

# Contracampo

BRAZILIAN JOURNAL OF COMMUNICATION | PPGCOM-UFF

VOLUME 37. NÚMERO 3. 2018. E-ISSN 2238-2577. DEZ/2018-MAR/2019



Editorial vol. 37 n. 3

## **Dossiê Movimentos do tempo: política, cultura e mídia**

Nesta edição da revista *Contracampo: Brazilian Journal of Communication*, o dossiê *Movimentos do tempo: política, cultura e mídia* traz a reflexão sobre a coexistência de distintas temporalidades nos processos midiáticos. Com o objetivo de acolher e ampliar a discussão sobre os movimentos epistêmicos, políticos e culturais do tempo e seus desdobramentos nos processos comunicacionais e suas historicidades, o dossiê problematiza o novo regime de temporalidade caracterizado por uma espécie de hiperpresente que se amplia tanto na direção do passado como na do futuro. Assim, sob a perspectiva de que nossas experiências temporais são complexas, o desafio do pesquisador da comunicação que investiga o tempo se orienta para o entendimento de suas especificidades históricas e de suas múltiplas e simultâneas realidades. É nesse sentido que grupos de pesquisa interinstitucionais – como o Historicidade dos Processos Comunicacionais, formado por pesquisadores da UFRJ, Fiocruz, UFF, UFMG, UFBA e da UFPI – promovem pesquisas conjuntas, publicações e eventos que problematizem, debatam e divulguem questões sobre as articulações entre história e as dinâmicas comunicacionais e midiáticas, bem como entre estas articulações e as diversas experiências temporais de indivíduos, grupos e mesmo instituições.

Em consonância com este esforço, abrimos o dossiê com uma reflexão sobre a postura do historiador da mídia e sua metodologia: no artigo *O que nos diz a máquina de escrever? Notas sobre a escrita de um Brasil moderno*, Bruno Guimarães Martins (UFMG) e Rachel Bertol (UFF) apontam como a observação minuciosa da máquina de escrever desvenda imbricações que, para além da análise isolada da escrita, mostram suas relações com outras experiências e outros aparelhos, como os que registram sons e imagens. O trabalho parte da originalidade dos conceitos e métodos sugeridos por Friedrich Kittler para analisar as complexas redes discursivas que se cristalizam na máquina de escrever durante

o processo de modernização do Brasil, na virada do século XIX para o XX. A partir de casos empíricos brasileiros (material epistolar, artigos de jornal, anúncios), os autores tomam a máquina de escrever como ferramenta e tecnologia para a exploração de dilemas próprios da história das mídias no Brasil. Uma história que nos ajuda a compreender a cultura e os meios de comunicação nacionais a partir da curiosa relação entre algo que se é capaz de imaginar, mas não de realizar.

Este diálogo de fôlego com a história da mídia elaborada por Kittler amplia as perspectivas teórico-metodológicas para a pesquisa da historicidade dos processos comunicacionais e convida a refletir sobre determinados apagamentos engendrados pelo consenso historiográfico. Isto porque a perspectiva da modernização do jornalismo brasileiro e a concepção historicamente linear da imprensa nacional instauram um consenso que, obliterando a tradição literária, invisibiliza os cadernos diários de cultura na história dos jornais impressos. Esta é a problemática apontada no artigo *O lado B do Jornalismo: como os cadernos culturais entram na história*, de Phellipy Pereira Jácome (UFMG) e Itala Maduell Vieira (PUC-Rio). Trabalhando a noção de estratos do tempo de Koselleck e as considerações de Octavio Paz sobre rupturas na modernidade, os pesquisadores analisam o sentido dessas ausências e esquecimentos em registros historiográficos sobre o Jornal do Brasil e seu pioneiro e longo caderno de cultura, o Caderno B (1960-2010), buscando apontar para uma rede textual e contextual mais ampla.

O apagamento também é uma das questões trazidas pelo terceiro trabalho do dossiê. Em *Entre memória forjada e lugar de memória: Feira de São Cristóvão e tradição*, a dupla Carlos Alberto Carvalho e Maria Gislene Carvalho Fonseca, da UFMG, adota a flanação como método de observação e análise sobre as dinâmicas de constituição e manipulação da memória. Na reflexão dos pesquisadores sobre a Feira de São Cristóvão, na cidade do Rio de Janeiro, o caráter estanque da tradição transforma um espaço cultural em ambientação de memórias forjadas sobre um nordeste temporalmente limitado. Articulando o conceito histórico de "lugar de memória" fundamentado por Pierre Nora ao pensamento ricoueriano, o artigo questiona as narrativas que são tecidas no Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, apontando a encenação de uma temporalidade na qual o embate entre passado e presente é um desafio à compreensão do contemporâneo.

Nesse sentido, é importante atentar para o fato de que a ruptura entre modernidade e tradição fez emergir processos de resgate do passado que complexificam as dinâmicas da memória. Uma das mais curiosas é a que se instaura a partir da nostalgia, um tipo particular de prática mnemônica. Para além da concepção romântica do passado e da fuga simplista do presente, a nostalgia

também pode ser tensão sobre o futuro. É justamente o tensionamento nos modos de viver a nostalgia o foco do trabalho *Em busca do tempo: memória, nostalgia e utopia em Westworld*, de Bruno Souza Leal (UFMG) e Ana Paula Goulart Ribeiro (UFRJ). O artigo analisa a configuração contemporânea da nostalgia em um gênero que, tradicionalmente, projeta futuros em vez de passados: a ficção científica. Na trama do objeto analisado, a série *Westworld*, a memória como elemento humanizador e conscientizador de robôs é também elemento de ruptura com o *status quo*; é um esforço vital para que identidades, pessoas, acontecimentos e espaços adquiram vitalidade e renovação.

No lastro dessa vitalidade, o dossiê *Movimentos do tempo: política, cultura e mídia* traz o trabalho em que Jorge Cardoso Filho (UFRB), Rafael José Azevedo (UFMG), Thiago Emanuel Ferreira dos Santos (UFBA) e Edinaldo Araujo Mota Junior (UFBA) mostram como os fluxos audiovisuais e culturais são vetores de configurações políticas, estéticas e sociais da experiência. No trabalho *Pablo Vittar, Gloria Groove e suas performances: fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop*, os autores tomam o YouTube como plataforma que posiciona corpos em processos de subjetivação. Assim, os videoclipes das cantoras são o ponto de partida para a articulação entre as noções de performance e de dispositivo na investigação sobre identidades de gênero, gêneros midiáticos e fluxos audiovisuais e espaço-temporais em disputa.

Dialogando com a abordagem da subjetivação que atravessa a temporalidade da experiência, Elton Antunes (UFMG), Juliana Freire Gutmann (UFBA) e Jussara Peixoto Maia (UFRB) tratam de como a performance do corpo constitui figuras do tempo. No trabalho *No tempo do Zoio: matrizes midiáticas, temporalidades e YouTube*, os autores se apropriam das noções de mediações e mutações culturais, de Jesus Martín-Barbero, para investigar temporalidades, fluxos e matrizes midiáticas desta forma audiovisual caracterizada pelo trânsito da autodifusão e pela poética do registro amador. Nela, o consumo do corpo autoflagelado se articula a uma performance que constitui variadas figuras do tempo e aciona matrizes midiáticas.

No sentido oposto da temporalidade que não é o da excepcionalidade e sim o da banalidade que produz efeito de autenticidade, o artigo de Igor Sacramento e Izamara Bastos Machado, da Fiocruz, e de Michele Negrini, da UFPEL, *A Morte de Dona Marisa Letícia: o biográfico e os trabalhos da memória no Jornal Nacional*, chama a atenção para a carga de violência simbólica despendida em procedimentos de enquadramento realizados pela grande mídia. Como o foco são as narrativas biográficas a partir da morte de personalidades públicas, o artigo analisa os

trabalhos de enquadramento da memória coletiva na cobertura da agonia e morte de Dona Marisa Letícia Lula da Silva em edições do Jornal Nacional (JN). Ao escrever a história do país através da morte de Dona Marisa Letícia num contexto marcado pela crise política e pelo impeachment de Dilma Rousseff, a narrativa biográfica produzida pelo Jornal Nacional dá a ver como a mídia escreve uma história e como ela se inscreve na história. Nesse processo, a memória do JN sobre Dona Marisa Letícia é também autorreferente, uma vez que parte de estratégias de autolegitimação – fundamentais em períodos de transformações como as que passa o jornalismo no século XXI.

Para Ana Regina Rego (UFPI), que assina o oitavo artigo desta edição, essas transformações são tributárias do desmantelamento da marcação do tempo nas narrativas. Sob a hipótese de que o tempo primevo do jornalismo não é mais o presente, o artigo *Articulação temporal e essência narrativa: o jornalismo para além do tempo presente* analisa o noticiamento do impeachment da presidenta Dilma Rousseff e a primeira semana após este acontecimento, no jornal O Globo, na tentativa de compreender por que o futuro se institui como o tempo do jornalismo. Visto e utilizado não mais como promessa e sim como realização, o futuro é responsabilizado pela transformação do presente. E o desejo de futuro que se manifesta no jornalismo subverte a ordem do tempo em sua narrativa tradicional, sobrepondo o presente e se lançando ao passado na procura por um novo futuro. Nesse sentido, a amnésia coletiva se manifesta na velocidade das narrativas prefiguradas a partir de expectativas e não de fatos. Forjado na modernidade e tendo como pilares a construção da verdade a partir do tempo da narrativa, o jornalismo apresenta mudanças que implicam novas relações temporais.

Radicalizando esta perspectiva, o objeto de análise do artigo de Itania Maria Mota Gomes e Nuno Manna, da UFBA, se mostra bastante rico para a investigação sobre as disputas políticas e culturais no tratamento de valores e convenções do jornalismo, do tempo e da realidade. A partir de quadros conceituais e metodológicos de Raymond Williams e Jesús Martín-Barbero, *Outros tempos possíveis: disputas de valores e convenções do jornalismo em Tempos Fantásticos* analisa como a experimentação em torno do “jornalismo fictício” incorre em disputas sobre o imperativo ético que legitima o jornalismo como instituição social. Como a relação do jornalismo com o tempo histórico e a experiência social mediada por ele são marcadas pela narratividade do tempo presente, *Tempos Fantásticos* é um objeto dinâmico e concreto em que continuidades e rupturas se explicitam. A experiência radical das alteridades temporais e das realidades fantásticas

promovida por Tempos Fantásticos evidencia as anacronias das mediações jornalísticas, apontando processos de mudança cultural e social. Assim, nas experimentações realizadas pelo jornal, uma complexa trama de temporalidades se realiza e uma disputa política e cultural se efetiva.

Entre a originalidade do pensamento do filósofo alemão Friedrich Kittler e a ousadia de Tempos Fantásticos como objeto de reflexão, o dossiê *Movimentos do tempo: política, cultura e mídia* espera promover uma leitura que acolha as complexidades de nossas experiências temporais em suas instigantes articulações com as historicidades dos processos comunicacionais. Evidentemente, este objetivo não tem a pretensão de ser totalizante. Mas espera proporcionar um percurso de leitura que, como os *movimentos do tempo*, seja marcado pela sedução das sinuosidades.

Além do dossiê, a presente edição da Revista Contracampo traz ainda uma entrevista com o filósofo francês Gilles Lipovetsky, realizada por Mirella Migliari, Lucia Santa Cruz, Sandra Sanches (ESPM-RJ), e dois artigos na seção de temas livres: *Folha de S. Paulo e os 50 anos do Golpe de 1964: guerras de memórias no especial multimídia*, de autoria de Allysson Viana Martins (UNIR), e *Show tributo como catarse coletiva: a presentificação dos atentados*, escrito por Ana Paula da Rosa (Unisinos).

Boa leitura.

Patrícia D'Abreu (UFRJ) e Paulo Bernardo Ferreira Vaz (UFMG)  
Editores convidados

## EQUIPE EDITORIAL

### **Editoras-chefes**

Beatriz Polivanov (UFF)

Thaiane Oliveira (UFF)

Angela Prysthon (UFPE)

### **Editores convidados**

Patrícia D'Abreu (UFRJ)

Paulo Bernardo Ferreira Vaz (UFMG)

### **Editores-executivos**

Luana Inocência (coordenadora)

Daniela Mazur

Érica Ribeiro

Gabriel Ferreirinho

Lumárya Souza

Rafael Ribeiro

Seane Melo

### **Revisão**

Jonas Pilz (coordenador)

Ana Luiza Figueiredo

Erly Guedes

Manuela Arruda Galindo

Verônica Lima

**Tradução / Versão**

Patrícia Matos (coordenadora)

Deborah Santos

Jessika Medeiros

Leonam Dalla Vecchia

**Projeto gráfico / Diagramação**

Wanderley Anchieta (coordenador)

Érica Ribeiro (capa)

**Equipe de comunicação**

Pollyane Belo (coordenadora)

Paola Sartori

**Planejamento estratégico**

Melina Meimaridis (coordenadora)

Angélica Fonsêca

Beatriz Medeiros

Camilla Quesada Tavares

Daniela Mazur

Ícaro Joathan

Ledson Chagas

Lumárya Souza

Rosana Berjaga

Edição v. 37  
número 3 / 2018

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 37 (3)  
dez/2018-mar/2019

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 que nos diz a máquina de escrever? Notas sobre a escrita de um Brasil moderno

## What does the typewriter tell us? Notes on writing of a modern Brazil

### BRUNO GUIMARÃES MARTINS

Doutor em Literatura pela PUC-Rio e professor no departamento de Comunicação Social da UFMG desde 2006 onde ministra disciplinas na graduação e na pós-graduação. E-mail: bruno.morca@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6937-6976

### RACHEL BERTOL

Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ, pesquisadora do Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (Nepcom) da UFRJ e professora de Jornalismo na Universidade Federal Fluminense (UFF). Email: rachelbertol@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8411-4002.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

MARTINS; Bruno Guimarães; BERTOL, Rachel. O que nos diz a máquina de escrever? Notas sobre a escrita de um Brasil moderno. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 09-27, dez. 2018/ mar. 2019.

Enviado em 26 de março de 2018 / Aceito em 24 de dezembro de 2018.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.19452>

## Resumo

O artigo dialoga com a história da mídia elaborada por Friedrich Kittler, buscando ampliar as perspectivas teórico-metodológicas para a pesquisa da historicidade nos processos comunicacionais. A partir de casos empíricos brasileiros (material epistolar, artigos de jornal, anúncios), toma-se a máquina de escrever como meio de comunicação escrita que participou de forma relevante da modernização do país na virada do século XIX ao XX. No momento de aparecimento das primeiras mídias técnicas, segundo Kittler, a invenção de um aparelho ambíguo, percebido tanto como ferramenta quanto como tecnologia, propiciou uma nova relação com a escrita e uma mudança na “rede discursiva”, simultaneamente ao impacto de invenções óticas e sonoras, especialmente o filme e o gramofone. Ao considerar as condições técnicas historicamente localizadas para a articulação discursiva buscaremos explorar dilemas próprios da história das mídias em regiões geralmente classificadas como periféricas, como o Brasil.

### Palavras-chave

Máquina de escrever; História da mídia; Friedrich Kittler.

## Abstract

The article addresses topics of the media history elaborated by Friedrich Kittler, seeking to broaden the theoretical-methodological perspectives for the research of the historicity in the communication processes. Based on Brazilian empirical cases (epistolary material, newspaper articles, advertisements), the typewriter is used as a medium for written communication that participated in a relevant way in the modernization of the country at the turn of the XIXth to the XXth centuries. According to Kittler, the typewriter is an ambiguous apparatus, perceived both as a tool and a technology that led to a new relationship with writing. It was created in a period of many technical media inventions and along with the impact produced by the optical and sound innovations, especially the film and the gramophone, it contributed to change the “discourse network” of that time. Considering the technical and historical conditions of the discourse, we will explore some of the media history dilemmas in regions usually classified as peripheral, such as Brazil.

### Keywords

Typewriter; Media history; Friedrich Kittler.

## Introdução

O artigo tem como base indagações que surgiram a partir de aproximações entre história da mídia e literatura. Nesse sentido, apresentaremos alguns dos conceitos e métodos sugeridos por Friedrich Kittler (1990, 1999, 2016) que se mostraram ferramentas úteis nessas investigações, buscando abordar o que já foi nomeado como “crítica pós-hermenêutica” (WELLBERY, 1990). Nossa atenção se volta para o período de transformações ocorridas na virada do século XIX para o XX, quando, assim como estabelece nossa historiografia, com o fim da escravidão e a reorganização política do Segundo Reinado para a República, inaugurou-se no Brasil um processo de modernização. Trata-se então de observar este momento histórico de inegável relevância através das lentes da história da mídia com o objetivo de contribuir para a ampliação do leque de recursos teóricos e metodológicos que possam adensar a pesquisa em torno da historicidade nos processos comunicacionais.

