Argentina: UNR Editora, 2010, p. 91-106.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HEPP, A. As configurações comunicativas de mundos midiatizados: pesquisa de midiatização na era da "mediação de tudo". **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n. 1, 2014, p. 45-64.

HJARVARD, S. Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. **Matrizes**, São Paulo, ano 5, n. 2, 2012, p.53-91.

_____. Midiatização: conceituando a mudança social e cultural. **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n. 1, 2014, p. 21-44.

HOSKINS, A. Digital network memory. In: ERLI, A.; RIGNEY, A. (Ed.). **Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory**. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2009, 91-106.

_____. From collective memory to memory systems. **Memory Studies**, v. 4, n. 2, 2011, 131-133.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2002.

MARCUZZO, P. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, nº 36, junho de 2008.

MARTINS FILHO, J. A guerra da memória. A ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares. **Varia História**, n. 28, 2002, p. 178-201.

NEIGER, M; MEYERS, O; ZANDBERG, E. (Ed.). **On media memory: collective memory in a new media age**. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2011.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, n. 10, 1993.

PALACIOS, M. A memória como critério de aferição de qualidade no ciberjornalismo: alguns apontamentos. **Revista FAMECOS**, v. 37, p. 91-100, 2008.

_____. Jornalismo online, informação e memória: apontamentos para debate. In: **Anais do Workshop de Jornalismo Online**, Covilhã, 2002, p. 1-12.

_____. Ruptura, continuidade e potencialização no jornalismo online: o lugar da memória. In: MACHADO, Elias & PALACIOS, Marcos (Org.). **Modelos do Jornalismo Digital**. Salvador: Editora Calandra, 2003, p. 1-17.

READING A. Memory and digital media: six dynamics of the global memory field. NEIGER, M.; MEYERS, O.; ZANDBERG, E. (Ed.). **On media memory: collective memory in a new media age**. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2011, 241-252.

ROLLEMBERG, D. Esquecimento das memórias. In: MARTINS FILHO, J. (Org.). **O golpe de 1964 e o regime militar**. São Carlos: Editora UFSCar, 2006, p. 81-91.

SÁ, A. **Arquivos dos media e preservação da memória**. Processos e estratégias do caso português na era digital. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade do Minho, Portugal, 2011.

SCHMIDT, B. Cicatriz aberta ou página virada? Lembrar e esquecer o golpe de 1964 quarenta anos depois. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 14, n. 26, 2007, p.127-156.

STORA, B. **La guerre des mémoires**. La Franceface à son passé colonial (Entretien avec Thierry Leclère). Paris, L'Aube, 2007.

_____. La guerre d'Algerie: la mémoire, par le cinema. In: BLANCHARD, Pascal; VEYRAT-MASSON, Isabelle. **Les guerres de mémoires: La France et son histoire**. Paris: La Découverte, 2008, p. 262-272.

VERÓN, E. **Fragmentos de um tecido**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

_____. Esquema para el analisis de la mediatización. **Diálogos de la comunicación**, n. 48, 1997.

_____. Teoria da midiatização: uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências. **Matrizes**, São Paulo, v. 8, nº 1, 2014, p. 13-19.

Edição v.35
número 1 / 2016

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), v. 35, n. 1
abr/2016-jul/2016

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

COMO FAZER DO ATO DE MEMÓRIA UMA FORMA? COMPOSIÇÕES FOTOGRÁFICAS DA AUSÊNCIA E A CRÍTICA DOS PROCESSOS MEMORIALÍSTICOS NA IMAGEM

HOW TO MAKE A FORM FROM THE MEMORY ACT? PHOTOGRAPHIC COMPOSITIONS OF THE ABSENCE AND THE CRITICAL OF MEMORIALIST PROCESSES IN THE IMAGE

ELIZA BACHEGA CASADEI

Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora do curso de Jornalismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FAAC-UNESP). É Mestre em Ciências da Comunicação e graduada em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo, ambos pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Brasil.
elizacasadei@yahoo.com.br

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

CASADEI, Eliza. Como fazer do ato de memória uma forma? Composições fotográficas da ausência e a crítica dos processos memorialísticos na imagem. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 87-105, abr./jul., 2016.

Enviado em 10 de setembro de 2015 / Aceito em 19 de fevereiro de 2016

DOI - <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i1.845>

Resumo

O objetivo do presente artigo é analisar os efeitos de sentido e as técnicas de composição utilizadas nas obras fotográficas de Fred Ramos, Tom Kiefer e Shawn Clover. As obras estudadas urdem duas formas visuais da composição memorialística em fotografia, de forma enquanto as obras de Ramos e Kiefer trabalham a partir de uma construção dialética entre a lembrança e o esquecimento na imagem, Clover irá construir proposições metafóricas dos processos de apreensão do passado. Ambos os conjuntos, contudo, não apenas apresentam a memória como objeto de representação, mas urdem uma crítica imagética a todo ato memorialístico, problematizando seus pressupostos.

Palavras-chave

Fotografia; Memória; Composição.

Abstract

The purpose of this paper is to analyze the effects of meaning and composition techniques used in photographic works of Fred Ramos, Tom Kiefer and Shawn Clover. The studied pictures draws two visual forms of memoirs composition in photography: while the works of Ramos and Kiefer articulate a dialectical construction between remembering and forgetting in the image, Clover will build metaphorical propositions of apprehension of the past processes. Both of them, however, not only have the memory as a representation of an object, but they articulate an imagery critical to all memorialistic act, questioning their assumptions.

Key-words

Photography; Memory; Composition.

Introdução

Como traduzir a memória em uma imagem fotográfica? Que a fotografia represente sempre algo do passado, na medida em que sua condição de existência é mostrar algo decorrido, é algo cujas consequências já foram bastante discutidas. A questão colocada aqui é ligeiramente diferente: como pode a fotografia transformar a própria memória em tema? Ou, ainda, como traduzir o conceito abstrato de reminiscência em uma imagem concreta? Tal desafio foi assumido por alguns fotógrafos como, por exemplo, Fred Ramos, Tom Kiefer e Shawn Clover. O objetivo do presente artigo é estudar algumas obras desses fotógrafos a partir da perspectiva das técnicas de composição mobilizadas por eles para a representação da memória como temática central de suas fotografias. A partir de diferentes técnicas de composição e partindo de objetos diversos, esses fotógrafos convergem ao urdir a memória como ponto nodal e assunto central de suas representações imagéticas.

A originalidade dessas fotografias está no fato de que elas trabalham a memória como material de representação a partir de composições que não apenas materializam lugares de memória ou apelam às reminiscências do sujeito que olha a imagem. Mais do que isso, trata-se de fotógrafos que levam ao extremo a ideia de fazer a composição trabalhar enquanto elemento memorialístico – de diferentes formas e a partir de diversos expedientes técnicos, como discutiremos a seguir. Em outros termos, e embora aqui Didi-Huberman (2010) esteja se referindo a outros trabalhos, tratam-se de obras que “nada tem de introspectivo: não representam nem o relato autobiográfico, nem a iconografia de seus esvaziamentos. É o que lhes confere a capacidade de insistência diante de nós em colocar o vazio enquanto questão visual” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 108). Em comum, portanto, esses fotógrafos colocam a memória não como uma mera representação, mas sim como um jogo em que o olhar do leitor está incluído na própria estratégia de representação imagética da fotografia. Em outros termos, a memória não pertence ao sujeito que olha a imagem, mas à própria materialidade dos arranjos imagéticos e composicionais da fotografia que apelam ao olhar na obra.

A partir desses pressupostos, é possível dizer que as obras estudadas urdem duas formas visuais da composição memorialística em fotografia, conforme discutiremos a seguir: ao passo que as obras de Ramos e Kiefer trabalham a partir de uma construção dialética entre a lembrança e o esquecimento na imagem, Clover irá construir proposições metafóricas dos processos de apreensão do passado. Ambos os conjuntos, contudo, tem em comum o fato de exporem uma estrutura da memorialística na própria imagem para melhor contestá-la e colocá-la sob suspeita. A partir desses

expedientes, tais fotografias não apenas apresentam a memória como objeto de representação, mas urdem uma crítica imagética a todo ato memorialístico, problematizando seus pressupostos.

O lugar da memória está além daquilo que é visto

Para Sontag (2004, p. 106), “existe um heroísmo peculiar difundido pelo mundo afora desde a invenção das câmeras: o heroísmo da visão”. Em um primeiro sentido, isso significa que o ponto de vista da máquina aparentemente simularia a própria extensão física da fonte da visão, ao articular o campo da imagem como uma mimetização do olhar humano. Em um segundo sentido, contudo, tal correspondência de pontos de vista é negada. E isso porque o heroísmo da visão proporcionada pela fotografia muitas vezes tomou a forma de uma epifania, de forma que, para a atividade fotográfica, “o momento apropriado é aquele em que se consegue ver coisas (sobretudo aquilo que todos já viram) de um modo novo”. Assim, os alvos principais da conquista do fotógrafo seriam “a vida de todos os dias exaltada em apoteose e o tipo de beleza que só a câmera revela – um recanto da realidade material que o olho não enxerga normalmente ou não consegue isolar”. Expedientes da técnica composicional como o close exagerado, o isolamento do objeto de seu contexto e as formas abstratas obtidas por meio do controle da exposição serviriam como formas de exaltar a visão da máquina em detrimento da visão humana, aumentando as pretensões cognitivas do visível.

Certas articulações da temática da memória na fotografia buscam justamente esse imperativo de reconstituição do passado não a partir daquilo que pode ser visto pelo olhar humano, mas sim a partir da exploração de algo além: em alguns casos, de uma perda, de um vazio. Se a fotografia, por um lado, parece ter banalizado a materialização da memória – afinal, há um “*pathos* irrefutável” da fotografia “como mensagem do passado” (SONTAG, 2004, p. 68) – certas articulações sugerem um modo de representar a memória não como a afirmação das reminiscências, mas sim como a própria ausência delas na composição da imagem. Tal afirmação sugere, portanto, que certas fotografias articulam o lugar da memória para além daquilo que é visto, colocando a própria falta como objeto central da representação. No entanto, como tal expediente pode ser pensado?

Para isso, é necessário levar em consideração que “o sujeito e o ato de ver jamais se detém no que é visível” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 76). Tal como proposto por Didi-Huberman (2010, p. 77), “o ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências

tautológicas”, nem “o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele”. E isso porque “ver é sempre uma operação do sujeito, portanto, uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta”, de forma que “todo olho traz consigo sua névoa” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

Afastando-se tanto das interpretações que pensam a imagem a partir de seu viés iconológico (a partir de seus símbolos, alegorias e significações) quanto daquelas que a enxergam a partir de suas características formais (puramente denotativas ou composicionais), Didi-Huberman (2010, p. 96) irá partir do pressuposto de que mesmo a mais simples das imagens jamais se esgota naquilo que ela representa, ou seja, naquilo que meramente pode ser visto. Para ele, toda imagem está sempre sujeita à “dialética visual do jogo”, o que significa dizer que, por mais mínimas que sejam, as imagens são sempre capazes de “inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude”. Para ele, é necessário reconhecer que só há “imagem a pensar radicalmente para além do princípio de visibilidade, ou seja, para além da oposição canônica – espontânea, impensada – do visível e do invisível”. Esse além é chamado por ele de *o visual* e definido em termos daquilo que “estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu reconhecimento descritivo ou de se sua certeza quanto ao que vê”. E, assim, “só podemos dizer tautologicamente *vejo o que vejo* se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 105). Para o autor, é exatamente desse ponto de vista que se pode tirar famosa proposição de que, ao olharmos a imagem, ela se torna capaz de nos olhar de volta, de forma que todo sentido só pode ser dado a partir da dialética entre aquilo que vemos (o visível) e aquilo que nos olha (o visual).

Desse longo trecho transcrito, algumas proposições gerais podem ser tiradas, especialmente no que concerne a relação entre a imagem fotográfica e as representações da memória. A primeira delas diz respeito ao fato de que os elementos mais óbvios da composição fotográfica nem sempre constituem os elementos da memória representada: pelo contrário, a memória se articula, muitas vezes, no visual e não no visível, de forma que ela se materializa na falta, no que não é visto na composição. Em segundo lugar, que os efeitos de sentido de tais formas de representação da memória não podem ser resumidos nos aspectos meramente iconológicos da imagem, posto que é a própria falta que rege o jogo das significações mobilizadas. Em terceiro, que tais efeitos de sentido não podem ser creditados meramente a uma visão subjetiva do indivíduo que olha a imagem, posto que a falta é construída na

própria obra fotográfica para, em seguida, ser sentida pelo sujeito que olha como experiência. Trata-se, portanto, de um efeito da enunciação mobilizado pelas técnicas de composição da imagem.

Didi-Huberman expõe isso de maneira ainda mais clara no trecho em que afirma que nas imagens se entrelaçam “a onipotência do olhar” e da “memória que se percorre como quem se perde numa floresta de símbolos”. E, assim,

quando o trabalho do simbólico consegue tecer essa trama de repente ‘singular’ a partir de um objeto visível, por um lado ele o faz literalmente ‘aparecer’ como um acontecimento visual único, por outro o transforma literalmente: pois ele inquieta a estabilidade mesma de seu aspecto (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 150).

Tal perspectiva se coaduna à proposta de Rancière (2012, p. 11), para quem a fotografia encarna uma “*performance* da memória e da presença”. Isso porque o que a caracteriza é a sua dupla poética, que faz “de suas imagens, simultânea ou separadamente, duas coisas: os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia de sentido”. Ou seja, há uma dupla poética na fotografia, em sua condição de imagem “como cifra de uma história escrita em formas visíveis e como realidade obtusa, obstruindo o sentido ou a história” (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

Ao representar a memória de maneira indireta, a partir de uma ausência que se instala na composição, é possível dizer que tais imagens exploram também o que poderia ser chamado de certa metalinguagem da memória, ao trazer os próprios elementos constituintes da memorização para a representação. E isso porque, para alguns autores, não há memória que possa ser constituída a não ser a partir de uma ausência instalada que se faz presente. Assim, da perspectiva de Ricoeur (2007, p. 379), as representações memorialísticas lidam com uma ausência dupla: a primeira, posta pela linguagem, está na ausência das coisas nas palavras, do nomeado nos nomes; a segunda, posta pelo caráter do referente, está na morte do acontecimento, uma vez que ele está posto no passado, na condição de decorrido. “Dupla ausência, portanto, ‘a da coisa que não existe mais’ e a do acontecimento que ‘nunca foi como se disse’”. Também para Derrida (1988, p. 49) não há ato memorialístico possível a não ser aquele que se instala a partir de uma falta. E isso porque o ato de recordar não é feito a partir da presença de um presente (o que significa que não se trata mais da ausência como o outro da presença), mas sim, de uma eterna presença da ausência, de uma presença feita de ausência. Assim, “a memória jamais restitui” qualquer coisa que seja do passado e, ao contrário, “*mostra que falta*” (AMARAL, 2000, p. 36).

Todo ato de memória condensado em uma imagem, sob essa perspectiva, é a expressão de (porque remete a) uma perda. Algumas fotografias, contudo, fazem o vazio trabalhar na própria composição, configurando-se, portanto, em uma metalinguagem crítica do próprio ato memorialístico. É nesse sentido que cabe a seguinte pergunta: como pode a fotografia mostrar um vazio? Ou, apropriando-nos ainda de forma mais direta da formulação feita por Didi-Huberman (2010, p. 35), “como fazer desse ato” de memória “uma forma?”. No presente artigo, iremos estudar as técnicas de composição de alguns fotógrafos que se debruçaram sobre essa questão da materialização da memória na fotografia, tomando a falta e a própria metalinguagem da memória como seu objeto central de representação.

A memória como ausência e dialética

A série fotográfica “*The Last Outfit of the Missing*”, ganhadora da categoria “*Daily Life*” do *World Press Photo Contest* de 2014, feita pelo fotógrafo salvadorenho Fred Ramos, possui uma composição bastante simples: em um fundo branco, cada foto apresenta um conjunto de roupa centralizado no quadro, algumas delas rasgadas e apodrecidas, outras acompanhadas de alguns objetos pessoais como relógios, terços ou fones de ouvido. Cada um desses conjuntos pertenceu a um jovem salvadorenho desaparecido e cada imagem é acompanhada de uma breve descrição das circunstâncias em que as roupas foram encontradas. Segundo a apresentação do próprio *World Press Photo*, “El Salvador tem uma das maiores taxas de homicídio do mundo, em grande parte relacionadas com gangues. Em muitos casos, a única maneira de identificar as vítimas de homicídio é por meio das roupas que elas foram enterradas”. Os necrotérios salvadorenhos, portanto, guardam as roupas das vítimas e esperam por algum familiar que possa identificá-las. São esses os objetos que são representados pela série fotográfica de Fred Ramos¹.

1 Disponível em <http://www.worldpressphoto.org/people/fred-ramos>.



Tom Kiefer, na série fotográfica “*El Sueno Americano Project*”, uma das ganhadoras do prêmio da Lens Culture para fotógrafos emergentes, parte de um modelo de composição parecido: também sob um fundo neutro, a série mostra objetos e pertences pessoais que foram apreendidos pela Patrulha de Fronteiras norte-americana no sul do Arizona, obtidos junto a pessoas que foram presas e impedidas de cruzar a fronteira. Segundo a descrição do próprio fotógrafo, esses artigos representam uma escolha do que as pessoas consideravam importante levar com elas no momento em que elas atravessavam a divisa para iniciar uma nova vida em um país diferente².



As fotografias das roupas, de Ramos, e dos objetos, de Kiefer, podem ser enquadradas como representações em que a aparente despreensão das formas adotadas não se confunde com uma experiência sensível simplista. Muito pelo contrário, trata-se de imagens que fazem trabalhar o vazio, transformando-o em elemento signifiante e em representação da memória. De uma maneira geral, é possível afirmar que a forma composicional das imagens estruturadas tanto por Ramos quanto por Kiefer sugere a presença da memória justamente pela ausência dos corpos, de forma que as roupas e utensílios são convocados na imagem com o único objetivo de tematizar a desapareição e o absentismo dos sujeitos. Os objetos evocados funcionam como prolongamentos do sujeito ausente e convocam, na imagem, a permanência dos corpos mesmo diante de sua inexistência na imagem. Todos os efeitos de sentido postos ali, portanto, não estão na representação em si, mas sim na forma como a imagem fotográfica faz falar a ausência.

E, assim, trata-se de um tipo de imagem-memória que toma a forma de “um jogo fixado ou cristalizado, que só dispõe uma frontalidade para melhor remetê-la a uma cavidade, que só dispõe uma cavidade para remetê-la a um outro plano”, em um “jogo intimamente rítmico”. Trata-se de um jogo que “inventa um lugar para a ausência, precisamente para permitir que a ausência tivesse lugar”, permitindo “operar dialeticamente, visualmente, a tragédia do visível e do invisível” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 107). É nesse sentido que a composição imagética das fotografias de Ramos e Kiefer tem como qualidade “repor em jogo dialeticamente a convivência fundamental do *ver* e do *perder*” (DIDI, HUBERMAN, 2010, p. 108). E, assim, mesmo que os corpos não apareçam na representação, eles pertencem ao domínio do visual a partir de um jogo dialético estabelecido na imagem entre a memória e o esquecimento.

A respeito desse tema, Huyssen chama a atenção para o fato de que o esquecimento tem sido relegado, na maior parte das representações, a um papel secundário, ou seja, quando não totalmente esquecido, ele é interpretado como uma falha, uma anomalia ou um fenômeno dependente da (uma vez que só pode ser definido pela) ideia de memória. Para o autor, é necessário ir além do simples binarismo que “joga a memória contra o esquecimento, como opostos irreconciliáveis”. Também devemos superar “a simples reafirmação do paradoxo de que o esquecimento é constitutivo da memória, pois reconhecer esse paradoxo reconcilia-se muito facilmente com continuar a privilegiar a memória em relação ao esquecimento”. E isso porque “o esquecimento precisa ser situado num campo de termos e fenômenos” que “revelam um espectro de estratégias tão complexo quanto o da própria memória” (HUYSSSEN, 2014, p. 157). As imagens de Ramos e Kiefer superam

o binarismo entre memória e esquecimento como pares opostos, uma vez que a temática da memória (dos mortos, dos desaparecidos ou dos deportados) só emerge à representação a partir do esquecimento, da ausência de seu principal objeto de representação. O esquecimento, portanto, não é apresentado nem como par oposto da memória, nem como constitutivo dela nessas fotografias mas, sim, como formador de uma imagem dialética que emerge para logo em seguida se apagar diante do olhar do espectador. Na medida em que o esquecimento é construído, na composição de Ramos e Kiefer, na esfera do visual, trata-se de um elemento que aparece em um movimento anadiômeno para o visível, ou seja, que aflora ao olhar mesmo que ele não possa ser visto e, no mesmo movimento, se apaga, erigindo uma representação memorialística a partir do jogo dialético entre o que está na foto e o que não aparece.

Sobre a constituição de uma imagem dialética, ainda, é possível pensar que esse conceito traz implicações bem mais radicais nas composições fotográficas urdidadas por Ramos e Kiefer. Isso porque essas fotografias podem ser pensadas a partir da releitura que Didi-Huberman (2010, p. 114) faz do conceito benjaminiano de *imagem dialética* e sua conseqüente articulação em uma imagem crítica. Em um dos excertos mais célebres sobre a constituição da imagem dialética e sua relação intrínseca com uma determinada concepção de memória, Benjamin (2006, p. 505) irá defini-la nos seguintes termos:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2006, p. 505).

Em uma interpretação pouco usual do famoso texto benjaminiano, a leitura de Didi-Huberman (2010, p. 115) irá propor que tal concepção da

imagem dialética nos força “a admitir que a imagem só poder ser pensada radicalmente para além do princípio usual de historicidade”, uma vez que, com elas, “o passado sabe tornar-se anacrônico, enquanto o presente mesmo se apresenta reminiscente”. Mais do isso, tais imagens fazem “do ato de ver um ato para considerar a ausência”, posto que elas se materializam como monumentos “para compacificar o fato de que a perda sempre volta, nos traz de volta”, imagens que se impõem um duplo movimento ao urdir a presença de um “é aí” apenas para afirmarem na sequência “que se perdeu” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 115). Ora, a partir dessa leitura, é possível articular dois efeitos principais da imagem crítica formada a partir da dialética passado-presente nas imagens: a primeira delas está relacionada ao fato de que a imagem dialética sempre opera uma crítica da própria imagem, uma vez que ao mesmo tempo em que mostra uma estrutura ela opera, no mesmo movimento, uma crítica a essa mesma estrutura; a segunda consequência se relaciona ao fato de que ao correlacionar passado e presente, a imagem dialética opera leituras outras relacionadas a demandas de justiça. Vejamos cada um desses aspectos pormenorizadamente para pensar como eles se relacionam às composições fotográficas de Ramos e Kiefer.

Quanto ao primeiro aspecto, é possível considerar que a ausência posta em operação na composição dessas imagens funciona como uma crítica da própria memória. E isso porque é necessário reconhecer na imagem dialética suas duas dimensões, ou seja, toda a sua dimensão crítica: “isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintoma – como o turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio”. A imagem dialética, portanto, é uma imagem crítica na medida em que critica a imagem, que desvela os engodos de seus supostos efeitos de realidade e, com isso, “critica nossas maneiras de vê-la (...), nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo”. Em outros termos, funciona como “a alegoria de um processo que faz simultaneamente apreender uma estrutura e sua entrada em um estado de choque” (DIDI-HUBERMAN, 2010, pp. 171-172). Em sua leitura, Didi-Huberman (2010, p. 174) enfatiza o fato de que não há “imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174). E isso significa dizer que “a imagem dialética dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de se *lembrar* sem imitar, capaz de repor em jogo e de *criticar* o que ela fora capaz de repor em jogo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174).

Se analisarmos especificamente as fotografias de Ramos e Kiefer, tal articulação da memória como imagem crítica aparece sob a forma de uma

crítica às representações memorialísticas. E isso porque, se de um lado a memória dos ausentes é o assunto central de suas fotografias, isso é feito a partir da composição de uma metalinguagem da própria memória – já comentamos anteriormente que no conceito de representação memorialística está subjacente a ideia da presença de um ausente (RICOEUR, 2007; DERRIDA, 1988). Nesse movimento, portanto, está implicado a mostraçãõ de uma estrutura. De outro lado, contudo, a ausência dos corpos na composiçãõ fotogrãfica remete à própria condiçãõ de impossibilidade de rememoraçãõ desses corpos, revelando contradições de toda e qualquer representaçãõ memorialística: nelas há sempre algo que falta. Posto que as únicas reminiscências dos corpos estãõ urdidãs em torno de objetos e roupas que sãõ mudos, a falta exposta ao olhar revela a própria ausência de um discurso que possa dotar esses corpos desaparecidos de um direito de fala: a ausência dos corpos na imagem corresponde a carência de um lugar de fala. E, assim, nãõ apenas os próprios corpos estãõ ausentes na imagem como também sua capacidade de articular discursivamente qualquer espécie de demanda memorialística ou discurso sobre si – a falta faz trabalhar, na imagem, a ausência do discurso próprio.

Tais fotografias sãõ votadas “a uma arte da memória cujo conteúdo para nós (assim como para o artista) permanecerã sempre defeituoso, jamais narrativizado, jamais totalizado” ao trabalharem com “a inquietude heurística – ou o heurístico inquieto – em torno de uma perda” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 119).

As implicações disso, contudo, só chegam ao seu limite se levarmos em consideraçãõ a segunda implicaçãõ que Benjamin confere à imagem dialética: a demanda por justiça que emerge da correlaçãõ entre passado e presente. No cerne do conceito de imagem dialética encontra-se a ideia de que certas imagens do passado só adquirem legibilidade quando confrontadas com determinadas configurações do presente histõrico. E tal legibilidade pode ser interpretada, justamente, como os vazios e esquecimentos urdidos pela mesma imagem em momentos histõricos anteriores. Ou seja, toda demanda de justiça negada no presente carrega a possibilidade de leituras outras em diferentes momentos histõricos, que podem compensar a demanda negada, mesmo sob o preçõ da impossibilidade absoluta de reparo. É nesse sentido que tais imagens podem ser entendidas

como o motor dialético tanto do *desejo* – da própria vida, ousaríamos dizer, a vida da visãõ – quanto do *luto* – que nãõ é a morte mesma (isso nãõ teria sentido), mas o trabalho psíquico do que se confronta com a morte e move o olhar com esse confronto. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 129)

Elas se tornam “verdadeiros túmulos ‘para’ e não simulacros dos túmulos ‘de’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 129).

A originalidade das imagens de Kiefer e Ramos está no fato de que elas urdem na própria composição esse efeito de sentido de uma imagem dialética que articula uma demanda por justiça. O que move o olhar nessas imagens pode ser entendido exatamente como essa demanda pelo direito das vítimas que se manifesta na composição da fotografia, em uma imagem que não resolve o confronto, mas coloca-o como elemento motor de seus efeitos de sentido. E, assim, a *presença / ausência* dos corpos, bem como a *demanda por / a negação da* demanda de justiça funcionam como pares opostos que se mostram a todo o momento nas fotografias, emergindo no visual e em confronto com o visível, fazendo com que a falta trabalhe, na composição imagética, como o motor dialético que articula uma imagem memorialística crítica. Os mortos – ausentes na foto – jamais serão narrativados porque jamais serão capazes de expor as suas demandas por justiça, o que é metaforizado pela sua própria ausência material dos corpos na imagem fotográfica.

Ramos e Kiefer levam essa questão ao extremo em suas fotografias, ao apresentar seu conteúdo não a partir de suas presenças na imagem, mas sim, a partir do *vazio*, da desaparecimento dos corpos, trabalhando uma espécie de composição por ausências. Tais imagens operam uma metalinguagem do *vazio*, posto que a própria representação do assunto central é impossível, o que transforma a fotografia em uma imagem da própria privação da representação. E, ainda assim, ainda que esses corpos não estejam presentes na imagem, nós podemos vê-los a partir dos elementos mobilizados na composição: as roupas e os objetos remetem a uma “obra de ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra *anadiômena* da ausência” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148). E, ao fazê-lo, engendram uma crítica da própria memória como representação presente de um ausente – de forma que o termo “ausente” aqui se refere a um objeto duplo: de um lado, a presença dos ausentes corpos e, de outro, a presença ausente de uma demanda por justiça e por um espaço de direito de fala dos desaparecidos.

Por fim, pode-se dizer que Ramos e Kiefer fazem do ato de memória uma forma ao utilizar como estratégia de composição (e, conseqüentemente, de produção de sentido pela imagem) o trabalho com a ausência dos corpos que é sugerido na presença dos objetos e roupas que estruturam a narrativa no lugar desses corpos ausentes. A composição é estruturada justamente ao enunciar constantemente a falta desses corpos a partir da utilização do fundo neutro e da presença ostensiva, marcante e incômoda dos objetos que se abrem à experiência do leitor para serem narrativizados.

A memória como metáfora da escavação

Na série "*Fade to 1906*", o fotógrafo norte-americano Shawn Clover faz montagens fotográficas que unem, em uma mesma imagem, a paisagem histórica de São Francisco durante o terremoto que atingiu a cidade em 1906 com o cenário atual a partir de uma similitude de enquadramentos. Em seu site na internet, o fotógrafo explica que o livro "faz uma viagem cronológica através dos tremores, dos três dias de fogo e do início da corrida da cidade para reconstrução"³. Essas imagens possuem características composicionais que urdem a memória a partir de estratégias e efeitos de sentido diferentes daqueles postos em obras como as de Ramos e Kiefer, aludidas anteriormente. Nestas, a memória é posta imagetivamente em questão a partir da ambiguidade produzida pela ritmicidade do choque entre presente e passado, em uma articulação outra da imagem dialética a partir de uma imagem condensada⁴. Nesse sentido, elas operam outra forma de crítica da memória, aludindo à construção de outros efeitos de sentido a partir da mobilização da falta que utiliza estratégias imagéticas e composicionais diferentes daquelas exploradas por Ramos e Kiefer, conforme discutiremos a seguir. Para que possamos analisar quais são as estratégias imagéticas presentes nas montagens de Clover, remeteremos novamente à leitura que Didi-Huberman faz da obra benjaminiana, uma vez que essas fotografias articulam, em suas composições, aspectos diferentes da imagem dialética para a construção da memória na obra.



Didi-Huberman chama a atenção para o fato de que Walter Benjamin

³ Disponível em <http://shawnclover.com/projects/fadeto1906>.

⁴ As obras de fotógrafos como Sergey Larenkov, Jo Hedwig Teeuwisse e Michael Danckaarts são estruturadas a partir de composições imagéticas similares, utilizando como temática o resgate das imagens históricas da Segunda Guerra Mundial hibridizadas a cenários europeus contemporâneos, a partir da exploração dos mesmos ângulos da fotografia original.

compreendia a memória “não como a posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas –, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter lugar*”. E, assim, trata-se de uma “concepção da memória como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos” ou, ainda, “como a operação de exumar alguma coisa ou alguém há muito enterrado na terra, posto em túmulo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174). A partir do pressuposto de que desenterrar um objeto não significa apenas trazê-lo a luz, mas sim, e talvez principalmente, revirar o lugar em que ele estava enterrado transformando-o em outro espaço (o que faz de toda história sempre uma narrativa anacrônica), é possível dizer que uma outra face da articulação da imagem dialética está justamente na composição de imagens críticas que “não mais buscam *reproduzir* o passado, representá-lo”, mas sim que “num único lance, o *produzirá*, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176). Tal interpretação está obviamente alicerçada na ideia benjaminiana de que “a marca histórica das imagens não indica apenas que elas pertencem a uma época determinada; indica, sobretudo, que elas só chegam à legibilidade numa época determinada”, de forma que “cada presente é determinado pelas imagens que são sincrônicas com ele” (BENJAMIN, 2006). Em uma leitura similar a essa, Hobsbawm (2005, p. 288) irá afirmar que “toda história é história contemporânea disfarçada”.

A partir dessas considerações, é possível entrever a originalidade dos efeitos de sentido articulados nas formas composicionais das montagens fotográficas propostas por Clover. Há nessas imagens um modo muito particular de articulação da memória – e, mais do que isso, uma forma de crítica do próprio ato memorialístico. E isso porque suas composições fotográficas fornecem uma espécie de metáfora visual para esse *ter lugar* do passado exposto nas considerações benjaminianas. A partir da aproximação das imagens do presente com as imagens do passado em um mesmo quadro há a articulação da falta que se materializa, na composição, pela ausência da inteligibilidade do presente no passado e pela ausência do contexto do passado no presente. A similitude de enquadramentos faz com que essas duas ausências aproximadas na composição estabeleçam um diálogo crítico entre si, metaforizando a concepção benjaminiana de que mais importante do que os objetos do passado em si é a relação que se processa entre esses objetos e o momento em que eles são escavados e trazidos à luz pela operação memorialística.

É possível perceber, nessas imagens, o mesmo movimento crítico que explora uma estrutura para melhor questioná-la. Em um primeiro momento,

tais fotografias expõem a estrutura da operação memorialística que revira e escava o solo do presente em busca do passado (nas imagens reminiscentes que emergem no cenário presente na composição). Em um segundo movimento de composição de sentidos, contudo, tais imagens questionam as próprias condições de inteligibilidade das operações memorialísticas em geral, uma vez que explicitam que as operações de resgate do passado só podem ser feitas a partir do presente, de forma que os contextos das ações jamais podem ser recuperados: há, em todo resgate do passado, a inteligibilidade do presente que lhe dá forma. É nessa forma de conjugação específica entre presente e pretérito que a imagem irá articular a sua crítica à memória. E isso no sentido de que a sobreposição de imagens cria “um diálogo crítico em que cada parte seria capaz de pôr em questão e de modificar a outra, modificando a si mesma” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 187).

Trata-se mesmo de uma outra forma de dar voz aos mortos a partir da articulação entre um passado e um presente a partir de um diálogo crítico. Toda a poética da fotografia, para Rancière (2012, p. 23), se estrutura a partir do ato de “fazer falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços” e “como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que traz esses rostos”. Assim, “projetando a imediatidade” do *isso foi* “sobre o processo de impressão maquínica, ele faz desaparecer todas as mediações entre o real da impressão maquínica e o real do afeto que tornam esse afeto experienciável, nominável, fraseável” (RANCIÈRE, 2012, p. 24).

Também é necessário levar em consideração que a fotografia, para De Duve (1978, p. 114), não apenas subverte as categorias tradicionais da forma como a temporalidade é pensada, mas produz novas categorias de tempo-espço. E isso porque “o tempo-espço da exposição fotográfica pode ser descrito a partir de uma conjunção ilógica: agora e então” (*now and there*). O *agora* do consumo fotográfico é sempre contraposto, dessa forma, a um passado mudo do *então* que, no entanto, estrutura-se enquanto memória justamente ao ser empregado em um espço presente que lhe dá voz e organiza seus efeitos de sentido. É justamente essa conjunção ilógica entre um *agora* e um *então* que faz da fotografia, para De Duve, um espço de trauma. Para o autor, as fotografias são traumáticas não meramente por conta de seu conteúdo (que muitas vezes trata de violências ou injustiças históricas), mas em sua própria forma: será sempre tarde demais para a reparação das agressões retratadas.

Há, contudo, para De Duve, um outro modo em que a fotografia articula um paradoxo: embora as fotografias sejam mudas, elas possuem uma

narratividade em sua forma que, longe de bloquear o discurso, abre-se para que ele fale abertamente no presente. Ou, mais propriamente, o congelamento do evento em uma forma faz com que ao *então*, ou seja, ao passado do acontecimento que motivou a imagem (ligado ao trauma, ao bloqueio do discurso) contraponha-se, na experiência do presente, a eloquência de uma narratividade que pode ser dada apenas na experimentação de um *agora* – experiência essa que só se torna possível por meio da fotografia.

E, assim, “essa face particular da temporalidade na fotografia está de acordo com a vazante e o fluxo da memória”. E isso porque um retrato, por exemplo, “não tem sua referência limitada àquele momento particular em que a fotografia foi tirada, mas permite a reconstrução imaginária de qualquer momento da vida da pessoa retratada” (DE DUVE, 1978, p. 123).

Nas imagens de Clover, tais articulações de efeitos de sentido são dadas a partir da própria forma adotada na imagem. Se definirmos a metáfora, como o faz Ricoeur (2000, p. 60), como dentre as figuras retóricas, “aquela em que a semelhança serve de razão para substituir uma palavra figurativa a uma palavra literal, perdida ou ausente”, é possível entrever que o autor irá defender que “a metáfora assemelha-se mais à resolução de um enigma do que a uma associação simples baseada na semelhança”, ou seja, “é constituída pela resolução de uma dissonância semântica”. Na articulação das metáforas, portanto, há sempre uma reconfiguração do discurso através de um trabalho de reconstrução a partir da narrativa. Ao utilizar a metáfora visual como resolução imagética para a composição da falta, as imagens de Clover operam esse mesmo movimento crítico: a suposta similitude de enquadramentos propõe, ao espectador, o enigma da busca pela similitude de narrativas a partir das dissociações semânticas (postas pelo choque entre presente e passado). E, ao fazê-lo, tais imagens expõem a questão da arbitrariedade de qualquer narrativa, posto que explicitam a problemática da falta em toda recuperação memorialística.

Em outros termos, Clover faz do ato de memória uma forma a partir de técnicas de composição diferentes daquelas utilizadas por Ramos e Kiefer. Ao passo que a crítica memorialística operada por estes (bem como a narratividade engendrada por suas fotografias) se materializava na presença ostensiva de objetos que enunciam a ausência dos corpos, Clover o faz por meio de uma similitude de enquadramentos entre fotografias do presente e do passado que enunciam, de forma ostensiva, os paradoxos da fotografia urdidos sob sua condição de conciliadora entre um *agora* e um *então* que formam uma imagem dialética em seu próprio ato de composição.

Considerações finais

As fotografias que consumimos ao longo da vida são atores importantes na formação daquilo que retemos do passado dos nossos grupos de pertencimento e da forma como nos conectamos imaginariamente à memória coletiva mais ampla. Algumas imagens fotográficas, contudo, assumem como desafio a problematização desses processos memorialísticos, mostrando as arbitrariedades, as ausências e as dificuldades postas nos processos de constituição das representações do passado.

Em um primeiro sentido, tais imagens operam dessa forma ao explicitar que, em toda produção imagética, há sempre um movimento de “*acting-out* do olhar”, em que é a trama do sujeito que retorna diante do olhado. Ou, em outras palavras, em que a imagem se realiza dialeticamente “na medida mesmo em que se abre aos deslocamentos de sentido pelos quais” a sua superfície “será capaz de recolher um feixe, impossível de conter, de sobredeterminações. E isto, sublinhemos, sem nada perder de sua essencial simplicidade material” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 87). Isso diz respeito ao “duplo que nos ‘olha’ sempre de maneira singular, única e impressionante, mas cuja singularidade se torna ‘estranha’ pela virtualidade, mais inquietante ainda, de um poder de repetição e de uma ‘vida’ do objeto independente da nossa” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 229). Em um segundo sentido, elas nos forçam a “pensar nossas mitologias, pensar nossos arcaísmos, ou seja, não mais temer convocá-los, trabalhando de maneira crítica e imagética sobre os signos de seu esquecimento, de seu declínio, de suas ressurgências”. Trata-se, mais do que isso, da “memória de um esquecimento reivindicado” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 190).

As fotografias de Ramos e Kiefer, bem como as fotomontagens de Clover, trabalham sob essa perspectiva da imagem memorialística crítica, mesmo que a partir de estratégias composicionais diferentes entre si. Elas guardam em comum a perspectiva de construção, na imagem, de estratégias composicionais que reivindicam a representação da memória na imagem a partir de um movimento duplo que, de um lado, descortina as reminiscências e, de outro, as convocam apenas para melhor explorar as contradições dos processos de construção de sentido para o passado.

Referências bibliográficas

AMARAL, Adriana. “Sobre a memória em Jacques Derrida”. In Nascimento, E. e Glenadel, P. (org.). **Em Torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- DE DUVE, Thierry. "Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox". **Photography**, v. 5, n. 1, outubro de 1978, p. 113-125.
- DERRIDA, Jacques. **Memoires for Paul de Man**. Nova York: Columbia University Press, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- HOBSBAWM, Eric. **Sobre História. São Paulo: Companhia das Letras, 2005**.
- HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.
- RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Edição v.35
número 1 / 2016

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), v. 35, n. 1
abr/2016-jul/2016

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

LEMBRAR PARA ESQUECER: DIÁRIOS E MEMÓRIAS DO HOLOCAUSTO¹

REMEMBERING TO FORGET: DIARIES AND MEMORIES OF THE HOLOCAUST¹

BARBARA HELLER

Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP) e doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É pós-doutorada em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e pela Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA-USP). Docente e vice-coordenadora do Programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Brasil.
b.heller@terra.com.br

PRISCILA F. PERAZZO

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Docente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Coordenadora do Laboratório Hipermídias da USCS. Líder do Núcleo Memórias do ABC. Brasil.
prisperazzo2@gmail.com

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

HELLER, Barbara; PERAZZO, Priscila. Lembrar para esquecer: diários e memórias do Holocausto. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 106-124, abr./jul., 2016.

Enviado em 11 de novembro de 2015. / Aceito em 17 de fevereiro de 2016.

DOI - <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i1.900>

Versão modificada do artigo apresentado no 24º Encontro Nacional Compós, Brasília, no GT "Memórias nas mídias", em junho de 2015.

Resumo

O holocausto ainda é um tema que reverbera e é apropriado pela e na mídia. O diário de Helga (2013) e As meninas do quarto 28 (2014), publicados no Brasil, são dois exemplos. Os paratextos "Nota do Organizador", "Entrevista com Helga Weiss"; "Prefácio" e "Prólogo", respectivamente, tratam das maneiras pelas quais os relatos orais e os manuscritos, localizados após o término da Segunda Guerra Mundial, expressam a memória das sobreviventes e a maneira pela qual foram organizados. Analisados em maior profundidade que o restante das obras e com o suporte dos estudiosos da memória, concluímos que a intervenção direta desses interlocutores, que cumpriram o papel de mediadores entre autores, obra e leitores, reagrupou lembranças individuais, modulou recepções e alimentou a indústria editorial brasileira.

Palavras-chave

Memória, Literatura, Holocausto, Diário, Paratexto

Abstract

Holocaust is still reverberating and being appropriated by and in the media. Helga's Diary (2013) and The Girls of Room 28 (2014), published in Brazil, are two examples. The paratexts "Note of the Organizer", "Interview with Helga Weiss"; "Preface" and "Prologue", respectively, address the ways in which oral reports and manuscripts, located after the end of the Second World War, express the memory of the survivors and the ways they were organized. Better analyzed than the rest of the books, and supported by memory's scholars, we came to the conclusion that the interlocutors, were the mediators among authors, works and readers, rallied individual memories, modulated receptions and improved Brazilian's publishing industry.

Key-words

Memory, Literature, Holocaust, Diary, Paratext.

Introdução

Diário é um gênero textual caracterizado por ter, na origem, os próprios autores como seus únicos leitores e, nos cadernos ou papéis avulsos, seus suportes. Despretensiosos no início, autores de diários podem ser entendidos como os “novos sujeitos” de Michel de Certeau, ou seja, pessoas “normais”, que agem em proveito próprio e em cujas ações podemos reconhecer “um princípio de afirmação de identidade [...], que podem fazer da necessidade virtude, que modificam sem espalhafato e com astúcia suas condições de vida [...]” (*apud* Sarlo, 2007, p.16).

De forma imediata, os diários podem ser entendidos como textos que não precisam ser lidos. No entanto, isso parece ser uma compreensão precipitada da escritura de um diário, pois nele há uma perspectiva comunicacional, uma vez que seu autor se preocupou em fazer um registro de suas lembranças ou de suas experiências, acreditando que podem ser únicas e singulares, mesmo que não sejam (ALVES, 2007, p. 18). São histórias contadas e reguladas por uma lógica narrativa que só vão surtir interesse se o leitor reconhecer, nelas, qualidades humanas.

Transformados pelas mediações dos organizadores, tradutores, editores ou pesquisadores, os diários deixaram de ser publicações espelhadas dos originais, outrora manuscritos ou datilografados por seus autores. Encarados como um filão lucrativo da indústria editorial, transformaram-se em novos produtos, com capas atraentes, novas subdivisões internas, outras diagramações, notas explicativas, comentários especializados na quarta capa, reedições.

Exemplo de diário que se torna sofisticado produto editorial são as duas obras de Lima Barreto: *Diário de um Hospício* e *O Cemitério dos Vivos*, reunidos num único volume, lançado em 2010 pela Cosac Naify. Dorigatti (2010), em sua resenha sobre esse lançamento, chama a atenção dos leitores para a atuação dos organizadores, uma vez que foram

[...] os responsáveis pelas elucidativas notas de rodapé, [que] pela primeira vez contextualizam quem eram os médicos, corrigem falhas de edições anteriores e sugerem interpretações a passagens de Lima Barreto até então não aventadas por outros estudiosos. Além disso, o volume conta com fotos de época, um ensaio de Alfredo Bosi como prefácio e a reunião, ao final, de contos e crônicas do próprio Lima sobre o assunto, e de outros escritores, como Machado de Assis, Raul Pompéia e Olavo Bilac, como que a demonstrar a importância que o tema da loucura, ou melhor, do encarceramento dos considerados loucos, teve no período de meados do século XIX até o início do século XX [...]. (DORIGATTI, 2010, p. s/n)

Vê-se, nesse caso, a interferência de professores especialistas em literatura brasileira da Universidade de São Paulo (USP), que corrigiram falhas, explicaram passagens e tornaram a obra de Lima Barreto ainda mais canônica, uma vez que agregaram contos e crônicas de outros autores consagrados. O diário, enquanto gênero, parece diluir-se no restante da obra, pois não foi valorizado enquanto narrativa ou enquanto representação de uma verdade.

Diante dessas perspectivas, resolveu-se olhar mais atentamente para duas histórias do holocausto ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial, uma escrita em forma de diário e a outra com base em diários e memórias das pessoas. Assim, *O Diário de Helga*, de Helga Weiss (2013), e *As meninas do quarto 28*, de Hannelore Brenner (2014), recém-publicados no Brasil, são mais dois exemplos de diários que podem ser estudados como produtos editoriais de interesse sobre essas questões. Suas histórias giram em torno da memória de suas protagonistas e mostram que a vida, com seus sobressaltos, desejos, sonhos, frustrações, medos e lutas, nunca é banal. Ou, como bem escreve um crítico de cinema: “Não existem vidas pequenas. Existem vidas mal contadas” (ORICCHIO, 2014, p. C-12).

Essas duas produções editoriais relatam eventos-limite,¹ nos quais a memória é ativada para que as experiências do passado não sejam esquecidas. A primeira é o diário completo de uma sobrevivente de campos de concentração e extermínio na atual República Tcheca e na Polônia, acrescido de uma entrevista ao tradutor para a língua inglesa. A segunda recupera, por meio de depoimentos, entrevistas e diários, as histórias de oito sobreviventes de Terezín,² também na República Tcheca, entre os anos 1942-1944.

Esses diários podem ser considerados histórias contadas e reguladas pela lógica narrativa que provoca o interesse do leitor quando ele reconhece experiências e qualidades humanas ali relatadas. Embora produzidos sem a pretensão de se tornarem fontes documentais, permitem aos estudiosos analisar os eventos que suas autoras testemunharam sob o regime autoritário nazista, quando milhões de pessoas, dos mais variados credos religiosos e etnias, foram levados para campos de concentração e de extermínio.

Helga Weiss e as “meninas” foram transportadas, sumariamente, de suas casas paternas ao campo de concentração de Terezín, entre 1941 e 1945. De lá, alguns milhares de internados foram deslocados de trem para Auschwitz, campo de extermínio, onde morreram nas câmeras de gás.

Tais atentados contra a humanidade têm sido constantemente

1 “Eventos-limite” é um termo utilizado por Márcio Seligmann-Silva (2003, p.65), para designar genocídios do século XX, como o dos armênios, dos judeus, dos tutsis ou de eventos como ditaduras e suas práticas de repressão através da tortura e do desaparecimento.

2 Terezín é a abreviatura “oficial” de Teresienstadt, usada no artigo de agora em diante, para facilitar a leitura.

retomados pela e na mídia. O fim da Segunda Guerra e a constatação desse holocausto, propriamente dito, completou, em 2015, 70 anos, mas suas reverberações e apropriações ocorrem todo o tempo, não apenas em datas comemorativas. Anualmente são lançados filmes com temáticas relacionadas a esse evento. *Sites* de todas as características proliferam a cada dia na internet sobre tais questões. Jornais sempre encontram algo para noticiar. Livros sobre o tema vêm sendo publicados, desde a historiografia, até a literatura e a ficção.

Contudo, não importa o alarde de comentários midiáticos que podemos encontrar sobre as obras propriamente ditas, o que é possível identificar nelas são as maneiras pelas quais a história do holocausto, veiculada nas diferentes mídias, é incorporada, significada ou ressignificada pela memória, e como obras editoriais participam desse movimento da comunicação de histórias de vida, permeadas de senso comum, histórias oficiais, histórias pessoais e, principalmente, de sentidos diferentes sobre a própria história.

Histórias sobre o holocausto ensinam que é impossível separar radicalmente os campos da história e da memória. Segundo Seligmann-Silva (2003, p.69), graças a elas, desencadeou-se um processo de revisão crítica dos dogmas centrais da historiografia positivista advindos do século XIX, processo esse que já havia sido iniciado com as obras de eminentes autores, tais como Nietzsche, Bergson, Proust, Joyce, Maurice Halbwachs e Walter Benjamin.

Assim, revisitamos duas obras publicadas como livros de memória, baseadas em diários, para refletirmos sobre como as memórias podem ser contadas nas mídias, visto que o mercado editorial interessa-se em trazer ao público a história em forma de literatura, a biografia em forma de memória. Perguntamo-nos, então: quais elementos da memória estão sendo acionados na produção e edição dessas duas obras? Como se deu a construção da memória nos livros *O Diário de Helga* e *As Meninas do Quarto 28*? Há algo novo ou diferente nessa produção midiática?

Ambos os livros participam do mercado editorial voltado ao tema do holocausto, que incomoda e incomodará sempre muitas gerações, tanto das vítimas, como dos algozes. Traduzidos para o português nos anos de 2013 e 2014 são recentes e tratam dos próprios relatos de história de vida das personagens, protagonistas e narradoras.

Trata-se de um artigo centrado na memória, no conflito entre “lembrar de esquecer” e “não esquecer de lembrar”, sobre o papel da memória e sua expressão em livros representativos de uma temática importante no mercado editorial brasileiro.

Tal reflexão se justifica uma vez que, diante da proliferação de produtos de memória no mercado de bens simbólicos e no mercado cultural mundial, podemos compreender as formas, os meios e os sentidos da memória nas mídias, a fim de refletirmos sobre o papel mediador da comunicação na cultura, na memória e na vida das pessoas.

Entende-se que há uma característica comunicativa na memória, pois essa se expressa devido ao seu caráter organizativo e narrativo. Diante dessa possibilidade, o processo de construção desses dois livros, por si só, já se constitui como objeto da comunicação, visto que o exercício da lembrança e as possibilidades de construção e reconstrução do vivido dessas mulheres, protagonistas, narradoras e autoras, implica num processo comunicativo de organização e narração da memória. Somando-se a isso, os livros publicados representam o suporte da memória nas mídias e tornaram-se, eles mesmos, objetos de investigação, inaugurando uma área de conhecimento com identidade acadêmica e nome distinto: história dos livros. Para Robert Darnton, a história dos livros

poderia ser até chamada de história social e cultural da comunicação se essa definição não fosse tão extensa, pois sua finalidade é compreender como as ideias foram transmitidas sob forma impressa e como a exposição à palavra impressa afetou o pensamento e a conduta da humanidade nos últimos quinhentos anos (DARNTON, 2010, p. 190).

O caminho traçado para alcançar nosso objetivo seguiu a proposta sugerida por esse pesquisador: analisar os livros como produtos midiáticos e, principalmente, os textos dos prefácios e prólogos de ambos os livros, bem como da entrevista que o editor de *O Diário de Helga* publica ao final com Helga Weiss, a autora do diário original e, também, do livro. Publicações como essas tiveram uma intenção bastante clara: a de registrar, junto às histórias contadas, o processo de confecção da obra, que se inicia com a constituição das lembranças das protagonistas, que se transformam, ao longo da realização do trabalho, em narradoras da história que contam com a mediação de editores no processo de transformação da memória em um produto da mídia.

A memória, para operar a favor da felicidade e da saúde humana, é incapaz de registrar todos os acontecimentos; naturalmente seletiva, não permite relatar uma vida inteira, mas apenas “a vida lembrada por quem a viveu” (BENJAMIN, 1994, p. 37).

A memória pode ser recuperada por diversos suportes: por depoimentos orais (tanto espontâneos, quanto por entrevistas estruturadas), por organização de documentos, por coleta de imagens, etc. E, também,

pela escrita. Assim como os demais meios, esta também não é linear, uma vez que é tecida e destecida como o trabalho de Penélope, “que tece para supostamente se esquecer e destrói posteriormente o que foi tecido para preservar na memória Ulisses” (PEREIRA, 2007, p.198).

Ainda assim, como nos adverte Jacques Le Goff (2003, p. 419), “o conceito de memória é crucial”. Para o autor, a memória é uma propriedade humana capaz de conservar certas informações. Por isso, antes de tudo, a memória nos remete a funções psíquicas “graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2003, p. 419). O processo da memória no ser humano lhe permite ordenar vestígios e fazer a releitura deles. A memória nada mais é que o resultado de sistemas dinâmicos de organização que existem somente se organizados e reorganizados (LE GOFF, 2003, p. 420-421). As maneiras para ordenar esses vestígios são encontradas no comportamento narrativo, “que se caracteriza antes de mais nada pela sua *função social*, pois se trata de comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo” (LE GOFF, 2003, p. 421).

O Diário de Helga

Em *O Diário de Helga*, salienta-se a questão autobiográfica, uma vez que se trata do próprio diário da menina Helga, escrito à época, escondido no muro de um dos barracões do campo de Terezin, localizado posteriormente à guerra. Terezin deixou marcas indeléveis na história e na memória. Ecléa Bosi tem razão: “O campo de Terezin (assim chamado pelos que nele viveram) não existiu para ser esquecido” (2003, p. 84).

Após a transformação em gueto e, posteriormente, em campo de concentração (de 1941 a 1945), Terezin comportou aproximadamente 140 mil pessoas, a maior parte de origem judaica, embora houvesse também minorias cristãs, católicos e protestantes. De lá, muitos deportados partiram nos comboios para o Leste, isto é, para o campo de extermínio de Auschwitz.

Cerca de 11 mil crianças viveram em Terezin, algumas com suas famílias, outras já órfãs. Eram separadas em alojamentos, conforme a idade e o idioma que falavam. Esse foi o caso do abrigo L410 para meninas. Permaneciam ali até completarem 14 anos para, depois, serem deportadas. Isso perdurou até outubro de 1944, quando a maioria das crianças do gueto foi levada aos trens que seguiram em direção ao Leste. Muitas escreveram diários e desenhavam neles seu cotidiano, representando os lares e familiares perdidos, seus sonhos, anseios ou medos.

Escrito na primeira pessoa e publicado como obra literária, a versão

original desse diário sofreu a intervenção do organizador do texto e do tradutor. Esses parecem ser os mediadores entre essa memória e o público leitor, pois o livro não é mais uma cópia fiel do diário escrito em 1942. Ele é um produto construído hoje, no século XXI, pela mídia editorial, reunindo no mesmo projeto autor, tradutor e história.

Os diários originais, escritos durante os anos em que Helga testemunhou a chegada dos nazistas em Praga, sua cidade natal, e depois durante o período em que esteve presa em diversos campos, consistiam em dois cadernos grampeados e um maço de papéis soltos. No entanto, como explica textualmente Neil Bermer, na "Nota do Organizador" que abre o livro, Helga voltou a trabalhar neles, por muitas décadas, ora reescrevendo, ora enxertando trechos, ora alterando a linguagem, para torná-la menos infantil.

Trata-se de um produto, que para se tornar atraente e comercial, sofreu a intervenção não só da própria autora, como também do organizador, que também é seu tradutor. Ele reconhece que "embora a presente edição apresente as anotações de Helga na forma de um diário cotidiano, conforme a sua vontade, a composição original da obra é mais diversificada" (BERMEL, 2013, p. 9). A própria autora também comenta, em seu Prefácio, datado de 2012, que:

É comum que intervenções editoriais mudem completamente o sentido, distorcendo ou falseando fatos reais. Receio que, com as mudanças, a autenticidade e a força da narrativa se percam. Que os leitores tratem este diário de forma tolerante e o aceitem pelo que ele é (WEISS, 2013, p. 24).

Se Helga reconhece que o sentido do seu texto pode ter sido alterado, então não se pode entender que seu diário funcione como um documento de autor único, nem como a expressão de uma verdade, apesar de seu comentário:

Com a idade, a pessoa retorna cada vez mais ao passado. Para minha surpresa, descobro agora que jamais o deixei. [...]. Ainda assim [o diário] é um retrato fiel do tempo em que minha geração viveu, cresceu e morreu (WEISS, 2013, p.23).

Essa aparente incoerência mostra a natureza de obras que se pretendem biográficas ou memorialistas, retrabalhadas ao longo do tempo não para atualizar o passado, mas para se conformar aos protocolos de leitura, que alimentam o mercado editorial. Por sua vez, aqueles que organizam e relatam suas memórias, garantem que estão produzindo "um retrato fiel" dos acontecimentos passados, que corresponde à verdade.

Não fica muito claro ao leitor em quais e quantos aspectos houve a intervenção do organizador, mas é óbvio que a divisão: 1. *Praga*; 2. *Terezín*;

3. *Auschwitz, Freiberg, Mauthausen, Praga* não foi previamente pensada por Helga. Livros sempre são organizados por capítulos e este também o é. Diários não podem, por definição, ser organizados por capítulos, pois aquele que o escreve nunca sabe se voltará a ele no dia seguinte e sobre o que comentará.

Diários, como gênero textual, costumam ter intervalos de silêncio, curtos ou longos. Seja porque há dificuldade de ordem emocional, de natureza política, seja porque não há nada novo que mereça ser registrado, o fato é que raramente encontram-se textos em que todos os dias são relatados.

Por isso, a hierarquização dos assuntos em *O Diário de Helga* só pode ocorrer posteriormente ao relato da memória, após ter sido narrado pela própria protagonista da história vivida. Como o livro é organizado obedecendo à sequência temporal e geográfica dos fatos vividos pela autora, preserva a tradição dos livros de história disponíveis no mercado editorial, especialmente dos didáticos.

Ainda assim, o organizador achou por bem marcar os grandes lapsos de tempo com um símbolo (algo parecido com ∞) e, os menores, com asterisco (*). Tenta-se, com esse recurso, garantir ao leitor uma mínima compreensão temporal dos fatos que, na versão original, não foram sequer datados ou numerados. Arquivada ao longo dos anos sem qualquer ordem, o organizador explicita que “a sequência original se perdeu” e que Helga preferiu agrupar suas anotações não mais segundo uma cronologia estrita, mas por tema (BERMEL, 2013, p. 11).

Esses intervalos temporais, que também podem ser entendidos como silêncios ou esquecimentos, permitem a preservação das ideias, a composição de um todo, ainda que escrito em fragmentos. Trata-se de uma visão anti-histórica, isto é, que não mais classifica os eventos por períodos do passado, mas de uma construção a partir do presente. A lembrança, afirma Halbwachs,

é em larga medida uma reconstrução do passado com ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada (HALBWACHS, 1990, p. 71).