Ao realizar uma apropriação original de diferentes autores que podem ser classificados como pós-estruturalistas – especialmente Michel Foucault, Jacques Derrida e Jacques Lacan – Kittler desenvolve uma metodologia descritiva para a história da mídia ao pressupor que o processamento, o registro e a transmissão da informação dependem de dispositivos específicos, especialmente com o aparecimento das “mídias técnicas” na virada do século XIX para o século XX.

Neste momento histórico quando as mídias técnicas operam a separação entre o acústico, o ótico e o escrito, nos parece bastante instigante observar o feixe de complexas redes discursivas que se cristalizam na máquina de escrever. Certamente, a despeito das forças globalizantes que dependem justamente dos meios de comunicação, existem diferenças significativas entre os usos e a disseminação da escrita no Brasil e na Europa, pois enquanto a escrita e a leitura já se encontravam na Europa bastante disseminados no século XVIII, na segunda metade do século XIX escrita e leitura ainda apresentavam aqui restrições severas. Entretanto, é notável que a diferença de mais de três séculos entre o aparecimento da prensa tipográfica na Europa e sua chegada ao Brasil no início do século XIX, praticamente se apaga com a sincronia da adoção da máquina de escrever em fins do século XIX e início do século XX.

Importante destacar que o artigo propõe uma modificação na compreensão do aparelho técnico que ao se inscrever em um momento histórico não deve desconsiderar suas especificidades culturais, todavia, insistimos que modificar o ponto de observação poderá trazer novas perspectivas para compreender relações entre os meios de comunicação e história da cultura.

A escolha do momento histórico abordado pelo artigo se justifica pelas profundas transformações midiáticas então ocorridas. Sobretudo, serão analisados, a partir de alguns exemplos empíricos, aspectos que se referem à introdução da máquina de escrever no cotidiano brasileiro da virada do século. Não daremos destaque a figurações da máquina ou da escrita no discurso literário, mas buscaremos por sua percepção e apropriação no dia-a-dia, especialmente na visão daqueles que seriam afetados diretamente por sua existência, como burocratas e escritores profissionais. Além disso, destacaremos duas tentativas frustradas de invenção de máquinas de escrever no país. Acreditamos que a máquina de escrever modifica não só a autoimagem do escritor e da escrita, mas esta nova ferramenta tem implicação nos dilemas enfrentados pelos intelectuais e letrados, especialmente em relação aos projetos de país desenhados a partir de sua escrita.

Assim como Kittler, ao dar ênfase à máquina de escrever, buscamos compreender transformações amplas ao comparar a mão que caligrafa e a mão que datilografa. Observar a máquina de escrever simultaneamente como técnica e ferramenta de escrita nos permite analisá-la historicamente como suporte midiático. A maneira como o historiador da mídia “se debruça” sobre as particularidades e os usos deste aparelho é uma amostra de sua metodologia: ao observá-lo minuciosamente, desvendam-se imbricações que não permitem uma análise isolada da escrita, pois surgem relações diversas com outras experiências e outros aparelhos, como os que registram sons e imagens.

## História da mídia

O gesto historiográfico de Kittler insiste em observar os meios de comunicação para buscar como “a primeira mídia tecnológica” foi registrada em “velhos papéis de livros” na forma de uma “estética do terror” quando escritores projetaram em seus textos “uma imagem fantasmagórica de nosso presente como futuro” (1999, p. XL). Dessa forma, ao descrever o desenvolvimento de técnicas capazes de processar sons, imagens e textos – gramofone, filme, máquina de escrever – e as formas pela quais se anunciaram estas técnicas, suas expectativas e usos, torna-se possível figurar um “futuro passado”. Descrever mudanças nas formas de processar, registrar e transmitir informação implica de forma inextrincável textos, sons e imagens, conduzindo a uma investigação genealógica da “pré-história” das mídias técnicas que remonta, por exemplo, à *camara obscura* e à *lanterna mágica*.

Kittler dedicou-se longamente a descrever a complexidade de “redes discursivas” emaranhadas na comunicação literária especialmente no século XIX,

quando o Romantismo alcançou seu ápice. O livro era então a principal mídia ao permitir, através do processamento e do registro da informação escrita, acesso a sofisticadas ilusões óticas e acústicas, especialmente para leitores extremamente proficientes. Quando gravar sons, filmar sequências e datilografar letras passaram a ser opções em outros dispositivos midiáticos, ou seja, diante do aparecimento das primeiras mídias técnicas na virada do século XX, a escrita (e a imaginação literária) defrontou-se com o fato de que algumas de suas qualidades expressivas tornaram-se obsoletas diante de aparelhos como o gramofone e o filme.

Ao se aproximar da história da literatura, o historiador da mídia não pretende acusar determinação, mas refletir sobre as condições de possibilidade para que uma articulação discursiva possa acontecer, ou seja, como em um determinado momento histórico, as mídias disponíveis implicam formas expressivas e artísticas. Assim, explica-se uma preferência pelo “gesto descritivo”, pois o objetivo não é realizar uma hermenêutica – que busca desvendar algo que se esconde –, mas indicar as condições para as possibilidades de comunicação. Foi isto que Wellbery (1990), importante interlocutor norte-americano da obra de Kittler, denominou “pós-hermenêutica”.

Ao traçar uma longa genealogia das mídias óticas que remonta à perspectiva da *camara obscura* utilizada por pintores renascentistas, Kittler (2016) demonstrou como uma série de dispositivos pré-cinematográficos (*lanternas mágicas*, *cosmoramas*, *dioramas*) tiveram seus efeitos ilusórios reproduzidos pela literatura romântica. Diante do aparecimento do filme, a literatura questiona sua capacidade em produzir tais ilusões representativas, caminhando em direção à iconoclastia não figurativa que caracterizou grande parte das chamadas vanguardas modernas. De forma similar, acreditamos que para analisar criticamente o presente da escrita, não mais estabilizada em torno de sua principal mídia, o livro, torna-se necessário considerar uma complexa ecologia midiática que não pode ser separada de uma abordagem histórica.

[...] uma análise que procura identificar no campo histórico as interseções e fronteiras entre a cultura da escrita e a técnica das imagens é um preparo imprescindível para a pergunta insistente sobre o possível *status* da escrita e da literatura nos dias de hoje (KITTLER, 2016, p. 26).

O ensaio historiográfico se insinua como um tortuoso caminho para “compreender a mídia contemporânea”, pois impõe deslocamentos em direção à alteridade temporal para que seja possível encontrar desvios das dominantes plataformas digitais que hoje monopolizam o debate. Para compreender suas potencialidades ou suas formas específicas de controle, acreditamos ser necessário

observá-las desde uma perspectiva que não pode deixar de considerar, historicamente, o palimpsesto midiático que a compõe. Em outras palavras, revisitar arquivos que registraram transformações nos meios de processar, armazenar e transmitir informação poderá nos indicar caminhos para, a partir dos processos históricos, compreender a mídia contemporânea. Para tanto, tomaremos a máquina de escrever como “plataforma”, numa referência à contemporaneidade, que pode comportar certo anacronismo, mas seria útil para evidenciar questões relevantes relacionadas à naturalização do seu uso cotidiano.

## Relativizando o determinismo

A história da mídia, como elaborada por Kittler, certamente foi uma inspiração para os conceitos de “materialidades da comunicação” e da “crítica não-hermenêutica” propagados por H. U. Gumbrecht (1994, 1998), o que remonta, direta ou indiretamente, a McLuhan e ao seu bordão: “O meio é a mensagem”. A polêmica que contrapõe determinismo tecnológico e cultura parece ser retomada sem concessões pelo autor quando afirma: “Os meios determinam nossa situação” (KITTLER, 1999). Se, de fato, há no campo da teoria das mídias autores que retomam Kittler numa chave mais determinista, atuando encerrados no tempo fechado dos circuitos tecnológicos<sup>1</sup>, essa afirmação comportaria um fundo tautológico, pois, se os meios são determinantes, o que, por sua vez, os determina?

Kittler reconhece a influência de McLuhan e Harold Innis, como autores que tiveram uma contribuição importante para dar especificidade teórica ao estudo dos meios comunicacionais. No entanto, não deixa de apontar imprecisões no conceito de mídia utilizado por McLuhan, considerando-o profundamente conservador (em certas passagens, o canadense confundiria o Espírito Santo com a máquina de Turing (2016, p. 33), mas mantém uma relação algo ambivalente em relação às suas principais ideias. Segundo Gumbrecht (2013), em certos textos Kittler opõe-se de maneira clara ao bordão de McLuhan, a partir de uma inspiração teleológica, que não poderia ser menosprezada em sua obra.

Ao destacar em suas análises aspectos técnicos dos meios, Kittler observa que McLuhan, assim como Freud, pressupõe o humano como sujeito de todas as mídias. Por um caminho contraintuitivo, Kittler desenvolve uma suspeita inversa, ao destacar que, em certo nível de desenvolvimento, as inovações técnicas fariam referência ou responderiam somente umas às outras, de forma contingente e

---

<sup>1</sup> Um exemplo de autor nessa linha é Wolfgang Ernst, autor de *Chronopoetics – The temporal being and operativity of technological media* (2016).

desvinculada do corpo coletivo ou individual do ser humano. Essa falta de vínculo, justamente, seria o motivo do “impacto esmagador” que os meios têm sobre os sentidos e os órgãos (2016, p. 32). Mas Kittler não desvincula sua história dos meios das questões políticas e sociais – e chega a afirmar: “Nenhuma história das mídias óticas pode ignorar o fato de que as mídias de entretenimento são sempre, também, máquinas de propaganda” (2016, p. 101). Em comentários sobre o filme, destaca que seu aparecimento deve ser considerado “no contexto de fantasias e das políticas”. Isso embora, segundo ele, seja preciso observar “o fato negativo” de que a televisão “não havia sido sonhada ou imaginada antes que se desenvolvesse” (2016, p. 19).

Para construir sua história dos meios, Kittler se nutre de referências nos mais diversos campos, como a matemática, a história da arte e do cinema, a literatura, a computação. Mas, sobretudo, a base sobre a qual se move é a da filosofia, com destaque para Heidegger e a questão do Ser; Hegel, com quem, como observa Gumbrecht (2013), ele muitas vezes se parece se posicionar como opositor e em outras como seguidor; e Nietzsche, que inspira muitas de suas passagens, com o método genealógico para a história e a questão da corporalidade, imbricada à técnica. Para não se lançar para fora da tradição alemã, todo esse aparato filosófico é atravessado pelo diálogo intenso com autores pós-estruturalistas, especialmente Derrida e a (arque)escritura como condição de possibilidade para o conceito; Foucault e os discursos como ordem para a arqueologia do saber; além de uma estreita analogia com as noções de simbólico, imaginário, real elaboradas por Lacan como crítica à subjetividade tal como proposta por Freud.

Wellbery (1990) define três eixos como pressupostos teórico-conceituais para a história da mídia escrita por Kittler: exterioridade, medialidade e corporalidade. A *exterioridade* constitui uma perspectiva analítica que permite a crítica pós-hermenêutica, uma vez que pretende analisar a construção dos discursos a partir de dispositivos que organizam o que se registra e se armazena, ou seja, complexas estruturas de poder e tecnologia que determinam o que se encontra registrado nos discursos. Dessa forma, ao considerar a especificidade histórica das máquinas que processam e registram o conhecimento revelam-se complexas estruturas que articulam poder e tecnologia. Por sua vez, ampliar o conceito de mídia como algo determinado pelas condições tecnológicas de um momento histórico, o torna aplicável para todas as formas de trocas culturais, estabelecendo-se um domínio de investigações pautadas pela *medialidade*. Tal pressuposto define, por exemplo, as condições gerais para que um discurso tome forma em uma época específica, assim como demonstra Gumbrecht em *Mídia*

literatura (1998) ao descrever historicamente a consolidação de pressupostos (como a ficcionalidade) e expectativas (como seu caráter transgressor) em torno da produção e recepção dos textos literários.

Finalmente, como terceira pressuposição, identifica-se na *corporalidade* um “ponto de referência e um foco de preocupação” (p. XIV), pois indica o corpo como lugar onde as tecnologias culturais se inscrevem, ou seja, um link de conexão de onde simultaneamente partem e convergem as operações midiáticas. Dessa forma, o corpo torna-se um aparato profundamente histórico, configurado e reconfigurado continuamente pelas redes que se formam em seu entorno. Segundo Rocha, falar em corporalidade, em vez de sujeito, indica um “deslocamento sutil, embora decisivo, da centralidade do sujeito, modernamente visto como fonte de ações conscientes, para a centralidade do corpo, visto, numa época pós-hermenêutica, como metonímia da contingência” (1998, p. 21).

A passagem do “sujeito” ao “corpo” tem duas consequências metodológicas: 1) o protagonismo do sujeito ou de sua “agência” recua para um segundo plano; 2) o corpo se torna um *locus* privilegiado para a análise das redes discursivas. Neste sentido, tornam-se visíveis “laços de solidariedade” que orientam a história da mídia em Kittler, contrariamente às acusações de determinismo tecnológico, pois apresenta-se uma inconfundível compaixão pelo *pathos* do corpo em sofrimento: “A crítica pós-hermenêutica (...) afirma sua responsabilidade precisamente a partir da inassimilável alteridade do corpo singular e mortal. Este é o motivo ético pelo qual ela deixa de fazer sentido” (WELLBERY, 1990, XIV; tradução nossa<sup>2</sup>). Com a máquina de escrever, inscreve-se no corpo (mãos, olhos, postura) uma nova relação com a escrita.

## Máquina de escrever como plataforma

O conceito de “medialidade” apresenta-se útil para as pesquisas em comunicação uma vez que abandona qualquer ingenuidade acerca dos meios, ou de sua suposta neutralidade ou imparcialidade. Hoje onipresente, “plataforma” tornou-se a metáfora principal nos meios digitais acoplando-se facilmente às principais e bilionárias empresas: *Google, Uber, Airbnb, Amazon, twitter, Facebook*. Esta última congrega mais de 2 bilhões de pessoas, população que supera a de qualquer nação. No lugar de um “número de identidade”, há códigos algoritmos que definem em dados e metadados as identidades.

---

<sup>2</sup> Do inglês: “Post-hermeneutic criticism, however, draws its responsibility precisely from the unassimilable otherness of the singular and mortal body. This is the ethical reason it stops making sense”.

A crença na neutralidade da plataforma contribui para o sucesso econômico de empresas que batalham avidamente pela atenção de seus usuários. Se consideramos a “máquina de escrever” como “suporte neutro”, talvez pouco se pudesse dizer a respeito. Mas as metáforas também são sugestivas pelo que não dizem – elas não equivalem ao objeto que querem designar: “o elemento crucial nessa fórmula é a diferença que existe entre ‘a coisa’ e ‘algo mais’. O que torna a metáfora poderosa é o *gap* entre os dois polos da equação” (JOHNSON apud GILLEPSIE 2017). Neste sentido, é relevante destacar que a metáfora da plataforma esconde sob seus espaços planos uma teia de conexões intrincadas e complexas, de múltiplas camadas, onde, por exemplo, agem inúmeros “*trolls*” a assediar usuários de maneira coordenada (GILLPESIE, 2017), como grupos de ódio, não apenas nas redes digitais mas também em espaços públicos de grande repercussão.

Todavia, a ideia de plataforma remete também a algo que se eleva, um ponto de partida para um lance, uma ação, um movimento. “Figurativamente, uma plataforma é plana, aberta, robusta. Em suas conotações, oferece oportunidade de atuar, conectar ou falar de maneiras poderosas e eficazes: pegar o trem, perfurar o petróleo, proclamar suas crenças” (GILLEPSIE, 2017). No caso, trata-se de potencializar a escrita por uma máquina (a plataforma). E o que não é escrever senão atuar, conectar, falar de maneira poderosa e eficaz?