A própria Helga Weiss tem consciência dessa nova maneira de apresentar a história, ao valorizar suas experiências e recordações à medida que são lembrados, em detrimento de um método que ela supunha acadêmico: apresentar a história cronologicamente. Ela parece alinhar-se à teoria defendida por Maurice Halbwachs (1990), já comentada anteriormente: os fatos são atualizados à medida que são lembrados.

Ao preparar meu diário para publicação em forma de livro, não foi fácil colocar os acontecimentos em ordem cronológica. Se

não fui bem-sucedida, que meus leitores sejam tolerantes. Não sou historiadora e esta não é uma obra acadêmica. Minha prioridade, o mais fundamental para mim, eram os fatos e as experiências, e disso eu me recordo com bastante precisão até hoje (WEISS, 2013, p. 25).

O pedido de tolerância que a autora faz aos leitores pode parecer retórico, uma vez que esse texto, publicado a primeira vez em 2012, na Inglaterra e na Holanda,³ simultaneamente, já continha todos os elementos para se tornar um sucesso editorial imediato e internacional: trata de um evento mundialmente conhecido e sensível aos sobreviventes e às gerações seguintes; é um relato em primeira pessoa, que induz à crença na verdade; expõe as mazelas e o sofrimento extremos não só de uma criança, mas de todo um povo; recupera episódios da historiografia oficial sobre o nazismo na Europa Central, entre outros motivos. Ainda assim, Helga Weiss evoca a tolerância dos leitores por duas vezes: a primeira, na página 24 e, a segunda, na página 25, conforme citações registradas nesse texto.

O diário propriamente dito começa em Praga, em 1938, e descreve a ocupação da então Tchecoslováquia e as condições cada vez mais humilhantes pelos quais a comunidade passa a enfrentar: proibição de as crianças judias frequentarem escolas públicas, proibição de judeus serem empregados em cargos governamentais, proibição de judeus irem a bares, parques, cafeterias; obrigatoriedade de costurar estrelas amarelas nas roupas etc.

O livro termina em 1946, após o retorno de Helga a Praga, também em formato de diário. Apesar de ter sido escrito posteriormente aos eventos, ela continua usando o tempo presente e assim se justifica: “Eu ainda estava tão imersa naqueles acontecimentos que posso dizer que era como se eu escrevesse enquanto os vivia. Foi proposital: usei o tempo presente mesmo quando escrevi depois” (WEISS, 2013, p. 207).

Helga confirma as teorias de que o passado se torna presente quando a memória é reativada, não só pela escrita, mas também pela fala: “Porque enquanto falo, me vejo revivendo tudo, ainda estou naquilo. Então, ainda acontece no tempo presente, mesmo que seja o passado. E ainda é tão vívido quanto antes” (WEISS, 2013, p. 207).

A escolha do tempo verbal, que oscila entre o presente e o passado, é uma estratégia que permite à autora não só escolher a intensidade de seu envolvimento, mas também “formar um todo coeso” (WEISS, 2013, p. 206). Em Terezin, por exemplo, desenhou um acontecimento anterior à deportação; quando voltou para Praga, recém-libertada dos campos, escreveu acontecimentos dos anos finais da guerra. Cabe ao leitor acreditar que não

3 Intituladas, respectivamente, *Helga's Diary* e *Het begon met een ster*.

existe uma única verdade nos depoimentos dos que relatam suas memórias, mas também perceber que o tempo da memória nunca é o tempo real. É apenas o tempo da memória.

Talvez a memória infantil das ordens arianas racistas, como a obrigatoriedade de se costurarem estrelas de Davi amarelas em peças do vestuário dos judeus, seduza o leitor do século XXI, uma vez que os indícios, agora óbvios do genocídio que estava por vir, são amortecidos pelo olhar ingênuo da autora:

Na escola, comparamos qual estrela está mais bem costurada. Mesmo não sendo agradável usá-la, fazemos brincadeiras. Nós nos acostumamos a outras coisas; vamos nos acostumar com isso também. [...] É divertido encontrar outros judeus. Eles sempre sorriem, como se dissessem: "Ficam bem em nós, não fica?". Contamos quantas estrelas encontramos e competimos sobre quem acha mais. Falamos com alegria e rimos alto. Que os alemães vejam que não estamos incomodados. Deliberadamente, mantemos rostos alegres e nos forçamos a rir. Deliberadamente, para irritá-los... (WEISS, 2013, p. 39-40).

São histórias como essas que, talvez, garantam o sucesso do livro, apesar de se apresentar como um relato ingênuo de uma menina que ainda não sabia de todo o terror que estava por vir. Por sua vez, essa história é revista e reescrita mais de 50 anos depois, quando já se reconstituiu uma memória coletiva do holocausto e a própria menina-idosa, aparentemente ingênua no livro, sabe há muito tempo como se dera a sequência dos fatos e os significados de sua chegada a essa fase da vida.

As edições simultâneas no México (*El diario de Helga*, 2013), na Finlândia (*Helga Weiss: Helgan päiväkirja*, 2013), e na França, (*Le journal d'Helga*, 2013), além do Brasil, comprovam se tratar de um produto de grande aceitação e circulação na Europa e na América Latina.

Relatos sobre o holocausto costumam ter grande reverberação no mercado cultural, não só no dos livros. Produzem-se peças de teatro, filmes, documentários, exposições temáticas. *O Diário de Helga* mobilizou a tal ponto um determinado grupo social, que este propôs um novo produto, com uma nova "ritualidade", conceito elaborado por Martín-Barbero (2009) e assim explicado por Veneza Ronsini:

diferentes usos sociais dos meios e [...] diferentes trajetos de leitura. Esses últimos estão estreitamente associados à qualidade da educação, aos saberes constituídos em memória étnica, de classe ou de gênero, e aos costumes familiares de convivência com a cultura letrada, a oral ou a audiovisual (RONSINI, 2010, p.9).

O *Diário de Helga* virou peça de teatro na Universidade Federal da Paraíba, em 2 de dezembro de 2014.⁴ Isso quer dizer que o livro, recém-lançado no Brasil, foi logo adaptado para outro produto cultural, configurando o que Jesús Martín-Barbero (2004) denomina por “mediações comunicativas da cultura”, isto é, a comunicação como protagonista das relações sociais contemporâneas. Ou, em outras palavras, os novos usos sociais das mídias ocupando o lugar central e não mais os meios; a relação das pessoas com os meios de comunicação sendo mais centrais que os meios.

Assim se deram as marcas, indelévels, da memória em *O Diário de Helga*, acrescidas pelo cuidadoso trabalho editorial de inserção dos desenhos feitos pela autora na mesma época em que redigia seu diário, pelas fotografias de família e de época. O livro não separou, de forma estanque, o trabalho da história e o da memória. Também não se trata de uma memória individual, a de Helga Weiss, mas, sim, de uma memória coletiva, uma vez que *O Diário de Helga* toca na privação de valores universais, como o direito à vida, à cidadania, a uma pátria, ao direito de ir e vir, a um lar.

As Meninas do Quarto 28

A produção de *As Meninas do Quarto 28* corresponde ao trabalho de memória a partir de conversas de oito mulheres que estiveram internadas no quarto 28, no Abrigo para Meninas L410, no campo de Terezin, na então Tchecoslováquia, que acomodava cerca de 75 mil pessoas provenientes do judaico “Protetorado da Boêmia e Morávia”. Estigmatizadas por sua origem, quando da invasão do exército de Hitler no país, cerca de 30 crianças foram obrigadas a conviver em um abrigo com cerca de 30 m². Era um grupo instável: subitamente algumas eram transportadas para outros locais e, as que permaneciam, mal sabiam o destino de suas companheiras de quarto. Enquanto algumas partiam, outras sempre chegavam. Foi assim que as sobreviventes passaram os anos de 1942 a 1944. Atualmente, são mulheres com mais de 70 anos, que sobreviveram porque não chegaram a tomar o trem para Auschwitz.

Após 50 anos, em 1991, reencontraram-se num hotel em uma localidade tcheca chamada Montanha dos Gigantes. Vieram de “todos os cantos do mundo”: Israel, América, Rússia, Inglaterra, Suécia, Alemanha, Áustria, República Tcheca. Desse encontro, surgiu a ideia e a possibilidade de criarem o Projeto *Room 28*.

Em 1996, Hannelore Brenner, estudiosa da filosofia alemã e das artes

⁴ Sobre essa apresentação acessar: <http://www.ufpb.br/content/mulheres-encenam-vida-de-menina-judia-que-sobreviveu-ao-holocausto>.

cênicas, ao se dedicar a uma pesquisa para uma reportagem de rádio sobre a ópera infantil *Brundibár*, de Hans Krása, conheceu essas mulheres. Foi então que apoiou a "causa": "criar uma espécie de memorial para as crianças do campo de concentração de Terezienstadt", de 1998 a 2004 (BRENNER, 2014, p. 20). Juntas, Hannelore e as sobreviventes passaram a desenvolver esse projeto de memórias, intitulado *Room 28*, que deveria contar a história das crianças internadas nesses campos, como elas próprias. Assim nasceu a Associação *Room 28 e.V* que, em 2004, originou o livro *As Meninas do Quarto 28*, em alemão. Traduzido por Renate Müller, a edição brasileira veio a público em 2014, pela editora LeYa.

Terezin, por ser um campo de concentração e de trabalho, acabou confinando boa parte da intelectualidade tcheca. Havia, entre os presos, artistas, arte-educadores, médicos, cientistas, maestros, compositores, dramaturgos etc., que, de alguma forma, conseguiram aliviar, por meio da cultura, o duro cotidiano dos trabalhos forçados. Muitos desses intelectuais, embora fosse proibido, impuseram-se a missão de ensinar, ao maior número possível de crianças, filosofia, letras, ciências, música, artes visuais etc.

A música, em particular, alcançou grande repercussão entre os internos, especialmente após o êxito da montagem da ópera *Brundibár*, interpretada pelas crianças.

É a vitória do bem sobre o mal (encarnado em *Brundibár*) e teve um *décor* e uma *mise en scène* das mais caprichadas. A ópera foi representada 55 vezes e se encerrava com as palavras: 'Aquele que ama a justiça, que lhe permanece fiel e não tem medo, é nosso amigo e pode vir brincar conosco' (BOSI, 2003, p. 101).

Talvez *Brundibár* estivesse mesmo certo e seu canto, tantas vezes repetido, permitiu que o bem superasse o mal não mais com crianças, mas com as mesmas sobreviventes, muitos anos mais tarde. Ainda que envelhecidas, Helga Weiss e as oito sobreviventes dos campos, diferentemente da mítica Penélope, teceram o fio da memória e fizeram a justiça possível.

Além do livro, a iniciativa de uma sobrinha-neta, brasileira, de uma das meninas que viveu no quarto 28, trouxe a exposição *As Meninas do Quarto 28, L410, Terezienstadt*, para São Paulo, no Museu Brasileiro de Escultura (MuBe). Cerca de 35 desenhos, de fragmentos costurados da bandeira retalhada entre as meninas antes de serem separadas, na esperança de ela ser recomposta se sobrevivessem, além de uma réplica do quarto, compuseram os itens mais importantes desse evento, que também contou com a venda do livro homônimo. Ou seja: o livro, uma mídia, inspirou outro produto midiático, a exposição, que retroalimentou o primeiro, lógica típica do capital, ainda que

os produtos em circulação sejam bens culturais e não de consumo efêmero. Hannelore Brenner assume-se, também, como a narradora das histórias de vida dessas mulheres:

Naquela época [quando começaram os trabalhos juntas em 1998] e durante os anos que se seguiram e nos quais o encontro ocorria na mesma época do ano e no mesmo local, fui testemunha e participei de um trabalho de recordação que ficava cada vez mais intenso e vívido. [...] Também fui envolvida por essa conscientização e fui arrebatada para o centro de uma história que até hoje não me deixou (BRENNER, 2014, p. 20).

Tal relato nos faz compreender que a figura de Brenner é mais que de uma narradora em terceira pessoa. Ela cumpre o papel de mediadora das mulheres, suas histórias e os leitores, pois participou da produção do livro também como pesquisadora e autora, mas, sobretudo, como a pessoa que intermedeia o processo de construção das memórias. Talvez isso explique a importância que o prólogo tem nessa edição, no qual ela narra sua experiência entre as mulheres, o que viveu durante a realização dessa obra. Dessa forma, como no livro de Helga Weiss, a construção da memória também se dá no presente da narrativa ou da produção do livro, no momento em que a autora e as mulheres estão reunidas para lembrarem e contarem suas experiências daquele tempo. Nesse caso, a construção da memória se dá entre todas elas.

Esse livro, bem como *O Diário de Helga*, parece partir de um desafio, cujas regras são lembrar de não esquecer e a vontade de esquecer de lembrar. O propósito de escrevê-los e, sobretudo, de publicá-los, não é apenas do mercado editorial que viu nesse produto suas possibilidades rentáveis. Pelos textos do prólogo, editados com o livro, pode-se bem compreender como se dera a confecção dessa edição. A autora do livro escreve as palavras que ouviu de Judith Rosenzweig, uma das sobreviventes:

Você convive com o passado a cada dia, sem pensar e sem estar consciente dele. Mas, de repente, algo acontece. Geralmente ocorre algo inesperado. Uma observação, uma determinada comida, uma flor tal como o dente de leão, datas comemorativas, qualquer coisa – e, inesperadamente, tudo está de volta. Mas somente fragmentos, as lembranças não vêm todas de uma vez (ROSENZWEIG *apud* BRENNER, 2014, p. 28).

Essas frases estão sob o título “A presença do passado”, quando tem a intenção de levar seu leitor a compreender os motivos que justificam a confecção: “Esse é um desejo compreensível: a vontade de esquecer” (BRENNER, 2014, p. 28).

Segundo Beatriz Sarlo (2007, p. 10-11), o passado é sempre conflitivo.

Não se convoca o passado simplesmente por um ato de vontade. E, regressar ao passado nem sempre é um momento libertador das lembranças. Às vezes, é uma advertência, uma captura do presente. A autora quer dizer que, muitas vezes, recordamos simplesmente, porque a lembrança é um ponto, é soberana e incontornável. As lembranças vêm não se sabe de onde e nos obriga a uma perseguição, que nunca se completa. Assim, o passado se faz presente. A recordação necessita do presente porque esse é o tempo próprio da lembrança. Eis o que Hannelore queria dizer: o passado lhes é presente e o presente as remete ao passado. As visões do passado são construções e sua irrupção no presente é compreensível à medida que se organiza mediante procedimentos da narrativa. Do passado, falamos sem suspender o presente e, muitas vezes, evocando o futuro. Se recorda e se narra o passado por meio de algum tipo de relato (SARLO, 2007, p. 13). Parece que foi desse modo que se deu o processo de constituição do livro de memórias das meninas do quarto 28. Recordavam porque jamais esqueceram. Juntas, não precisavam evocar as lembranças que chegavam desavisadas, nas conversas, nas danças, nos passeios, exercitavam o relato oral e, intermediadas por Brenner, transformaram suas falas nas narrativas desse livro.

As meninas do Quarto 28 também se constitui a partir de um diário de uma menina Helga: o diário de Helga Pollak, nome de solteira, austríaca, também escrito durante sua permanência em Terezín:

As narrativas de Helga [por meio de seu diário] despertaram coisas há muito esquecidas. Pessoas e acontecimentos subitamente estavam novamente (sic) vivos diante dos olhos das sobreviventes. Fragmentos de memória encaixavam-se a outros fragmentos de memórias, formando uma imagem, uma cena (BRENNER, 2014, p. 30).

A preocupação com a verdade dos fatos recuperados nas lembranças das pessoas parece ainda permanecer como uma necessidade e promove uma busca pela afirmação de veracidade. Esse anseio social ainda se faz presente e as obras lançadas e aqui analisadas ratificam essa preocupação. No caso de *As meninas do quarto 28*, a preocupação com a verdade é expressa pela autora quando descreve seu processo de pesquisa e de seu encontro com o diário de Helga. Brenner depara-se com um documento escrito. E “documento” é o próprio termo que ela utiliza em sua redação:

[...] o diário de Helga e o caderno de recordações de Flaska são evidências de que a memória das sobreviventes não é enganosa; estes documentos também mostram que, a despeito do pesadelo representado pelo passado, este também esconde algo capaz de explicar o sentimento de gratidão (BRENNER, 2014, p. 31).

É o documento que acalma Brenner em seu temor de ser traída pelas lembranças das mulheres enquanto narram suas histórias naqueles encontros anuais.

O que Hannelore talvez não tenha se dado conta, e nem mesmo o mercado editorial no qual esse livro se insere, é que, como nos adverte Ecléa Bosi, não podemos crer que “as testemunhas orais sejam sempre mais “autênticas” que a versão oficial” ou que as versões escritas. Para Bosi, há uma “força da memória coletiva, trabalhada pela ideologia, sobre a memória individual do recordador” (BOSI, 2003, p. 17).

No caso da nossa análise parece-nos que autores e editores de livros sobre a memória do holocausto partilham de uma memória coletiva de que não se pode contar senão a verdade. É como a missão das sobreviventes: lembrar para não esquecer, narrar a verdade dos fatos para reverenciar os mortos e reparar os erros da humanidade.

No entanto, lembramos aqui uma advertência de Todorov (2002, p. 155), de que a memória coletiva nada mais é que “um discurso que evolui no espaço público. Esse discurso reflete a imagem que uma sociedade ou um grupo dentro da sociedade querem dar de si mesmos”.

Hannelore Brenner e as “meninas-senhoras”, sobreviventes do quarto 28, não precisaram se preocupar com a verdade dos fatos quando decidiram empreender seu “projeto de memória”. Ainda como nos ensina Bosi:

A memória opera com grande liberdade, escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo (BOSI, 2003, p. 31).

No entanto, mais uma vez, recorreremos a Todorov, ao considerar que o termo “verdade” pode ser novamente útil:

desde que lhe seja dado um novo sentido: não mais uma verdade de *adequação*, de correspondência exata entre o discurso presente e os fatos passados (...), mas uma verdade de *elucidação*, que permite apreender o sentido de um acontecimento. (...). Contudo, não se conseguiria medir da mesma maneira essa nova forma de verdade. O estabelecimento dos fatos pode ser definitivo, ao passo que a significação deles é construída pelo sujeito do discurso e, portanto, suscetível de mudar (TODOROV, 2002, p. 144-145).

É a verdade como elucidação o que buscam aqueles que contam suas histórias de vida de forma “fiel” aos acontecimentos ou que atestam “ter sido isso mesmo” o que aconteceu. Mesmo que os limites entre realidade e ficção sejam muito estreitos nos relatos de memória, o que irrompe na narrativa é

o vivido, é o testemunho, narrado pelos modos subjetivos do narrador, diante das suas construções de sentido. “A construção do sentido tem objetivo compreender o passado; e querer compreender – tanto o passado como o presente – é próprio do homem” (TODOROV, 2002, p. 145).

Para Flaska [apelido de Anna Hanusová, uma das meninas do quarto 28, sobrevivente], o caderno de recordação é mais do que uma lembrança. É uma missão. A missão de manter viva a lembrança das meninas assassinadas é a sua responsabilidade pessoal (BRENNER, 2014, p. 18).

Assim, elucidar a verdade e dar sentido à sua existência parece ter sido a missão das mulheres narradoras. Reparação e sobrevivência foi a função da memória nesse projeto *Room 28*. Manter vivo foi o lema.

Com a nossa contribuição, pretendemos fazer com que nunca mais ocorra algo semelhante ao que vivenciamos. Também gostaríamos que valores humanos, que foram tão importantes para nós e que ainda o são, permaneçam vivos: sentimentos de humanidade, educação e cultura, compaixão, coragem, civilidade e tolerância (HANUSOVÁ e POLLAK, em nome das sobreviventes do Quarto 28. In: BRENNER, 2014, p. 14)

Para que nunca mais as atrocidades ocorram: são esses, normalmente, os votos das pessoas que corajosamente relatam experiências dolorosas em suas memórias, como as terríveis experiências dos sobreviventes do holocausto. Que o movimento pessoal de cada um se justifique dessa forma é bastante louvável e compreensível. Mas, o que perseguimos nesse texto foi refletir sobre o papel desempenhado por dois livros específicos, cujos editores funcionaram como mediadores entre suas editoras, seus leitores e protagonistas. Mais ainda: que explicitaram as opções que permitiram materializar, em texto organizado, registros orais e manuscritos esparsos das vítimas, agora tornadas autoras.

Percebemos que essas duas obras cumprem um papel muito mais amplo que meramente tornarem-se produtos consumíveis no mercado de bens simbólicos. *As meninas do quarto 28*, incluindo aqui *O Diário de Helga*, utilizam-se da possibilidade comunicativa das memórias das sobreviventes. Narrando de si mesmas, reconstituem suas identidades. Crentes na missão de reparação, na intenção de fazer reviver os que pereceram, sentem-se privilegiadas e aceitam tornar público e transformar em produtos midiáticos a exposição de suas identidades.

Considerações Finais

O mercado editorial publica diários, livros de memória e biografias:

relatos escritos a partir das histórias das pessoas. O que parece ser novo nesse processo é a integração de biografias e autobiografias, ou seja, a relação parceira que se dá entre o relato pessoal, em primeira pessoa, pelo próprio protagonista da história, e a intervenção de um narrador, terceira pessoa, que intermedeia a história, organiza o texto, interage na história e a escreve como sua.

Em ambas as obras há reproduções de desenhos, do relato autobiográfico e do texto de um terceiro, o narrador. As duas narrativas se entrelaçam numa conjugação entre a vontade de reconstituição do passado e do vivido, entre a reelaboração e reconstrução da memória no presente e a intersecção de diferentes histórias: as do presente (momento dos narradores contando a história) e as do passado (as lembranças do vivido de cada um deles e do processo de constituição dessas memórias).

O que esses dois livros parecem nos anunciar é que o mercado editorial, no Brasil, mas não somente, tem se preocupado com novas formas de memória. Não apenas publicar livros indeléveis, originários de diários ou autobiografias, ou separadamente biografias escritas pelo sujeito fora daquela história. Mas uma imbricação entre memória, mídia e sujeitos narradores, sendo que ora as mídias, ora os sujeitos, vão cumprindo papéis de mediadores na constituição de histórias do mundo e das pessoas.

Observamos que os produtos midiáticos aqui analisados não são apenas bens simbólicos, que circulam sob as regras do capital; são também suportes da memória que permitem aos seus protagonistas que se reconstituam, se redimam, perdoem e compreendam. E permaneçam, enquanto houver quem ouça, escreva, leia e, principalmente, quem conte.

Referências:

ALVES, Marialva. "Meios de comunicação e história: um universo de possíveis". In: GOULART, Ana Paula e FERREIRA, Lúcia Maria Alves. **Mídia e memória; a produção de sentidos nos meios de comunicação**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. Ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BENJAMIM, Walter. A imagem de Proust. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMEL, Neil. Nota do Organizador. In: WEISS, Helga. **O Diário de Helga**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

BRENNER, Hannelore. **As meninas do quarto 28**. São Paulo, LeYa, 2014.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória. Ensaios de Psicologia Social.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003

DARNTON, Robert. **A questão dos livros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DORIGATTI, Bruno. Lima Barreto, entre o hospício e o cemitério. Resenha publicada pela **Saraiva Conteúdo**, 27/09/2019. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10423>. Acesso em: 09/10/2015.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Ed. Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

LE GOFF, Jacques. **Memória e História.** Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

_____. **Ofício de cartógrafo.** São Paulo: Loyola, 2004.

ORICCHIO, Luiz Zanin. "Linklater e sua visão do tempo reencontrado". In: **O Estado de S. Paulo**, 30 out.2014. Caderno 2. C.12.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. **Nos descaminhos da memória: Benjamin leitor de Proust.** Graphos. João Pessoa, v. 9, n. 2, 2007. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/4664/3528>. Acesso: 15 fev. 2015.

RONSINI, Veneza. V. Mayora. **A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica).** Disponível em: http://compos.com.puc-rio.br/media/gt12_veneza_ronsini.pdf Acesso: 17 fev 2015.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo.** Una discusión. São Paulo, Cia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Memória do mal, tentação do bem.** (Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo). São Paulo: Arx, 2002.

WEISS, Helga. **O Diário de Helga.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

Edição v.35
número 1 / 2016

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), v. 35, n. 1
abr/2016-jul/2016

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

RETRATOS DO OUTRO: REPRESENTAÇÃO E MEMÓRIA NA ANÁLISE DO DESVIO NA PUBLICIDADE

PORTRAITS OF THE OTHER: MEMORY AND DEVIANCE IN ADVERTISING REPRESENTATIONS

CLÁUDIA PEREIRA

Professora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio, Brasil.
caupereira@gmail.com

EVERARDO ROCHA

Professor Associado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio, Brasil.
everardo@puc-rio.br

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

PEREIRA, Cláudia; ROCHA, Everardo. Retratos do outro: representação e memória na análise do desvio na publicidade. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 125-141, abr./jul., 2016.

Enviado em: 09 de julho de 2015 / Aceito em: 18 de janeiro de 2016

DOI - <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i1.787>

Resumo

O texto tem por objetivo discutir sobre as representações publicitárias daquilo que está à margem dos padrões sociais, oferecendo perigo ao estabelecido – neste caso, anúncios publicitários que falam da transgressão traduzida nas representações do hippie e do punk. Três ideias são centrais aqui: representações sociais, contracultura e desvio. A publicidade é uma instância de negociação de significados e, nestas dinâmicas, atuam as mais diversas forças sociais. Analisando representações das contraculturas na publicidade, é possível perceber os limites e possibilidades culturais que estão por trás de um discurso que deve trazer bem-estar.

Palavras-chave

Publicidade. Representações sociais. Desvio.

Abstract

The aim of this paper is to discuss the advertising representations of what is outside the social standards, offering danger to the establishment – in this case, ads that talk about the transgression translated into representations of hippie and punk. Therefore, three themes are core reflections of this work: social representations, counterculture and deviance. Advertising is a negotiation instance of meanings and, by these dynamics, act the various social forces. Analyzing representations of countercultures in advertising, we can see the limits and cultural possibilities behind a discourse that must bring well-being.

Key-words

Advertising. Social representations. Deviance.

A alteridade, as transgressões e seu poder revelador

A narrativa publicitária atua na elaboração rotineira das representações e dos significados cuja circulação social constitui parte substancial do imaginário da cultura moderno-contemporânea, e sobre os quais, por consequência, se edificam determinados valores morais vigentes. Pretende-se aqui avançar na discussão desses valores, do papel da mídia nas relações de poder, de produção de sentido e de construção da realidade, mas propondo um ponto de vista alternativo. Interessa-nos lançar um olhar sobre as representações publicitárias das coisas que estão à margem dos padrões sociais e que, de uma certa forma, oferecem perigo ao estabelecido, ao que é normativo - no caso desse trabalho, anúncios publicitários que falam da transgressão traduzida nas representações do *hippie* e do *punk*. Explorando tais representações e, mais especificamente, a maneira pela qual se dá a construção histórica destas imagens, ideias, crenças e categorias de pensamento, busca-se observar o que, nem sempre, caberia na plataforma do comum, usual ou, no limite, agradável para uma campanha publicitária.

A análise de peças publicitárias tende a conduzir a interpretação no sentido de identificar um certo conjunto de regras morais vigentes que, quando contextualizadas historicamente, revelam muito sobre uma sociedade em geral, ou sobre grupos sociais específicos. Pode-se considerar que o senso comum é inerente à publicidade, orientando a observação, portanto, para o que é positivamente legitimado pela cultura de massa. Difícil é escapar deste destino se a tarefa, como nesse artigo, é considerar as representações publicitárias das coisas que não circulam tão abertamente nas conversas, do que não aparece incólume nas capas de revistas, do que não é assunto em ambientes familiares, do que os pais não desejam para os filhos. Diferentemente dos famosos anúncios do fotógrafo Oliviero Toscani para a Benetton que posicionam a marca pela evidente intenção de chocar, causar estranheza, ser desagradável, o que se pretende aqui é observar, nos anúncios publicitários, o que é representado como usual, sem o ser; como conhecido, quando pouco se sabe a respeito; como inofensivo, quando, na verdade, é evitado a todo custo. Através dessa perspectiva é possível compreender algo central na construção social das ideias, que é o da obrigatoriedade que se tem de conferir significado ao que se quer excluir, lugar ao que se quer ausente, convívio ao que não é desejado. Uma manifestação empírica desse mecanismo é quando aquilo que não convém para a harmonia social passa a ser representado na publicidade, espaço, por excelência, do consenso e da ideologia dominante.

A juventude, como conceito, serve bem à publicidade. Principalmente a partir do final dos anos 1940, e desde então, os símbolos associados aos adolescentes, ou aos quase-adultos, vêm pautando os anúncios como um estilo de vida a ser imitado. É à juventude que se atribui a liberalidade e, mesmo tempo, a responsabilidade de mudar o mundo. Rebeldias, revoltas, revoluções, transgressões, irreverências e tudo o que vai de encontro ao *status quo* são legítima e controladamente permitidas aos jovens. Vêm deles, portanto, alguns dos melhores exemplos possíveis para esta análise, já que são, os jovens, irresistivelmente representados na publicidade e, não raro, dentro de determinados modelos fora do padrão - em outras palavras, os jovens, para serem compreendidos em sua transgressão, muitas vezes, precisam aparecer explicitamente como tal, como um signo.

Nesse artigo, portanto, serão analisados anúncios que procuram controlar a transgressão, limitando o potencial de perigo do hippie e do punk. Escolheu-se estes dois movimentos sociais pela proximidade histórica - ambos começam e terminam entre os anos 1960 e 1970 - e pela profunda divergência com que impregnaram, em medidas diferentes, os contextos sociais, políticos e culturais frente aos quais se insurgiram. Tanto hippies como punks, em dado momento, ofereceram perigo para as normas vigentes e, por este motivo, tornam-se interessante objeto de pesquisa, já que chegaram a ser representados, cada um a seu modo, na publicidade, essa narrativa do consumo à qual não se subordinaram. Vamos investigar o caso de peças publicitárias - duas brasileiras e duas inglesas - nas quais aparições dos movimentos hippie e punk em anúncios se deram em contextos nos quais seus significados ainda eram considerados "estranhos" ou pouco usuais, o que permite, portanto, observar, através da memória midiática, de que maneira puderam ser apreendidos pelo senso comum e pela publicidade. Para tanto, três temas serão centrais nas reflexões deste trabalho: representações sociais, contracultura e desvio.