O conceito de “medialidade” permite compreender como os meios propiciam os usos e sentidos não programados, apontando os limites históricos e os privilégios da hermenêutica como forma de interpretação e apropriação. Neste mesmo sentido, parece ser necessário questionar o uso da razão técnica para a elaboração de um discurso universalista e sem história, ironizado por Kittler na formulação do termo “aquele-chamado-Homem” (em inglês, *the-so-called-Man*). Nenhuma novidade em se apontar a relação entre técnica e valores culturais, mas a “medialidade” (ainda mais que os outros dois conceitos da crítica hermenêutica) implica novas formas de observar a história da mídia e pode incrementar a pesquisa dos meios comunicacionais.

Dessa forma, compreender a passagem do manuscrito para a máquina de escrever tem impacto equivalente a uma “mudança tectônica” (HAYLES, 2012, p. 57) que define a transição das redes discursivas no século XIX. Ao observar ainda a literatura como medialidade, ou seja, a partir das técnicas disponíveis para sua articulação discursiva, dissolve-se sua suposta universalidade, reposicionando a importância do dispositivo de escrita cotidiana a partir do qual se constitui um nova perspectiva de observação da comunicação literária:

[separar] (...) "poesia" romântica (produzida sob o monopólio da impressão e alfabetização universal) de "literatura" moderna (onde a escrita entra em competição com a mídia técnica do gramofone e do filme). Desta perspectiva, a máquina de escrever (...) pode ser vista iniciando uma mutação fundamental no modo de existência da linguagem. (WELLBERRY, 1990, p. XIV, tradução nossa)<sup>3</sup>

Seguindo comentários de Heidegger, Wellberry (1990, p. XXX) afirma que a máquina de escrever afasta a linguagem da mão, o que distinguiria, de acordo com Aristóteles, o "homem". Sem compartilhar dessa nostalgia, Kittler torna tal intuição historicamente concreta, pois escrever à máquina significa libertar a escrita do controle do olho e da consciência; institui-se o espaçamento como a precondição da diferenciação; armazena-se um reservatório de significantes que desafiam a página. Tais modificações, portanto, alteram o *status* do discurso e reposicionam corpos que escrevem e leem literatura, textos científicos ou *faits divers*.

Se há inúmeros estudos que se ocupam do impacto do telégrafo, poucos voltam suas investigações para o aparecimento da máquina de escrever. Na hipótese de Kittler (1990) – que realiza sua investigação a partir de um variado material empírico – o impacto não teria sido pequeno. Os simbolistas, com os jogos de escrita automática, estariam entre os primeiros a pressentir o que significou a possibilidade de abandonar a pena para escrever à máquina modificando então a forma como mão que escreve relaciona-se com o corpo e a consciência. Hoje, vê-se o paroxismo desse automatismo: máquinas autônomas processam informação e "escrevem".

"Datilografar" implicava um certo distanciamento no uso das letras, sendo as primeiras máquinas projetadas para permitir a expressão de pessoas cegas. Kittler investiga a relação entre os projetos iniciais e seus usos efetivos, descrevendo, por exemplo, como um Nietzsche se apropria do aparelho, primeiramente para solucionar seus próprios problemas de visão. Todavia, o filósofo passa do entusiasmo com a máquina para a reflexão sobre sua influência sobre sua própria filosofia.

Um outro aspecto da adoção gradual e massiva da máquina de escrever no cotidiano foi a entrada no mercado de trabalho de um grande número de datilógrafas, como, por exemplo, secretárias, abrindo um grande campo de trabalho para as mulheres. Nesta associação algo inesperada para um historiador que inicia sua narrativa a partir de um aparelho técnico, demonstra-se a articulação entre exterioridade, medialidade e corporalidade. Ao descrever historicamente a

---

<sup>3</sup> Vejamos o trecho em inglês: "It operates in our own historical backyard, severing, as Kittler shows, Romantic 'poetry' (produced under the monopoly of print and universal alphabetization) from modern 'literature' (where writing enters into competition with the technical media of phonograph and film). From this perspective the typewriter, still a component of our historical a priori, can be seen to initiate a fundamental mutation in the mode of existence of language."

máquina de escrever, este aparelho posicionado *fora* do próprio discurso se apresenta como um pivô capaz de *articular* uma discrepância entre a ausência de *autoras* de literatura antes do século XX. Como um efeito ricochete, aspectos socioeconômicos nas formas de uso e apropriação da máquina de escrever são amplificados a compreensão da importância da mídia para a história da cultura aproximando-se de candentes questões contemporâneas que articulam corpo, gênero e discurso.

## Inventar e escrever no Brasil

Kittler centra sua análise no cenário alemão, mas suas proposições sobre a máquina de escrever nos inspiraram a pesquisar como a “geringonça” se estabeleceu no Brasil. O historiador da imprensa Juarez Bahia aponta quando os jornais passaram a adotá-la: “em 1912, ingressam nas redações máquinas de escrever que começam a substituir as canetas com bico-de-pato. Tesoura e gilete sobreviverão por longo tempo, ao lado da cola” (2009, p. 138). Entretanto, já nas duas últimas décadas do século XIX, inúmeros anúncios sobre as novas máquinas de escrever disputavam espaço com os mais modernos gramofones disponíveis em lojas requintadas do comércio no Rio de Janeiro.

De fato, desde o antigo Império era possível ler notícias sobre esses aparelhos nos jornais<sup>4</sup>. Por exemplo, em destaque na primeira página da edição de 10 de setembro de 1877, no *Jornal do Commercio*, lemos uma notícia sobre a visita de Pedro II à Europa quando, dentre muitos outros afazeres, o Imperador adquiriu “dous exemplares do curioso *diplographo* ou machina de escrever para os cégos, inventada pelo Sr. Recordon”. O nome (ironicamente, pela referência a ideia de “recordar”) não indicava uma brincadeira com a possibilidade de arquivamento possibilitado pela máquina, mas de Ernest Recordon, italiano de Gênova que havia inventado uma de suas versões. Antes disso, o mesmo *Jornal do Commercio* noticiou as tentativas do inventor Jesuíno Antonio Ferreira de Almeida, que fez diferentes reivindicações junto ao Império para que se adotasse a máquina de escrever criada por ele. Em 20 de setembro 1867, dez anos antes da viagem mencionada de Pedro II, Jesuíno defendeu a adoção de seu invento:

Um empregado munido de uma máquina de escrever fará o serviço de cinco amanuenses num mesmo tempo dado (...). Poderá ser

---

<sup>4</sup> Os casos brasileiros destacados foram inicialmente pesquisados para tese *A crítica literária em circuitos jornalísticos: José Veríssimo na imprensa da 'belle époque' carioca*, de Rachel Bertol, defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ (2016). Aqui, o estudo dos casos é aprofundado. Trata-se de exemplo de uso das ideias de Kittler para a história dos meios e da imprensa no Brasil, embora o autor seja mais referido em estudos sobre o impacto dos novos meios na contemporaneidade. Um exemplo pode ser encontrado em Muller; Felinto (2008).

feita no Império uma economia de centenas de contos anualmente neste ramo do serviço público (ALMEIDA, *Jornal do Commercio*, 20.09.1867).

O inventor parecia ter conseguido o que almejava pois um decreto de 2 de outubro de 1867 “concede ao bacharel Jesuíno Antonio Ferreira de Almeida privilégio por dez anos para usar no Império de uma máquina de escrever, de sua invenção”<sup>5</sup>. A informação não é de pouca importância: Jesuíno de Almeida inventou uma máquina de escrever no Brasil e teve sua patente registrada<sup>6</sup>. Em 12 de julho de 1884, em tons quase épicos, recupera a história dos seus esforços para que sua máquina fosse adotada ao palestrar para professores e estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, onde se formara<sup>7</sup>:

Há mais de 20 anos que trabalho no sentido de vulgarizar entre homens de letras um sistema de escrever, de minha invenção, que julgo será instrumento poderoso para auxiliar o trabalho intelectual.

Julgo o meu sistema de escrever tão superior em rapidez à escrita usual, alfabética, ou caligráfica, que tendo de comparar com outra, creio poder formar o seguinte paralelo: – a nova escrita, em rapidez é semelhante à bala arremessada do canhão aos espaços pela força irresistível dos explosivos; – a escrita alfabética é semelhante à tartaruga que quisesse seguir a bala em seu percurso.

Nenhuma ideia pode vingar sem ser estudada, discutida, combatida (ALMEIDA, *J. do Commercio*. 1884, p. 3).<sup>8</sup>

A analogia entre a escrita à máquina e a bala arremessada por canhão, que aponta para a velocidade e força cinética, evoca os paralelismos realizados por Kittler entre história, mídia e guerra, que sempre funcionou como propulsora para o desenvolvimento da tecnologia midiática. Neste sentido, pintores como Dürer e Leonardo da Vinci deram contribuições importantes “para a *camara obscura* e para a engenharia de fortalezas, ou seja, para a defesa das cidades contra as novas armas de artilharia” (2016, p. 75). Tal perspectiva permite superpor a *camara obscura* com o “profundo propósito do tiro para derrubar o inimigo, que precisava

---

<sup>5</sup>Disponível no seguinte endereço do banco de dados da administração federal: <http://www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:federal:decreto:1867-10-02:3971>. Acesso em 20.02.2018. O texto diz: *Concede ao Bacharel Jesuíno Antonio Ferreira de Almeida privilegio por dez annos para usar no Imperio de uma machina de escrever, de sua invenção.* Attendendo ao que Me requereu o Bacharel Jesuíno Antonio Ferreira de Almeida e tendo ouvido o parecer do Conselheiro Procurador da Corôa Soberania e Fazenda Nacional, Hei por bem conceder-lhe privilegio por dez annos para usar no Imperio de uma machina de escrever, de sua invenção./ Manoel Pinto de Souza Dantas, do Meu Conselho, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios da Agricultura, Commercio e Obras Publicas, assim o tenha entendido e faça executar. Palacio do Rio de Janeiro em dous de Outubro de mil oitocentos sessenta e sete, quadragesimo sexto da Independencia e do Imperio./ Com a rubrica de Sua Magestade o Imperador./ Manoel Pinto de Souza Dantas.”

<sup>6</sup>Disponível neste endereço: <http://legis.senado.leg.br/legislacao/DetalhaSigen.action?id=402914>. Acesso em 20.02.2018.

<sup>7</sup><[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_07&PagFis=10769&Pesq=machina%20escrever](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&PagFis=10769&Pesq=machina%20escrever)>. Acesso 20.02.2018.

<sup>8</sup> Optou-se por atualizar a ortografia.

estar na exata mira em perspectiva”, dispendo armas de fogo e arte pictórica como parte de uma mesma “revolução da vista” capitaneada pela perspectiva. Da mesma, ao modo de um pré-futurismo, o inventor brasileiro defende a máquina de escrever a partir de seu impacto “explosivo”, reivindicando ainda sua discussão como combate. Sua voz, porém, parece ecoar no vazio tropical.

Não temos informações sobre detalhes técnicos da máquina de Jesuíno. No texto de 1884, ele afirma que, no tempo que passou no convento de São Francisco, em São Paulo, trabalhou com afinco em sua oficina:

Ali depois de trabalho insano, quase impossível, para construir uma oficina rudimentária (*sic*), pobríssima, trabalhando com instrumentos escassos, imperfeitos, e impróprios ao fim que tinha em vista, consegui organizar uma máquina de escrever, para fazê-la funcionar antes mesmo de me ser concedido o privilégio pedido, urgido da necessidade de dar desmentido formal àqueles que investidos de autoridade pública para me fazer conceder ou negar o privilégio, me declararam utopista (ALMEIDA, J. A. F. de. *J. do Commercio*. 1884, p. 3).

O inventor posicionava a máquina de escrever no conjunto de grandes invenções da humanidade, como podemos ler em seu pedido à administração imperial para que adotasse seu invento. Disse ele:

[O inventor] Não analisará os diversos sistemas empregados com mais ou menos proficiência, pelos diferentes povos e em diferentes épocas da humanidade para representar por meio de sinais permanentes os sons fugitivos da linguagem falada.

Não descerá à história das tentativas mais ou menos improficuas, feitas pelos filólogos em diferentes épocas a fim de estabelecer regras invariáveis em relação à linguagem falada e escrita (ALMEIDA, J. A. F. de. *J. do Commercio*. 1884, p. 3).

A escrita à máquina, segundo sua visão, poderia reposicionar as formas de linguagem; seria um avanço em relação à caligrafia e à taquigrafia, “os dois sistemas de escrita empregados para representar o pensamento”, escreveu. Nenhum deles, entretanto, cumpria seu objetivo “por modo inteiramente satisfatório”. A caligrafia propiciava a escrita de “tudo quanto se quer, e ler com facilidade aquilo que se escreve”. Entretanto, teria o defeito de ser “morosa, enfadonha e impotente para acompanhar os voos do pensamento”. Já a taquigrafia, sendo rápida, era capaz de acompanhar esses voos, mas sua maneira de escrever era “equivoca, obscura e muitas vezes indecifrável”.

A razão deste fenômeno é a seguinte: – para se dar à taquigrafia toda a sua rapidez foi necessário que se escrevessem somente as consoantes das palavras, e se tirassem as vogais; assim por exemplo se quisermos escrever por taquigrafia o verbo pedir,

traçaremos somente – p – d – r –; mas a união destas consoantes sem intermédio de vogais determinadas pode também significar *poder, pudor, poderio, podéra, poderá, pedira, pedirá, pedra, padre*, e muitas outras.

Daqui um campo vastíssimo para equívocos de toda a espécie, porque cada palavra se pode confundir com 30, 40, 50, 100, e às vezes mais, de diferentes, e até de opostas significações.

Neste caos o que rege a decifração é a memória do taquígrafo, o qual, pela combinação de antecedentes e consequentes define o significado dos sinais: – mas a memória às vezes falha e então a decifração é impossível; por isso:

Um taquígrafo não pode decifrar o que outro escreveu, e o mesmo que escreveu somente pode decifrar enquanto tem de fresco em sua memória o que ouviu (ALMEIDA, J. A. F. de. *J. do Commercio*. 1884, p. 3).

Nesta floresta de signos e probabilidades (que soaria familiar a um programador de softwares), um sistema que superasse as dificuldades dos dois sistemas então existentes “foi sempre o *desideratum* dos homens da ciência, problema oferecido ao espírito investigador dos pensadores, desde Cícero até nossos dias; estudados, mas não resolvidos por Leibnitz, Rousseau e outros”. Com a escrita à máquina, “a leitura se fará pelo valor absoluto dos sinais e não por combinações mal seguras de antecedentes e consequentes”. Além disso, a “bússola vacilante da memória não será mais numa condição *sine qua non* da decifração”. Jesuíno reiterava ao Imperador: “Os sinais que compõem o novo sistema são traçados pela máquina de escrever inventada pelo suplicante”.

No entanto, a adoção da sua máquina na administração do Império não vingou. Apesar de parecer favorável em 1867 depois de muitos esforços pessoais que realizou, pois Jesuíno convenceu Tavares Bastos, presidente da província de São Paulo, que depois de ver a máquina funcionando, enviou ao Imperador uma recomendação favorável. Como conta no texto de 1884, ele não obteve os recursos necessários para sua fabricação. Uma subvenção de 12 contos chegou a ser aprovada em lei votada pela assembleia provincial do Rio de Janeiro em 1868, mas a liberação dos recursos foi barrada pelo presidente, sob a alegação de “não ser conveniente que pelos cofres públicos se desse auxílio a inventores!”. Assim, sua máquina de escrever encalhou na burocracia estatal.

Antes de Jesuíno, o padre Francisco João de Azevedo (1814-1880) também inventara uma máquina de escrever em Recife. Azevedo efetivamente construiu uma “máquina de madeira”, título da ficção a que lhe dedicou o escritor Miguel Sanches Netto (2012). A partir de uma pesquisa documental, o autor especula que o modelo da máquina inventada pelo padre teria sido copiado por viajantes dos Estados Unidos onde teria sido produzida com sucesso.

A despeito do pioneirismo desses inventores, nas lojas do Rio de Janeiro havia somente máquinas de escrever importadas à venda no fim do século XIX, além de muitos anúncios sobre cursos para aprender a manuseá-las. Em 27 de setembro de 1897, o *Jornal do Commercio* exaltava a Remington como a “mais aperfeiçoada de 26 modelos atualmente existentes”. Dois anos depois, em 22 de janeiro de 1899, no mesmo *Jornal do Commercio* prometia-se na Escola Comercial um “curso completo para aqueles que dedicam ao comércio, preparando bem e com rapidez para as lutas e necessidades da vida”. Aqui transparece um pouco dos usos e simbologia social da máquina de escrever naqueles primeiros tempos. Em primeiro lugar, é preciso destacar que este anúncio estava direcionado para o trabalho de amanuenses, ou seja, funcionários sem muito requinte na administração, um trabalho “menor” destinado a uma escrita mecânica e subalterna. Não por acaso, a máquina será majoritariamente utilizada por mulheres no mercado de trabalho. Tudo isso a despeito da audaciosa defesa de Jesuíno de Almeida, propagando os ganhos intelectuais com o aparelho, uma grande conquista da humanidade.

## Imaginação da escrita

Não devemos menosprezar o impacto na imaginação que aos poucos o artefato começa a exercer, um certo fascínio que já se depreende da brevíssima menção no *Jornal do Commercio*, em 1877, ao “curioso” – expressão de espanto – datilógrafo do sr. Recordon. Transmutar-se em máquina de escrever era figura de expressão corrente, o que indica a inclusão da tecnologia no imaginário da escrita. No Folhetim “Os olhos de Emma Rosa”, assinado por Xavier de Montepin, em 25 de maio de 1886, no *Jornal do Commercio* (p. 1), podia-se ler:

Tivemos ocasião de apresentar aos nossos leitores esse escrivão, desempenhando com correção irrepreensível as funções de *máquina de escrever* os interrogatórios ditados pelo juiz e pelos indiciados.

Ora, a correção de que acabamos de falar impõe ao escrivão, personagem muito subalterno, um mutismo absoluto.

Não deve falar senão quando o juiz de instrução lhe dirige a palavra, mas a sua inteligência trabalha, e se está calado, nem por isso pensa menos.(...)

Estranha S.S. o meu procedimento de empregado da associação, em relação à sua posição de membro do conselho fiscal e insinua que devo converter-me em simples *máquina de escrever* e de contar, com acerto e método.

Ora, Sr. Barbosa de Castro... (grifos nossos).

Assim, a máquina de escrever auxiliava nas tarefas rotineiras e menores da burocracia e era promessa de eficiência, sem questionamentos – com mutismo, acerto e método. Para seu ritmo acelerado de trabalho, a fim de cobrir suas dívidas e custos com a numerosa família, o crítico José Veríssimo (1857-1916), em carta de 9 de julho de 1899 ao amigo e diplomata Oliveira Lima (1867-1928), pedia desculpas pela demora em lhe escrever – “desde que me transformei em uma máquina de escrever para ganhar o pão”<sup>9</sup>. Além da sobrevivência, a máquina é referência à necessidade de tempo para dar conta das atividades aparentemente frenéticas: seria promessa de maximização da produtividade.

A metáfora da metamorfose maquínica – é metáfora, pois não há indício de que Veríssimo tivesse na época costume de utilizá-la – apontava para a existência de um campo de trabalho para o crítico, para o editor e para o professor, em suma, para a atuação do letrado. É todo um circuito profissional ritmado pela batida das teclas que se vislumbra. Há uma certa ironia na autoidentificação de Veríssimo como máquina numa carta ao amigo ilustre, na medida em que esta costumava ser relacionada em geral a trabalhos burocráticos: o crítico, portanto, identifica-se como trabalhador das letras, sem espaço para deslumbramentos e arroubos românticos. Era preciso sobreviver.

Ao tornar-se máquina, Veríssimo enfatiza ainda a relação corporal com o aparato. Inventada inicialmente para o uso de cegos, ela exige uma nova postura física para a escrita; ao substituir a pena, cria um distanciamento em relação ao texto (nos primeiros modelos, nem sequer era possível ver as letras que se batiam). A presença da máquina de escrever na correspondência íntima evoca a *materialidade* do circuito de atuação do ofício do crítico. Mesmo que não a usasse, a máquina instaurava, como parâmetro de possibilidades, uma nova relação com a escrita.

“Intimidade com máquina de escrever se conquista aos poucos, através dos olhos, das mãos, dos dedos, ganhando-lhe a confiança e retribuindo-a com carinhos” (TAVARES, s/d). Era isso que dizia Mário de Andrade, ao escrever na máquina uma carta para Manuel Bandeira em 1925: “E agora já sabe: quinze minutos que seja de descanso, estou na frente da Manuela batendo tipo sem parar. Manuela é o nome da máquina, por causa de você. Inventei agorinha mesmo isso. Não refleti nem nada: ficou Manuela” (apud TAVARES, s/d). Mas o modernista, embora aparentemente feliz ao apresentar uma novidade, estava atrasado:

---

<sup>9</sup> Justamente naquele período, o crítico de fato trabalhava muito, certamente endividado, respondendo a inúmeras solicitações, inclusive as de sua coluna Revista Literária, no *Jornal do Commercio*. A carta compõe um conjunto de 180 missivas enviadas por Veríssimo a Oliveira Lima, entre 1896 e 1915, que fazem parte do acervo do diplomata preservado na Oliveira Lima Library, na Universidade Católica da América, em Washington. É um material ainda inédito.

Em pleno Modernismo nossos escritores tateavam com timidez no mundo high-tech do teleco-teco do teclado, isso quando Mark Twain já tinha se tornado em 1883 o primeiro autor a submeter um “manuscrito” à editora sob a forma de um texto datilografado (o livro era *Life in the Mississipi*, e Twain não datilografou ele próprio o texto, pagou alguém para isto) (TAVARES, s/d).

Ouve-se nessa comparação o “eco mecânico”<sup>10</sup> de uma modernidade tardia. Não foi o futuro sonhado pelo padre Francisco ou pelo inventor Jesuíno, que passaram a vida dedicados a criar, dentro do próprio país, uma modernidade avançada. Jesuíno buscou se consolar com as imagens de “utopista” e “visionário”, com que se definiu, diante de sua derrota. Para caracterizar melhor a máquina de escrever como personagem importante na trama escrita pelos intelectuais no Brasil, desde quando “modernizar-se” passa a ser palavra de ordem para a vida nos centros urbanos, será necessário mapear e multiplicar exemplos, tarefa para outros artigos e pesquisas.

## Considerações finais

É necessário precaução diante de quadro amplo traçado por Kittler, pois se concentra no contexto europeu, onde ao longo do século XIX, na era de ouro do livro e da literatura, “indivíduos plenamente alfabetizados” eram capazes de processar (e ler) nos registros simbólicos da escrita as dimensões do imaginário e do real. Por sua vez, no Brasil os “plenamente alfabetizados”, *happy few*, eram, e talvez ainda sejam, minoria. Neste sentido as preocupações do pesquisador brasileiro devem incluir particularidades de uma modernização que talvez ainda se mantenha em grande medida parcial e periférica, pois se o aparelho proporciona alguma exterioridade, é preciso sempre lembrar que as formas de percepção e auto percepção da periferia são marcadas pelo centro, como nas narrativas dos viajantes. Todavia, nos parece relevante pensar que as resistências encontradas pela adoção do aparelho técnico não impediram que fossem imaginados antes mesmo de serem importados. Esta curiosa relação entre algo que se é capaz de imaginar mas não de realizar parece ser uma fórmula interessante para compreender a cultura brasileira.

Encontrando pioneirismos paralelos em outras mídias, como a invenção da “photographie” por Hercule Florence em 1833 e as primeiras transmissões de voz realizadas por Roberto Landell de Moura em 1893, as duas tentativas de invenção

---

<sup>10</sup> A expressão é do poema Máquina-de-escrever, de Mário de Andrade, publicado em *Losango Cáqui* (1926), que assim começa: “B D G Z, Remington./ Pra todas as cartas da gente./ Eco mecânico/ De sentimentos rápidos batidos./ Pressa, muita pressa [...]”. O poema expressa o seu fascínio pelo aparelho.

da máquina de escrever no Brasil ensejam o sonho de um futuro outro. Impõe-se um difícil dilema a ser enfrentado para se investigar a história dos meios de comunicação no Brasil: o contraste entre futuro imaginado e realidade vivida. Não se trata de nova questão, pois algo similar se encontra na conhecida comparação de Koselleck (2006) entre “horizonte de expectativa” e “espaço de experiência”. Entretanto, é importante reafirmar que a história das mídias do ponto de vista do Sul inclui uma perspectiva externa que desconsidera qualquer pioneirismo que se encontre fora de seu próprio espaço de experiência.

Na ficção *Máquina de Madeira* lemos: “Um inventor pertence a um país que ainda não existe” (SANCHES NETO, 2012, p. 27). Inventores brasileiros esquecidos pertencem a um Brasil que se realizava apenas na imaginação, como se fossem capazes de atravessar um espelho, enfrentando a teimosa realidade. O inventor que ousa fazer essa passagem encontra, como Alice, a verdade da Rainha Branca: “A regra é: geleia amanhã e geleia ontem... mas nunca geleia *hoje*” (CARROLL, 2002, p. 189). Assim, só se come geleia no outro dia, e “*hoje* nunca é outro dia, entende?”. Se a explicação deixou Alice “horribilmente confusa”, a Rainha reiterou: “É isso que dá viver às avessas”. Só haveria uma “grande vantagem nisso”, segundo vossa majestade: “a nossa memória funciona nos dois sentidos”. Que seja, portanto, uma memória produtiva.

## Referências

BAHIA, Juarez. **História, jornal e técnica**: História da imprensa brasileira, vol 1. 5a ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

BRIZUELA, N. **Fotografia e império**. Paisagens para um Brasil moderno. São Paulo: Companhia das Letras, Instituto Moreira Salles, 2012.

CARROLL, Lewis. **Alice**: Aventuras de Alice no país das maravilhas & Alice através do espelho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FLUSSER, V. **A escrita**. Há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.

GILLEPSIE, Tarleton. The platform metaphor, revisited. In: **Hig Science Blog**, Institut fur Internet und Gesellschaft. 24.08.2017. Disponível em: <https://www.hiig.de/en/blog/the-platform-metaphor-revisited/>. Acesso 20.02.2018.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. **Produção de presença**. O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2010.

\_\_\_\_\_. & PFEIFFER, K. L. (orgs.). **Materialities of Communication**. Translated by William Whobrey. Stanford: Stanford University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. Media History as the Event of Truth: On the singularity of

Friedrich A. Kittler's Works (posfácio). In: KITTLER, Friedrich. **The truth of the technological world**. Stanford University Press: Stanford, Califórnia, 2013.

HAYLES, N. Katherine. How we think: transforming power and digital technologies. In: BERRY, David M. (org). **Understanding digital humanities**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2012.

KITTLER, F. **Discourse Networks 1800 / 1900**. Stanford: Stanford University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. **Gramophone, Film, Typewriter**. Stanford: Stanford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. **Mídias óticas**. Curso em Berlim, 1999. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

KOSELLECK, R. **Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

MULLER, A.; FELINTO, E. Medialidade: Encontro entre os estudos literários e os estudos de mídia. *Contracampo*, Niterói, n. 19, 2008.

ROCHA, João Cezar de. A materialidade da teoria (Introdução). In: GUMBRECHT, H. U. **Corpo e forma**: Ensaios para uma crítica não hermenêutica. Organização de J. C. C. Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

SANCHES NETO, M. **A máquina de madeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TAVARES, Braulio. Máquina de escrever. In: **Editoras.com**, s/d. Disponível em: <http://editoras.com/maquina-de-escrever/>. Acesso: 20.02.2018.

WELLBERRY, D. Post-hermeneutic criticism. In: KITTLER, Friedrich A. **Discourse Networks 1800/1900** Stanford: Stanford University Press, 1990, p. vii-xxxiii.

#### **Acervos:**

Jornal do Commercio – Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional;

Oliveira Lima Library – Universidade Católica da América, Washington, D.C.

Edição v. 37  
número 3 / 2018

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 37 (3)  
dez/2018-mar/2019

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 lado B do Jornalismo: como os cadernos culturais entram na história

### Journalism's B-side: how culture sections are settled in history

#### PELLIPY JÁCOME

Doutor em Comunicação pela UFMG. Professor do Departamento de Comunicação Social da UFMG, Minas Gerais, Brasil. Participa do Grupo de Pesquisa Tramas Comunicacionais: Narrativa e experiência. E-mail: [phellipy@ufmg.br](mailto:phellipy@ufmg.br). ORCID: 0000-0001-6939-7542.

#### ITALA MADUELL VIEIRA

Mestra em Comunicação pela UFRJ. Professora do Departamento de Comunicação Social da PUC-RIO, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Participa do Grupo de Pesquisa MEMENTO: Mídia, Memória e Temporalidades. E-mail: [italamad@gmail.com](mailto:italamad@gmail.com). ORCID: 0000-0001-8865-847X.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

JÁCOME, Phellipy; VIEIRA, Itala Maduell. O lado B do jornalismo: como os cadernos culturais entram na história. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, p. XX-XX, dez. 2018/ mar. 2019.

Enviado em 29 de março de 2018 / Aceito em 13 de agosto de 2018

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.19456>

## Resumo

Este artigo buscar debater o consenso historiográfico acerca da modernização do jornalismo brasileiro e uma história linear da imprensa nacional que, por vezes, se *esquece* de sua tradição literária, evidenciada no apagamento dos cadernos diários de cultura como parte da história dos jornais impressos. A partir do diálogo entre a noção de estratos do tempo de Koselleck (2006) e das considerações de Octavio Paz (1984) sobre rupturas na modernidade, analisamos o sentido dessas ausências e esquecimentos em registros historiográficos sobre o *Jornal do Brasil* e seu pioneiro e longevo caderno de cultura, o *Caderno B* (1960-2010), buscando apontar para uma rede textual e contextual mais ampla.

### Palavras-chave

História da imprensa; Jornalismo cultural; Jornal do Brasil.

## Abstract

This paper seeks to challenge a certain historiographic consensus about the modernization of Brazilian journalism and a linear view of history on the national press that sometimes "forgets" its literary tradition. This diagnosis can be evidenced in the erasure of the daily culture sections as an important part of the history of printed newspapers. From a dialogue between Koselleck's notion of temporal layers (2006) and Octavio Paz's (1984) considerations on ruptures in modernity, we analyze the meaning of these absences and forgetfulness in historiographic bibliography about *Jornal do Brasil* and its pioneer and lasting *Caderno B* (1960-2010), seeking to point out a wider textual and contextual network.

### Keywords

History of press; Cultural Journalism; Jornal do Brasil.

## Primeiras considerações

Nos últimos anos, vários autores vêm colocando em relevo o crescimento das pesquisas em história da mídia e, em especial, do jornalismo em nosso país. Barbosa e Ribeiro (2009), por exemplo, apontam para a importância do aumento dos espaços destinados a essa discussão como GTs específicos na Intercom, Alaic e Anpuh nas últimas décadas. A constituição da Associação Brasileira de História da Mídia (Alcar) nesse mesmo período tem contribuído para reunir centenas de pesquisadores em torno deste interesse comum do debate historiográfico específico. Aliada a isso, a criação do GT de Memória nas Mídias pela Compós, em 2015, e a própria rede Historicidades dos Processos Comunicacionais servem para corroborar o argumento fornecido pelas pesquisadoras de um crescimento dos fóruns de discussão em relação ao tema da historiografia.

No entanto, apesar de diagnosticarem a importante institucionalização desse subcampo de pesquisa, as autoras ressaltam que “o aumento do número de trabalhos de história do jornalismo não tem correspondido a um amadurecimento das reflexões sobre o tema” (BARBOSA; RIBEIRO, 2015, p. 3). Causas como a escassez de discussões teórico-metodológicas, a limitação de análises empíricas sem maiores implicações contextuais e a falta de uma “imaginação histórica” ajudariam a explicar esse panorama. Essa ausência de rigor teórico-metodológico, segundo Albuquerque (2010), seria, em parte, fruto da contaminação de questões advindas do próprio campo profissional/sindical do jornalismo.

Desse modo, a produção acadêmica nesse estrato específico assumiria, por vezes, um viés conservador, comprometendo-se antes com a reprodução de interpretações consagradas do que com seu questionamento sistemático (ALBUQUERQUE, 2010, p. 2). Além disso, é possível observar um cenário em que há o predomínio de uma perspectiva memorialista (memória e história tendem a ser conceitos facilmente intercambiáveis), com muitas investigações cujos argumentos estão balizados por uma história orientada, sem aprofundamento e questionamento de relações mais amplas acerca do passado e sua relação com o presente (JÁCOME, 2017). Isso tende a desembocar em estudos que, frequentemente, privilegiam a ruptura e uma concepção linear do tempo, ao destacar os grandes e marcantes feitos de personagens e jornais específicos.

Como consequência mais visível, essa postura monumentalizante e pedagógica tem contribuído para a perpetuação de certos mitos fundacionais do jornalismo. No caso brasileiro, um significativo exemplo é a narrativa que identifica e sustenta que nos anos de 1950 e, mais especificamente, na reforma engendrada pelo *Diário Carioca*, encontraríamos o marco zero da modernização dos jornais em nosso país.