Antes, porém, é fundamental delimitar aquilo a que chamamos de "memória". Apoiados na perspectiva construtivista de Maurice Halbwachs (Pollak, 1989), compreendemos a memória como coletiva, ou seja, importamos os aspectos processuais pelos quais as imagens, ideias, histórias, enfim, as representações são negociadas, editadas e solidificadas ao longo do tempo, não como algo prescritivo, mas como parte vida social. A mesmo tempo, consideramos a contribuição de Pollak (1989), autor que vai mais além e apresenta a noção de "memória em disputa" e do "não-dito", partindo das memórias "subterrâneas", advindas com a história oral, transmitida no nível familiar ou dos pequenos grupos dos excluídos e marginalizados, que vêm à tona em momentos em que a sociedade passa por algum tipo de reforma, ou

revisão de valores. Tanto Halbwachs quanto Pollak, portanto, contribuem para a compreensão daquilo que buscamos discutir, ou seja, as representações sociais daquilo que é marginal, daquilo que não é dito e que, de certa forma, acaba por evocar ideias, imagens, valores, enfim, que permanecem à parte das conversas do cotidiano. Tanto a memória coletiva, que negocia significados, quanto a memória em disputa, que oferece resistência ao que é estabelecido, interessam-nos para refletir sobre as representações sociais na publicidade.

Serge Moscovici resgatou Durkheim para compreender de que maneira se dão, através da interação social, as construções das ideias e imagens compartilhadas em sociedade. Sua perspectiva coloca a comunicação em lugar central dentro do que ele próprio denomina de “fenômeno das representações sociais”.

Pessoas e grupos criam representações no decurso da comunicação e da cooperação. Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem. Como consequência disso, para se compreender e explicar uma representação, é necessário começar com aquela, ou aquelas, das quais ela nasceu. (Moscovici, 2011, p. 41)

Ao propor a busca de representações que seriam fundamentos de outras, se assim se pode dizer, o autor baseia-se na afirmação de que as representações sociais procuram “(...) tornar familiar algo não familiar, ou a própria familiaridade.” (Moscovici, 2011, p. 54). Para ele, há “universos consensuais” que conferem uma espécie de segurança e harmonia no plano do conhecimento, que se consolidam com a repetição de situações, gestos e ideias. A dinâmica das relações é aquela da familiarização e nela pessoas, ambientes, acontecimentos e objetos são entendidos sempre com referência ao que lhes é preexistente, aos encontros prévios e, dessa forma, “(...) a memória prevalece sobre a dedução, o passado sobre o presente, a resposta sobre o estímulo, e as imagens sobre a ‘realidade’”. (Moscovici, 2011, p. 55). Uma representação social é algo coletivamente construído, a partir dos diferentes espaços disponíveis, sobretudo o midiático, cimentando o social, reafirmando a memória, buscando a familiaridade. Muitas vezes a representação social é estimulada pelo momento mesmo em que o não familiar emerge, ainda que de início, contra o que está posto - para, em seguida, ser modificada, aproximada, identificada e, finalmente, vencida pelo peso do universo consensual. A familiaridade, evidentemente, não se cria em contexto único. No entanto, é possível datar a criação da cultura de massa. E é para a cultura juvenil por ela sustentada que se voltam nossas observações

e reflexões.

O tema contracultura é importante porque define os dois movimentos culturais – o hippie e o punk – escolhidos para análise. O fato do termo ter sido tão usado à época do *hippismo* acaba por criar um viés, que tende a reduzi-lo a uma manifestação social dos anos 1960 e início dos 1970. Porém, como veremos, o processo é mais complexo e rico, estendendo-se a outros contextos históricos e experiências sociais (Grossberg, 2010).

O terceiro tema - desvio - amplia os significados da contracultura para a esfera das práticas cotidianas, que também são articuladas na mídia, através da publicidade. Howard Becker desenvolveu ideias seminais para o que chamou "teoria interacionista do desvio" (BECKER, 2008 [1963]) que trouxeram contribuições decisivas aos estudos das diversas modalidades de transgressão. Também Douglas (1991 [1966]), ao discutir "anomalia" e "ambiguidade", colabora para compreender o lugar - ou sua ausência - de algumas representações sociais na publicidade.

A contracultura, os desvios e os perigos

A contracultura pode ser entendida tanto como fato pontual, contextualizado e histórico – e, neste caso, o movimento hippie é a contracultura – ou como qualquer movimento sociocultural, visando romper paradigmas, derrubar modelos, transformar valores (PEREIRA, 1988). Existem, portanto, duas visões: numa foi um acontecimento localizado, na outra a contracultura pode incidir em diferentes contextos. Theodore Roszak (1969), seria um representante da primeira e Lawrence Grossberg (2010), da segunda. Também na segunda perspectiva, está o trabalho de Goffman e Joy (2007) e nela a contracultura se compõe de ações originalmente individuais que buscam, antes de tudo, liberdade de expressão e antiautoritarismo, mas também a mudança social, como o movimento punk. Movimentos contraculturais, portanto, não se restringem apenas aos anos 1960 ou 1970, mas podem emergir em outros contextos históricos (GOFFMAN e JOY, 2007).

Grossberg (2010), por seu turno, discute a existência de contracultura na contemporaneidade, propondo uma abordagem conceitual e conjuntural do fenômeno, enfatizando a diversidade e multiplicidade de pequenos grupos que se opõem à cultura dominante. Para ele, Roszak confunde descrição empírica com invenção conceitual ao estabelecer que aquilo que viu e estudou nos anos 1960 seria uma espécie de modelo para qualquer outro movimento que seja identificado como contracultural (Grossberg, 2010). O fato da contracultura dos anos 1960 ter tido características geracionais não significa que, por semelhança, todas também deverão ter, pois de seu ponto

de vista a contracultura não é um fenômeno inerente à experiência geracional e nem os anos 1960 modelo único para toda e qualquer contracultura. Por consequência, se a contracultura naquele contexto foi apenas uma entre outras, a juventude não é condição para que ela exista. Grossberg (2010) indica a “unidade afetiva” como a característica necessária e indispensável para a conformação de uma dada contracultura, esclarecendo que esta unidade se dá pelo senso de oposição comum ao *mainstream* cultural ou por uma identidade sociológica compartilhada. De forma muito frequente, essa unidade é criada de fora para dentro, em especial pela mídia, e é dependente da centralidade do papel da cultura como uma ambiência simbólica difusa e permeável diante da qual a contracultura pode efetuar sua leitura distintiva (GROSSBERG, 2010).

Assim, a contracultura é um movimento social que não se reduz a uma única experiência; ao contrário, faz parte da constante dinâmica articulada entre o que há de hegemônico e o que há de cotidiano na cultura. Para que saia do plano das ideias e passe a ser, de fato, vivenciada, é preciso, nesta relação, dar forma e significado ao que, a princípio, é descentralizado e desorganizado, embora amalgamado por uma vontade coletiva de mudança. E, já que é também, e em grande parte, criada pela mídia, de fora para dentro, pode-se assumir que esta “unidade afetiva” é construída pela narrativa midiática e, como tal, será, em algum momento, apropriada pela publicidade. Ao transformar a experiência afetiva do cotidiano, as representações da contracultura na publicidade ensinam seus preceitos, ainda que em oposição ao conjunto de estruturas fundamentais, aos modos de ser estabelecidos e protegidos pelas estruturas existentes e pelas práticas de poder. Esse paradoxo faz das representações das contraculturas na narrativa publicitária objeto privilegiado de análise por tornarem perceptíveis as próprias forças regulatórias das estruturas existentes de poder, assim como os processos comunicacionais que entram em jogo para harmonizar tais oposições. Também o fato da contracultura não ser exclusividade nem de uma geração e nem da juventude faz dela um rico conjunto simbólico, ou um “mapa de valores compartilhados”, que se coloca à serviço da publicidade a qualquer tempo. Ocorre, porém, que a centralidade do papel da cultura moderno-contemporânea sobre as contraculturas acaba por influenciá-las por fortes valores relacionados à juventude: inovação, modernidade, vitalidade, transformação, futuro, jovialidade, entre outros; e também transgressão, rebeldia e revolução, que podem, no conjunto dos valores, ressignificar positividade para produtos, serviços, bens, marcas, grifes, objetos; enfim, para a ideologia do consumo.

Mas, de que forma, então, a narrativa publicitária pode lidar com o

perigo imanente que o contra-hegemônico carrega? Para pensar esta questão, as reflexões de Howard Becker sobre desvio e rotulação, e de Mary Douglas, sobre ambiguidade e perigo, são um bom ponto de partida.

Em 1963, Howard Becker propôs novas questões para entender comportamentos considerados fora das normas estabelecidas e, portanto, sujeitos a sanções impostas pelas instituições e organizações sociais. A novidade estava na ênfase no estudo dos processos de rotulação destes indivíduos como “desviantes”. Becker chamou de *outsiders* todos aqueles que infringem uma regra social, desde aquela considerada grave, relacionada a ato criminoso, até a transgressão de convenções estabelecidas pela etiqueta, por exemplo. Porém, o termo é relacional, já que, dentro do grupo que infringe tal regra, *outsiders* são os outros. Para os músicos estudados por Becker (2008 [1963]), por exemplo, os “quadrados”, ou *outsiders*, eram os que não compreendiam a liberdade artística do jazz ou os que não tinham um estilo de vida como o deles. E este modo de vida, o dos músicos de jazz, transgredia algumas normas sociais, embora não chegasse a ser criminoso. Portanto, as sanções que sofriam não eram impostas pelas instituições encarregadas de punir criminosos, mas por outros grupos sociais, “quadrados”, que os colocavam à margem da sociedade, rotulando-os como tal, pois “(...) sua cultura e o modo de vida são suficientemente extravagantes e não-convencionais para que eles sejam rotulados de outsiders pelos membros mais convencionais da comunidade” (BECKER, 2008 [1963], p. 89).

Quando Becker se refere aos “mais convencionais”, concorda que esta maioria está respaldada pelas regras sociais, criadas por grupos “poderosos”, como o próprio autor denomina. Interessa a estes “poderosos”, portanto, fixar regras sociais em benefício próprio, mantendo à margem da sociedade aqueles que as transgridem. O rótulo de desviante, conseqüentemente, assegura a manutenção de uma ordem que é definida pelos termos dos “poderosos”. Ainda mais, é importante que tais desviantes existam, pois as sanções que sofrem são reconhecidas pelos “mais convencionais” como justas. Reforçar o rótulo, portanto, garante a ordem social.

Aqui, podemos pensar sobre a publicidade como um possível espaço midiático à disposição da fixação de tais rótulos, pois constrói sua narrativa a partir de modelos ideais - ou, para usar um termo mais usual do mercado, de estereótipos. Um estereótipo, grosso modo, é um signo que reúne determinadas características de forma e conteúdo, que lhe autoriza a conferir significado a uma categoria - seja ela de bens materiais, de ideias, de marcas ou de pessoas - estabelecendo um “sistema de classificação” (ROCHA, 2010). Assim, o rótulo, no sentido dado por Becker (2008 [1963]), pode contribuir para a efetividade da mensagem publicitária. Como veremos mais adiante, o

rótulo serve para marcar uma diferença ao distanciar-se do produto anunciado na publicidade ou, paradoxalmente, pode aproximar, emprestando valores positivos.

Considerando nosso tempo presente, no qual o fenômeno do consumo pauta o cotidiano e os indivíduos garantem sua "segurança ontológica" na aquisição de um dado "estilo de vida" diante de uma crescente oferta de outros estilos de vida possíveis (GIDDENS, 2002), evidencia-se, como mencionada anteriormente, a juventude. Na publicidade, os jovens tornam-se o modelo típico ideal de estilo de vida a ser imitado. Aqui está um dos focos de discussão deste trabalho: são os jovens aqueles que têm licença para transgredir as normas sociais e, portanto, é delegado a eles o papel de desviantes e, conseqüentemente, fixam-se os rótulos nos signos a eles relacionados.

O próprio Becker afirmou que:

(...) regras são feitas pelos mais velhos para os jovens. Embora a juventude norte-americana exerça uma forte influência cultural - os meios de comunicação de massa são feitos sob medida para seus interesses, por exemplo -, muitos tipos importantes de regras são criados para os jovens pelos adultos. Regras relativas ao comparecimento na escola e ao comportamento sexual não são formuladas tendo-se em vista os problemas da adolescência. De fato, adolescentes se veem cercados por regras concernentes a esses assuntos feitas por pessoas mais velhas e acomodadas. Vê-se como legítima essa atitude, porque os jovens não são considerados sensatos nem responsáveis o bastante para traçar regras adequadas para si mesmos (BECKER, 2008 [1963], p. 29).

De outro lado, levando-se em conta o contexto atual, percebe-se que a cultura do rejuvenescimento traz os valores juvenis para um lugar de maior proeminência, embora não autônoma, na mídia. E se tais valores, por vezes desviantes, precisam ser reconhecidos na mensagem publicitária, assim o serão, ainda que por meio de seus rótulos. A "reação aos desvios" passa a ser, então, objeto da publicidade, de modo controlado, direcionado para os interesses que estão em jogo. Os jovens representados na publicidade como desviantes são, por definição, transgressores e estão à margem da sociedade. Este é um espaço social que pode, porém, oferecer perigo.

Para entender o significado dos perigos das coisas que estão à margem, Mary Douglas (1991 [1966]) estudou, nas sociedades tribais, os rituais religiosos de pureza e impureza, buscando uma recorrência que elucidasse os aspectos contemporâneos da poluição e do contágio, e suas relações com o sagrado e o profano. Douglas (1991 [1966]) afirma que a natureza do impuro está na associação com a desordem, ou com algo que está "fora de seu

lugar”, que foi “rejeitado” ou que está “fragmentado”, ameaçando a “ordem das coisas”. Classifica as noções apresentadas, estabelecendo relações entre “santidade”, por exemplo, e categorias como “pureza”, “integridade” e “ordem”. O profano, por oposição, associa-se a “impureza”, “poluição” e “desordem”. Para ela, “(...) a reflexão sobre a impureza implica uma reflexão sobre a relação entre a ordem e a desordem, o ser e o não-ser, a forma e a ausência dela, a vida e a morte. ” (DOUGLAS, 1991[1966], p. 18). Ainda mais; seu estudo indica que os rituais servem para marcar lugares do puro e do impuro, da higiene e da poluição, da ordem e da desordem, do outro, e tais marcações são exercidas pelos que detêm o poder, em nome de possíveis perigos. Assim, “(...) a ordem ideal da sociedade é mantida graças aos perigos que ameaçam os transgressores. (...) Sempre que os homens se obrigam uns aos outros à boa cidadania, o universo colabora com eles.” (DOUGLAS, 1991[1966], p. 15).

Os “perigos” a que se refere Douglas são as sanções que se impõem sobre os transgressores das regras sociais. Da mesma forma que os “desviantes”, de Becker, os transgressores, em Douglas, são necessários para a manutenção da ordem, ainda que pela ameaça que oferecem; ameaça, aliás, que ocupa um lugar fronteiro que separa a ordem da desordem. A “anomalia” e a “ambiguidade”, por analogia à impureza e à desordem, são, para a antropóloga, repositório de perigo para qualquer sociedade. Pensando da perspectiva das representações sociais midiáticas, o mesmo efeito parece persistir, principalmente se tomarmos de empréstimo a clareza e objetividade da publicidade: nada que é ambíguo ou anômalo cabe em sua narrativa, muito menos o que cause aversão ou repulsa. A ambiguidade e a anomalia representam perigo porque desafiam a forma, dentro das noções de forma e de ausência de forma de uma sociedade. Isto será útil para pensar as representações publicitárias da contracultura punk, mais adiante. Em suma, o nosso comportamento face à poluição consiste em condenar qualquer objeto ou ideia suscetível de lançar confusão ou de contradizer nossas preciosas e confortáveis classificações. Howard Becker e Mary Douglas contribuem, de forma mais próximas do que poderiam supor suas tradições, para a compreensão do controle social que se exerce através dos transgressores, do lugar que ocupam na sociedade e do poder exercido por instituições para a fixação dos perigosos limites entre a ordem e a desordem. Ambos sublinham a imposição desta força social que se exerce sobre o indivíduo, inclusive sobre aquele que não se sente parte da sociedade que o oprime.

É importante, agora, refletir sobre o papel da publicidade e o “fenômeno das representações sociais” que sustentam alguns dos mecanismos destes “sistemas de acusação” que colocam coisas e pessoas dentro ou fora das

margens das sociedades.

Os hippies, os punks e seus anúncios

Até aqui, buscamos tangenciar as relações entre as representações midiáticas e algumas forças de controle social que agem sobre o seu processo de construção de imagens, em sentido mais amplo. Na análise abaixo, entende-se que a publicidade dá forma a este conflito, revelando possíveis indicações de que aquilo que não é convencional ou adequado às normas estabelecidas e, portanto, “não-familiar”, ao contrário de ser banido da cultura midiática, passa a fazer parte dela, por força da necessidade de ser incorporado ao repertório cotidiano do senso-comum e, conseqüentemente, de não mais oferecer “perigo” como algo que está à margem da sociedade. Tomando os exemplos das contraculturas hippie e punk, observa-se que tais movimentos, opositores em múltiplos planos às ideologias estabelecidas e, portanto, intencionalmente desviantes, circulam como parte do repertório “familiar” do senso comum, mas não sem antes sofrerem modificações em sua forma. Tal fato não é exclusivo das contraculturas, pois o fenômeno das representações sociais consiste na incorporação do que é pouco ou nada conhecido às trocas comunicacionais por meio de associações com formas previamente conhecidas - sempre há modificações, portanto, não importa o objeto. Porém, o que torna emblemático o caso do hippie e do punk é, em medidas diferentes, a ruptura que representam com a estrutura vigente que, afinal, sustenta o consumo e a publicidade.

São muitas as possibilidades que poderiam ser exploradas para entender como a publicidade lida ou, se quisermos, domestica algo tão transgressor, desviante e perigoso. Por ora, vale lembrar que o movimento hippie teve lugar, inicialmente, nos Estados Unidos, expandindo-se pelo mundo rapidamente em meados dos anos 1960, dentro de um contexto de crise econômica mundial, em meio à Guerra do Vietnã. Seus principais valores são paz, amor livre, psicodelia, vida comunitária, antiautoritarismo, expansão dos sentidos e da mente pelo uso de drogas, entre outros. O movimento punk também surgiu nos Estados Unidos, em 1974, com a banda Ramones, mas foi na Inglaterra que tudo aconteceu com mais força, um ano depois, quando Malcom McLaren criou a famosa banda Sex Pistols. O contexto britânico, com uma geração de jovens da classe trabalhadora, social, econômica e culturalmente desprestigiada, favoreceu a chegada do movimento que, de tão intenso e impactante, terminou, oficialmente, em 1978, junto com os Sex Pistols, embora tenha se desdobrado em outras expressões e perdure na moda e na arte. Seus principais valores são antiautoritarismo, nihilismo,

anticapitalismo, anarquismo, pessimismo e a cultura do “faça-você-mesmo”, entre outros.

Os dois primeiros anúncios a serem analisados (Figura 1), “Para os novos adoradores do fogo” da Fiat Lux (Revista Veja, 12/08/1970) e “Fique na sua” do Guaraná Antarctica (Revista Veja, 4/11/1970), foram escolhidos por evidenciarem o “estilo de vida”, um dos aspectos mais caros à publicidade.

Figura 1- Estilo de vida hippie na publicidade dos anos 1970



Fonte: Acervo Digital Veja

Como contracultura, o movimento hippie oferece-se a protestar, de forma pacífica, contra qualquer estrutura individualista e hierarquizante pautada em acúmulo de bens materiais, competitividade e racionalidade. Por outro lado, esteticamente, mostrou-se rico nas diversas possibilidades expressivas através das cores, dos detalhes, do “feito a mão”, do naturalismo, da alegria e do psicodelismo. O slogan do primeiro anúncio afirma: “Fiat Lux. Muito exclusivos. Para gente muito exclusiva.” A imagem mostra dois casais, um de pé e outro próximo ao chão, todos com feições muito sérias. As mulheres estão de vestido, uma delas descalça, as duas têm cabelos curtos. Os homens, um de pé e outro agachado e descalço, vestem calça e camisa aberta, mostrando o peito nu, ambos de barba ou bigode, com algum adereço na cabeça, um de faixa e outro de óculos de motociclista. Além dos quatro, há uma motocicleta e uma espécie de urna de bronze, aberta, contendo coisas não facilmente identificáveis, mas que remetem, a princípio, a cigarros ou objetos similares. As caixas de fósforo aparecem mais acima e à esquerda e, em destaque, seis delas combinam-se para formar o desenho de uma flor psicodélica. O segundo anúncio, do Guaraná Antarctica, mostra um casal,

aparentemente muito jovem, sorrindo. A mulher é parcialmente envolvida num abraço e segura um copo no qual o rapaz serve guaraná. Os dois estão vestindo vermelho. O texto conta a história de uma mulher que entra num "aniversário-família", cujos convidados são "mulheres, com seus tradicionais pretinhos, [que] trocavam domesticidades", e "coroas" de "ternos escuros, drinques na mão, [que] resolviam seriamente os problemas do mundo". Ao entrar de "calça de boca-de-sino, mídi-colete, bugigangas no pescoço, cabelos soltos, fita vermelha na testa. Prafentex.", causa "comentários imediatos", chamando a atenção, e pede um Guaraná Champagne Antarctica. Um homem, "todo bacana", aproxima-se dela e "toma coragem de pedir" um guaraná, afirmando que só faz o que quer, compreendendo que "o negócio é ser autêntico".

Nas duas peças publicitárias, fica claro que é o estilo de vida hippie que apoia o desenvolvimento da argumentação persuasiva, que marca, sobretudo, exclusividade e autenticidade, elementos bastante valorizados na moda e no consumo, de forma geral. Tais qualidades, por outro lado, também sublinham aquilo que distingue os jovens retratados, que é o estilo de vida que escolheram. Nas duas situações, fica claro que não fazem parte do mundo comum, banal, ordinário. Eles quebram a rotina, transgridem, aventuram-se. Fósforo e guaraná são produtos corriqueiros, bastante populares. Mas, sendo Fiat Lux e Antarctica, tornam-se parte deste estilo de vida, distintivo, para não dizer desviante. O que é comum deixa de sê-lo, tornando-o, então, exclusivo e autêntico.

Brincando com o perigo, a publicidade arrisca-se em mostrar o que há de melhor naquilo que a ameaça: afinal, não há nada de confortável na prática dos "adoradores do fogo" - exercício ritual atribuído aos feiticeiros, detentores de poderes misteriosos que podem ser usados para o bem ou para o mal. Do mesmo modo, quem entra na festa e pede o guaraná não é a moça de família convencional, mas uma que não faz parte daquele ambiente e que causa estranheza, uma *outsider*. Enquanto as mulheres da festa falam de suas vidas domésticas e os homens burocratas pretensamente resolvem os problemas do mundo, ela, a *outsider*, chega para quebrar as regras. Nos dois anúncios, e em muitos outros similares encontrados na mídia dos anos 1970, produtos e marcas tomam de empréstimo o que há de mais, pode-se dizer, suave em um movimento que teve como um valor básico contestar a razão prática e o produtivismo capitalista.

Com o movimento punk, percebe-se o mesmo processo de modificação dos valores centrais, nem sempre amigáveis para a publicidade, em benefício da imagem de marcas e produtos. A busca de referências de publicidade alusivas ao movimento punk, vale observar, demonstra que são bem menos usuais do

que aquelas que retratam o hippie. Certamente porque, no punk, ao contrário da outra contracultura, não há alegria, não há cores, não há harmonia, não há prazer e nem o famoso "paz e amor" - todos valores fundamentais para a publicidade que, como narrativa aspiracional, busca levar o público a um lugar almejado. Por outro lado, a publicidade, sendo parte da mídia, tem como papel harmonizar diferenças, torná-las "familiares" e circulantes no cotidiano do senso comum. Daí o movimento punk, ainda que muito mais hostil ao ambiente publicitário que o movimento hippie, também ser objeto da argumentação persuasiva, neutralizando seu potencial de perigo.

Duas peças publicitárias serão analisadas: a primeira (Figura 2) é um comercial de 30 segundos do jornal londrino *The Guardian* (1986) e a outra é um anúncio (Figura 3), também britânico, da empresa de transportes Eurostar (2007). O movimento punk só foi representado na publicidade depois que, com toda a sua força, terminou. O hippie, ao contrário, foi tema de anúncios desde o período em que era vivenciado pelos jovens de todo o mundo. Isso demonstra que o "fenômeno das representações sociais", possui uma dinâmica para cada desafio: quanto menos "familiar" a ideia, mais lento será seu processo de incorporação ao senso comum. O punk avesso, por natureza, a qualquer aproximação e harmonização, parece ter resistido à publicidade, enquanto pode e, não por acaso, as duas peças publicitárias são britânicas. O movimento punk é uma das marcas da cultura inglesa, o que fica bastante evidente, principalmente, no exemplo da Eurostar, que é parte de uma campanha com outros personagens - Mr. Bean, soldado da Guarda Real Britânica, Teletubbie e Hamlet - emblemáticos da cultura britânica. A maioria dos anúncios encontrados, portanto, são deste país, onde o movimento aconteceu de forma mais profunda.

O comercial do *The Guardian* (Figura 2) mostra um jovem, aparentemente um *skinhead*, subcultura normalmente associada ao punk, correndo por uma rua. O filme se divide em três momentos: no primeiro, o *skinhead* é observado por uma mulher; no segundo, aparece de costas, puxando violentamente um homem de chapéu, sobretudo e pasta na mão; no terceiro, o jovem se joga, junto com o homem, para debaixo de uma marquise, protegendo-o da queda de um monte de entulho da obra de um prédio. Em off, o locutor diz: (1) "*An event seen from one point of view gives an impression*"; (2) "*Seen from another point of view, it gives a quite different impression*"; (3) "*But when you get the whole picture you can fully understand what's going on*".

Figura 2- *Comercial Point of View*, do The Guardian



Fonte: Youtube

A segunda peça analisada, o anúncio da Eurostar (Figura 3), mostra um jovem punk, de cabelo moicano, colete preto com estampa nas costas, camiseta branca, calça preta jeans desbotada, cinto de couro com tachas e boot preto pichando, com tinta branca, um muro de tijolos vermelhos. A pichação é da palavra "Future". O texto, abaixo da imagem, explica: "London is changing. New journey time. New station. New London."

Figura 3 – Pichação no anúncio da Eurostar



Fonte: EToday

O jornal *The Guardian* abriga importantes jornalistas com fortes ligações com a cultura juvenil, para não dizer, com a cultura punk. Sabendo-se disso, o comercial ganha um novo sentido. Ao afirmar, através da cena em três perspectivas, que para se ter visão completa de um fato é preciso olhá-lo como um todo, o anúncio está diretamente aliando sua cobertura jornalística a uma postura isenta e completa, superando, no caso, o preconceito que vigora sobre o movimento punk. De um ponto de vista, o skinhead, em contraste com

a imobilidade da mulher que o observa, parece ser um louco correndo na rua; de outro, parece estar assaltando um homem aparentemente “distinto”; mas, de fato, estava, voluntaria e generosamente, evitando um acidente. Ousado, o comercial tangencia a zona de perigo para, então, resgatar o ponto de vista do *outsider*. Simbolicamente, o encontro corporal dos dois indivíduos, o que salva e o que é salvo, torna-os em nível de igualdade, ou mesmo positiva complementariedade, apesar da diferença de idade e de estilo de vida.

O anúncio da Eurostar, por seu turno, explicita a transgressão, ao contrário do comercial do *The Guardian*. A pichação é uma infração. Este jovem moicano, portanto, é um desviante e desafia a ordem - mas chama para si o futuro e, acintosamente, se autoproclama, parte substancial dele. Este jovem é perigoso para sociedade. Entretanto é, também, a mudança, assim como a cidade de Londres, que aparece como valor maior capaz de conciliar as diferenças: a aristocracia e a anarquia convivem, e isso é básico na identidade cultural desta metrópole, como o transporte público sobre trilhos. Este é um valor importante, convincente, que pode ser usado pela publicidade que anuncia o transporte urbano londrino, ainda que de forma arriscada. O risco é um apelo interessante, que atrai e encanta. Tanto *The Guardian* como *Eurostar* assumem o desvio como apelo persuasivo. A contracultura punk serviu-lhes de inspiração, já que oferece a simbologia necessária que choca a ordem, mas, no momento em que se associa a valores positivos - a solidariedade, em um caso, e a modernidade, no outro - entram na publicidade como *outsiders* inofensivos.

Estas observações iniciam uma discussão que pode se ampliar muito mais. A publicidade é uma instância de negociação de significados e, nestas dinâmicas, atuam as mais diversas forças sociais. A que se buscou aqui destacar é a do controle social. Analisando representações das contraculturas na publicidade, é possível perceber os limites e possibilidades culturais que estão por trás de um discurso que deve trazer bem-estar. Muitas vezes, o proibido é bastante atrativo. Em nome da criatividade e da persuasão, portanto, vale a pena o risco, ainda que por um terreno que beira a contradição para o sistema capitalista, para o consumo e para as estruturas de poder que os sustentam.

Referências bibliográficas

- BECKER, Howard S. **Outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 [1963].
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. Lisboa: Edições 70, 1991 [1966].
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge

Zahar, 2002.

GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GROSSBERG, Lawrence. Some preliminar conjunctural thoughts on countercultures. **Springer**, 3/10, 2010.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 2011.

PEREIRA, Carlos Alberto. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, volume 2, número 3, 1989.

ROSZAK, Theodore. **The making of a counter culture**. New York: Anchor Books, 1969

ROCHA, Everardo. **Magia e capitalismo**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2010.