Essa narrativa apregoa que, de um jornalismo amador e despreparado, teríamos passado abruptamente a outro, profissional e técnico. Nesse sentido, é bastante recorrente no imaginário historiográfico nacional o que parece ser a inquestionável ideia de que o jornalismo brasileiro se moderniza, a partir da década de 1950, importando o que frequentemente é rotulado de “o modelo ‘americano’ de jornalismo” (LAGE; FARIA; RODRIGUES, 2004; ABREU, 2002; JOBIM, 1954; COSTA, 2011). De um modelo de jornalismo europeu (sobretudo francês), que teria caracterizado a imprensa brasileira até então por seu viés literário, panfletário e político, teríamos passado a outro – industrial, impessoal, imparcial e moderno. Os contornos que envolveriam a adoção do chamado *modelo ‘americano’ de jornalismo* no Brasil são, quase sempre, identificados na substituição do nariz-de-cera pelo lide, na criação da figura do copidesque e na adoção de manuais de redação para conseqüente padronização e despersonalização da escrita, além, sobretudo, da incorporação das noções de objetividade e de factualidade como valores fundamentais no ideário *moderno* dos homens de imprensa.

Assim sendo, quando há um consenso historiográfico no país acerca da modernização do jornalismo nacional, há também uma história que privilegia um único fluxo temporal possível, bem como um combate explícito que cria vencedores (os modernos) e os vencidos (aqueles ultrapassados que, uma vez superados, já não existem ou, pelo menos, não deveriam existir mais). Esse tipo de idealização moderna é problemático, porque o argumento jamais questionado de um *modelo ‘americano’ de jornalismo* congela relações e elimina disputas, resistências e diálogos, num intento de cortar as arestas que compõem a história tanto do jornalismo produzido lá quanto daquele que, até então, supostamente vinha sendo produzido aqui. Essa visada corresponde também a um modo específico de organizar a experiência do tempo.

Como aponta Koselleck (2014), historiadores têm percebido o tempo em torno de dois motes principais, a princípio, distintos: um primeiro, que o considera como uma flecha irreversível rumo ao futuro; e um segundo, que o imagina como algo recorrente e circular. Entretanto, ambos os modelos parecem insuficientes, na medida em que

(...) toda a sequência histórica contém elementos lineares e elementos recorrentes. A circularidade também deve ser pensada em termos teleológicos, pois o fim do movimento é o destino previsto desde o início: o decurso circular é uma linha que remete a si mesma (KOSELLECK, 2014, p. 19).

O autor postula que nossas ações se desenrolam em diferentes estruturas singulares e repetidas que, estratificadas, coligem e colidem em variados ritmos temporais. Os distintos processos sociais e políticos nos quais estamos imersos,

ainda que aconteçam cronologicamente ao mesmo tempo, partem de temporalidades múltiplas e não necessariamente dependentes. Nesse sentido, a proposição de diferentes estratos do tempo permite que tratemos de velocidades de mudança díspares, sem que sejamos obrigados a optar por uma falsa alternativa entre um tempo linear ou circular: “Muitas coisas acontecem ao mesmo tempo, emergindo, em diacronia ou em sincronia, de contextos completamente heterogêneos” (KOSELLECK, 2014, p. 9).

Em suas discussões sobre a modernidade, Bruno Latour (1994, p. 15) ressalta que “quando aparecem as palavras ‘moderno’, ‘modernização’, e ‘modernidade’, definimos, por contraste, um passado arcaico e estável”. Já nas palavras de Octavio Paz, a modernidade desaloja a tradição imperante, e imediatamente dá vez a outra. Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. “O moderno é autossuficiente; cada vez que aparece, funda a sua própria tradição” (PAZ, 1984, p. 18), a tradição da ruptura.

Como se constata na euforia memorialística predominante em torno da modernização da imprensa brasileira, mais do que a celebração do novo, valoriza-se o fato de ser uma ruptura: a crítica do passado imediato, a interrupção da continuidade. Tomando a referência de Paz à história da poesia no Ocidente, que entendemos ter seu lastro ampliado,

O novo não é exatamente moderno, salvo se é portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente. [...] O novo nos seduz não pela novidade, mas sim por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que divide o tempo em dois: antes e agora (PAZ, 1984, p. 20).

E, no caso do jornalismo, o que este tinha este *agora* que o *antes* não fornecia? Como lembra Barbosa (2007), as reformas dos anos 1950, além do lide e de um discurso pela busca da neutralidade e da objetividade nos textos, introduzem no mundo dos jornalistas um lugar de distinção para si próprios e, conseqüentemente, um campo circunscrito. Isso explica, em parte, a adesão geral a uma versão da história da imprensa que privilegia o novo e apaga o antes. Essa narrativa linear corrobora para o silenciamento de vozes com menos poder e status nas redações, entre as quais destacamos aqui as ligadas ao jornalismo cultural.

## O lado B

A emergência de cadernos culturais a partir da década de 1960 nos revela que esse tipo de publicação era capaz de mesclar aquilo que o próprio discurso da modernização da imprensa parecia negar. Neles, jornalismo, literatura, política e

arte são discutidos com grandes implicações para o campo da comunicação e iluminam, sob o viés das relações entre sedimentação e inovação, uma história ainda pouco abordada. Nesses cadernos, nem o lide expulsou o viés literário, nem a liberdade de estilo foi encaixotada pela chamada pirâmide invertida. Muito menos o autor perdeu sua identidade. Tampouco se furtavam a tratar de política em suas páginas. São, então, exemplos *problemáticos* para o discurso da ruptura entre o jornalismo *arcaico* e as *novas* formas modernas de produção noticiosa.

Os jornais, desde a chamada modernização dos anos 1950, organizaram-se materialmente em cadernos que agrupam notícias sobre determinados aspectos da sociedade, como as de política, cidade, economia, cultura. Este esforço de separar e ordenar a realidade em fronteiras estanques atendeu a exigências estéticas, gráficas, e também industriais, mercadológicas (RIBEIRO, 2007). Condiçionamos a chamar de cadernos aqueles de periodicidade diária, que compõem o corpo de uma edição. Inicialmente, os jornais normalmente tinham um só ou no máximo dois tomos (também chamados de segunda seção), e encartes eram exceção, especialmente pelo alto custo. Apenas com as transformações no processo industrial, no esteio do desenvolvimentismo dos anos JK, é que passou a ser possível, e mesmo vantajoso, rodar o jornal em partes independentes, flexibilizando os horários de fechamento para otimizar o uso das máquinas rotativas, com tiragens e edições cada vez maiores.

Também, internamente, as redações começaram a ser divididas em editorias específicas, com equipes independentes e especializadas, e em permanente disputa por espaço. Como não poderia deixar de ser, tal disputa transborda da produção das páginas para a produção da história. E, historicamente, os *grandes temas nacionais* são privilegiados tanto nas primeiras páginas dos jornais como nos livros, nas pesquisas acadêmicas e nos discursos autorreferentes e memoráveis das empresas e dos próprios jornalistas, ficando a cultura em plano secundário.

## Apagamento do “lado B” do jornalismo

Nos numerosos livros, teses e dissertações produzidos sobre a história da imprensa no Brasil, é dado amplo destaque ao papel político dos veículos, a adesões e resistências, sobretudo, pós-modernização, na última ditadura. Os jornalistas que exerceram protagonismo nos anos 1950 e 60, como Alberto Dines, Janio de Freitas, Wilson Figueiredo, Carlos Lemos, Ana Arruda Callado, para citar alguns, estão entre os mais procurados, entrevistados, citados, notabilizando-se pelo caráter sociopolítico – *stricto sensu* – de seu trabalho. Mesmo personagens com importante participação na criação de suplementos e cadernos literários e

culturais que marcaram época lembram-se (ou são instados a se lembrar) tão somente de momentos *nobres* em editorias tidas como mais importantes: é obrigatória a referência às primeiras páginas do auge da repressão política nos anos 1960 e 1970, com a previsão do tempo sufocante do *JB*, as receitas culinárias e os poemas de Camões substituindo reportagens políticas no *Estado de S. Paulo*.

Em termos bibliográficos há, pelo menos, três exemplos emblemáticos dessa seleção de memória. *Eles mudaram a imprensa – Depoimentos ao CPDOC*, organizado por Alzira Alves de Abreu, Fernando Lattman-Weltman e Dora Rocha em 2003, antecipando as comemorações pelos 200 anos da imprensa no país, reúne os depoimentos de seis jornalistas: Evandro Carlos de Andrade, Alberto Dines, Mino Carta, Roberto Müller Filho, Augusto Nunes e Otavio Frias Filho. Na apresentação, Ana Arruda Callado lembra que houve muitos reformadores antes deles, como Danton Jobim, Samuel Wainer, Janio de Freitas, Reynaldo Jardim – este último criador do *Suplemento Dominical* e do *Caderno B do Jornal do Brasil*, entre outros. Mas alega que a seleção se deveu a que esses seis “*inauguraram* – com outros não citados aqui, é fato – *um novo tipo de jornalismo*” (grifo nosso). Qual seria, então, este novo tipo de jornalismo que se elege para a posteridade? O texto dá a pista: os seis foram selecionados por sua “competência especial” na área de gerência e direção. A Alberto Dines são dedicadas 108 páginas, havendo apenas duas referências ao jornalismo cultural, na penúltima página, quando afirma que “todo jornalismo é cultural”, e cita o *Caderno B do JB* ao criticar o caderno de cultura de *O Globo* de então, que chama de “um mercado, onde entra tudo” (ABREU et al, 2003, p. 174).

Outro exemplo desse silenciamento em torno do jornalismo cultural pode ser percebido no livro que o Centro de Cultura e Memória do Jornalismo (CCMJ), do Sindicato dos Jornalistas do Rio, publicou em 2010: *Memória de Repórter: lembranças, casos e outras histórias de jornalistas brasileiros (décadas de 1950 a 1980)*, costurando cerca de 60 depoimentos ao CCMJ. “Jornais contam o cotidiano, a soma de cotidianos faz história. E quem conta os cotidianos do mundo? Quem fazia os jornais e revistas em seus tempos de desafio e romantismo? Que lições daquele tempo merecem ser guardadas?”, indaga o texto de apresentação, garantindo que, “por meio desses depoimentos, é possível traçar a trajetória não apenas da imprensa, mas do próprio país” (BLASS, 2010). Há todo um capítulo sobre *A nova era inaugurada pelo Jornal do Brasil*, que ocupa 10 páginas. Fotos registram o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)* em 1958, sob influência concretista, e a publicação do Manifesto Neoconcreto, em 1959, e de forma breve mencionam o *Suplemento Feminino*, que é anterior à reforma e daria

lugar ao *Caderno B*. Porém, não há em todo o capítulo – ou nos demais – maiores considerações acerca do *Caderno B* ou do jornalismo cultural.

Por fim, em *O mundo dos jornalistas*, Isabel Travancas buscar traçar o perfil do profissional da imprensa a partir de entrevistas com grandes nomes do jornalismo nacional nos anos 1990. Entre eles estão Sérgio Augusto, que editou o *Segundo Caderno* do *Correio da Manhã*, no *Caderno B*, publicou *Este mundo é um pandeiro* e *As penas do ofício: ensaios de jornalismo cultural*, e na ocasião da entrevista escrevia para o *Caderno 2* de *O Estado de S. Paulo* e para a revista *Bravo*; Janio de Freitas, o artífice da reforma que deu à cultura o seu espaço fixo; Zuenir Ventura, ex-editor dos cadernos *B* e *Ideias*, ex-colunista do *B* e do *Segundo Caderno* e hoje de *O Globo*; Luiz Paulo Horta (1943-2013), que iniciou no *JB* em 1964, crítico de música no *B* e no *Segundo Caderno*; Cícero Sandroni, ex-editor de Cultura do *Jornal do Commercio*, membro da Academia Brasileira de Letras e seu ex-presidente, além de Moacyr Werneck de Castro e Newton Carlos. Há, portanto, uma clara relação entre os nomes selecionados pela autora e o jornalismo cultural nacional. Entretanto, esse “lado B” é obliterado, já que destaca-se somente o lado do jornalismo dito *sério*, com ênfase no perfil do *jornalista ideal*, a responsabilidade, a ética, o romantismo e a nostalgia.

Como podemos perceber, o jornalismo de cultura tem sido deixado à margem da história oficial. Uma hipótese sobre esse silenciamento é a da própria forma como o campo jornalístico e as reflexões sobre ele se constituíram. Tal como diagnosticado por Barbosa e Ribeiro (2009), Nerone (1987) também vê, na historiografia sobre a imprensa, certo privilégio da ruptura em relação às continuidades, o que favorece o aparecimento e disseminação de mitologias que, logo, se tornam um senso comum pouco problematizado. Segundo o autor, historiadores do jornalismo têm tido tradicionalmente a tendência de se referir a diferentes processos (como a relação do jornalismo com o mercado e a política) como sucessivos estágios de desenvolvimento. No entanto, Nerone (2013, p.448, no original em inglês) defende que, ao contrário, “ditos processos deveriam ser vistos como camadas sobrepostas e elementos simultâneos de uma complexa rede de relações que integram as mídias noticiosas”. Nesse sentido, acreditamos ser necessário ampliar o olhar sobre essa rede, para inferir acerca de outras camadas e estratos concorrentes, balizadores, questionadores ou tangenciais a uma concepção linear e normativa de jornalismo e de tempo.

## Por uma tradição dos cadernos culturais

Isabel Mauad (1996) aponta a *Gazeta de Notícias* como a grande precursora dos suplementos brasileiros, que só tomariam impulso a partir dos anos 1930. Os grandes jornais do início do século XX no Rio de Janeiro (então capital do país), como *Jornal do Commercio*, *O País*, *A Notícia*, *Jornal do Brasil*, *A Imprensa*, *A Tribuna*, *Correio da Manhã*, mais a *Gazeta* publicavam, em sua maioria, folhetins e davam grande espaço para a literatura. Mas foi já a partir de 1907, quando passou por reformulação gráfica que incluiu páginas em cores, que a *Gazeta* lançou aos domingos uma espécie de precursor dos suplementos das décadas seguintes. A edição de 21 de outubro de 1909 era acompanhada de um suplemento tabloide, com oito páginas, duas delas ocupadas por um conto de João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, (O amor é como chá: palestra de five-o'clock), outra com um poema de Xavier da Cunha Lisboa (Nossa Senhora do Monte), outra página sobre moda, uma de passatempos, ilustrações de humor. Outros jornais da época, como o *Jornal do Commercio*, tinham suas páginas ou seções literárias, "que também devem ser consideradas precursoras dos suplementos literários que tomaram impulso nos anos 30 e 40" (LIMA, 2006).

Um vasto panorama destas páginas no início do século XX é dado por Werneck Sodré (1998), destacando as seções permanentes do *Jornal do Commercio*, *Ver, ouvir e contar*, assinada pelo barão de Sant'Ana Neri e depois pelo escritor português Jaime Sérguier; as *Dominicais*, de João Luso; *Dia-a-Dia*, de Constâncio Alves; as colaborações estrangeiras do italiano Vincenzo Grossi e do filólogo português Cândido de Figueiredo. A *Gazeta de Notícias* publicava uma espécie de suplemento literário dominical e o folhetim de Olavo Bilac, com Pedro Rabelo e Guimarães Passos como colaboradores. A seção de Figueiredo Pimentel, *Binóculo*, fazia o registro da vida mundana. *O País* tinha a coluna *Microcosmo*, de Carlos de Laet, no canto da primeira página, antes publicada pelo *Jornal do Commercio*. Foram seus colaboradores Olavo Bilac e Artur Azevedo.

Em *A Notícia*, Werneck Sodré destaca a seção *Crônica Literária*, de Medeiros de Albuquerque, sob o pseudônimo J. Santos; as crônicas de Paulo Barreto, como João do Rio; e as *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*, de José Vieira Fazenda. O *Jornal do Brasil* publicava na época crônicas de Carlos de Laet e artigos do padre Severiano de Resende, de Afonso Celso de Assis Figueiredo Júnior. No *Correio da Manhã*, Melo Moraes Filho escrevia sobre o Rio Antigo, Artur Azevedo publicava seus contos leves, Heráclito Graça dava conselhos gramaticais, como Cândido Lago. José Veríssimo era o responsável pela crítica literária. Jornais de outros estados acompanham a tendência, caso de *A Gazeta*, de São Paulo; *O Correio do Povo*, de Porto Alegre; o *Diário de Pernambuco*, no Recife. "Quando entra o novo século, as folhas principais acolhem *letras e letrados*" (SODRÉ, 1998, p. 294).