Anúncios e comerciais

Para os novos adoradores do fogo. Anúncio da Fiat Lux. **Acervo Digital VEJA**, 12 de agosto de 1970. Disponível em <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acessado em 23 de janeiro de 2015.

Fique na sua. Anúncio do Guaraná Antarctica. **Acervo Digital VEJA**, 4 de novembro de 1970. Disponível em <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acessado em 23 de janeiro de 2015.

Point of view. Comercial do The Guardian. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=E3h-T3KQNxU>. Acessado em 23 de janeiro de 2015.

London is changing. Anúncio da Eurostar, 2007. Disponível em <http://www.etoday.ru/2007/11/eurostar-ad-prints.php>. Acessado em 23 de janeiro de 2015.

Edição v.35
número 1 / 2016

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), v. 35, n. 1
abr/2016-jul/2016

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

MEMÓRIA, CONSUMO E MEMES DE AFETO NAS CENAS COSPLAY E FURRY¹

MEMORY, CONSUMPTION AND AFFECTION MEMES OF COSPLAY AND FURRY SCENES

MÔNICA REBECCA FERRARI NUNES

Pesquisadora do CNPq. Docente e Pesquisadora e do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação e Práticas de Consumo, PPGCOM- ESPM, SP. Líder do Grupo de Pesquisa em Memória, Comunicação e Consumo, MNEMON (Diretório de Grupos de Pesquisa CNPq/PPGCOM ESPM). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo com formação complementar na École des Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, Paris, França, e também na Université Paris VIII, Saint-Denis, França. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Brasil.
monicarfnunes@espm.br

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

NUNES, Mônica. Memória, consumo e memes de afeto nas cenas cosplay e furry. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 142-162, abr./jul., 2016.

Enviado em: 11 de novembro de 2015 / Aceito em: 19 de fevereiro de 2016

DOI - <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i1.903>

¹ Este artigo é uma versão revista e parcialmente ampliada do texto apresentado ao Grupo de Trabalho Memória nas Mídias do XXIV Encontro da Compós, na Universidade de Brasília, DF, de 9 a 12 de junho de 2015, sob o título Memórias e memes de afetos em cenas midiáticas: cosplay e furry.

Resumo

Este paper apresenta resultados parciais obtidos com a pesquisa Comunicação, consumo e memória: da cena cosplay a outras teatralidades juvenis, (Chamada MCTI/CNPq/MEC/CAPES N. 22/2014 – Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas) junto ao PPGCOM-ESPM. Investigam-se as relações entre as cenas cosplay e furry e se avaliam os nexos entre a produção da memória cultural e o consumo, entendendo que a memória é um processo comunicativo e emocional. Com base em tratados históricos sobre os sistemas de memória artificiais, na teoria semiótica de Tártu-Moscou, no conceito de meme e em teorias do consumo, assim como em trabalho de campo, espera-se demonstrar o intrincado arranjo de memes de afetos que compõem a produção de memórias em cenas midiáticas da cultura fã.

Palavras-chave

Memórias. Cosplay. Furry.

Abstract

This paper presents the partial results from a research study named “Comunicação, consumo e memória: da cena cosplay a outras teatralidades juvenis” (Call MCTI/CNPq/MEC/CAPES N. 22/2014 – Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas) by the PPGCOM-ESPM. The relations between cosplay and furry scenes are investigated and the links between the production of cultural/social memory and consumption are evaluated to understand that memory is a communicative and emotional process. Based on historical data of artificial memory systems, of Tartu-Moscow semiotic theory, of meme concept and of consumption theories as well as on fieldwork perceptions, we aim to demonstrate the intricate set of affection memes composing the production of memories in media fan culture scene.

Key-words

Memory. Cosplay. Furry.

Introdução

As cenas *cosplay* e *furry* constituem objetos empíricos deste artigo que se caracteriza como resultado parcial de pesquisa em andamento intitulada Comunicação, consumo e memória: da cena *cosplay* a outras teatralidades juvenis.¹ Esta investigação incide sobre cenas culturais contemporâneas voltadas à participação das culturas juvenis, não reduzindo juventude a uma etapa biológica, mas compreendendo que trata-se de uma categoria histórica, sociopolítica e cultural, portanto, não se limita a classificações etárias, como sugere Rossana Reguillo (2012). As cenas contempladas se fazem da interação de jovens com uma série de textos culturais midiáticos, como animes, mangás, HQs, filmes cinematográficos de sucesso, etc. Como um todo, observam-se as seguintes práticas, igualmente denominadas por cenas: cena *cosplay*, onde jovens representam personagens e/ou narrativas midiáticas por meio de roupas e acessórios; cena *furry*, coletivo-fã de animais antropomórficos; cena *steampunk*, gênero literário ou estilo visual vividos por grupos que promovem a criação de personagens, histórias e objetos com base na estética vitoriana com traços retrofuturistas; cena medievalista, em que os coletivos reinventam períodos medievais graças a batalhas e festas, não raro, vestidos com roupas de época.

Todas essas cenas nascem, de algum modo, vinculadas às narrativas produzidas na interface comunicação midiática-consumo-entretenimento-afetos, têm em comum a performance e a teatralidade voltadas para a (re) invenção de outras temporalidades e espacialidades em que as representações da memória são também evidenciadas. Considera-se a performance na acepção de Paul Zumthor (2007), que postula que além de se ligar à presença do corpo, ao gesto e à voz, a performance diz respeito ao espaço, aproximando-a da noção de teatralidade proposta por Josette Féral (1988). Para esta autora, teatralidade é processo, produção de um espaço de alteridade dos sujeitos e torna possível a emergência da ficção. O que se percebe com o exercício das encenações urbanas desvinculadas da arte convencional postas à luz graças à performance desempenhada pelos coletivos estudados.

Vale salientar que esta proposta investigativa se comporta como desdobramento de pesquisa anteriormente realizada,² cujo objetivo geral foi cartografar a cena *cosplay* por meio de análise bibliográfica e trabalho de campo em eventos de animes,³ na região Sudeste do país, entre os anos de

1 Chamada MCTI/CNPq/MEC/CAPES, n.22/2014, desenvolvida pelo grupo de pesquisa MNEMON – memória, comunicação e consumo (CNPq/PPGCOM-ESPM/CAEPM), sob coordenação desta pesquisadora.

2 Projeto de Pesquisa concluído em dezembro de 2014: Comunicação, consumo e memória: *cosplay* e culturas juvenis (Chamada MCTI/CNPq/MEC/CAPES N. 18/2012 – Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas).

3 Os eventos de anime (desenhos animados japoneses) ou festivais de cultura pop, como também são

2012 e 2014, verificando de que forma os *cosplayers* habitam e consomem as memórias de personagens e narrativas que geram o desejo por representá-los. Os achados desse estudo estão reunidos em Nunes (2015) e podem ser mobilizados aqui para comparar, confirmar ou não os dados referentes à cena *furry* - a ser explorada adiante com mais atenção, ainda que esta etapa esteja em desenvolvimento, pois seu término é previsto para dezembro de 2016.

Utilizando-se igualmente de pesquisa de campo e bibliográfica pertinente aos eixos comunicação-consumo-memória, objetiva-se agora analisar a constituição das teatralidades de cada coletivo comparando-as à cena *cosplay*. A *flânerie* como metodologia descrita por Peter McLaren (1998), já empregada na inquirição precedente, tem-se mostrado adequada para o lidar com os fluxos de jovens urbanos frequentadores dos festivais de cultura pop e também dos encontros específicos de cada grupo apurado, a exemplo do III Furboliche, na capital paulistana, onde se deu parte das observações relatadas neste artigo.

Para o professor de educação da Universidade da Califórnia, a *flânerie* instaura a posição do *flâneur* como etnógrafo pós-moderno. Imerso na cidade em movimento, o *flâneur*, detetive das ruas, pode capturar narrativas por meio da leitura de conformações humanas e espaciais, fixando-as mais livremente em atos de escrita, seguindo o engajamento narrativo. Desse modo, o objeto pode ser liberto de categorias rígidas de análise. Ao ocupar a posição de *flâneuse*, mesmo dotando a pesquisa de intencionalidade, sigo, no campo, as energias sensuais do espaço e das configurações subjetivas, sem escolha prévia dos jovens a serem entrevistados, sem duração específica para os depoimentos, mas atenta a um roteiro aberto que pode trazer camadas narrativas mais profundas, como sugerido por McLaren (op.cit). Saliento que o uso da *flânerie* permite descobrir regularidades e singularidades no que se refere às articulações memória-consumo e narrativas midiáticas, fulcrais nas teatralidades descritas.

De forma breve, apresento as cenas *cosplay* e *furry*, abordadas especialmente neste *paper*, para nas seções subsequentes averiguar as similaridades e diferenças entre elas relativas aos processos de memória

denominados, reúnem *cosplayers*, fãs de animes, de mangás (histórias em quadrinhos japonesas ou coreanas) e de narrativas midiáticas como HQs, séries, etc. Estes festivais podem ser organizados por grandes empresas de eventos, como a Yamato Corporation, ou mesmo por fãs, de modo menos formal. Em geral, os festivais têm atrações como concursos de *cosplays*, espaços para jogos de *cards* e videogames, para assistirem a *tokusatsos*, para danças de K e J Pop, gêneros musicais coreano e japonês, shows com bandas *covers* e um leque de atrações voltado para a temática pop. A variedade do entretenimento oferecido e a duração depende da estrutura econômica do evento, variando de um dia a quinze, normalmente, das 11 às 19 horas. Estandes para venda de produtos midiáticos e praça da alimentação têm sempre presença garantida independentemente do porte de cada encontro. Em trabalho progressivo (NUNES, 2015), 15 eventos de diferentes proporções foram pesquisados nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Vitória e Belo Horizonte. Nestes espaços, os jovens exercitam suas subjetividades e criam sociabilidades por meio do entretenimento e da experimentação lúdica.

envolvidos no ato de escolher personagens e/ou animais antropomórficos para suas performances e, os nexos com o consumo, compreendido como rizomático, central nas culturas atuais, capaz de gerar identificações e pertencimentos fundamentais para a manutenção das cenas estudadas.

Primeiramente, vale salientar que o *cosplay* nasce nos Estados Unidos da América, no final dos anos de 1930, com as feiras de ficção científica em que seus participantes se vestiam como os personagens dos filmes e desfilavam, criando assim os concursos de fantasias. Somente nos anos de 1980, o jornalista japonês, Nobuyuki Takahashi, escreve sobre o assunto e nomeia a ação de se vestir como personagens como *cosplay*, contração de *costume* e *play*, roupas de brincar. E tal como os animes, mangás e os *tokusatus* (filmes em que monstros e heróis convivem), produtos japoneses de uma indústria de entretenimento massivo já exportados para o Ocidente desde os anos sessenta, a prática do *cosplay* alcança outros continentes (NAGADO, 2007; AZUMA, 2009).

No Brasil, a partir de meados de 1990, os primeiros eventos reunindo fãs de mangás e animes surgem em São Paulo congregando os *cosplayers*. Esses espaços se formaram de modo variado, mas o que a pesquisa realizada demonstrou (NUNES, 2015) é que, ao menos na região Sudeste e em alguns estados do Nordeste, os atuais eventos começaram como encontros de amigos para trocar ou vender mangás e assistir a fitas de vídeo de animes em VHS, a exemplo da empresa AnimeCon, responsável por eventos em Belo Horizonte, cuja origem se deu dessa maneira. Hoje as convenções se multiplicam e estão presentes na maioria das capitais brasileiras. Do mesmo modo, as fontes para a montagem do *cosplay* se expandiram: cantores pops, heróis e vilões de HQs e de séries, e peças publicitárias, compõem as preferências dos *cosplayers* para além dos tradicionais personagens de animes e mangás.

Ainda durante as pesquisas de campo, alguns dos representantes dos coletivos agora estudados foram contatados. Davi, entrevistado no evento *Anime Wings 2013*, Rio de Janeiro, estava vestido de cachorro, e, ao ser indagado sobre qual seria o seu *cosplay*, o jovem respondeu que não era um *cosplayer*, mas *furry* (do inglês *fur*; pelo, em português). Esta prática, cuja tônica é se vestir como animais antropomórficos, nasce, como o *cosplay*, nos EUA, porém mais tardiamente: por volta dos anos de 1980 e chega ao Brasil nos anos 2000. Da mesma maneira que os *cosplayers*, os *furries* podem fazer as próprias fantasias, as *fursuits*, apenas uma das expressões do *furry*, pois podem ser variadas como desenhos, escrituras de textos, composição de músicas, histórias em quadrinhos, etc. Embora exista uma bibliografia científica expressiva sobre o movimento *furry* nos Estados Unidos da América relacionada aos estudos de *fandoms*, não foram encontradas referências

acadêmicas sobre esta prática em nosso país, especialmente conectando-a a outras práticas jovens sob o viés teórico das relações comunicação-consumo-memória.

A cena *furry* sugere observação atenta, pois é possível aos participantes escolherem seus animais baseados em critérios variados, das paixões infantis por bichos à busca por animais totêmicos, às preferências midiáticas, uma vez que os animais têm características humanas muitas vezes alçadas de animações, filmes, etc. Eles podem igualmente ser elaborados, como croquis e desenhos, pelos próprios *furries*, evidentemente, fazendo valer suas memórias pessoais, sempre imbricadas às coletivas, nas quais se inserem as representações criadas pela mídia. A cena *furry* suscita, como hipótese inicial, construções híbridas para os processos de memória, como os referenciais míticos de outras civilizações e crenças, os midiáticos e autobiográficos, camadas de memória que se interpenetram acionadas por uma prática comunicativa e de consumo que revela, como no caso dos *cosplayers*, habilidades artísticas. Davi criou o próprio desenho do cachorro que escolheu representar e diz o que sente ao estar sob a máscara do animal: “posso fazer o que quiser aqui dentro”, referindo-se à liberdade proporcionada pela fantasia. Encontra seus amigos *furries* nos eventos de animes, fazem piqueniques no Jardim Botânico e se reúnem na praia do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro. A pesquisa com os *cosplayers* demonstrou que a liberdade de expressão proporcionada com o uso do *cosplay* é uma resposta regular. Este enunciado está igualmente entre os *furries*, a exemplo do depoimento obtido junto a Davi.

A performatividade destes jovens conduz ao exercício das teatralidades urbanas oferecendo à cidade a possibilidade “para gerar imagens de pessoas que ocupam o espaço público de forma atraente” (STRAW, 2005, p. 3): *cosplayers* finalizando suas maquiagens dentro de trens e ônibus; medievalistas ocupando, aos finais de semana, parques e praças; *steampunks* realizando encontros, tal qual o III *Steamcom*,⁴ em locais históricos, como o município de Paranapiacaba, SP, onde foi construída uma vila operária para abrigar funcionários da companhia inglesa de trens São Paulo *Railway* na segunda metade do século XIX; *furries* abarrotando a pista de boliche em um shopping na zona sul da cidade de São Paulo com suas roupas de tigres, ursos, animais inventados, durante o III Furboliche. A cidade midiaticizada por narrativas de consumo de muitas temporalidades e espacialidades é também teatro de memórias de personagens e enredos vivificados no corpo performático desses fãs.

4 Pesquisa de campo realizada em agosto de 2015 em Paranapiacaba, São Paulo.

Com base em estudos voltados para as teorias da memória, especialmente, Barrenechea (2005), Gazzaniga e Heatherton (2005), Lotman (1996; 1981); Nietzsche (2007), Nunes (2001, 2014), Rose (1994), Sacks (2006) e Yates (1996), assim como os relacionados às cenas juvenis e pop, tais quais Amaral (2005), Azuma (2009), Nunes (2015), Reguillo (2012) Straw (2005), Nagado (2007) bem como os estudos sobre consumo, como Douglas e Isherwood (2013), Kopytoff (2010), pretende-se, para este artigo, discutir a memória como um processo comunicativo/sociocultural, memético, articulada ao consumo de materialidades e narrativas, e apontar, especialmente nas cenas *cosplay* e *furry*, a construção das camadas de memória acionadas aos afetos necessários a muitos sistemas mnêmicos gerados pelas mídias.

O artigo desenvolve-se em duas partes: na primeira seção, discutem-se a memória na mídia como processo comunicativo, sociocultural e memético-afetivo, em que se vislumbra a historicidade dos sistemas de memória criados pelas culturas do Ocidente; os memes de afeto e o conceito de texto cultural como condensador e gerador de memórias, e, na segunda parte, as lógicas da memória nas cenas *cosplay* e *furry* conectadas ao consumo.

Para este trabalho, extraímos os exemplos citados, vindos da cena *cosplay*, dos seguintes eventos de anime perquiridos entre 2012-2014: *Anime Friends*, julho de 2012, São Paulo; *Anime Dreams*, janeiro de 2013, São Paulo; *Anime Friends*, julho de 2013, São Paulo, além das observações mais gerais provenientes dos 15 eventos visitados ao longo da pesquisa que reuniu mais de 100 depoimentos e pode ser verificada em Nunes (2015).

Por outro lado, os exemplos obtidos com a cena *furry* foram compilados com base na recolha de dados do *Anime Wings*, setembro de 2013, Rio de Janeiro, onde foi possível conhecer o primeiro *furrie* que me apresentou a essa cultura, mencionado páginas atrás; III Furboliche, fevereiro de 2015, São Paulo; *Anime Friends*, julho de 2015, São Paulo, e em entrevistas realizadas pela rede social *facebook* com *furries*, entre dezembro de 2014 e fevereiro de 2015. Este artigo conta com a escuta de dez depoimentos de *furries*, parte deles trazidos aqui como ilustrações das proposições em debate.

A memória na mídia: processo comunicativo, sociocultural e memético-afetivo

De imediato, é bom esclarecer os conceitos mobilizados para discutir a produção de memórias nas cenas *cosplay* e *furry*. Considerar a memória como processo comunicativo sociocultural, em que o indivíduo está implicado, e memético-afetivo, de saída, significa compreendê-la em seu dinamismo e

não como dados imutáveis e estáticos; tampouco reduzida aos achados de um passado recuperado tal como experimentado. Desde o início da década de 1930, entende-se que as memórias não se encontram fixamente armazenadas no cérebro.

Das pesquisas desenvolvidas pelo psicólogo britânico, Frederic Bartlett, em 1932, aos trabalhos neurobiológicos contemporâneos sobre o funcionamento da memória, sabe-se que ela não registra objetivamente as experiências e que “a memória não corresponde a uma inscrição passiva de dados sobre a tábua de cera do cérebro, mas consiste em um processo ativo” (ROSE, 1994, p. 369) que envolve interpretação e criação de coerências para uma narrativa explicável e clara sobre nossas trajetórias. “(...) são as grandes descontinuidades da vida que tentamos transpor, ou reconciliar, ou integrar pela lembrança”, comenta Oliver Sacks (2006 p.180); “construímos nossas memórias para nossos propósitos pessoais”, afirmam o neurocientista cognitivo da Universidade da Califórnia, Michael S. Gazzaniga, e o professor de ciências psicológicas e do cérebro, Todd F. Heatherton (2005, p. 247), do Dartmouth College.

Ao longo de décadas de pesquisas sobre a memória, foram identificados vários processos que envolvem sistemas cerebrais diferentes, mas interatuantes. A memória não é uma entidade unitária, algumas memórias são breves, outras mais consolidadas e uma série de procedimentos entra em jogo para a consolidação dessas memórias mais duráveis, porém, “está muito longe de ser um registro verdadeiro e objetivo de fatos e eventos. A memória frequentemente inclui vieses, distorções e descaradas mentiras” (GAZZANIGA e HEATHERTON, 2005.).

Seja como sistema neurobiológico, químico, psíquico, cognitivo, isto é, como faculdade individual, seja como expressão das sociedades e culturas humanas, o trabalho da memória jamais será o resgate de um dado estanque, mas a recuperação processual e dinâmica, uma construção sobre as imprecisões e os escombros do tempo vivido. A memória, em seus tantos estratos, redesenha liames e limites esgarçados entre natureza e cultura, indivíduo e sociedade.

Ainda que se tribute a Maurice Halbwachs o mérito de ter trazido para as Ciências Sociais os estudos sobre a memória, cunhando o termo memória coletiva, superando as dicotomias positivistas que opunham o individual ao coletivo – as dimensões sociais da memória já teriam sido apontadas por Nietzsche, no século XIX, em a *Genealogia da moral*. Sem buscar uma origem cronológica determinada, o filósofo alemão reconhece o nascimento da memória como resposta a constrangimentos vindos da vida em sociedade, “na sua ótica, aliás, não haveria um hiato entre memória individual e memória

coletiva: a memória individual surge no seio de influências coletivas e já é, em razão de própria constituição e gestação, memória coletiva”, elucida Barrenechea (2005, p. 60) ao escrever sobre a genealogia da memória social, parafraseando e interpretando as postulações de Nietzsche.

As hipóteses para o nascimento da memória social remontam aos primórdios do homem, às pressões de grupos rivais, de animais agressivos, aflições geradas pela natureza, de modo a criar a necessidade de uniformizar comportamentos, padrões, isto é, memórias para a própria sobrevivência. “Como fazer no bicho-homem uma memória? Como gravar algo indelével nessa inteligência voltada para o instante, meio obtusa, meio leviana, nessa encarnação do esquecimento?” (NIETZSCHE, 2007, p. 50). O autor refere-se à mnemotécnica, ao citar: “talvez nada exista de mais terrível e inquietante na pré-história do homem do que a sua mnemotécnica. Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de causar dor fica na memória” (idem).

Assim como a memória pré-histórica, em Nietzsche, a mnemotécnica inventada pelos gregos nasce sob o signo da dor e, sobretudo, do luto, uma vez que é graças ao reconhecimento dos mortos soterrados sob o palácio do nobre Escopas, da Tessália, que o lendário poeta Simônides de Céu inventa o sistema mnêmico que associa imagens a lugares, já que foi capaz de identificar cada um dos convivas que lá estavam ao se lembrar onde se sentaram, associando seus rostos aos lugares ocupados à mesa. O poeta inaugura a arte da memória ou memória artificial: cada lembrança de imagem corresponderia a um lugar, facilitando o ato de lembrar (YATES, 1996).

A historiadora inglesa, Frances Yates, ao se referir aos tratados herdeiros da mnemotécnica elaborados para exercitar a memória para o pronunciamento dos longos discursos retóricos da Antiguidade latina, explica as regras para que as imagens durem na memória, encontradas no *Ad Herennium* - tratado compilado entre 86 e 82 a.C, de autor desconhecido:

A natureza nos ensina o que nós devemos fazer. Quando nós vemos na vida de todos os dias coisas mesquinhas, comuns, banais, nós não conseguimos nos lembrar delas normalmente, porque não há nada de novo ou surpreendente que estimule o espírito. Mas se nós vimos, se nós escutamos alguma coisa de excepcionalmente baixo, vergonhoso, inabitual, grande, inesquecível ou ridículo, nós nos lembramos por muito tempo. Ou mesmo nós esquecemos frequentemente o que nós acabamos de ver ou ouvir; e nós nos lembramos frequentemente melhor os incidentes de nossa infância. A única razão que torna isso possível é que as coisas comuns deslizam facilmente para fora da memória, enquanto as coisas impressionantes e novas ficam mais tempo presentes na mente (*Ad Herennium*, III, 332 apud YATES, 1996, p.21-

22).

A consecução de uma memória socialmente processada graças ao que fere e causa sofrimento, em busca da estabilidade de padrões, como se viu em sua genealogia, ressoa igualmente nas primeiras mnemotécnicas e nos tratados retóricos que perduraram durante toda a Antiguidade latina, como as imagens excepcionalmente baixas ou vergonhosas, inabituais do influente *Ad Herennium*.

Surgindo da dor, a memória liga-se a relações contratuais: lembrar para não esquecer as regras da vida em sociedade, quer sob o domínio religioso ou jurídico. Nietzsche, por exemplo, relata os castigos infligidos à sociedade alemã dos séculos XIV e XV tais como apedrejamento, fervura do criminoso em óleo ou vinho, esfolamento e uma lista bastante extensa de procedimentos e imagens que permitem “reter na memória cinco ou seis ‘não-queró’, com relação aos quais se faz uma promessa – a fim de viver em sociedade (...)” (NIETZSCHE, 2007, p. 51). Interessante apontar que estas imagens mnésicas fortalecem o conceito de moral desenvolvido pelo autor que escapam, em sua totalidade, aos objetivos deste trabalho, mas que adensam a dimensão social da memória e indicam a presença de uma progenitura emocional nos sistemas de memória que organizam o que há para saber e para lembrar, processo ativo de reconstrução do vivido.

Mais uma vez encontram-se em Frances Yates (1996) subsídios necessários para o diálogo com Nietzsche quando a autora disserta sobre o destino das imagens excepcionais dos antigos tratados sobre a memória. As imagens do *Ad Herennium* também se vincularam à moral e serviram, no medievo, aos propósitos de fazer lembrar virtudes ou vícios, permitindo, a quem as contemplasse, a entrada no paraíso ou no inferno. No Renascimento, a mnemotécnica, com seu sistema de lugares e imagens ainda permaneceu, mas se ligou a correntes herméticas vinculadas à magia, como os sistemas de evocação à memória propostos por Giulio Camilo e Giordano Bruno, porém, as regras para as boas imagens facilitadoras da memória continuavam as mesmas: imagens chocantes com apelos afetivos.

Naquele momento da história cultural do Ocidente, pode-se dizer que a imprensa inaugurava uma nova máquina memorial, um novo sistema de externar a memória humana que, entretanto, manteve desde o início a mesma origem para imagens e palavras selecionadas para constituírem uma memória: as emoções. Já em 2001, desenvolvi a hipótese de que a memória na mídia herda a progenitura emocional dos antigos sistemas de memória gerados na cultura, e, curiosamente, “a semiose que o corpo gera para lembrar não se separa daquela produzida pelo próprio corpo, como informação para organizar a memória cotidiana, representada pelas mídias”

(NUNES, 2001, p. 23), considerando, em especial, as pesquisas que há muito tempo indicam o papel das emoções junto às conexões entre a memória de curto e de longo prazo (EDELMAN, 1992; DAMÁSIO, 1996; GAZZANIGA e HEATHERTON, 2005).

Vale apenas ressaltar que as emoções, nesta visada, são compreendidas não apenas negativamente, diferente dos postulados de Nietzsche. A memória, fundada em boas ou más emoções, comporta sempre as valências individuais e coletivas, em um movimento de interação ininterrupto. Mas o que garante a permanência da emoção que se traduz nas forças que nos afetam para lembrar, ao considerarmos os sistemas gerados pela cultura e, entre eles, a mídia, seja pensada como primária, secundária ou terciária (PROSS apud BAITELLO, 2010) é também um procedimento comunicativo: a transmissão memética, “um dos modos possíveis de tecer-se a memória cultural” (NUNES, 2001, p.57).

Cunhado pelo biólogo neodarwinista, Richard Dawkins, em 1976, o meme, vocábulo advindo da similaridade com gene, memória ou com a palavra francesa mème, comporta-se como um replicador cultural. Compreende-se, neste trabalho, a memória gerada pelas mídias como um processo em que os afetos se reproduzem sob a forma de palavras, imagens, gestos que, na condição de replicadores, tornam-se memes sujeitados à longevidade, estabilidade, fecundidade, mutação, seleção, reprodução e transmissão.

Memes de afetos estáveis, por um certo período de tempo, fecundam e são transmitidos na cultura de texto a texto contando aqui com a teoria semiótica russa, pelas vozes de Iuri Lotman e Bóris Uspenskii (1981) que postulam que cultura é memória. Lotman (1996, p. 157) afiança que, “do ponto de vista semiótico, a cultura é uma inteligência coletiva e uma memória coletiva, isto é, um mecanismo supraindividual de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e elaboração de outros novos”. Para esta teoria, a memória é assegurada, entre outros elementos apontados adiante, graças à longevidade e fecundidade de certos textos, isto é, o volume de textos em determinada cultura. Os textos longevos são os que podem se manter constantes, e a longevidade dos códigos é mantida graças à capacidade de mudar, simultaneamente, conservando a memória dos estados precedentes.

Os textos, não apenas linguísticos, são dispositivos complexos que condensam variados códigos, guardam memórias, podem conservar-se, mas, da mesma forma, gerar novas mensagens e sentidos. E, sob o ponto de vista apresentado, transmitir memes afetuais em outros textos construídos, contribuindo para a produção de novas memórias. O texto cultural tem vida semiótica assim como os memes e, por isso, a esfera da cultura ou semiosfera, espaço semiótico fora do qual não há semiose, é tão vital quanto a biosfera

(LOTMAN, 1996).

Lógicas da memória e do consumo nas cenas cosplay e furry

O semioticista de Tártu-Moscou (op.cit, p.35) credita à semiosfera, como um todo, “um complexo sistema de memória e sem essa memória não pode funcionar”, pois os textos que a compõem têm capacidade de restaurar a recordação. Pensar então a memória como processo comunicativo e cultural, e, em consequência, entender que a cultura em si mesma é memória permite compreender que os textos culturais midiáticos, submersos na semiosfera, devem entrar em contato com outros textos, como os textos míticos, nos exemplos a seguir, e, nessa operação, põem em andamento processos generativos, se seguirmos a teoria proposta por Lotman. O mesmo se passa com a memória do homem, para o autor, um texto complexo que, em contato com textos sempre em interação uns com outros na semiosfera, “conduz a trocas criativas na cadeia informacional” (op. cit, p. 90).

Com base nesses pressupostos, compreende-se a convocação das memórias nas cenas *cosplay* e *furry*, também consideradas semiosferas compostas por textos narrativos, fontes para as escolhas e performances que realizam; igualmente dispositivos de memes de afeto. Nestas cenas, o trabalho da memória não está condicionado somente à manifestação, no presente, da lembrança do já visto em representações midiáticas passadas que inspiraram a produção dos trajes. Contrariamente, a memória trabalha sobre o tempo e agindo sobre o tempo abre-se à dimensão projetiva, à memória do futuro: personagens e narrativas lembradas tornam-se *cosplays* ou *fursuits* que, por sua vez, criam cenas em torno das quais uma atividade cultural se realiza (STRAW, 2005).