Para Mauad (1996), a eclosão de suplementos literários nos anos 1930/40 está diretamente ligada à importância da literatura como informação, reflexão, fruição e especialmente status. “Profissionais de todas as áreas se dedicavam às letras, e a literatura impregnava o jornalismo. Tanto que posteriormente, teria que se desprender em um jornal em separado” (MAUAD, 1996, p. 62). Nos anos 1920, intensificara-se a circulação de jornais e revistas literários em todo o país. Para não perder espaço, os jornais tratam de lançar seus suplementos. Na virada para a década de 1930, o *Correio da Manhã* teve um suplemento dominical em que publicava artigos de Graça Aranha, seções de música e *assuntos femininos*, “teatro no estrangeiro”. Nele foi reproduzido o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, em 18 de março de 1924. No *Jornal do Commercio*, o *Mensário* reunia farta colaboração literária e histórica, incluindo resenhas de livros (MAUAD, 1996, p. 63).

Nos anos 1930 e 1940, destacavam-se principalmente os suplementos de *Correio da Manhã* (2ª Secção), com o rodapé de crítica literária de Álvaro Lins, artigos e poemas de Otto Maria Carpeaux, Jorge de Lima, Mário de Andrade, Rachel de Queiroz, João Condé e Abgar Renault; *Diário de Notícias* (Suplemento 1º – Letras, Artes, Variedades, que passaria a *Letras, Artes, Ideias Gerais* em 1945); *A Manhã* (*Autores e Livros* e *Letras e Artes*) e a *Revista de O Jornal*, com o crítico Agripino Grieco. O suplemento do *Diário de Notícias*, com quatro páginas, tinha seções de Teatro e Cinema e contava com críticas literárias de Mário de Andrade (o primeiro editor), Guilherme Figueiredo (que editou o suplemento de 1940 a 1946), Sérgio Buarque de Hollanda e Prudente de Moraes Neto e colaborações de Afrânio Coutinho, Paulo Rónai, Raul Lima, Hermes Lima.

Nos anos 1940/50, ganharam destaque os suplementos literários de *A Manhã – Autores e Livros*, dirigido por Múcio Leão, e *Letras e Artes*, por Jorge Lacerda. *Autores e Livros* circulou semanalmente entre 10 de agosto de 1941 e 11 de março de 1945. Em 1946 *A Manhã* lançou *Letras e Artes*, mais amplo e “modernizado”, como definiu o escritor Josué Montello, colaborador de ambos (MAUAD, 1996, p. 69). Circulou às terças com seções fixas que extrapolavam a literatura, dedicadas ao teatro, ao cinema, à música, às artes plásticas. Aos domingos, *Letras e Artes* saía com 12 a 16 páginas, trazendo artigos, traduções, entrevistas sobre escritores, e abrindo espaço para debates como as eleições de 1950. Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Tasso da Silveira, Murilo Mendes, Otto Maria Carpeaux, Adonias Filho, Josué Montello e Tristão de Ataíde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima) foram colaboradores frequentes. Outras seções variavam a cada número – filosofia, folclore, entrevistas, o que o inscreve como precursor dos cadernos diários de cultura:

*Letras e Artes* já representava, numa expressão mais abrangente, a transformação dos suplementos literários em cadernos culturais, com a cultura em seu sentido mais amplo, não significando apenas a representação das manifestações artísticas, como hoje vemos nos chamados cadernos culturais. O aspecto *cultural* cada vez ampliava mais seus espaços (MAUAD, 1996, p. 76).

A segmentação em cadernos adotada pelos periódicos dos anos 1950 levou à criação de vários suplementos, encartados normalmente uma vez por semana. Os literários, adotados por muitos veículos (*Diário de Notícias*, *O Estado de Minas*, *Correio da Manhã*, *Diário Carioca*), “formaram redes de sociabilidade para muitos intelectuais na década de 50, e juntamente com os cafés, os salões, as revistas literárias e as editoras, permitiram a estruturação do campo intelectual” (ABREU, 1996, p. 23). Entretanto, concomitantemente à proliferação dos suplementos, podemos perceber a emergência do discurso da modernização, que trouxe consigo uma série de valorizações e um discurso normativo que tenta delimitar o jornalismo, definindo-o, por exemplo, pelo seu apego ao fato e à ideia de um mundo bipartido irreconciliável, com oposições bem delimitadas entre natureza x sociedade, ficção x realidade, objetividade x subjetividade. Dita concepção está associada a valores, que buscam diferenciar o jornalismo ao criar os seus, outros, como o sensacionalismo, a ficção, a literatura etc. – e a procedimentos operacionais, regras para o que seria considerado como o bom funcionamento dessa prática específica (JÁCOME, 2015).

Um ponto interessante dessa fase é que, mesmo em textos específicos sobre as artes plásticas e literárias, já era possível perceber a consolidação de um ideal normativo próprio do jornalismo, que tratava de afastá-lo da literatura. Exemplo disso é o texto *O desemprego do poeta*, que Affonso Romano de Sant’Anna publicou em 1961 no *Suplemento Dominical* e em livro no ano seguinte. Nele, o autor destaca o que denominava ser a crise da poesia contemporânea, entendendo que naquele momento o poeta parecia ter perdido sua função na sociedade industrial. Esboçando uma narrativa sobre o papel dos poetas em diversos momentos da história, o autor destacava que durante o romantismo e a partir da revolução industrial houve uma mudança na legitimidade da função da literatura:

“assim, a poesia, que no século anterior sobre-existia graças ao prestígio do poeta, foi substituída, uma vez que o próprio poeta também o foi, na descida da pirâmide, pelo artista do rádio, cinema, futebol e pelo jornalismo moderno (...) E o poeta passou a ser nome pejorativo...” (SANT’ANNA, 1962).

Ou seja, passa-se a valorizar outras atividades na sociedade *moderna*, na qual o literato, o poeta, teria perdido sua função em favor dos jornalistas, por exemplo. Apesar do tom melancólico de Sant’Anna em seu diagnóstico, essa

idealização marca positivamente o discurso de modernização do jornalismo em nosso país, em substituição ao que seriam as práticas literárias dos jornais *pré-modernos*.

## O 'Caderno B' como índice dos cadernos culturais

Como vimos, os *cadernos* têm origem ainda na virada dos anos 1940 para os 50, no contexto de industrialização pós-Segunda Guerra Mundial, com a difusão das rotativas que permitiam sua rodada em partes independentes, a cadernalização dos jornais. Porém, a popularização do nome *caderno cultural* só começaria ao longo dos anos 1960, a partir do surgimento e consolidação do *Caderno B do Jornal do Brasil* (MAUAD, 1996, p. 14), que passa a dedicar espaço próprio a seu conteúdo de artes e variedades.

Logo *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa*, *Diário de Notícias* também criaram cadernos diários tomando o do *Jornal do Brasil* como modelo. Outros, num primeiro momento, continuaram a numerar as páginas dos cadernos em sequência, quase não os diferenciando, como *O Estado de S. de Paulo*, *Folha da Tarde*, *Jornal do Commercio* e *O Globo*. Mas não tardariam a adotar o modelo de organização proposto por Janio de Freitas e Reynaldo Jardim. É na segunda metade do século XX que se registra no Brasil o surgimento e o sucessivo fortalecimento da produção cotidiana dos cadernos culturais pelos principais diários brasileiros (GADINI, 2009, p. 26).

Foi a *Folha Ilustrada*, lançada em 1958 nas *Folhas da Manhã*, *da Tarde e da Noite* – grupo de jornais que seriam agrupados posteriormente na *Folha de S. Paulo*, o primeiro suplemento de circulação diária. Sua criação é, portanto, anterior à do *Caderno B*. Porém, inicialmente era voltada ao público feminino, com um conteúdo de variedades que no *JB* já estava reunida no *Suplemento Feminino*, que àquela época circulava quatro dias por semana e foi extinto para dar lugar ao *B*. A *Ilustrada* não era, portanto, o que anos depois se consideraria um *caderno de cultura*, o que viria a se tornar em 1962, em mudança de perfil influenciada pelo *B* (GONÇALVES, 2008).

Surgido na esteira da mais relevante reforma gráfica e editorial do jornal – iniciada em 1956 e perdurando até 1962, passando por várias fases e envolvendo diferentes equipes, o *Caderno B do Jornal do Brasil* é classificado como “o precursor do moderno jornalismo cultural brasileiro” (PIZA, 2003, p. 37), “de caráter absolutamente inovador e rico” (LIMA, 2006), tornando-se sinônimo de caderno de cultura ao reunir em suas páginas diárias uma combinação de arte, literatura, música, teatro e comportamento produzida por jornalistas, escritores e intelectuais.

Vieira (2016) investiga e recolhe peças sobre a história do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, que circulou por 50 anos (1960-2010), identificando-o como modelo em que se ancoraram os cadernos diários de cultura brasileiros, ícone no imaginário de jornalistas e determinada geração de público.

Se, por um lado, o *Caderno B* seguiu uma tradição do jornalismo brasileiro, por outro, ele também representava inovações e uma institucionalização desse tipo de seção. De fato, o *Caderno B* inaugurou aspectos de um gênero no Brasil e no mundo. Na imprensa de nenhum outro país existe a tradição do caderno cultural diário. No exterior, notícias sobre cultura são publicadas todos os dias, mas não em seções especiais, em separado. O modelo é o dos cadernos semanais de cultura, ou o das revistas especializadas, como a *Time Out* londrina e a francesa *Pariscope* (DAPIEVE, 2002). *The Times*, na Inglaterra, publica três ou quatro páginas diárias, e *The New York Times*, nos Estados Unidos, destina apenas sextas e domingos para a cobertura.

No Brasil, a partir de 1960, seguindo o pioneirismo do *JB*, os jornais, mesmo os do interior, passaram a dedicar espaço fixo diário à cultura, muitos dos quais homônimos ou variantes do *Caderno B*, modelo de caderno diário de cultura que pautou a imprensa nacional, como aponta levantamento de Vieira (2016): *O Estado de S. Paulo* (*Caderno 2*), *O Dia* (*Caderno D*); *O Globo* (*Segundo Caderno*); a extinta *Tribuna da Imprensa* (*Tribuna Bis*); *Diário do Nordeste* (*Caderno 3*), *Zero Hora*, de Porto Alegre (*Segundo Caderno*); *Gazeta de Alagoas* (*Caderno B*); *Correio do Estado*, do Pantanal (*Caderno B*), *Diário de Marília* (*Caderno B*); *O Progresso*, de Dourados, Mato Grosso do Sul (*Caderno B*); *Diário dos Campos*, de Ponta Grossa, Paraná (*Caderno B*); *Tribuna de Indaiá* (*Caderno B*); *O Liberal*, de Belém (*Caderno L*). Reynaldo Jardim, idealizador do caderno, foi chamado a reformular jornais em Manaus e em Belém, onde lhe encomendaram, como se fazia às modistas: “É o seguinte, eu quero igual ao *JB*. Pega um e faz igual” (BASTOS, 2008, s/p).

Uma exceção foi *O Globo*, em que, embora desde os primeiros números houvesse notícias e serviços relacionados à cultura, apenas em 1984 o *Segundo Caderno* passa a ser um caderno exclusivamente cultural. O jornal publicava colunas sociais, crônicas, críticas e o roteiro de artes e espetáculos (como *RioShow* desde 1974), mas o que chamava de *Segundo Caderno* era até então um segundo tomo, mera continuação do primeiro caderno, com as notícias que não cabiam neste, entre elas culturais, assim como econômicas, internacionais, esportivas etc.

No Brasil, portanto, a institucionalização de um espaço próprio e diário para notícias de cultura nos jornais desde os anos de 1960 influenciou práticas jornalísticas assim como hábitos sociais, com a oferta diária de reportagens, crônicas, colunas sociais, agendas e críticas de artes e espetáculos.

## Últimas considerações

Como ressaltamos até aqui, é evidente a seleção e repetição de determinados momentos-chave do jornalismo brasileiro, assim como de jornalistas *legitimados* para falar sobre eles (Alberto Dines, Ana Arruda, Carlos Lemos, Ferreira Gullar, Janio de Freitas, Reynaldo Jardim etc). Mas, por maior que seja a sua relevância, imaginamos quantas histórias ficaram ocultas sobre as repetidas versões autorizadas (CERTEAU, 1998).

Apesar de suplementos como cadernos de cultura oferecerem material único para compreensão de toda uma geração jornalística e seus impactos até a atualidade (LIMA, 2006), pode-se constatar que, até então, vêm sendo tratados como apêndices dentro da produção historiográfica sobre a imprensa brasileira. Como vimos, em livros e projetos de memória, é latente a predominância de depoimentos de personagens ligados ao jornalismo político, sendo escassos os ligados à área cultural. E mesmo jornalistas com larga trajetória na área de cultura, quando mencionam, não aprofundam este período. Instados a produzir relatos memoráveis sob os quais se ancoram pesquisas em centros de memória e livros, editores e repórteres citam reportagens que consideram *importantes* sob o ponto de vista hegemônico no seu grupo profissional. Muito embora, é preciso assinalar, a política tenha ocupado as páginas de cultura: tomando exemplos do *Caderno B*, podemos citar Drummond denunciando o desaparecimento do jornalista Vladimir Herzog, maldizendo 1969 com todas as letras; a reportagem sobre encontro de nazistas celebrando Hitler em um hotel de Itatiaia, em 1978; os cartuns políticos de Ziraldo, Henfil, Jaguar, Juarez Machado, entre outros.

Isabel Mauad (1996) lembra que muitas publicações devem parte de seu prestígio a suas páginas culturais, espaço em que grandes nomes da literatura nacional – Machado de Assis, José de Alencar, Olavo Bilac – exercitavam-se em colunas ou folhetins. Seu prestígio mesclava-se, assim, ao das próprias publicações. No *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, especificamente, popularizaram-se nomes como Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Rubem Braga, Fernando Sabino, Carlinhos de Oliveira, Carlos Eduardo Novaes, Flávio Rangel, Affonso Romano de Sant’Anna, Paulo Mendes Campos.

E, ainda que óbvio, é preciso dizer: jornalismo cultural também é jornalismo. E jornalismo também é cultura. Martín-Barbero (2004) observa que, embora os clássicos tenham integrado explicitamente a dimensão lúdica na cultura, somos herdeiros de uma concepção ascética que condenou o ócio como tempo do vício, e de uma crítica ideológica que confunde a diversão com a evasão alienante,

especialmente a partir de sua massificação e sua mercantilização pelas indústrias culturais.

Daí a importância de pensarmos outras temporalidades/estratos temporais para a história do jornalismo, mais democráticas e menos normativas; e nas fronteiras do jornalismo especializado, cujas bordas, criadas para ordenar, também apartam. Essas análises de temporalidades múltiplas complexificariam o nosso olhar para o passado e dinamizariam nosso próprio presente, mostrando espaços de contiguidade, sedimentação e inovação. Assim, outros *lados B* poderiam emergir, denotando disputas, fissuras, contradições e nuances.

## Referências

ABREU, Alzira Alves. **A modernização da imprensa: 1970-2000**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ABREU, Alzira Alves et al. **A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ABREU, Alzira Alves; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; ROCHA, Dora. **Eles mudaram a imprensa: depoimentos ao CPDOC**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

ALBUQUERQUE, Afonso de. A modernização autoritária do jornalismo brasileiro. **Alceu (PUC-Rio)**, v. 20, p. 100-115, 2010.

BARBOSA, Marialva; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Por uma História do Jornalismo no Brasil. In: **Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Rio de Janeiro, 2005.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da Imprensa**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

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

BASTOS, Daniel Trench. **Tentativa e acerto: a reforma gráfica do Jornal do Brasil e a construção do SDJB**. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Escola de Comunicações e Artes/USP, 2008.

BLASS, Suzana (org). **Memória de Repórter: lembranças, casos e outras histórias de jornalistas brasileiros — décadas de 1950 a 1980**. Rio de Janeiro: Sindicato dos Jornalistas do Município do Rio de Janeiro, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

MONTALVÃO, Sérgio. Jornal do Brasil. In: ABREU, Alzira Alves de et. al. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.

COSTA, Cecília. **Diário Carioca: o jornal que mudou a imprensa brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2011.