Como assinala Benjamin, as imagens do passado visam ao futuro. “A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido (...) pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que este presente se sinta visado por ela (BENJAMIN, 1987, p. 224). O autor alemão releva o movimento bidirecional da memória, do passado ao futuro, do futuro ao passado que, no caso estudado, permite entender que a memória precipita intensa sociabilidade vivenciada por esses jovens, compartilhando preferências e identificações, coalescências de energias sensórias afetivas e grupais, ainda que nem todos se considerem fãs.

Especialmente na cena *cosplay*, a pesquisa realizada (NUNES, 2015) evidenciou os muitos motivos para esta atividade além do amor a personagens e narrativas, como a prática do *cosplay* coletivo, em que amigos interpretam personagens de um mesmo anime, como Marina e Karem, jovens estudantes de teatro, de 19 e 22 anos respectivamente, vindas da cidade de Vitória, ES, para o *Anime Dreams 2013*, em São Paulo, vestidas como Princesa de Fogo e Princesa Carçoço, do anime Hora da Aventura. Nesse tipo de motivação, a presença da memória aponta para além do indivíduo que escolhe, mas para a dimensão social expressa no desejo de estar junto: imagem-narrativa fitando o futuro de sua materialização em experimentações coletivas.

De outro modo, traços autobiográficos podem também encaminhar as escolhas. Durante o mesmo *Anime Dreams 2013*, encontro Thalita, jovem estudante, 18 anos, que selecionava para seus *cosplays* apenas personagens cujos cabelos fossem pretos. Seu pai, religioso e com poucos recursos, não lhe permitia pintar as madeixas ou gastar dinheiro com peruca. As razões para lembrar este ou aquele herói ou vilão são heterogêneas, mas em geral, pode-se assegurar uma progenitura emocional envolvida nessa prática marcada pelos memes afetuais transmitidos. O desafio para fazer a roupa, as condições meteorológicas, o tamanho do evento, as posições de sujeito assumidas entre *cosplayers* negros que fazem *cosplay* como afirmação de identidade étnica⁵, figuram como outras causas que conectam modos de lembrar/escolher a modos de consumir narrativas, personagens e materialidades para realizá-los.

Os relatos coletados até então com os *furries* de igual forma trazem maneiras diversas de participação na cena e de eleger os animais a serem representados. Um pouco diferente dos *cosplayers*, encontram-se menos crianças entre os participantes. Até o que pode ser pesquisado, há mais jovens e jovens adultos, diferentemente da cena *cosplay* em que se presencia a pluralidade geracional. Do ponto de vista do perfil econômico, ainda que não seja crucial na pesquisa, também há similaridade com a cena *cosplay*, ao menos no que se refere à cidade de São Paulo. Predominam as camadas de médio poder aquisitivo e uma diversidade de profissões: profissionais liberais, funcionários do comércio, públicos, prestadores de serviços e estudantes.

Mas, diferentemente dos *cosplayers*, os *furries* declaram-se *fandoms*. D., quem não quis ser nomeado, é o organizador do III Furbolicho, um evento que reúne *furries* duas vezes por ano na cidade de São Paulo e, até a

5 Durante o Anime Friends 2013, José Luiz, publicitário, 45 anos, relata que só faz *cosplay* do personagem Jedi Mace Windu, da série *Star Wars*, para denunciar o baixo número de protagonistas negros nos desenhos e filmes e para afirmar sua identidade étnica “para as crianças afrodescendentes que não têm com quem se identificar”, afirma enfaticamente.

escritura deste artigo, estava em sua terceira edição – onde se fez o trabalho de campo seguindo a metodologia da *flânerie* (MCLAREN, 1998), a mesma utilizada na pesquisa com os *cosplayers*, como já dito. Herança de uma tradição estadunidense, o jogo de boliche entre os *furries* é bastante comum naquele país, por isso, D. e uma equipe de dez pessoas se empenham na organização desse tipo de encontro no Brasil, considerando que essa cena, entre nós, não goza da mesma popularidade que tem nos EUA, e é objetivo dos organizadores divulgar a cultura *furry*. Atrações como concursos de desenhos *furries*, sorteios de brindes tais quais camisetas e objetos com o logotipo do evento, torneio de boliche pretendem congregiar os *fandoms*, muitos vindos de outros estados.

O encontro pesquisado ocorreu no Shopping Center Aricanduva, na zona sul da cidade, no bairro do Sacomã, em que uma casa de boliche modesta, Villa Bowling, pode abrigar os animais de tamanho humano, de todas as cores, formas, com orelhas e focinhos enormes. O espaço não estava lotado, mas alegre. A música ininterrupta convidava à dança e os *furries* dançam bastante, dançam em trios, fazem coreografias. Jogam boliche, tiram muitas fotografias, desenham seres antropomórficos e os dispõem nas paredes do local, porque haveria um concurso de desenhos e croquis ao final do encontro que durou quatro horas. Conversam. A *fursuit* pode estar completa ou apenas representada pela cabeça do bicho, como fez Claudiney, funcionário dos Correios, 44 anos, com a máscara que produziu especialmente para ir ao evento. Como as fantasias são caras ou bastante trabalhosas para serem feitas inteiramente, muitos ali estavam apenas com um crachá constando o nome e a imagem da *sona*, abreviação da persona representada pelo animal, escolhida pelo *furrie*, em vez de seus nomes próprios.

Também camisetas pintadas com a imagem de suas criações serviam como signos de pertencimento à cena e como metonímia da *fursuit* completa, tal qual estava vestido Gabriel, 19 anos, estudante de Engenharia de Produção, com a camiseta do lobo cujo desenho inventou. Na cena *cosplay*, esse mesmo procedimento foi detectado. Camisetas pretas e adornos pop, como máscaras, toucas com imagens de personagens, bandanas e pulseiras características de certos enredos foram nomeados como *cosplays* mínimos (Nunes, 2015), quando por timidez ou dificuldade econômica, o *cosplayer* não produz o indumento completamente.

Representar a si mesmo vestido como Naruto, Batman, um urso ou um tigre pode parecer estranho ou infantil. Não são raras as referências ao preconceito enfrentado por aqueles que praticam essas teatralidades. Entre os *cosplayers* pesquisados, foi comum encontrar os que dispunham de dois perfis no facebook para evitarem hostilidades de colegas do trabalho

ou da escola e, por outro lado, postarem as imagens de seus *cosplays* sem constrangimentos. Entretanto, tais representações são extremamente significativas e falam a modos de subjetivação, à memória autobiográfica, midiática e à da cultura. Camadas memoriais acionadas graças ao processo essencialmente emocional de lembrar que é também escolher, decidir, eleger, sob os influxos dos memes, que em sua carga afetual dizem respeito tanto à memória do homem, texto complexo, como àquela dos textos culturais midiáticos, especialmente os nascidos da interface comunicação-consumo-entretenimento, fontes para as escolhas de *cosplayers* e *furries*.

Alguns relatos colaboram para as reflexões trazidas aqui. Claudiney, entrevistado pela rede social Facebook,⁶ desenha animais desde a infância e diz que foram evoluindo junto com ele até chegarem à forma do que escolheu para representar a si mesmo, tal qual o desenho que traz como capa em seu perfil no Facebook, o lobhotigre, “uma mistura de lobo e tigre”, conforme explica. Em sua página, o heterônimo está marcado entre parêntesis abaixo de seu nome e sobrenome verdadeiros. A imagem do lobhotigre e a máscara que construiu remontam a uma narrativa midiática que teria marcado sua “cabeça de adolescente” quando “até desejava ser um lobisomem, tudo por causa de um filme que eu assisti no cinema, interpretado pelo ator Michael J Fox”, prossegue em sua história. Claudiney refere-se à produção cinematográfica *Teen Wolf*, no Brasil, traduzida como *Garoto do Futuro*, dirigido por Rod Daniel, 1985, em que o ator Michael J. Fox interpreta um jovem que pertence a uma linhagem de lobisomens. Esta experiência tornou possível “o fascínio por bichos peludos” que afirma sentir e que o mobiliza a praticar o *furry*. “O filme e os desenhos colaboraram para o personagem que eu estou interpretando agora”, enfatiza.

É possível reconhecer a progenitura emocional que aproxima, em uma conjunção de memes comportando-se como replicadores afetuais, certas narrativas midiáticas compreendidas como textos longevos e, por isso, geradoras de memórias, isto é, propulsoras de signos/memes que permanecem na cultura, ainda que mutados, como o poder e o encanto dos lobisomens em suas inúmeras encarnações textuais, dos contos orais ao cinema, emaranhadas a uma história de vida que possivelmente contribui para que a memória autobiográfica se articule à memória midiática, por sua vez, operada pelo consumo material e simbólico-afetivo, isto é, quando a materialidade consumida se reveste de sentidos imateriais, aqui demonstrado pela feitura da máscara do bicho, cujo processo de confecção Claudiney postou diariamente em sua página na internet, à guisa de um diário. A memória cotidiana do fabrico daquele artefato foi compartilhada na rede até a data do

6 Claudiney foi entrevistado por rede social Facebook em 01/02/2015.

encontro presencial no Furboliche, onde o *furrie* desfilou a enorme cabeça peluda do lobhotigre materializada por pelúcia, copos de iogurte, “uma simples tela de plástico usada em obras e muitas abraçadeiras de plástico (...)”, como registrou em nossa conversa, via Facebook, e como pude testemunhar em campo.

A técnica de usar reciclados, materiais disponíveis no próprio guarda-roupa, retalhos e mesmo novidades compradas em brechós e casas comerciais baratas, ou mais custosas, permitem a *cosplayers* e *furries* fazer suas próprias fantasias, máscaras, armas, etc, e nos leva a reconhecer um traço persistente em práticas culturais diversas, o *D.I.Y* (*Do IT Yourself* – faça você mesmo), como esclarece Adriana Amaral (2005, p. 15) ao abordar os fenômenos do punk e do cyberpunk: “embora utilizado das mais diferentes maneiras (principalmente em relação às tecnologias), o Faça Você Mesmo continuou presente como um conceito central do *underground*.”

Presente também nas cenas estudadas neste artigo, o *D.I.Y* sinaliza que consumir determinadas materialidades para produzir o traje e os acessórios não é apenas consumir uma mercadoria em seu valor de uso ou de troca, como pensa o senso comum. O antropólogo Igor Kopytoff (2010) analisa a produção de mercadorias como um processo cognitivo e cultural e, por este viés, aponta para uma abordagem biográfica das coisas, que, sob a nossa perspectiva da memória tecida pelos memes de afeto, ajuda a entender os motivos pelos quais o consumo conecta memória autobiográfica à midiática, como mostram as recolhas de histórias narradas por *cosplayers*.

Clara, de 17 anos, estudante, foi entrevistada durante o *Anime Dreams* 2013. Veio para o evento como *Doctor Who*⁷ construído muito simplesmente: como adora “zoar os cabelos”, cortou-os suficientemente para parecer um homem, colocou terno, gravata e um casaco que já “foi da família inteira”, como disse; Ana Regina, 24 anos, estudante, presente no *Anime Friends* 2012, montou seu *cosplay* de Pit, o herói do jogo *Kid Icarus*,⁸ quase inteiramente produzido com materiais vindos de outros regimes de consumo: papelão que se tornou braçadeira, o cinto barato que recebeu EVA para ganhar aparência com o do traje do personagem, as sandálias já usadas. O personagem do jogo escolhido para o *cosplay* tem a mesma idade da jovem, e ela se refere a essa circunstância como a responsável pela lembrança, pela escolha: “(...) *Kid Icarus* saiu de novo, num jogo mais moderno (...) ele tem a mesma idade que eu, 25 anos que eu vou fazer em novembro. Aí já viu, né (...)”. Aqui a biografia das coisas se confunde à da própria jovem, facilitando a identificação fundada nos afetos. Do mesmo modo, o casaco de Clara: familiar, midiático,

7 Série britânica produzida pela BBC, escrita por Mark Gatiss e dirigida por Terry McDonough.

8 *Kid Icarus* é um jogo eletrônico produzido pela Nintendo.

encenando a personagem britânica.

Relatos advindos da cena *furry* dialogam com os produzidos na cena *cosplay* no que diz respeito às camadas de memória e seus nexos com os memes de afeto e o consumo. Mais uma narrativa de vida extraída da cena *furry* ajuda a pensar em tais articulações. Nana pertence à organização do III Furboliche, juntamente com D. e uma equipe de 10 pessoas, todos munidos, no dia do evento, com suas *fursuits*. A jovem de 25 anos, estudante de Arquitetura e vendedora em uma loja de calçados no bairro paulista da Liberdade, conta que iniciou na cultura *furry* graças a um amigo que lhe mostrou algumas imagens na internet, mas que desde criança é apaixonada por gatos. Sua *sona* é uma gata que foi imaginada por ela mesma, porém desenhada por uma amiga e depois produzida a partir de retalhos de pelúcia.

Assim como o lobhotigre, a gata também ganha um nome: *punket*, cuja origem provém de uma série de tevê, *Punk Brewster*, exibida nas redes de televisão SBT, durante a década de oitenta, e, *Bandeirantes*, em 2008, *Punk, a levada da breca*. Nana, quando criança, foi apelidada, por sua família, como Punk, pois “era muito parecida com a atriz do filme”, afirma. O nome da personagem midiática dado à garota pela família como nome afetivo é transferido, pela jovem, quando adulta, à sua criação, à persona-animal que pode interagir com ela, como diz: “eu me sinto uma gata quando estou com minha *suit*” (entre os *furries*, diminutivo de *fursuit*), “eu faço miau, eu viro o pescoço”, completa. E assim, emoldurando o corpo uniformizado, já que Nana é um membro da organização do evento, recoloca a persona sobre a cabeça e faz pose felina para a fotografia que peço a ela.

Não são poucas as sociedades que atribuem ao nome função mágica. Ernest Cassirer (1985) esclarece, com muitos argumentos, como palavra e objeto designado identificam-se, destacando a arquipotência da palavra e a supremacia do nome evidenciada em muitas culturas. Entre os antigos egípcios, também uma cultura antropomórfica, cerimônias rigorosas asseguram a transferência de nomes dos deuses ao faraó; cada novo nome transmite uma nova força sagrada. Para os esquimós, o homem é composto por três forças inseparáveis: seu corpo, seu nome, sua alma. O nome, enfim, traz vida, doa memória; foi o que fez o poeta Simônides ao nomear os mortos soterrados durante o banquete de Escopas, inaugurando a memória artificial; é o que faz Nana doando seu nome de infância ao gato elaborado para ser sua persona, sua máscara. O nome, no relato apresentado, vincula variadas camadas memoriais: familiares/autobiográficas, midiáticas, míticas. Vale pensar aqui na replicação dos memes de afetos: a palavra que herda a arquipotência obtida em civilizações remotas e se mostra em uma cena instigante que traz, em sua progenitura emocional, a presença mítica das relações estabelecidas

entre os homens e os animais em muitas culturas.

Os amores de Nana se expandem, alcançam os personagens clássicos da cena *cosplay*: no desenho que ilustra o crachá de *staff* pendurado em seu peito, a gata Punket embala Pikachú, um dos Pokémons⁹ mais frequentes na cena *cosplay*; a bola pokémon, outro símbolo importante desse anime, está representada na aliança de compromisso que a *furrie* traz na mão direita. A aliança como um marcador social e bem de consumo (DOUGLAS e ISHERWOOD, 2013) opera a confluência entre as cenas *cosplay* e *furry*, entre os textos de cultura codificados pelo consumo e pelo entretenimento e suas memórias tecidas por memes de afetos.

Escolher um personagem e suas representações para fazer o *cosplay* ou um animal, tão logo transformado em persona, significa abandonar alguns outros. Para Lotman (1981; 1996), o esquecimento é um elemento da memória, torna viável a seleção e a fixação de certos textos culturais em detrimento de outros, que em estado de potência, e, ulteriormente, podem voltar a ser selecionados, e, neste caso, graças à dinâmica da própria semiosfera. A memória pensada como um processo comunicativo, sociocultural e memético é também uma disputa entre textos e códigos, entre memes que podem ou não ganhar estabilidade, serem transformados e permanecerem mais tempo em circulação, fecundando a cultura. A memória como disputa de textos, códigos e memes em busca da estabilidade evidencia sua dimensão política.

Considerações finais

Este artigo objetivou investigar as relações entre as cenas *cosplay* e *furry* assim como avaliar os nexos entre as produções de memória e o consumo nessas cenas com base no argumento, desenvolvido na primeira seção do texto, de que a memória na mídia é um processo comunicativo, sociocultural e memético-afetivo.

Os resultados da pesquisa anteriormente realizada com a cena *cosplay* (NUNES, 2015), nem todos apresentados aqui, foi o ponto de partida para o cotejo com a cena *furry*, ainda em processo de observação e análise, o que significa que as relações comparativas entre as duas cenas não foram ainda finalizadas. Reconhece-se, ao menos nesse estágio do trabalho de campo com os *furries*, que alguns procedimentos parecem ocorrer da mesma maneira:

9 Pokémon é uma franquia desenvolvida pela *Game Freak* que apresenta a história de seres ficcionais que são capturados e treinados pelos humanos para lutarem um contra o outro como um esporte. Atualmente, a franquia está presente em jogos, cartas colecionáveis, série de televisão, além de filmes, revistas em quadrinhos e brinquedos. Pikachú é um dos personagens mais conhecidos da série.

ambas as cenas têm nas narrativas midiáticas as fontes mais próximas para as escolhas afetuais que realizam para lembrar/selecionar/escolher seus personagens ou animais; o consumo das materialidades, isto é, os materiais que utilizam para realizar o *cosplay* ou o *furry* vinculam camadas memoriais autobiográficas e midiáticas sempre afetivas e conectam o *cosplayer* ou o *furry* ao grupo, salientando a importância do encontro e dos sentimentos de pertença aí implicados.

Também a performance é observada como fundamental na interpretação da personagem ou do animal, ainda que na cena *cosplay*, os jovens atuem em muitas situações: em concursos de *cosplay*, nas fotografias para as quais são convocados, nas brincadeiras do *cosplay* coletivo, etc. No caso dos *furries*, até então, as performances se limitam aos indumentos, às poses para as fotografias e também às danças que praticam em grupo.

Na cena *furry*, suspeita-se de uma dominância mítica não tão evidente na cena *cosplay*, como a importância da escolha dos nomes para as personas representadas pelos animais, conforme se viu com os exemplos de Nana e Claudiney, e a vinculação emocional e arqueológica dos textos midiáticos com textos mais arcaicos da cultura, tais quais os rituais de outras civilizações voltados para a união homem-animal, cuja explanação teórica não se realizou neste trabalho, mas para a qual se pode acenar com a inquietante descrição de Mumford sobre o desenvolvimento das cidades.

(...) um desenho paleolítico, na Caverna dos Três Irmãos, em Ariège, representa um homem vestido com pele de gamo, usando galhos na cabeça, presumivelmente um feiticeiro, enquanto que um entalhe em osso do mesmo período, numa gruta inglesa, representa um homem cujo rosto é mascarado por uma cabeça de cavalo. Ora, ainda no sétimo século da nossa era, na Inglaterra, (...) as calendas de janeiro eram observadas por homens que vestiam peles e cabeças de animais, os quais corriam aos saltos e pulos pelas ruas; essa prática foi realmente proibida pelo Arcebispo de Cantuária, por ser, disse ele, "demoníaca". (MUMFORD, 1965, p. 16-17)

Graças a uma memória fecundada por memes de afeto e por intermédio do consumo midiático e de materiais para criarem Pokémons e cabeças de gato, esses sujeitos tornam-se o personagem ou animal desejado. Entrevistado no III Furbolicho, Sanny, 20 anos, um canguru, diz que é mais fácil ser feliz assim, abraçar os outros sob a pelúcia azul. Vinícius, bastante tímido, sem *fursuit*, conta que gosta de vir para os eventos para abraçar: "é gostoso, é fofinho". Abraço que toca o outro acobertado, olhar ocultado sob as enormes pupilas pregadas na cabeça do bicho. Dentro das fantasias, muitos sentem-se livres, talvez esquecidos da dor de lembrar de ser eles mesmos, retomando as imposições da memória social, em Nietzsche, para quem o esquecer pode

ser ativo e assim permitir que o lembrar retenha apenas o necessário para criar o novo, livre das promessas de como se deve viver em sociedade, como Celso, “reles trabalhador de uma gráfica”, como se denomina, afirma em seu depoimento no Anime *Friends* 2015: “não estaria conversando assim [à vontade] se estivesse sem a máscara da raposa”, sua *suit*. Quais imposições atingem *cosplayers* e *furries*? Quais disputas de ordem social, estética e política negociam a produção das memórias nessas cenas, no jogo entre lembrar e esquecer textos, códigos e memes? A construção da memória e sua relação com o consumo e os memes de afeto sugerem sentidos não tão óbvios a serem ainda investigados.

Referências

AMARAL, A. Uma breve introdução à subcultura cyberpunk. Estilo, alteridade, transformações e hibridismo na cibercultura. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Agosto/2005. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/36/36>. Último acesso em outubro de 2015.

AZUMA, H. **Otaku: Japan's database animals**. Translatede by Jonathan E. Abel and Shion Kono. Mineapolis- London: University of Minnesota Press, 2009.

BAITELLO, N. **A serpente, a maçã e o holograma**: esboços para uma Teoria da Mídia. São Paulo: Paulus, 2010.

BARRENECHEA, M. “Nietzsche e a genealogia da memória social”; In: GONDAR, J. e DODEBEI, V. **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contracapa/ Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In. _____ **Magia e Técnica, arte e política**. Obras escolhidas, vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DAMÁSIO, A. **O erro de Descartes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DOUGLAS, M. e ISHERWOOD, B. **O mundo dos bens**: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

EDELMAN, G. **Biologie de la conscience**. Paris: Odile Jacob, 1992.

FÉRAL, J. La théatralité: la spécificité du langage théatral. **Poétique**, Paris, septembre, 1988.pp.347-361.

GAZZANIGA, M. e HEATHERTON, T. **Ciência psicológica**: Mente, cérebro e comportamento, Porto Alegre: Artmed, 2005.

KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, A. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

LOTMAN, I. Acerca de la Semiosfera. In: **La Semiosfera I**. Madri: Ediciones Cátedra, 1996.

_____ e USPENSKII, Bóris. **Ensaio de semiótica soviética**. Lisboa, Livros Horizontes, 1981.

MCLAREN, P. **Multiculturalismo revolucionario**: pedagogía de disensión para el nuevo milênio. Mexico, D.F; Siglo Veintiuno Editores S.A, 1998. Disponível em https://estrategiadidactica.files.wordpress.com/2011/12/maclarenpeter_multiculturalismo-revolucionario.pdf .

MUMFORD, Lewis. **A Cidade na História**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

NAGADO, A. **Almanaque da cultura pop japonesa**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Friedrich Nietzsche. Tradução, notas e posfácio: Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NUNES, M. "Cena cosplay: breves narrativas de consumo e memória pelas capitais do Sudeste brasileiro", In: NUNES, M (Org.) **Cena cosplay: comunicação, consumo e memória nas culturas juvenis**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

_____. **A memória na mídia**: a evolução dos memes de afeto. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

REGUILLO, R. **Culturas juvenis**: formas políticas del desencanto. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

ROSE, S. **La mémoire**. Des molécules à l'esprit. Paris: Seuil, 1994.

SACKS, O. **Um antropólogo em Marte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

STRAW, W. Cultural Scenes. **Loisir et société/society and leisure**, vol.27, n.2., 2005. Disponível em <http://strawresearch.mcgill.ca/straw/loisirarticle.pdf> último acesso em 25 de agosto de 2013.

YATES, F. **L'art de la mémoire**. Paris: Gallimard, 1996.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Temas Livres

Edição v.35
número 1 / 2016

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), v. 35, n. 1
abr/2016-jul/2016

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

OLHAR, ENCANTAMENTO E A ESTÉTICA INTIMISTA NO CINEMA DIRETO NORTE-AMERICANO DOS ANOS 1960

GAZE, ENCHANTMENT AND THE NEW INTIMATE AESTHETIC IN THE AMERICAN DIRECT CINEMA OF THE 1960S

FERNANDO WELLER

Professor Adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Brasil.
ferwel@yahoo.com.br

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

WELLER, Fernando. Olhar, encantamento e a estética intimista no cinema direto norte-americano dos anos 1960. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 164-179, abr./jul., 2016.

Enviado em: 7 de setembro de 2015 / Aceito em: 13 de março de 2016

DOI - <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i1.789>

Resumo

O artigo apresenta uma análise parcial dos filmes documentários produzidos pelos cineastas vinculados ao chamado Cinema Direto norte-americano, particularmente nos anos 1960. Nossa hipótese central é a de que a cinematografia do Direto representa um momento de inflexão decisivo na história do campo documental em direção ao que chamamos de estética da intimidade. Analisamos os agenciamentos técnicos cinematográficos que deslocaram os documentaristas da posição objetivista do modelo clássico em direção a uma estética participativa, fundada nas relações de confiança e afeto. Tal hipótese confronta a visão senso-comum acerca da história do documentário que tende a opor o Direto às experiências subjetivistas do chamado documentário moderno.

Palavras-chave

Documentário. Cinema Direto. Intimidade.

Abstract

The article presents a partial analysis of documentary films produced by filmmakers entailed to the American Direct Movie, especially during the 60s. Our main hypothesis is that the cinematography of the Direct represents a decisive inflexion moment in the documentary history towards what we call intimacy aesthetics. We analyzed the cinematographic technical agencements which has dislocated documentaries from the objectivist position of the classical model towards a participative aesthetic, based on the relations of confidence and affection. Such hypothesis confronts the common understanding about the documentary history and tends to counter the Direct to subjectivist experiences of the so called modern documentary.

Key-words

Documentary. Direct Cinema. Intimacy.

A Drew Associates e a escolha por personagens públicos.

Em 1954, o então cinegrafista Richard Leacock foi convidado por um diretor chamado Roger Tilton para filmar um curta-metragem sobre o *jazz* em casas noturnas de Nova Iorque. A proposta era ousada do ponto de vista técnico. Em meados da década de 50, a filmagem em locações, especialmente noturnas, sem os recursos técnicos de som e iluminação dos estúdios, era algo extremamente desafiador. Leacock havia trabalhado para o já reconhecido documentarista Robert Flaherty em *Lousiana Story* (1948) e assimilara as lições do diretor a respeito de um modo de filmagem espontâneo, desejo que se situava no cerne do imaginário documentarista nos anos 1950, quando o sincronismo entre som e imagem era precário e limitador.

Jazz Dance (1954), o breve filme de Tilton, tem uma construção mais musical do que narrativa ou argumentativa, sem a tradicional narração dos documentários clássicos. Apenas uma grande sequência acompanha músicos e dançarinos em imagens que se aceleram à medida que a noite esquentava. O clímax é dado pela montagem ágil que acompanha o ritmo frenético da música e, sobretudo, pela performance da câmera que se desprende do tripé e torna-se afetada pela dança, ocupando uma posição participante do evento e não a de mera observadora. “Uma câmera que dança” poderia ser o *slogan* inaugural de um modo cinematográfico até hoje percebido pela historiografia do cinema documentário como a expressão de um objetivismo inocente, cristalizada na imagem senso comum da “mosca na parede”.¹

Talvez *Jazz Dance* acabasse por ser esquecido pela tradição documental se não fosse o relato de Leacock e, posteriormente, o de Robert Drew, um foto-jornalista que trabalhava para a revista *Life* e desenvolvia planos ambiciosos para, simplesmente, refundar o jornalismo televisivo no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 (DREW e LEACOCK, 1963). O alcance das ideias de Drew foi limitado no campo da televisão, entretanto, elas inspiraram uma geração de documentaristas cuja denominação mais comum foi a de Cinema Direto.²

Drew assistiu ao filme de Tilton na TV e o que lhe chamou atenção foi, justamente, a câmera e a intimidade com que ela participa do evento filmado.

1 Dialogamos aqui, sobretudo, com as leituras de Barnouw (1983), Barsam (1992), Ellis e Maclane (2005), Rothman (1997); No Brasil, destacamos a leitura de Darin (2004).

2 A controvérsia em torno dos termos Cinema Direto e Cinema Verdade é ainda presente nos debates do campo documental e nossa intenção não é retomá-la no presente artigo. Embora o termo “*Cinéma Vérité in America*” (por exemplo, em MAMBER, 1974) seja utilizado frequentemente por autores e cineastas para se referir à geração dos anos 1960 e 1970, preferimos a expressão Cinema Direto pela sua associação mais imediata com a cinematografia norte-americana e seguimos, ainda, a escolha do cineasta Albert Mayses por um termo que não sugerisse uma pretensão de verdade nos filmes (MAYSLES, 2010).

Jazz Dance uniu Richard Leacock a Robert Drew. Juntos, eles fundaram a *Drew Associates* em 1960 e, financiados pelo grupo *Time*, começaram a trabalhar em uma série de documentários para TV que visava transpor para um modelo cinematográfico a experiência do fotojornalismo da revista *Life* em sua cobertura supostamente espontânea e intimista dos temas e personagens públicos. Nos anos 60, outros diretores como Albert Maysles, David Maysles e Don Allan Pennebaker se unem a produtora participando das filmagens do documentário *Primárias* (1960) e, logo em seguida, desenvolvem seus próprios projetos e próprias produtoras, mantendo em comum, no entanto, alguns pressupostos estéticos que se tornaram a identidade do Direto. No presente artigo, traçaremos uma breve análise da produção dos cineastas oriundos da *Drew Associates*, buscando compreender as implicações de tal cinematografia em um contexto mais amplo vinculado ao que chamaremos aqui de estética da intimidade no documentário moderno.³

Nos primeiros filmes da *Drew Associates*, a construção do efeito de intimidade se dá através de um investimento de pessoalidade na figura de um personagem público. Tal abordagem se inicia na escolha prévia dos protagonistas, com frequência, figuras famosas como políticos e artistas, vivendo um momento de crise. Trata-se de uma fórmula elaborada por Robert Drew, definida por ele como “estrutura da crise” (*crisis structure*) (MAMBER, 1974, p. 115), que implica na filmagem intensiva de um personagem e um jogo de ações que, tal como o cânone dramático narrativo, avança em direção a um clímax (o momento agudo da crise) e um desfecho. Parte-se de uma situação na qual o personagem estaria, segundo Drew, tão imerso na tomada de decisões durante a crise que ignoraria a presença da câmera nas filmagens ou atuaria do modo mais natural possível.