GADINI, Sérgio Luiz. **Interesses cruzados**: a produção da cultura no jornalismo brasileiro. São Paulo: Paulus, 2009.

GADINI, Sérgio Luiz. A cultura como notícia no jornalismo brasileiro. **Cadernos da Comunicação**. Série Estudos. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2003.

GONÇALVES, Marcos Augusto (org). **Pós-Tudo**: 50 anos de cultura na Ilustrada. São Paulo: Publifolha, 2008.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

JÁCOME, Phellipy Pereira. **O jornalismo como singular coletivo**: reflexões sobre a historicidade de um fenômeno moderno. Belo Horizonte, 2017. 258 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2017.

JANUÁRIO, Marcelo. **O olhar superficial**: as transformações no jornalismo cultural em São Paulo na passagem para o século XXI. São Paulo, 2005. 248 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade de São Paulo, USP, 2005.

JOBIM, Danton. French and U.S. Influences Upon the Latin American Press. **Journalism Quarterly**, 31, Volume 1, 1954, p. 61-66.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

\_\_\_\_\_. **Estratos do tempo**: estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LAGE, N.; FARIA, T.; RODRIGUES, S. Diário Carioca: o primeiro degrau para a modernidade. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Brasil, v. 1, n. 1, 2004.

LIMA, Patricia Ferreira de Souza. **Caderno B do Jornal do Brasil**: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-85). Rio de Janeiro, 2006. 267 f. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2006.

LIMA, Marcelo Fernando de. **Os dez mais**: avaliação da literatura brasileira no suplemento Mais! da Folha de S. Paulo (1992-2004). Curitiba, 2010. 258 f. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Artes e Letras, Universidade Federal do Paraná, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

MAUAD, Isabel Cristina. **Da origem dos suplementos literários e cadernos culturais**: origens no Brasil e trajetória no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1996. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

MORAES, Marieta de (org). **História oral e multidisciplinariedade**. RJ, Diadorim, 1994.

NERONE, J. The Mythology of the Penny Press. **Critical Studies in Mass Communication**, 1987.

NERONE, J. The Historical Roots of the Normative Model of Journalism, **Journalism**, 2013: pp. 446-458.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Wellington (org). **Epistemologias do Caderno B**: cotidiano, cultura e jornalismo. João Pessoa: Manufatura, 2006.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2003.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Memória de Jornalista: um estudo sobre o conceito de objetividade nos relatos dos homens de imprensa dos anos 1950. **Anais do XI Encontro Anual da Compós**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2003.

\_\_\_\_\_. **Imprensa e história do Rio de Janeiro dos anos 50**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2007.

RIBEIRO, Belisa. **Jornal do Brasil, história e memória**: os bastidores das edições mais marcantes de um veículo inesquecível. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O desemprego do poeta. In: **Jornal do Brasil**, 1962.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TRAVANCAS, Isabel. **O mundo dos jornalistas**. 4ª ed. São Paulo: Summus, 2011.

VIEIRA, Itala Maduell. **O Caderno B do JB como mito e modelo no jornalismo cultural brasileiro**. Rio de Janeiro, 2016. 201 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

Edição v. 37  
número 3 / 2018

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 37 (3)  
dez/2018-mar/2019

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.

## Entre memória forjada e lugar de memória: Feira de São Cristóvão e tradição

## Between forged memory and place of memory: São Cristóvão's Fair and tradition

### CARLOS ALBERTO CARVALHO

Professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. E-mail: carloscarvalho0209@gmail.com. ORCID:

### MARIA GISELENE CARVALHO FONSECA

Doutoranda em Comunicação Social pela UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Mestre em Estudos da Mídia (UFRN). Jornalista (UFC). Membro dos grupos de pesquisa Tramas Comunicacionais e Cátedra Internacional José Saramago. E-mail: mgisacarvalho@gmail.com. ORCID:

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

CARVALHO; Carlos Alberto; FONSECA, Maria Gislene Carvalho. Entre memória forjada e lugar de memória: Feira de São Cristóvão e tradição. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 45-64, dez. 2018/ mar. 2019.

Enviado em 27 de março de 2018 / Aceito em: 27 de dezembro de 2018

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.19449>

## Resumo

Localizada na cidade do Rio de Janeiro, a Feira de São Cristóvão se propõe a ser um espaço que reproduz algumas características do Nordeste brasileiro. A flanação naquele espaço apontou para uma ambientação construída a partir de memórias forjadas, de modo a criar e manter uma tradição fixa e, muitas vezes, confusa, devido aos elementos híbridos que circulam por lá. Tratamos neste texto de memória e tradição, segundo proposições de Ricoeur (2007; 2010b), e de lugares de memória embasados por Nora (1984; 1993), para refletir sobre as narrativas que são tecidas pela Feira de São Cristóvão. Percebemos que a feira, ao selecionar elementos que comporiam as dimensões culturais e geográficas do Nordeste, opera mais com referências estereotipadas do que com a diversidade dessa região brasileira.

### Palavras-chave

Memória; Tradição; Nordeste; Feira de São Cristóvão.

## Abstract

Located in the city of Rio de Janeiro, the São Cristóvão Fair proposes to be a space that reproduces some characteristics of the Brazilian Northeast. The flanação in that space pointed to an atmosphere built from forged memories, in order to create and maintain a fixed and often confused tradition, due to the hybrid elements that circulate there. We treat, in this text, with memory and tradition, according to propositions of Ricoeur (2007; 2010b), and memory places, founded by Nora (1984, 1993), to reflect on the narratives that are woven by the São Cristóvão Fair. We noticed that the Fair, when selecting elements that would compose the cultural and geographic dimensions of the Northeast, operates more with stereotyped references than with the diversity of this Brazilian region.

### Keywords

Memory; Tradition; Northeast; São Cristóvão's Fair.

## Introdução

Situada na cidade do Rio de Janeiro, no bairro de São Cristóvão, que lhe dá o nome com o qual é popularmente reconhecida, a Feira de São Cristóvão – Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, é assim apresentada em seu site oficial:

A Feira sintetiza o Nordeste e *oferece ao visitante tudo que a região dispõe*, exibindo, nas suas quase setecentas barracas, sua riqueza tradicional e proporcionando, ainda, a animação característica da terrinha: Som do Nordeste, forró, xote, baião, xaxado, repente, embolada, martelo, arrasta-pé, maracatu e outros sons bem genuínos. (...) Data de 1945 o início dos primeiros movimentos que deram origem à Feira de São Cristóvão, ou Feira dos Nordestinos, como é conhecida no Estado do Rio. Nesta época, retirantes nordestinos chegavam ao Campo de São Cristóvão em caminhões, vindos para trabalhar na construção civil. A animada festa regada a muita música e comida típica, gerada pelo encontro dos recém-chegados com parentes e conterrâneos, deu origem à Feira, que permaneceu ao redor do Campo de São Cristóvão por 58 anos. Em 2003 o antigo pavilhão foi reformado pela Prefeitura do Rio e transformado no Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas. Hoje, não só nordestinos frequentam a Feira para matar saudades e resgatar um pouco de sua cultura, como também cariocas e turistas de todo o país (A FEIRA, 2018, grifos nossos).<sup>1</sup>

A apresentação da feira, com o breve resgate histórico das suas origens e motivações, ao listar uma série de músicas típicas e comidas da “terrinha”, aliada às dinâmicas de migração que fizeram com que pessoas se deslocassem do Nordeste para a cidade do Rio de Janeiro à procura de trabalho, traz elementos importantes para o que nos interessa neste artigo: a memória, suas dinâmicas de constituição/manipulação e os lugares onde elas, ao menos pretensamente, se preservariam a partir de estratégias comunicacionais, como as músicas, danças e reproduções de ambientes deslocados de sua territorialidade original. As investigações na feira fazem parte de uma pesquisa sobre a poesia de cordel que acontece ali. Como cenário, o ambiente geral da feira, as decorações, os produtos vendidos, as comidas, os *shows*, as exposições convocam uma discussão sobre memória, que nos permite traçar possibilidades de sentidos que ali emergem.

A proposta desta discussão é refletir sobre a ideia de memórias forjadas, a partir dos conceitos de Ricoeur (2007) de memória e esquecimento, e dos lugares de memória, segundo algumas premissas indicadas, sobretudo, por Pierre Nora (1984; 1993) e François Dosse (2013). A fina ironia de Umberto Eco (1984) ao tratar da “hiper-realidade” que seria a marca de monumentos, nos Estados Unidos, que tentam recriar ambientes europeus como castelos e museus, também nos

---

<sup>1</sup> A FEIRA. Disponível em: <<https://www.feiradesaocristovao.org.br/page2>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

auxilia na tentativa de compreender certos jogos de memória presentes na transposição de um ambiente do Nordeste para a cidade do Rio de Janeiro. Trata-se, essencialmente, no entanto, de recorrer à tradição historiográfica francesa como caminho teórico que nos permita delinear alguns aspectos da memória e da tradição.

Partimos do pressuposto, na esteira de Paul Ricoeur, de que as narrativas constituem um dos principais artifícios da memória, tanto em sua constituição, quanto nas formas de modificá-la. As narrativas são construídas a partir de escolhas – não necessariamente conscientes – que selecionam aquilo que poderá permanecer e o que poderá ser escondido, naquilo que constitui a dialética entre extensão no tempo e no espaço ou a supressão de detalhes de um acontecimento, de uma história de vida, da saga de um povo etc. Assim, narrar implica complexos jogos que envolvem a memória e os movimentos dialéticos das lembranças e dos esquecimentos. E o plano do esquecimento tende a ser muito mais amplo, pois é tudo aquilo que é parte dos fenômenos – inclusive culturais, que nos interessam – mas que nem sempre são contados. Isso porque nenhuma narrativa dá conta do todo que chamamos de “real”. Mas aquilo que é narrado, que é constituído como narrativa, é o que será configurado e refigurado, podendo chegar, pela repetição e pelo compartilhamento, à constituição de tradições. As narrativas, no sentido mais amplo proposto por Ricoeur (2007), podem assumir, para além das suas tradições escritas, formas como a pintura e a arquitetura, o que nos possibilita pensar a Feira de São Cristóvão como múltiplas camadas narrativas, que vão das histórias que por ali circulam aos arranjos arquitetônicos e mobiliário que lhe dão forma.

A escolha dos elementos que são lembrados, tanto em uma narrativa quanto na construção de espaços físicos ou artifícios comemorativos, pode ter vários sentidos. Um deles é o de memória forjada. Aquilo que é do interesse de quem narra ou promove ações voltadas para celebrações, nas quais a memória é elemento constituinte fundamental. É o que observamos na Feira de São Cristóvão, que forja uma memória de Nordeste claramente demarcada por uma ideia de identidade fixa, temporalmente delimitada, ainda que se perca com os hibridismos gerados por estar localizada em um ambiente que possibilita diversas trocas e transformações. Esta discussão emerge de reflexões teóricas que foram acionadas a partir de trabalhos de campo realizados na feira. Percebemos, a partir da feira e do que ela mobiliza, a necessidade de discutir memórias, no campo da tradição, na busca por compreender a ambiência em que acontece a poesia de cordel (CARVALHO, 1999; 2002a; 2002b; 2005), compreendida neste trabalho como uma manifestação cultural fortemente associada à imagem do Nordeste.

O cordel não está circunscrito apenas aos folhetos, mas ao conjunto de tradições e performances que atravessam corpos, vozes, cenários e temporalidades – para o qual o cenário da feira é fundamental. Desse modo, tomamos o cordel como poesia que circula em folhetos impressos, geralmente associados esteticamente a capas nas quais xilogravuras sintetizam o mote central das histórias contadas, mas também como as declamações de poemas que já circulam há mais tempo ou que são produzidos de improviso e segundo as circunstâncias do momento. A poesia de cordel pode ainda vir associada a estilos musicais como o repente, assim como ser musicado pelos próprios poetas ou por outros cantores e outras cantoras não necessariamente em identificação com poetas responsáveis pela construção das métricas e demais elementos que compõem o cordel.

Nossa proposta não é a de comparar a Feira de São Cristóvão a nenhuma outra feira “original” do Nordeste, mas perceber os elementos que aparecem em sua narrativa, que é parte de um grande conjunto de construções simbólicas acerca do Nordeste brasileiro. Não buscamos, assim, afirmar o que a Feira de São Cristóvão deveria ser para reproduzir com “fidelidade” o Nordeste, mas compreender como, a partir dos próprios objetivos do local que se propõe referência para pessoas vindas daquela região – bem como de outras partes do Brasil e do mundo – figura o que seria o Nordeste brasileiro. Por outro lado, sendo uma das autoras originária do Nordeste, o artigo se vale dessa condição para indicar, segundo as perspectivas teóricas aqui adotadas, as idiossincrasias típicas das pretensões de oferecer representações de uma região tão diversa e dinâmica, que não cessa de produzir novos arranjos sociais, culturais e econômicos.

Metodologicamente, optamos por fazer um relato do ambiente da feira antes das discussões teóricas, considerando que tal movimento nos permitirá melhor compreender noções como memória forjada, lugares de memória e tradição, sendo este trabalho um movimento de leitura de narrativas que emergem da Feira de São Cristóvão.

## A Feira de São Cristóvão

O primeiro contato com a Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, foi realizado de forma livre. Por uma escolha metodológica, decidimos por não nos apresentar como quem conduzia pesquisa acadêmica logo no início, apenas para observar as dinâmicas da feira, ainda sem apontamentos precisos feitos através de anotações ou gravações. Apenas eventuais fotografias para registros pontuais de imagens que poderiam se perder. Definimos também que, neste momento da pesquisa, iríamos manter os poetas identificados com o universo cultural do cordel

anônimos, visto que agora dissertamos sobre a contextualidade emergente do espaço.

Em um percurso que foi do impacto do primeiro contato aos desafios de novas questões emergentes, a primeira flanação pela feira deixou muito mais dúvidas do que respostas. Metodologicamente, reconhecemos que isso é fundamental para deslocar-nos da acomodação de um conhecimento prévio. E de imediato, o primeiro conceito que salta como urgência de reflexão é o de tradição, que compõe o nome da Feira, dita de Tradições Nordestinas. Por exemplo, o cordel que nos interessa mais proximamente como uma das manifestações culturais mais “tipicamente nordestinas”, tem na feira pouca expressividade.

A perspectiva da tradição apareceu quando nos deparamos com a ambientação da feira. Além do nome, como foi citado, o Centro de Tradições Nordestinas Luiz Gonzaga (nome oficial da Feira de São Cristóvão) mais parece um grande espaço de festejos juninos. A entrada do lugar tem uma imagem de Luiz Gonzaga, que nomeia o espaço, e um painel de grande visibilidade com uma sanfona/acordeom de identificação do lugar.

Na área externa, ainda antes da bilheteria – cobrada de sexta a domingo por conta dos *shows* musicais – há um parque de diversões para crianças com brinquedos como carrossel e tiro ao alvo, remetendo às atividades lúdicas que acompanham as quermesses dos festejos das igrejas ou nas temporadas de férias nas pequenas cidades e em bairros periféricos de grandes cidades do Nordeste brasileiro.

Dentro do Centro, a decoração é feita com bandeiras coloridas – como as de festas juninas, ainda que estivéssemos em outubro – com cores em tons terrosos, bancos de madeira, paredes de pau-a-pique e telhados de palha. Referências que acionam dois movimentos de estereótipos: a festa (junina, no caso) e a pobreza decorrente da seca.

O ambiente é composto por lojas que vendem produtos variados – redes, cobertores, produtos de couro, importados, lembranças do Rio de Janeiro, brinquedos, comidas (nordestinas ou não), perfumes. Encontramos também bares e restaurantes com espaços demarcados para cada categoria – os bares estão no entorno da feira, tocam forró e música brega com volume alto, as fachadas trazem preços de bebidas mais baratas que no centro, não têm aparência de limpeza, seja na rua que passa em frente, seja no próprio bar<sup>2</sup>. Os restaurantes, situados mais ao centro do espaço, ainda que com iluminação confusa, aparentam maior

---

<sup>2</sup> A referência imagética que temos nesse espaço de bares (ainda que não possa ser tomada formalmente, pois não realizamos uma busca precisa de elementos simbólicos coincidentes, mas que vem de uma experiência de afetação) nos traz aproximações com os bares situados na cidade do Recife, localizados nos entornos de terminais de ônibus que margeiam os rios Beberibe e Capibaribe.

ostentação, pratos ditos típicos nordestinos com preços mais elevados, com decorações mais elaboradas, utilizando elementos culturais visualmente mais fortes, como o tecido de chita e as xilogravuras, as últimas, vale lembrar, constitutivas dos modos de ilustração dos cordéis, especialmente nas suas capas. Há ainda as praças, que são os lugares de festa, onde são montados os palcos fixos para os *shows* de forró e apresentações de repente.