Dois exemplos de filmes produzidos pela *Drew Associates* e que se enquadram claramente no modelo de Drew são *Jane* (1962), filme que acompanha os ensaios da peça de estreia da atriz Jane Fonda nos palcos do teatro e *Crisis: behind a presidential commitment* (1964), um documentário sobre uma crise política no governo Kennedy envolvendo a reivindicação de dois alunos negros no Estado do Alabama para ingressarem na Universidade e os enfrentamentos entre o presidente, seu irmão Robert Kennedy e o

³ Embora figure nos textos canônicos da história do cinema documentário, a produção dos cineastas do Direto é, em geral, pouco abordada pelos autores, com exceção do filme *Primárias* (1960), de Drew e Leacock, referenciado como um marco do sincronismo do som direto no cinema. A ausência de análises se justifica, em parte, pelo difícil acesso aos filmes, muitos deles produzidos para canais de TV e que tiveram pouca repercussão nos anos 60. No presente artigo, abordamos um conjunto de filmes pouco analisados, sobretudo no Brasil, que exemplificam as questões a serem pontuadas em torno de uma postura intimista no documentário moderno. Nossa intenção não é abarcar a totalidade dos filmes do Direto em uma análise exaustiva, posto que tal objetivo transcenderia os limites do presente texto.

governador racista do Estado de Alabama, George Wallace, que se recusava a aceitar a matrícula dos alunos.

Ambos os filmes procuram capturar uma suposta intimidade dos personagens que, envolvidos na tensão dos eventos, não seriam capazes de atuar para as câmeras. Evidentemente, trata-se de uma aposta de Drew (ou de uma crença) em um estado ideal de espontaneidade, mas que produz o que podemos chamar de efeito de intimidade nos filmes porque, aparentemente, os personagens se comportam ou performam suas ações indiferentes à câmera. A escolha por figuras públicas, intensamente filmadas por câmeras em seu cotidiano, favorece a abordagem de Drew e sua equipe. O que se pretende é provocar no espectador um envolvimento na crise narrada pelo documentário tal como em um filme dramático e, assim, elevar o jornalismo a uma dimensão cinematográfica, não mais escrava da palavra, do factual e da condução didática e argumentativa. Richard Leacock afirmou nos anos 60:

Nós começamos a perceber [...] que, assim como o sentido de drama deriva da realidade, as pessoas em situações reais irão produzir drama se nós formos espertos o suficiente para capturar isso. Se formos espertos e sensíveis e nos atermos a nossa disciplina de filmagem e não pedirmos nunca a alguém fazer alguma coisa. [...] é a nossa convicção de que todos os aspectos da vida contém o seu próprio drama (LEACOCK, 1963, p. 17)

O Direto representa, em muitos aspectos, um encontro do documentário com o cinema narrativo *hollywoodiano* dos anos 30 e 40 nos EUA, encontro esse que se dá, paradoxalmente, através do que os realizadores chamaram de “jornalismo filmado”. Trata-se de um desvio do jornalismo em direção ao cânone cinematográfico e não o contrário, como afirmam os críticos do Direto: uma tendência jornalística no campo do cinema, um discurso meramente factual. O debate jornalístico dos anos 60 foi, inclusive, dominado nos EUA pelo chamado *new journalism* e pela emergência de figuras como Truman Capote (personagem de um dos filmes dos irmãos Maysles) e Tom Wolfe que influenciaram os cineastas do Direto em suas abordagens ficcionalizantes de eventos factuais. Assim, a ênfase na ação dos personagens e a sua caracterização como pessoas cotidianas, verossímeis e identificáveis com o público são elementos centrais neste novo regime documental que dialoga com o modelo clássico narrativo. Afirma Rothman, por exemplo, que o cinema proposto por Drew, “herdou a aposta do cinema clássico no cotidiano, no ordinário” (ROTHMAN, 1997, P. 118).

ao mesmo tempo, a compreensão do cinema clássico de que, no interior do domínio privado, o não-inocente [*noncandid*]
– o não-espontâneo, o manipulado e o manipulador, o teatral
– pode ser encontrado em toda parte. E herdou ainda a

convicção do cinema clássico de que a nossa felicidade como indivíduos, e a da América como nação, desperta a nossa habilidade de superar ou transcender a divisão entre nossos sujeitos privados e públicos, entre nossos atos públicos e nossas fantasias e sonhos privados (idem)

Os protagonistas dos filmes da Drew Associates são, em sua maioria, políticos (A família Kennedy, explorada pela Drew Associates entre 1960 e 1963, ou Fidel Castro em *Yanki No!*); esportistas (*Mooney vs Fowle*) ou astros do mundo do cinema e da música (Jane Fonda, Marlon Brando, Stravinsky). Eles são pessoas públicas e, ao definirmos a prioridade da intimidade na abordagem de tais filmes, não estamos nos referindo aqui ao fato de que tais personagens públicos, simplesmente, estariam dispendo suas vidas pessoais, sexuais ou detalhes de seus gostos íntimos, tal como o senso-comum compreende o termo intimidade nos meios de comunicação. Antes, a ideia de um acesso íntimo a esses personagens se vincula a uma oposição que os cineastas estabelecem entre a abordagem tradicional da imprensa (pública no sentido estrito) e uma outra abordagem presente nesses filmes, a dos bastidores e das ações que ocorrem eclipsadas pela apresentação pública.

Os princípios de um cinema documentário intimista

Na virada dos anos 1950 para os anos 1960 o acesso que se tinha à vida privada dos homens públicos era restrito se comparado à exposição intermitente contemporânea, embora o interesse na imprensa (como revelam, por exemplo, as capas da revista *Life* com o casal Kennedy) tenha sido, desde sempre, elevado. A Drew Associates encarrega-se de transpor para um modelo audiovisual a abordagem intimista, antes, impressa e fotográfica, antecipando, de certa forma, o caráter da nascente televisão. Assim, poder ver o então candidato Kennedy de costas, ter acesso ao interior do seu veículo, observá-lo sentado à mesa na Casa Branca travando um diálogo com uma terceira pessoa e não com o público são imagens de caráter inédito (e assim foram anunciadas pela narração de abertura de boa parte dos filmes exibidos em canais de TV) para as audiências televisivas da época. A intimidade aqui se refere a uma relação que a câmera estabelece com os personagens, ofertando um lugar para a público na cena, que julga ter acesso a uma imagem privilegiada.

O que Drew chamava de "cinematográfico" poderia mais propriamente ser chamado hoje de televisivo, posto que aderente a uma vocação do meio à perscruta e à exposição da intimidade. No entanto, para Drew, o conceito

de televisivo era vinculado a um tipo de jornalismo tedioso e baseado na palavra que deveria ser superado por uma abordagem imagética (DREW, 1963). Curiosamente, a historiografia do documentário não dá destaque decisivo para a nascente televisão dos anos 1950 e 1960 e o novo regime espectral inaugurado pela TV neste momento de virada do gênero em direção a sua fase moderna. Os autores optam por enfatizar as relações do documentário com os discursos formalistas cinematográficos dos anos 1930, a *Nouvelle Vague* ou o Neorealismo italiano, em uma lógica restrita ao campo do cinema que acaba por legitimar o documentário enquanto arte.

Apesar dos desejos grandiosos de Drew em fundar uma espécie de forma híbrida entre documentário e ficção, entre jornalismo e cinema, os filmes realizados pela Drew Associates nos primeiros anos não atendem completamente a essas expectativas, pois as crises escolhidas para as filmagens não possuem a força dramática esperada: a peça de Jane é um fracasso ao final do filme e a crise de Kennedy termina de uma forma consensual, fora das câmeras, sem o conflito anunciado ao longo do filme entre as forças nacionais e o governador de Alabama. No entanto, a concepção de um documentário intimista, afinada com a cultura televisiva e as transformações nas esferas públicas e privadas dos anos 1960, vigorou no campo do documentário dito moderno.

Drew e Leacock estabeleceram uma série de regras de abordagem nos filmes, algumas explícitas, mencionadas em entrevistas, e outras inferidas pela análise dos filmes. Essas regras, ou princípios, são a expressão de uma estética da intimidade no documentário. Elas pretendiam criar as condições para que o drama dos eventos filmados acontecesse no filme de uma forma espontânea e conferiam aos personagens documentais, antes tipificados pelo modelo clássico nas figuras do trabalhador, do camponês, da dona de casa ou do soldado, por exemplo, uma espécie de profundidade dramática, a chave para o engajamento do novo espectador da cultura intimista. Alguns princípios que movem os filmes e que elegemos como fundamentais são:

1. Princípio da não-intervenção: “jamais perguntar a alguém alguma coisa e jamais pedir a alguém que faça alguma coisa para a câmera”, dizia Leacock.⁴ Toda intervenção explícita no evento filmado era entendida como um artificialismo, algo que rompia com a suposta naturalidade da cena. Assim, as entrevistas diretas entre cineasta e personagem são substituídas por imagens dos personagens sendo entrevistados por jornalistas, por médicos, por policiais, enfim, por outros personagens. Os planos encenados, um recurso habitual no

4 No filme *Cinéma Vérité, defining the moment*. Direção: Peter Wintonick, 1999.

documentário clássico e que visavam, entre outras coisas, superar as limitações de mobilidade da câmera e de registro do som, são abolidos. Agora, a câmera e o equipamento sonoro devem se adaptar à prioridade do personagem em seu jogo de ações. Ou seja, não se pode pedir a Jacqueline Kennedy em *Primárias* (1960) que cumprimente as eleitoras para a câmera e sim a câmera deve estar pronta para perseguir os gestos e movimentos da personagem em campanha. A recusa ou economia no uso das luzes artificiais, o uso predominante do som diegético e a pouca importância da narração em *off* fazem parte do mesmo princípio. Essa é a interdição mais sólida entre os cineastas do Direto e, mesmo depois do fim da Drew Associates, todos eles a seguem rigorosamente em suas obras, ora defendendo-a como um princípio ético (não se deve prejudicar o seu personagem), ora como um princípio narrativo (deve-se manter a ilusão da espontaneidade da cena para engajar o espectador);

2. Princípio da mobilidade: derivado da não-intervenção, o princípio da mobilidade supõe que a câmera é um corpo que participa da cena filmada e que ocupa um lugar privilegiado em relação aos outros personagens, capaz de observar aspectos do personagem principal escondidos da esfera pública. A mobilidade da câmera não é apenas um princípio, como também é subtema nos filmes. Em certas cenas, há uma afirmação ostensiva da mobilidade da câmera que procura, justamente, acentuar a sua presença no evento filmado, conferindo autenticidade e um caráter testemunhal à imagem. Essa afirmação derivou em clichês contemporâneos audiovisuais que muitas vezes exploram gratuitamente a mobilidade da câmera e ainda em peças publicitárias como índice de certa espontaneidade. A câmera tornou-se capaz de entrar em um carro e sair do mesmo em um mesmo plano sequência, sem cortes, ajustes de luz e, principalmente, sem a necessidade de pedir que o personagem espere no carro enquanto a equipe se posiciona do lado de fora para filmar a sua saída. Perguntado sobre o porquê dos filmes do Direto filmarem, com tanta frequência, pessoas dentro de seus carros, Maysles responde: "Isso acontece porque muito tempo da nossa vida moderna se passa dentro de um automóvel".⁵ A mobilidade da câmera vincula-se, assim, a uma característica marcante do cotidiano do pós-guerra marcado pelo "*american dream*", o que justifica, em certa medida, a recorrência e valorização excessiva

⁵ Entrevista em programa televisivo de 1968, extras do DVD do filme *o Caixeiro Viajante*, Videofilmes.

das cenas no interior de automóveis, algo comum no documentário moderno.

3. Princípio da temporalidade cronológica naturalista: o respeito à unidade espaço-temporal da narrativa se dá nos filmes através do uso intensivo de planos-sequência nas cenas em que a câmera se posiciona como coparticipante e na filmagem de diálogos e de situações recorrendo aos contraplanos, tal como no modelo canônico ficcional. O efeito de intimidade nas cenas é acentuado, ora com recursos ilusionistas na montagem, que nos fazem sentir que estamos acompanhando o evento em tempo presente, ora com a incorporação de longos tempos mortos nas cenas, que surgem como marcas de autenticidade da filmagem. A montagem dos filmes procura reconstituir a cronologia dos eventos filmados, subvertendo a lógica documental clássica, na qual as cenas atendiam a um princípio atemporal, fundado no argumento a ser desenvolvido e não na construção de um mundo diegético.
4. Princípio da criação de espaços íntimos em oposição a espaços públicos: quase todos os filmes trabalham com uma dicotomia na construção das locações e diferem acentuadamente os espaços públicos dos espaços íntimos. O espaço íntimo com frequência, é o lugar reflexivo, onde o personagem está só ou se confessando para a câmera. Assim, em *Jane*, por exemplo, o camarim da atriz é explorado como lugar de intimidade da personagem, local onde ela aparece, quase sempre, solitária, se olhando no espelho. Em *A Visit With Truman Capote* (1964), somos levados pelo filme para o estúdio de trabalho de escritor, em uma casa de campo. Em *Gimme Shelter* (1970), o espaço íntimo é a sala de montagem do próprio filme, momento reflexivo no qual Mick Jagger assiste e comenta as cenas do show. Em *Caixeiro Viajante* (1967), o espaço íntimo é construído no hotel onde se reúnem os vendedores de bíblia após o dia de trabalho ou no carro dirigido pelo personagem principal, onde ele canta músicas que ironizam a sua condição trágica e literalmente pensa em voz alta (na verdade, para Maysles que opera a câmera). Em *Grey Gardens* (1976), Maysles constrói um espaço íntimo, ironicamente, no exterior da casa, na varanda na qual Edith Bouvier, a filha, volta-se para a câmera para criticar a mãe ou refletir sobre o seu passado. Nos espaços íntimos, a ação dos filmes cessa em favor de um tom reflexivo do personagem em momentos nos quais se estabelecem relações de cumplicidade entre público, câmera e personagem.

A esses princípios soma-se o que podemos chamar de posição ou *olhar* da câmera nos filmes, que difere de maneira decisiva em relação ao chamado documentário clássico. A câmera do Direto estabelece uma relação participativa na cena e não mais como o olhar institucional, exterior, sob os eventos. Ela não filma o personagem do lugar do olhar público tradicional (como fixa em um tripé, enquadrando um comício na perspectiva de um suposto e abstrato público) mas sim como coparticipante do evento filmado no papel de testemunha íntima da cena. Por exemplo, em *Housing Problems (1934)*, um dos filmes emblemáticos da escola britânica dirigido por Edgar Anstey e Arthur Elton, câmera e personagem se apresentam em espaços opostos na cena no ato da entrevista, marcando uma espacialidade que persiste sólida no gênero documental até os dias de hoje. Na estética surgida no fim dos anos 1950, com frequência, a câmera e o personagem caminham juntos e olham para a mesma direção. A busca pela mobilidade dos equipamentos e pelo sincronismo teve como resultado o reposicionamento da câmera na coreografia da filmagem. De um lugar físico recuado, no modelo anterior, a câmera passa a narrar sob uma outra perspectiva na qual personagem e operador de câmera caminham juntos na mesma direção.

Albert Maysles define de um modo intensamente afetivo o ato de filmar com os novos equipamentos leves e rejeita radicalmente (assim como os outros cineastas) a pecha de objetivismo contida no termo “mosca na parede”. Em uma entrevista para o cineasta João Moreira Sales em 2006, o documentarista afirma:

Não há jeito de você se esconder. Você está lá. Então, você faz uso de sua presença para instilar, sem palavras necessariamente, uma relação de afinidade, conquistando a simpatia e a confiança dos personagens de modo que eles sintam: ‘ok, vou continuar do jeito que eu estava, não tem importância a presença desses caras aqui’. (...) Muitas pessoas já me cumprimentaram dizendo que eu era uma ‘mosca na parede’. Ora, a mosca na parede é algo sem coração ou alma e, logo, não é nada parecido com o que nós fazemos. O coração e a alma que nós temos têm que atingir a pessoa que estamos filmado, e têm que atingir a imagem, da forma como você seleciona de acordo com o que está sentindo. Então, essa ideia da mosca na parede pra mim seria um desastre. Embora as pessoas digam: ‘não é maravilhoso vocês filmarem sem que as pessoas percebam a câmera?’ (...) há uma pequena consciência de que ela está sendo registrada. Essa pequena consciência é a relação entre o operador e a pessoa que está sendo filmada. (MAYSALES em entrevista a SALES, 2006)

Maysles fundamenta o seu trabalho como cinematografista e documentarista numa relação de empatia do sujeito da câmera com o

personagem filmado, empatia essa que se dá, não através de um conhecimento prévio ou um de contrato verbal entre as partes, mas através do olhar (em inglês, *gaze*). Empatia e confiança são elementos de uma relação de intimidade. Fundar um modo de filmagem a partir desses elementos difere completamente de um acordo entre personagem e documentarista baseado em questões de ordem impessoal ou pública. Assim, importa menos o que pensa o cineasta a respeito, por exemplo, das condições de moradia precárias que necessitariam urgentemente de reformas (como em *Housing Problems*) e, mais, em que medida o cineasta é capaz de mostrar-se o depositário da confiança do personagem para que ele próprio formule a sua perspectiva acerca de suas condições de vida. A sinceridade do personagem diante do documentarista resultará no efeito de intimidade sobre o público, na crença fundamental em um acesso privado e, sobretudo, autorizado, ao evento filmado.

Ora, se essa relação de empatia não se estabelece de fato, o resultado pode ser o desconforto ou a culpa do espectador que crê estar assistindo algo para o qual não foi autorizado. Nesse sentido, a câmera na parede seria uma câmera que filma sem o consentimento do personagem e o seu efeito não é o de troca íntima, mas o de acesso indevido a uma intimidade violada.

O olhar é o elemento de união entre o operador e o personagem, bem como entre o público e o filme. O olhar é, necessariamente, um gesto afetivo, de aceitação mútua baseada na intuição e não no convencimento da palavra. Maysles exemplifica na entrevista a Salles anteriormente citada o papel do olhar na constituição de uma relação de confiança e intimidade em uma cena do filme *Yankee No!* na qual ele filmava um discurso de Fidel Castro, em Cuba:

Em 1960 eu fui para Cuba. Eu sabia tanto sobre Cuba quanto qualquer outra pessoa. Entrei em um táxi e perguntei ao motorista: onde está Fidel Castro? Ele me respondeu: ele está em um auditório falando para um grupo de mulheres. Então eu fui lá e me aproximei o máximo que podia dele, isto é, uns 6 ou 9 metros. Coloquei uma teleobjetiva na câmera e, enquanto eu a levava pros meus ombros, ele, em sua usual eloquência e maneira vigorosa de falar me lançou um olhar. E nossos olhares se cruzaram e eu percebi pela forma como ele me olhou que estava tudo *ok*. Coloquei a câmera nos meus ombros e consegui aquela fantástica imagem dele. A troca de olhares entre os personagens públicos e sua audiência nos filmes, não por acaso, é uma constante nos filmes do Direto. Cientes da importância do vínculo afetivo estabelecido entre os olhares e da sua função dramática, muitas vezes, mais intensa nos filmes do que os diálogos entre os personagens, os cineastas do Direto exploram recorrentemente a dimensão do olhar, numa relação de encantamento que se repete com frequência. Nos filmes centrados em

figuras públicas, a troca de olhares que se estabelece entre os personagens é assimétrica, sendo o personagem principal investido de uma aura carismática diante de seu público, diferentemente do que prega Maysles acerca de uma suposta equidade de olhares.

Quando Fidel Castro é filmado em *Yanki No!* (1960), Maysles, Drew e Leacock registram o seu discurso seguindo um roteiro que se tornará frequente nos filmes do Direto. Eles não tinham o acesso próximo ao cubano da mesma forma que Kennedy em *Primárias* (1960) e o filme possui uma abordagem jornalística mais tradicional, com entrevistas, uso constante da narração em *off* e um argumento claro vinculado a política de Kennedy estratégica de combate ao comunismo na América Latina, a chamada Aliança para o Progresso. O filme é um alerta a respeito da forma hostil como os latino-americanos viam os EUA e de como essa hostilidade seria perigosa para os interesses geopolíticos estadunidenses. Uma clara defesa da intervenção política, militar e financeira dos EUA a fim de afastar o perigoso símbolo da Revolução Cubana de outros países latino-americanos.

Na cena do discurso de Fidel, citada por Maysles, os documentaristas da Drew Associates contrapõem o público feminino em estado de encantamento ao personagem carismático executando uma performance. Fidel é o personagem carismático e importa menos o conteúdo político de seu discurso, mas o fascínio de sua apresentação pública captado pela câmera. Maysles o enquadra em plano médio, alternando *closes* de seu rosto. As mulheres acompanham o discurso sob um encantamento quase sensual pelo personagem de Fidel. O conteúdo do discurso de Fidel Castro é apagado frente ao jogo de imagens que são a reafirmação de seu carisma e poder de encantamento sobre o público. É, de fato, uma construção despolitizante que define *Yanki no!*. Há uma aposta maior em construções dramáticas, na *persona* carismática do personagem que, no fundo, legitima o discurso oficial do governo e da imprensa norte-americana acerca da ameaça comunista no continente. A ambiguidade dessa construção mistificadora (como um líder *pop*) de Fidel e a vinculação claramente anticomunista do filme se dilui no conjunto dos filmes do Direto não mais vinculados diretamente a temas políticos. A técnica propagada pelos cineastas ao longo dos 1960 vai encontrar no rock um campo fértil.

Figura1.1 - Em *Yanki no!*, Fidel discursa e a montagem enfatiza os olhares femininos em contraplano.



Uma cena parecida com a cena de Fidel em *Yanki no!* ocorre em *Monterrey Pop* (1967), filme de Pennebaker sobre o festival de rock ocorrido em 1967. Nele, vemos Janis Joplin cantando a música *Ball and Chain* no palco do festival contorcendo as pernas e movendo todo o seu corpo. A câmera de Pennebaker pinça o olhar fascinado de Cass Elliot (vocalista do *The Mamas and the Papas*) como espectadora em meio à multidão. Vemos a sua expressão de fascínio com a performance de Joplin e, com a boca entreaberta, ela diz "wow!". O corpo de Joplin é tão expressivo quanto a sua voz e a performance no palco, ilustrando a integração entre imagem e música como uma das características da cultura *pop* a partir dos anos 1960. Pennebaker está sobre o palco, ou seja, do lado oposto ao público, alternando *closes* muito próximos do rosto de Joplin, revelando seus olhos fechados como num transe. Alternamos o seu rosto em transe com os seus pés que se contorcem vigorosamente. É como se Pennebaker acentuasse a ideia de que todo o corpo de Joplin encontra-se acionado pela música, em uma simetria performática. Cass Eliot é a espectadora privilegiada, com a qual o espectador se identifica e para a qual unicamente a performance de Joplin se dirige dentro da construção intimista da cena.

Figura 1.2 - Em *Monterey Pop*, Pennebaker filma a reação de Cass Elliot na plateia e focaliza os pés de Joplin



O jogo de câmera e olhares se repete em *Gimme Shelter* (1970), mas em uma variação metalinguística no filme dos irmãos Maysles. Eles apresentam na sala de montagem para Mick Jagger a imagem captada de Tina Turner abrindo o show dos Rolling Stones. A cantora performa um sexo

oral com o microfone. Na sequência, quem faz o papel do público encantado é o próprio Jagger. A luz vermelha do palco dá uma dimensão mais irreal à imagem de Turner e, ao mesmo tempo, sensual. Com o término da música, Jagger se volta para a equipe do filme e diz, irônico: “é sempre bom ter uma garota (*chick*) no palco”, simulando um desprezo pela performance e, ao mesmo tempo, confirmando o efeito erótico da cena.

Figura 13 - Em *Gimme Shelter*, Maysles estabelece o mesmo jogo entre personagem e público, explorando a reação de Mick Jagger à performance de Tina Turner na sala de montagem.



As cenas citadas, curiosamente, possuem a mesma orientação: personagem carismático à direita, público à esquerda, planos próximos dos rostos dos intérpretes e do público. Trata-se de um jogo entre o olhar do personagem e encantamento do indivíduo em meio ao público que reforça a aura carismática do personagem e estabelece um vínculo afetivo entre ele e, em última instância, a audiência do filme. Ao selecionar pessoas em meio à plateia, os filmes acentuam uma característica fundamental desses novos personagens carismáticos que é a capacidade deles se endereçarem diretamente ao indivíduo e não ao público em geral. Assim, o carisma e aura que envolve tais personagens advém, principalmente, de seu apelo íntimo em suas performances, um elemento central na cultura de massas dos anos 1960 e seus mitos sensuais.

Considerações finais

O presente artigo procurou delinear de modo ainda panorâmico os aspectos mais significativos do que chamamos de estética da intimidade no documentário moderno a partir da análise de um conjunto parcial de filmes produzidos pelos cineastas norte-americanos vinculados ao chamado Cinema Direto. Vimos como os princípios estéticos dos cineastas do Direto visam aproximar os documentários do regime ficcional dramático, o que implica em deslocamentos discursivos com consequências políticas e reconfigurações do lugar do documentarista e de sua relação com o personagem.

Recusamos, assim, a pecha objetivista que envolve essa cinematografia, reconhecendo, entretanto, o comprometimento de tais filmes (como em *Yanki no!*) com os discursos de autoridade, seja do Estado, seja do jornalismo tradicional (algo, aliás, recorrente na história do documentário). Destacamos, no entanto a influência da chamada estética intimista na produção de documentários na virada os anos 1950 para os anos 1960 em diversos países do mundo e, inclusive, no Brasil, que apresentam, obviamente, suas particularidades. O debate no âmbito dos estudos históricos do documentário entre os chamados Cinema Direto e Cinema Verdade, entre uma perspectiva americana supostamente objetivista e uma francesa subjetivista, apresenta-se como uma grande simplificação que obscurece o contexto muito mais rico e complexo com o qual a cinematografia documental dos anos 1960 dialoga.

Contrariamente ao que o senso comum passou a chamar de “mosca na parede”, para definir a relação que a câmera no Direto estabelece com os eventos filmados, o que a análise dos filmes somada aos discursos dos cineastas revela é um desejo de participação e estabelecimento de um elo de confiança entre operador e personagem, o que se traduz em um efeito maior de intimidade para o espectador. Os cineastas tributam a confiança que recebem de seus personagens, que se permitem filmar em situações, muitas vezes embaraçosas, ao fato de que não estabelecem prejulgamentos ou assumem a postura invasiva do jornalismo tradicional e dos documentaristas clássicos. Ser invasivo significa para eles, ao mesmo tempo, assombrar o personagem com o equipamento pesado cinematográfico, como também pretender dirigir-lhe a fim de obter um resultado preconcebido da cena ou entrevista.

Assim, ressaltamos a necessidade de aprofundarmos as análises em direção a uma nova perspectiva acerca da cinematografia documental dos anos 1960, sobretudo aquela identificada pelo cânone historiográfico do documentário como jornalística (de forma pejorativa) ou objetivista. O que chamamos no presente artigo de estética da intimidade diz respeito a um complexo de filmes, discursos de cineastas e críticas cinematográficas que emergiram nos anos 1960 e modificaram decisivamente o percurso do gênero documentário. As conexões de tal complexo com o contexto cultural dos anos 60 e com as modificações mais amplas do cinema, inclusive ficcional, são questões que merecem desenvolvimento em outros textos.

Referências

BARNOUW, Erik. **Documentary**: a history of non-fiction film. Oxford University Press, 1983.

BARSAM, Richard. **Non-fiction film – a critical history**. Bloomington: Indiana univ. Press, 1992.

BLUE, James. One Man's Truth: An interview with Richard Leacock. In: JACOBS, Lewis. **The documentary tradition**. Nova Iorque: Hopkinson and Blake, 1971, pp. 406-419.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido** – tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DREW, Robert e LEACOCK, Richard. Entrevista por André S. Labarthe e Louis Marcorelles. In: **Cahiers du Cinéma**, no. 140, fev 1963, pp 18-27.

ELLIS, J. C. e MCLANE, B. A. **A new history of documentary film**. Nova Iorque: Continuum, 2005.

LEACOCK, Richard. For an uncontrolled cinema. In: revista **Film Culture**, n. 22-23, 1961. pp 23-25.

_____, Entrevista com Mark Shivas. In: Revista *Movie*, n. 8, 1963.

MAMBER, Stephen. **Cinema Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary**, Cambridge: MIT Press, 1974.

MARSOLAIS, Gilles. **L'Aventure du cinéma direct revisitée**. Quebec: Ed. Les 400 coups, 1997.

MAYSLES, Albert. **Interviews**. Editado por BEATTIE, Keith. University Press of Mississippi, 2010.

ROTHMAN, William. **Documentary film classics**. Cambridge University Press, 1997.

Edição v.35
número 1 / 2016

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), v. 35, n. 1
abr/2016-jul/2016

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

SLEEPWALKERS: ENTRE AS MÚLTIPLAS TELAS E AS NARRATIVAS LACUNARES

SLEEPWALKERS: BETWEEN MULTIPLE SCREENS AND LACUNAR NARRATIVES

VICTA DE CARVALHO

Victa de Carvalho possui doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estágio de pesquisa no LAM –Laboratoire des Arts et Médias, Université Paris1: Sorbonne. É professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da UFRJ, onde é também pesquisadora associada ao núcleo N-imagem, pesquisadora do grupo de pesquisa Fotografia, Imagem e Pensamento e coordenadora da Central de Produção Multimídia. Brasil.
victacarvalho@gmail.com

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

CARVALHO, Victa de. Sleepwalkers: entre as múltiplas telas e as narrativas lacunares. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 180-193, abr./jul., 2016.

Enviado em: 14 de agosto de 2015 / Aceito em: 10 de março de 2016

DOI - <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i1.794>

Resumo

Marcadas pelo forte investimento na relação entre arte e cotidiano, diferentes obras contemporâneas privilegiam a ação banal, o comum, o habitual e o anônimo como os elementos-chave para a experiência com as imagens. Este artigo tem por objetivo repensar a relação entre experiência estética e cotidiano em instalações artísticas contemporâneas, a partir da obra *Sleepwalkers* (2007), do artista americano Doug Aitken. Trata-se de refletir sobre o modo como a obra de Aitken evidencia alguns dos principais desafios que o cinema de exposição propõe hoje no campo da arte, tomando como eixo central as telas múltiplas e as narrativas lacunares ou rarefeitas. Interessa a relação da obra com a cidade e com o espectador, convidado a habitar a imagem de modo a experienciá-la em sua condição de presença no mundo.

Palavras-chave

cinema de exposição; arte contemporânea; cotidiano

Abstract

Marked by strong investment in the relationship between art and everyday life, different contemporary works emphasize the banal action, common, usual and anonymous as key elements to the experience with the images. This article aims to rethink the relationship between aesthetic experience and everyday life in contemporary art installations, from the work *Sleepwalkers* (2007), by the american artist Doug Aitken. We are interested in thinking about the way Aitken's work present the most significant challenges that the exposure film proposes today in the field of art, taking as central axis the multiple screens and lacunar or rarefied narratives. It concerns the relationship of the work with the city and with the viewer, invited to inhabit the image in order to experience it in their condition of presence in the world.

Key-words

exposure film, contemporary art, everyday

Arte e Cotidiano

Em minhas pesquisas recentes, parto da premissa de que um grupo expressivo de instalações artísticas contemporâneas é marcado por um forte investimento dos artistas em estratégias que privilegiam, de diferentes modos, o cotidiano (na forma do ordinário e do banal). São obras que apresentam na maioria das vezes pessoas comuns, em situações rotineiras, sem nenhum acontecimento marcante ou privilegiado. Não se trata da captura de um instante único, ou do desempenho de uma performance espetacular de alguém ou de uma máquina. É apenas o habitual, o qualquer de cada dia transcorrendo em um tempo que passa de modo distendido e poético, porém complexificado pelas estratégias artísticas utilizadas. Nesse contexto, o espectador é convidado a habitar a imagem de modo a experienciá-la em sua condição de presença no mundo.

Sem dúvida, muitas são as formas de experienciar o cotidiano e apresentá-lo em imagens. Seja como repetição, hábito, deriva, espera ou performance, o cotidiano nos oferece variadas possibilidades afectivas que ultrapassam o domínio do reconhecimento do mundo, este usualmente ancorado na formulação de que a imagem é uma representação. Sob essa perspectiva, a experiência estética pode então ser instituída sob as bases instáveis dos múltiplos, das lacunas e dos excessos, convocando a um processo espectral que evidencia a relação e a presença dos corpos sensíveis nas obras.

Nesse contexto, diferentes artistas com propostas bastante variadas, entre eles o artista suíço Beat Streuli, o estadunidense Doug Aitken, a finlandesa Eija Liisa-Athila, o brasileiro Cao Guimarães, e outros, voltam-se para o cotidiano de modo a provocar e a tencionar a banalidade de nossos condicionamentos diários, problematizando nossa experiência com as imagens.

Mesmo diante de um território muito vasto de problemas colocados por cada uma dessas obras que abordam o cotidiano de maneiras bastante diferentes, é possível perceber alguns aspectos gerais que as inserem em um igual campo de problemas artísticos contemporâneos, como uma relação ambígua entre arte e cotidiano, uma busca pelos não acontecimentos ou pelos acontecimentos mínimos, uma narrativa rarefeita, uma montagem aparente, uma experiência fragmentada e múltipla marcada pela permanente oscilação entre a busca pelo sentido e uma experiência sensível¹.

1 Gumbrecht propõe pensar a experiência estética como uma oscilação entre efeitos de significação e efeitos de presença. Ver: GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2010.

Se o cotidiano foi, para os teóricos da modernidade como Simmel (2005) e Kracauer (2009), o lugar do hábito, da alienação e de uma certa deriva que privava o sujeito de vivenciar experiências de maior profundidade, sem dúvida foi também matéria-prima das artes, da literatura, da pintura, da fotografia e do cinema ao longo dos séculos XIX e XX. De modo mais geral, tratava-se de reconhecer no cotidiano moderno a disseminação de um tipo de experiência vivida em feiras de variedades, parques de diversão, museus exóticos e museus de cera, mas também nas ruas, nos cafés e nas fábricas.

Segundo Margareth Cohen, a gênese da modernidade caracteriza-se pela concepção do cotidiano como prática, pela sua conceituação e pelo reconhecimento da vida diária como objeto de investigação científica (COHEN, 2004, p. 260), possibilitando o surgimento de novos gêneros de representação, entre eles a literatura panorâmica, a fotografia e o cinema. Nesse sentido, é preciso ressaltar a participação do cinema em seus primórdios e da fotografia desde o seu nascimento na construção de uma abrangente produção visual voltada para o cotidiano e a influência que essa produção exerceu no contexto da arte moderna. Ao longo de todo o século XX, em particular com as vanguardas artísticas dos anos de 1920 e 1930, observamos com o dadaísmo e o surrealismo um grandioso esforço na aproximação entre os campos da arte e da vida por meio das experimentações com o cotidiano. Sabemos ainda que nos anos 1960 o minimalismo radicalizou os pressupostos de uma arte que se reconhece a partir de um deslocamento do objeto para a relação com ele firmada e levantou a bandeira da desmaterialização do objeto artístico e da valorização da arte como uma experiência, sempre privilegiando o sentido de presença e a performance a partir do cotidiano.

Se por um lado o cotidiano fez parte do campo da arte, da literatura e da mídia em geral pelo menos desde o século XIX, por outro lado, hoje, interessa perceber o modo como esse cotidiano é abordado, levando-se em conta não apenas os meios técnicos de sua inscrição mas também os regimes sensíveis nos quais estão inseridos. O que significa abordar o cotidiano hoje através do cinema de exposição, das múltiplas telas projetadas e das narrativas lacunares? O que há de potencialmente instigante em abordar o cotidiano na atualidade das artes? Como a noção de presença pode nos ajudar a pensar essas experiências artísticas mais recentes?

A arte é vista aqui como umas das possibilidades de fazer surgir novos mundos sensíveis, cuja experiência do dia a dia é vista de modo potencialmente instigante, uma vez que o cotidiano apresenta-se em uma dinâmica de reconhecimento e estranhamento, de multiplicidade e unidade, de hesitação e fluxo. Atualmente, é por meio de um renovado interesse pelo cotidiano que parecem surgir novas possibilidades criativas no campo da arte.

Na fotografia, no cinema, nas instalações, nas performances, o cotidiano do homem comum é retomado e reinvestido de novas virtualidades.

Cinema de exposição

O cenário atual das instalações artísticas nos apresenta uma profusão de obras que se constituem a partir de experiências que escapam das estratégias de condicionamento previstas pelos dispositivos imagéticos convencionais em suas formulações hegemônicas. Cada vez mais os artistas apostam no livre trânsito entre o cinema e as artes plásticas – linguagens, suportes, temporalidades e subjetividades – apresentando suas obras por meio de dispositivos que dialogam e atravessam os limites técnicos e conceituais associados ao cinema experimental, à videoarte e às mídias digitais. Historicamente, sem dúvida é preciso identificar esses desvios para ratificar uma série de experimentações com o dispositivo cinematográfico, muitas delas recontextualizadas e repensadas, hoje, em torno das artes plásticas. Atualmente vemos se abrir um outro campo de experimentações que engloba um conjunto de manifestações que tiveram início no final dos anos de oitenta, as quais podemos chamar de cinema de exposição², cinema de museu ou cinema de artista³.

Para esta reflexão, gostaria de apresentar alguns desdobramentos das questões entre arte e cotidiano no contexto do cinema de exposição. A recorrente multiplicação de obras cinematográficas expostas em museus e galerias nos permite refletir sobre possíveis mudanças nas instituições cinema e arte, e sobre os regimes de representação e observação historicamente implicados. Não se trata aqui de simplesmente identificar uma subversão dos modelos institucionais, nem de apontar um suposto rompimento com determinados padrões de representação, mas de refletir sobre os diferentes dispositivos cinematográficos nas instalações atuais e o modo como o cotidiano é mobilizado através desses dispositivos.

O que há em comum entre os trabalhos mais recentes de Stan Douglas, Douglas Gordon, Eija-Liisa Ahtila, Pierre Huyghe, Doug Aitken, Pipilotti Rist, Sam Taylor Wood, Agnès Varda e David Claerbout é a utilização do cinema ou de sua plasticidade, a invenção de novos dispositivos que fazem pensar

2 “Cinema de exposição” é o termo que vem sendo utilizado por Philippe Dubois para se referir as diversas modalidades de passagens entre o cinema e as artes nos últimos 20 anos.

3 Termo utilizado por André Parente para falar das manifestações fílmicas produzidas por artistas desde os anos 70 até hoje que levaram seus filmes para dentro de museus e galerias. Ver: PARENTE, A. *Cinemáticos: tendências do cinema de artista no Brasil*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.

sobre o cinema, embora na maior parte das vezes as obras subvertam o ritual tradicional de recepção cinematográfica e o modo como o cotidiano é sensibilizado no intuito de privilegiar a sua condição de presença no mundo através das imagens.

Se o cinema sempre foi múltiplo e experimental, o cinema de exposição hoje radicaliza importantes problemáticas exploradas pelo cinema experimental e pela videoarte. Podemos dizer que a entrada do cinema nos museus e galerias de arte é responsável por sua expansão em diversos aspectos: no seu aspecto arquitetônico (salas de diferentes tamanhos, telas multiplicadas e espaços conjugados), no seu aspecto discursivo (novas conexões entre imagem e linguagem) e no seu aspecto receptivo (novos papéis do visitante que agora já não sabe como proceder diante de um filme). As instalações tornam-se o modo privilegiado para a apresentação dos trabalhos de um cinema em constante diálogo com as artes plásticas, fazendo variar o seu dispositivo mais tradicional (sala escura, tela única, observador imóvel, montagem invisível) em pelo menos três aspectos, todos eles interligados: a) a multiplicidade das telas, b) a precariedade narrativa (ou narrativa lacunar), c) variadas modalidades de solicitação do espectador que é móvel, age determinando seu próprio percurso e desempenha uma performance, como afirma Philippe Dubois (2014).

Se o cinema clássico desenvolveu-se e cristalizou-se com bases em um sistema de representação que toma como modelo uma construção orgânica⁴ do mundo, é possível constatar um movimento inverso no cinema de exposição, à medida que as obras vêm priorizando estratégias construídas com bases no indeterminável da representação. Muitos filmes hoje apresentados em exposições dependem de uma lógica representacional perturbada, desconstruída ou tencionada. São, em sua maioria, pequenas narrativas inacabadas, lacunares ou extremamente precárias, que impossibilitam uma interpretação e a conclusão de uma história. De modo geral, são dispositivos muitas vezes voltados para a criação de espaços nos quais os percursos não estão pré-definidos assim como seus modos de observação.

Se no passado o cinema explorou a multiplicação das telas⁵ (a exemplo de Abel Gance e também de todo o cinema expandido e experimental), a instalação de várias telas tornou-se frequente no domínio das obras contemporâneas. A tela única do cinema convencional é substituída pelas telas múltiplas que multiplicam também as instâncias de enunciação da narrativa. Trata-se de um fenômeno capaz de promover a explosão das temporalidades em lógicas

4 Ver: BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: Cerf, 1976.

5 O mais célebre exemplo é o de Abel Gance em seu *Napoléon*, projetado em três telas, em 1927.

não lineares, criando conexões imprevistas para os visitantes. O modelo de percurso que o visitante realiza nestas instalações é reconhecido como uma nova maneira de construir a narrativa, na qual a imagem em movimento não mais a condiciona. Nesse contexto, o observador é convocado pelas artes a penetrar na imagem com seus próprios ritmos e temporalidades. Sem as coordenadas lineares de um dispositivo cinematográfico convencional, o visitante toma para si então a tarefa de tecer as suas próprias ligações entre os elementos oferecidos pelo artista.

A obra *Sleepwalkers* (2007) do artista americano Doug Aitken, evidencia alguns dos principais desafios que o cinema propõe hoje no campo da arte, tomando como eixo central as telas múltiplas e as narrativas lacunares ou rarefeitas. Em sua exposição no MoMA (Nova Iorque), Doug Aitken multiplicou narrativas cotidianas de cinco personagens, projetando cenas diferentes em telas gigantescas que ocupavam as janelas da fachada do museu, ultrapassando os limites das salas e alcançando o próprio cenário da cidade. Em um espetáculo de proporções monumentais, Aitken faz do cotidiano um cinema apresentado em diferentes telas.

Sleepwalkers

A trajetória artística de Doug Aitken é marcada por grandes instalações visuais e sonoras e por projeções gigantescas em múltiplas telas, muitas delas em fachadas de museus, promovendo diferentes possibilidades de experiência com o cotidiano das cidades a partir das novas tecnologias de imagem. Seus trabalhos extrapolam os modelos convencionais da fotografia, do cinema e do vídeo, bem como desafiam os limites da produção artística contemporânea na sua relação com o cotidiano e com as mídias de massa. Ao longo dos anos, Doug Aitken vem experimentando diversas modalidades de subversão da narrativa através da multiplicação das telas. Seu trabalho vem sendo exposto em diversos museus internacionais, entre eles o Museu de Arte Moderna/MoMA e o Whitney Museum of American Art, em Nova Iorque, e o Centro Georges Pompidou, em Paris.

A obra *Sleepwalkers* (2007) foi realizada em colaboração com um grupo de artistas, músicos e cineastas, incluindo atores conhecidos e um músico de rua de Nova Iorque: Ryan Donowho (*Broken Flowers*, *Strangers with Candy*) como o mensageiro de bicicleta; o músico e ator brasileiro Seu Jorge (*Cidade de Deus*, *The Life Aquatic with Steve Zissou*) como um electricista; Chan Marshall, conhecida com *Cat Power* (*North Country*, *V for Vendetta*), como o trabalhador do correio; Donald Sutherland (*M*A*S*H*, *Klute*) como um homem de negócios; e Tilda Swinton (*Orlando*, *Chronicles of Narnia*) como

alguém que trabalha em um escritório⁶. Com oito projetores, são mostradas seis sequências simultâneas de cinco narrativas cotidianas. Aitken desafia a percepção dos espectadores ao mesmo tempo em que integra a arquitetura do MoMA ao espaço público da cidade. A obra, apresentada sempre entre 17h e 22h, com duração de 13 minutos, por 28 dias consecutivos, cria uma experiência cinemática que ultrapassa os limites espaciais e temporais do filme e da sala de projeção.

As sequências são visíveis na 5ª e na 6ª avenidas, ao longo da rua 53 e 54, permitindo que os observadores tenham diferentes pontos de vista das projeções. Com as fronteiras entre público e privado suavizadas, os transeuntes são transformados em observadores eventuais da obra.



Figura 1: *Sleepwalkers*, 2007, Doug Aitken, MoMA/NY

Em uma narrativa descontínua, Aitken privilegia as semelhanças entre os estilos de vida de seus personagens na cidade, e filma de modo sincrônico momentos quaisquer do cotidiano de cada personagem em que eles performam as mesmas ações, como andar, tomar banho, tomar café, olhar pela janela (CASH, 2007, p. 106). Quando a projeção termina, ela é reiniciada em telas diferentes, criando novas relações entre os personagens. Não se trata aqui de contar uma história única; para o artista, importa estabelecer uma troca e uma reflexão entre as narrativas do cotidiano dos personagens e nossos próprios modos de vida a partir do diálogo entre o cinema e a arte.

Entre o despertar dos personagens que iniciam suas tarefas diárias e

6 Essas informações estão disponíveis no release da exposição. Ver: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/aitken/aitken_release.pdf. Consultado em Julho/2015.

o fim de um dia na cidade, estabelecemos uma cumplicidade. O artista nos oferece cenas banais de suas rotinas de trabalho de modo poético, ressaltando a beleza dos pequenos gestos ou dos gestos banais, desvelando de modo ambíguo a condição do homem contemporâneo das grandes metrópoles: sua simultânea e paradoxal solidão e interconexão. Há, sem dúvida, uma relação ambígua entre a vida dos personagens e a vida de quem vive em grandes metrópoles, que é ressaltada aqui pela reflexividade que a obra nos oferece. Ao mesmo tempo em que a obra só pode acontecer quando o dia termina, o que vemos quando o dia termina não é algo que difere de nossas próprias vidas cotidianas. De modo ainda mais intenso, o cotidiano oferecido se apresenta pleno de amnésia e anestesia, automático e sonambólico, representado na grande instalação cinematográfica que ocupa as paredes do MoMA como um espelho amplificador de nossas insignificâncias diárias.



Figura 2: *Sleepwalkers*, 2007, Doug Aitken, MOMA/NY

A experiência da cidade moderna no início do século XIX já nos apresentava uma situação marcada pela alternância entre os estados de alienação e desatenção provocados pela repetição que os novos modos de vida modernos fizeram proliferar, em particular pelas “combinações muito modernizadas do trabalho” (CRARY, 2004, p. 68) e os múltiplos choques visuais e auditivos promovidos pelo excesso, pelas novas velocidades, pelos novos riscos e pelos novos modos de entretenimento que a experiência moderna instaurava⁷. A vida na cidade, carregada de novas informações sensoriais, impulsionava uma crise ainda maior, uma crise no modelo de percepção que se traduzia, segundo Jonathan Crary (2004, p. 69), como uma “crise contínua da atenção”, capaz de

⁷ Autores como Walter Benjamin, Simmel e Kracauer trataram, cada um a seu modo, da questão dos choques da vida moderna nas grandes cidades.

transformar nossos modelos perceptivos e abrir caminho para novas abordagens para o campo sensível. De certo modo, pode-se dizer que as artes modernas, de diferentes maneiras, aprofundaram as questões da percepção e da síntese visual para a qual o corpo estaria ou não suficientemente capacitado.⁸

Com uma montagem que passa de cortes rápidos a longos planos contemplativos, a obra de Doug Aitken exhibe o cotidiano a partir de uma alternância entre estados perceptivos habituais e rotineiros, e imagens abstratas, aceleradas e pulsantes, semelhantes aos choques sensoriais promovidos pela vida na própria cidade. No percurso de suas tarefas, os personagens de *Sleepwalkers* (2007) entram diversas vezes em estados de transe que mesclam a realidade do mundo à realidade da imagem. Os fios elétricos transformam-se em círculos luminosos, um acidente de carro em dança, e uma brisa em devaneio. "O sincronismo da composição e da edição se dissolvem a medida que cada personagem passa por uma transição do cotidiano para um estado de abstração, de sonho." (MOMA, 2007, p. 3). A abstração aqui é, sem dúvida, usada como contraponto as imagens representativas do cotidiano dos personagens, como estratégia de choque sensorial, mas é também mobilizada como modo de corromper a narrativa, de quebrar e isolar alguns momentos específicos e explorar os limites do próprio meio, resultando por vezes em ampliações dos *pixels* da imagem.

Para o artista, a cidade é um organismo vivo, um corpo, e o corpo de cada indivíduo é também uma espécie de cidade, com veias e sangue fluindo em ritmos próprios (AITKEN apud FINKEL, 2007). Desse modo, trata-se de um filme mudo, mas com forte capacidade de comunicar um ritmo, uma pulsação, uma experiência que é ao mesmo tempo visceral e urbana. Em seu percurso, o que o observador que caminha pelo quarteirão incorpora é o próprio fluxo da cidade, seus ritmos e suas velocidades. O modo como experimentamos a memória e a narrativa são interrogados de diferentes maneiras por Aitken, e frequentemente referidos aos espaços urbanos a partir da aceleração do ritmo da vida. (MOMA, 2007, p. 13)

A obra de Aitken pode também sugerir uma leitura que passa por uma crítica ao nosso cotidiano urbano condicionado e alienado, mas, ao mesmo tempo, nos chama atenção para o cotidiano como possível lugar de nossas experiências sensíveis. Não se trataria então de uma concepção de cotidiano calcada na alienação ou na fuga em direção a uma interiorização, mas de um mergulho na poesia do cotidiano através de suas imagens em movimento. Trata-se de uma aproximação entre uma lógica sensório-motora ligada ao cotidiano

8 A questão da síntese perceptiva foi amplamente tratada por Jonathan Crary em seu livro "*Suspensions of Perceptions*". Ver: CRARY, J. *Suspensions of perceptions*. Cambridge: MIT Press, 1999.

como lugar do hábito e do condicionamento, e uma lógica artística voltada ao sensível, aos afetos e aos corpos, tornadas visíveis a partir das fraturas do próprio dispositivo cinematográfico convencional que se reinventa em diálogo com as artes.

A questão da escala do trabalho é aqui essencial. Sem dúvida, a escolha por telas gigantescas aproxima o trabalho de Aitken das linguagens midiáticas, em particular da linguagem publicitária, responsável por imensas telas nos maiores centros urbanos do planeta. Entre Nova Iorque, Tóquio e Xangai, as telas luminosas distribuem suas mensagens comerciais pela cidade, instigando o espectador ocasional, passante e distraído das cidades. Se por um lado as telas publicitárias impõem na maioria das vezes um modelo pronto, uma mensagem específica, uma simbologia predatória, por outro as telas de Doug Aitken nada nos informam para além de nossa própria rotina.

Usar a estratégia da publicidade para trabalhos de arte sempre colocou a arte em um lugar desconfortável, num limiar complexo que a aproxima de seu inimigo mais implacável, o mercado midiático e suas estratégias de venda. Por outro lado, é interessante que a arte faça uso do próprio meio que pretende tencionar e/ou criticar. A instalação de Aitken aproxima-se desse modo publicitário de comunicação, transforma a cidade em telas luminosas, ocupando um lugar já caótico e em excesso. Se a ocupação da cidade⁹ por diferenciados processos artísticos não é novidade, e aqui podemos destacar diversas modalidades de linguagens e políticas de arte ao longo de todo o século XX, cabe nessa análise do trabalho de Doug Aitken interrogar de que modo a cidade habita as imagens expostas em seu dispositivo de cinema. Qual a experiência oferecida ao visitante que caminha pela cidade assim como caminha na instalação? Qual o papel do corpo na experiência com essas imagens? De que modo as estratégias de cinema e arte desenvolvidas por Doug Aitken corroboram para pensarmos a experiência do cotidiano urbano contemporâneo?

Entre telas múltiplas e narrativas lacunares

Em seu livro *Broken Screen* (2006), Doug Aitken entrevista 26 artistas tomando como pano de fundo a questão da não linearidade e da fragmentação presente em diversos trabalhos audiovisuais recentes. Para Aitken, estes fatores estão presentes em nossas vidas todo o tempo, e em muitos casos é mais próxima da nossa realidade (AITKEN, 2006, p. 8) do que acreditamos.

⁹ A ocupação da cidade pela arte recebeu diferentes nomes, entre eles "arte urbana" e "arte pública", e diferentes objetivos. Ver: PALLAMIN, V. M. *Arte urbana: São Paulo (região central 1945-1998)*. São Paulo: Fapesp, 2000. Ver também: BRISSAC, N. *Paisagem urbana*. São Paulo: Senac São Paulo, 1996.

Ao longo do livro, percebemos que a fratura, a disjunção e a multiplicidade fazem parte da história do cinema nos últimos 70 anos e representam um forte desejo de expandir os limites do próprio meio. Em diversas entrevistas, Aitken compara as estratégias de trabalho de artistas, entre eles Robert Altman, Pablo Ferro, Mike Figgis ao cinema-verdade de Andy Warhol, em especial ao filme *Chelsea Girls* (1966), projetado em duas telas, no qual performers apresentam o cotidiano inusitado e extravagante de suas vidas como se estivessem conversando mesmo que jamais tenham se encontrado.

A proliferação das telas e de projeções faz parte da história do cinema experimental¹⁰, e foi responsável, nos anos 1960, pelas mais radicais experiências de subversão de telas e de multiplicação das projeções por artistas que buscaram novas possibilidades narrativas em seus trabalhos. Nesse contexto, surgem também diversas “técnicas de projeção móvel” (WEIBEL, 2004, p. 43) acentuando o interesse artístico nas narrativas sob múltiplas perspectivas. Do filme estrutural às instalações fílmicas, os anos 1970 presenciaram também a emergência da vídeo arte, exercendo forte influência em artistas do vídeo nos anos 1990 que produziram instalações com múltiplas e grandiosas telas, entre eles Eija-Lisa Athila, Douglas Gordon, Pipilotti Rist, Doug Aitken.

A escolha por projeções múltiplas e gigantescas é característica de muitas obras recentes que utilizam tanto o tamanho ampliado quanto a descontinuidade narrativa como estratégias de inclusão e participação do espectador na obra. Ainda assim, é preciso ressaltar que as projeções de Doug Aitken em *Sleepwalkers* (2007) acionam menos um modelo de arte imersiva, no sentido de uma promessa de aumento da impressão de realidade, e mais as possibilidades de uma obra que integra a imagem, o observador e a cidade em uma mesma experiência sensível. Além de criarem espaços compartilhados por diferentes pessoas em seus trajetos diários, promovem uma tensão com a cidade, com seus lugares e suas possibilidades de partilhas. As múltiplas telas articulam uma complexa convivência entre as imagens capaz de promover experiências estéticas conectadas a paisagem urbana da qual fazemos parte. Das instabilidades promovidas pelas telas multiplicadas e pelas narrativas lacunares, vaza a experiência sensível, afetiva e corpórea, ancorada no estado de presença que a obra promove.

Diante das imagens em *Sleepwalkers* (2007), somos instigados a

10 Em “*Éloge du Cinema Experimental*”, Dominique Noguez dedica o último capítulo à apresentação de algumas propostas experimentais a partir das quais podemos pensar o cinema expandido: multiplicação das telas, poli-expressividade, presença, desconstrução e problematização do próprio termo cinema. Ver: NOGUEZ, Dominique. *Éloge du cinéma experimental*. Paris: Éd. Paris Experimental, 1999.

questionar os próprios limites da arte e do cinema e da produção midiática voltada para o cotidiano. Mas aqui, somos surpreendidos por imagens de artistas conhecidos performando um cotidiano outro, comum. Ao contrário da publicidade, a mensagem não está dada, não pode ser reconhecida ou absorvida. São imagens que apenas intensificam presenças – dos corpos dos observadores e das próprias imagens. A presença, como algo tangível, produz necessariamente um impacto sobre o corpo e os sentidos. A presença é palpável, concreta e, apesar de produzir uma experiência estética epifânica e efêmera, ressalta aquilo que não é acessível por meio da interpretação. (GUMBRECHT, 2010). A intensidade da experiência não surge pela consciência de uma interpretação, mas pela intensidade de um corpo sensível que experimenta o comum sob a forma de imagens. Aqui, as imagens do comum são devolvidas ao contexto do comum, promovendo uma aproximação com o mundo, “nos devolvendo a sensação de estarmos-no-mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 146), no mundo físico das coisas, nesse mundo. Trata-se do ordinário como possibilidade de experiência estética no próprio ordinário.

Nesse sentido, a experiência estética já não indica necessariamente uma transcendência ou uma promessa de uma vida melhor, nem a arte é a única encarregada dessa missão. Trata-se de uma busca por intensidades dentro do próprio cotidiano comum. “Se essa experiência se distingue das práticas da vida ordinária, não é para condenar as suas limitações e maneiras de ver, mas para confrontá-las e transformá-las.” (GUIMARÃES. 2006, p. 23). Deste modo, uma arte que revê o cotidiano como possibilidade de produção de experiência está ao mesmo tempo reinventando o papel da arte e o papel do cotidiano. Trata-se de criar territórios híbridos de experiência entre a arte e a vida, onde as fronteiras convencionais sejam reformuladas a partir das experiências propostas.

Referências

- AITKEN, D. *Broken screen: expanding the image breaking the narrative*. Nova Iorque: D.A.P., 2006.
- BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: Cerf, 1976.
- BRISSAC, N. *Paisagem urbana*. São Paulo: Senac São Paulo, 1996.
- CASH, S. *A night in the life: art in America* (April 2007) pp.105
- COHEN, M. *A literatura panorâmica e a invenção de novos gêneros cotidianos*. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CRARY, J. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento*

no fim do século XIX. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Suspensions of perceptions.** Cambridge: MIT Press, 1999.

DUBOIS, P. A questão da “forma-tela”: espaço, luz, narração, espectador. In: GONÇALVES, O. (Org.). **Narrativas sensoriais.** Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

FINKEL, J. Art: MoMA’s off-the-Wall Cinema. **New York Times** (2007).

GUIMARÃES, C.; LEAL, B.; MENDONÇA, C. **Comunicação e experiência estética.** Belo Horizonte, UFMG, 2006, p. 50-63.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir.** Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2010.

KRACAUER, K. **O ornamento da massa.** São Paulo: Cosac & Naif, 2009.

MOMA – **Museum of Modern Art. [Release].** 2007. Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/aitken/aitken_release.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2015.

MOURA, H. PANOVIC, N. **Crossing the boundaries of the cinematic screen in Doug Aitken’s Sleepwalkers.** Disponível em: <http://intermediasreview.com/Screen_Culture/entries/2011/4/18_Crossing_the_boundaries_of_the_cinematic_screen_in_Doug_Aitken%E2%80%99s_Sleepwalkers.html>. Acesso em: 13 ago. 2015.

NOGUEZ, Dominique. **Éloge du cinéma experimental.** Paris: Éd. Paris Experimental, 1999.

PALLAMIN, V. M. **Arte urbana:** São Paulo (região central 1945-1998). São Paulo: Fapesp, 2000.

PARENTE, A. **Cinemáticos: tendências do cinema de artista no Brasil.** Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito. **MANA: estudos de antropologia social.** v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.

WEIBEL, P. Narrated theory: multiple projection and multiple narration (past and future). In: RIESER, M.; ZAPP, A. (Org.). **New screen media.** Londres: BFI, 2004.