O local definido para cordel e repente é a Praça Catolé do Rocha (referência à cidade paraibana), que fica exatamente no centro do espaço, no cruzamento das ruas principais. Lá é montado um palco com duas cadeiras para os repentistas, há uma televisão equipada com som e DVD e há nas extremidades quatro bancas onde são expostos discos, livros, esculturas, camisetas e cordéis. Há folhetos sendo vendidos também em outros dois espaços: a loja da Associação Brasileira de Cordelistas, vinculada à Fundação casa de Rui Barbosa, e em uma banca situada em outra entrada da feira. Há também folhetos expostos, mas não para venda, em um memorial que homenageia Padre Cícero e que conta trechos da telenovela *Velho Chico*, sendo exibida pela TV Globo no momento da flanação e cujo cenário principal seria uma cidade fictícia situada às margens do Rio São Francisco, na altura da Bahia.<sup>3</sup>

As imagens do Nordeste que a feira nos oferece trazem uma ideia de atraso dessa região brasileira. De certo modo, são imagens que guardam uma memória a partir de seu engessamento, indicada na apresentação oficial do site, reforçando a chegada do retirante nordestino à então capital brasileira em busca de empregos, sobretudo na construção civil. No entanto, nota-se tanto nos espaços internos quanto externos, ausência de mobiliário ou quaisquer elementos físicos que resgatem a chegada dos retirantes, em caminhões, ao Campo de São Cristóvão. Assim, há um processo de seleção de dados para que não se perca, para os migrantes nordestinos no Rio de Janeiro; imagens que teriam sido marcantes do tempo em que viveram na região de origem. O que curiosamente é tensionado com os novos hábitos que essas pessoas adquirem ao mudar de lugar e se verem na necessidade de reconfigurarem seus modos de vida, posto que a vida longe do Nordeste não pode ser reproduzida, ainda que em espaço que pretende tal possibilidade. Então, ainda que haja uma tentativa de aprisionamento ao que seria típico da cultura e da realidade física do Nordeste, muitos elementos ditos originários fogem às práticas ali realizadas, como por exemplo, quando um violeiro senta no palco da Praça Catolé do Rocha anunciando “cantoria de viola” e canta

---

<sup>3</sup> Exposições realizadas no momento de nossa visita, em outubro de 2016.

música sertaneja contemporânea, a saber, de artistas de projeção nacional, como Vitor e Léo, ou do forró eletrônico e industrializado de Wesley Safadão.<sup>4</sup>

Percebemos que essas contradições e possíveis confusões vêm exatamente da falta de maleabilidade para a compreensão e para o acompanhamento cultural do que se pretende reproduzir ou transplantar. Em certos aspectos, não são atualizadas as mudanças ocorridas no Nordeste nos últimos tempos, mas também é fundamental ressaltar a impossibilidade de transposição de práticas culturais, como se um lugar pudesse ser recortado de seu contexto e inserido em outro sem que passasse por influências e adequações. O que apontamos aqui é que, apesar da tentativa de convocar manifestações culturais contemporâneas como uma ideia de continuidade, de transformações, o enquadramento realizado exclui diversas outras formas de identificação de públicos do Nordeste, por exemplo, com a falta do *MangueBeat*<sup>5</sup> ou de outras produções musicais autorais. Não há livros de outras formas poéticas e literárias produzidas no Nordeste além do cordel, cuja presença também não se faz notar com regularidade e de forma intensa, nem artes plásticas. O que se tem como “novidade” são os produtos fabricados na China, vendidos como *souvenir*, e um diálogo entre o imaginário do Nordeste e as práticas que se realizam na região onde está localizada a feira.

O segundo momento de flanação, realizado um ano após o primeiro, distinguiu-se metodologicamente pela circulação pelo local nos identificando como quem realiza pesquisa acadêmica. As impressões gerais da primeira experiência de circulação pelo local se mantiveram, acrescidas da percepção de algumas pessoas com quem conversamos, para quem a feira se situa ambigualmente, no caso dos migrantes, entre a possibilidade de se sentir em casa e de não reconhecimento das características dos seus locais de origem. Tais percepções variam de acordo com o tempo de chegada ao Rio de Janeiro, assim como pelo fato de ter ou não retornado ao Nordeste após a mudança. Assim, há pessoas que estão há mais de três décadas no Rio de Janeiro e que, não tendo retornado ao Nordeste, têm na feira a oportunidade de se sentirem um pouco próximas da terra original.

Para falar sobre a Feira de São Cristóvão e, principalmente, refleti-la, é preciso considerar as condições da cidade que a abriga. O Rio de Janeiro é uma cidade múltipla e controversa. Que recebeu um grande número de migrantes do Nordeste, mas que nem por isso os acolheu plenamente. É uma cidade exposta à diversidade: por conta do turismo, pessoas de diversas culturas, de muitos lugares do mundo são constantemente encontrados nas ruas e nas praias da cidade. Há

---

<sup>4</sup> Não apontamos estas referências musicais como de não-identidade do Nordeste, mas percebemos que há ali uma confusão entre a chamada e a apresentação que decorre justamente das experiências híbridas e das transformações culturais que são acompanhadas por um olhar externo.

<sup>5</sup> Movimento cultural que nos anos 1990 surgiu no Recife, identificado especialmente com a cena musical, com mistura de maracatu rural, *hip hop* e rock.

também a diversidade que habita o Rio. Seja no “asfalto” ou no “morro”, a cidade abriga pessoas de origens distintas, de diferentes classes sociais, religiões e hábitos culturais.

Há uma convivência pseudotolerante. Há um preconceito que transita por todos os setores sociais que se pré-julgam mutuamente por motivos variados. A diversidade presente no Rio de Janeiro não significa necessariamente uma convivência pacífica, com respeito. Há também muita violência (física e simbólica), exclusão e relações de poder que se tornam bastante evidentes quando se chega à cidade.<sup>6</sup> As questões urbanas, sociais e culturais estão em constante embate. A diversidade é alcançada pelos olhos, mas não é vivida de forma harmoniosa.

Percebe-se isso, por exemplo, quando observam-se as diferenças de contexto socioeconômico da cidade, em que favelas são erguidas nas proximidades dos bairros mais ricos do Rio de Janeiro, como é o caso do Morro do Vidigal que está ao lado do bairro Leblon. O morro se torna uma peculiaridade da cidade e as favelas são atrações turísticas vendidas a pessoas que passeiam por elas como se fizessem um safari, observando o bizarro, o estranho. Ou são lugares de vista privilegiada, onde são montados bares impossíveis para pessoas das próprias comunidades, devido aos altos preços cobrados.

Também não são harmônicas as vivências de nordestinas e nordestinos no Rio de Janeiro. Tratados, muitas vezes, pejorativamente sob a alcunha de “paraíba”, estas pessoas são diminuídas pela origem geográfica e fazem ver preconceitos que passam pela ideia de incapacidade intelectual para desenvolver atividades complexas, de preguiça, de inadequação a padrões sociais e culturais de beleza e elegância, de comicidade propagada por personagens que se tornam famosos nacionalmente. Essas pessoas são aceitas com naturalidade para exercer cargos de serviço: faxineiras, porteiros e garçons. Quando saem desses lugares, o estranhamento parece emergir.

*Pau-de-arara, baiano, paraíba...* são denominações de cunho depreciativo, discriminatório, que, no Centro-Sul do Brasil, são dadas ao migrante originário do Nordeste, principalmente aquela pertencente às classes populares ou subalternas. É esse nordestino, geralmente oriundo das zonas rurais ou pequenas cidades do Nordeste, que frequenta a Feira de São Cristóvão quer como artista, quer como feirante ou consumidor (PANDOLFO, 1987, p. 133).

E o lugar de encontrar essas pessoas peculiares é o ambiente também peculiar da Feira de São Cristóvão – que nasce com essa referência de demarcação de território e identidade, e assim permanece até os dias de hoje. É como se ali

---

<sup>6</sup> Como mulher nordestina responsável pelas flanações constitutivas da pesquisa, os desconfortos com os preconceitos e estereótipos são inevitáveis.

fosse um pedaço deslocado da terra dessas pessoas, onde elas pudessem ser livres para desenvolver seus estranhos hábitos de comer carne seca, farinha de mandioca, tapioca, dançar forró girando ou ouvir repentes, comprar artesanatos. Podem vestir-se com roupas coloridas e extravagantes, usar sandálias de couro, comprar redes e, enfim, matar uma pretensa saudade de casa, encontrando o que seriam seus elementos identitários ali no ambiente e nas outras pessoas que compartilhariam dos mesmos sentimentos. Dentro dos limites da feira, está permitido vivenciar experiências de Nordeste.

O Nordeste apresentado na Feira de São Cristóvão não é o Nordeste contemporâneo cotidiano. Não “oferece ao visitante tudo que a região dispõe”, como aparece na descrição da Feira em seu site. O que se mostra na feira é um conjunto de estereótipos que implica em transformações justamente por tentar se manter estática e engessada.

Percebemos que as mudanças acontecem quando a imagem dos cordéis não é mais tão forte na feira, como permanece em alguns lugares do Nordeste. Notamos ainda a ausência, por exemplo, de um Nordeste litorâneo, produtor de vinhos, com outras produções literárias que não só a poesia popular, com músicas que vão além do forró eletrônico e do brega de seresta. Ao passo em que as transformações que são percebidas na feira não têm, necessariamente, uma referencialidade no Nordeste, como no caso do cantador que, para fazer uma apresentação de viola, teve em seu repertório músicas do sertanejo sudestino. As transformações culturais que acontecem no Nordeste não são as mesmas que estão sendo encenadas na Feira de São Cristóvão. E acontece porque a Feira tenta representar outra temporalidade, está situada em outro ambiente, passa por outros diálogos e, portanto, constrói outras narrativas que sejam palatáveis para turistas, ampliando o espectro de visitantes.

## Memórias forjadas e lugares de memória

Memória e tradição são elementos da narrativa que acionam as relações do tempo, atravessando os três modos da experiência mimética, segundo Ricoeur (2010a; 2010b), constituídos pelo mundo prefigurado (mimese 1), que antecede e “orienta” culturalmente, eticamente e moralmente as articulações entre tempo e tessitura da intriga; o momento de configuração narrativa (mimese 2), ato propriamente de organização e agenciamento de acontecimentos, personagens e demais elementos discordantes que permitem a “síntese do heterogêneo” transformada em história coerente; e a reconfiguração (mimese 3), ação que se

renova sempre que uma narrativa é lida e, pela interpretação de quem a lê, reconfigurada.

A configuração das narrativas, entendidas aqui não somente em suas formas escritas, historiográficas ou literárias, mas também sob a forma das artes plásticas, da arquitetura etc. aciona a memória coletiva (RICOEUR, 1999; 2007; LE GOFF, 2013). A noção de memória coletiva é ampla e comporta controvérsias, que fogem ao escopo desse artigo, motivo pelo qual remetemos aos autores citados na bibliografia para detalhes. Aqui a tomamos como “aquelas lembranças compartilhadas que perfilam a identidade étnica, cultural ou religiosa de uma coletividade dada.”<sup>7</sup> (RICOEUR, 1999, p. 17, tradução nossa). Isso porque, segundo Ricoeur, as lembranças não são completamente individuais, mas contam com as lembranças de outrem, e porque nossas lembranças estão inseridas em relatos coletivos, dependendo do andamento da história dos nossos grupos sociais. Estão sujeitas, assim como outras modalidades de memória, a manipulações, falsificações e à dialética memória e esquecimento.

Em um nível classificado como prático – ou pragmático – por Ricoeur (2007), os abusos de memória resultam de uma manipulação entre memória e esquecimento por detentores de poder e estão ligados a distorções que dependem do nível fenomenal das ideologias. Há um plano dialético instituído neste processo de manipulação da memória, cujos abusos são também abusos de esquecimento. “Os mesmos acontecimentos podem significar glória para uns e humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde a execração do outro. É assim que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas reais e simbólicas” (Ibidem, p. 96). A memória, neste nível, tem a ver com o exercício de um poder que determina o que poderá ser lembrado e o que deverá ser esquecido. Deste sistema de autoridade emanam as questões dialéticas que constituem uma disputa de sentidos.

A construção de ideais nacionalistas em Estados fascistas apoiava-se justamente nessa ideia de produção de uma memória coletiva a partir da dialética entre memória e esquecimento. Forjam-se narrativas em que se escolhe o que deve ser lembrado, o que estará nos livros, nos relatos, quais são as atividades culturais que receberão investimentos para que sejam mantidas, para que virem tradição. São aquelas que buscam manter as formas e estruturas ditas originais e que contribuem para a repercussão das narrativas que interessam ao poder. Essas características mais gerais permitem-nos pensar esses abusos de memória para além das estratégias de estados autoritários, inclusive podendo nos auxiliar na

---

<sup>7</sup> “Aquelloos recuerdos compartidos que perfilan la identidad étnica, cultura o religiosa de una colectividad dada”

compreensão de movimentos de memória situados em monumentos, festejos comemorativos religiosos ou cívicos, museus ou espaços que, à maneira da Feira de São Cristóvão, elaboram estratégias de identificação cultural articuladas com a memória.

A memória, em sua dimensão ideológica, é "uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais do seu poder originário de narrarem a si mesmos" (RICOEUR, 2007, p. 455). O que será lembrado é definido a partir da escolha daquilo que deve ser apagado. Trata-se de uma negociação permanente sobre o que se deve lembrar, que é delineado por aquilo que será esquecido. O esquecimento não é o oposto da memória, mas o que a define. Nessa perspectiva, lidar com a dialética memória e esquecimento não é algo restrito a uma atividade de fazer história, mas trata-se das próprias possibilidades de as narrativas não darem conta de todas as perspectivas do acontecimento em questão. A narrativa comporta, segundo Ricoeur (2007), uma dimensão seletiva que a configura.

As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de um outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, reconfigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela (RICOEUR, 2007, p. 455).

As memórias coletivas que se manifestam na Feira de São Cristóvão são conjuntos de memórias individuais que percebemos quando conversamos com os atores que transitam pelos ambientes. Quando, por exemplo, o vendedor de folhetos fala sobre as transformações do espaço, que está ficando menos lucrativo e, por isso, os poetas não têm mais interesse de ir até lá no domingo para trabalhar. Ou ainda quando um senhor senta para falar sobre como ele gosta do espaço, que frequenta semanalmente, mesmo não sendo nordestino. As memórias individuais são apontadas por Ricoeur (1999) como um caráter próprio da experiência vivida pelos sujeitos. E é a partir das narrativas que essas lembranças são transferidas entre atores e constroem novas narrativas.

Segundo Ricoeur (1999), a memória é a presença de algo que está ausente, seguindo as referências de Santo Agostinho (memória como o presente do passado) e Husserl (o passado retido no presente). É a possibilidade de recorrer ao passado e recuperar e reconstruir narrativas. A memória individual oferece uma continuidade no presente aos eventos do passado. Assim, *o passado lembrado depende da representação e não da presença*.

Este ponto é fundamental para pensarmos sobre as representações que a Feira de São Cristóvão carrega em si, o que há de representações a partir das

memórias que são evocadas em suas constituições e como isso colabora para a ideia de memória forjada para a referência a uma identidade construída. As referências do Nordeste que são exploradas na feira são tomadas como suficientes para a memória, e esses elementos são tratados como a tradição.

A Feira de São Cristóvão carrega um imaginário de representação de manifestações culturais que estão fora de seu ambiente e que estão demarcadas pelos muros do Centro de Tradições Nordestinas, acessíveis a quem paga pela entrada. Ali, há uma representação específica que dita o que será lembrado e constitui uma narrativa específica. É uma representação baseada nas ideias complementares da tradição/tradições/tradicionalidade, ou de uma memória baseada em uma tentativa de construção de uma identidade.

Ricoeur (2010b) propõe a tradicionalidade como uma dialética entre inovação e sedimentação, que aponta para uma história viva, cujas referências são construídas nas narrativas pelas memórias que são articuladas. Deste modo, Ricoeur (2010b, p. 387) diferencia três conceitos: tradicionalidade; tradições e tradição.

1) Tradicionalidade é o encadeamento da continuidade que implica o nosso “ser-afetado-pelo-passado”, na dialética entre passado interpretado e presente interpretante a partir de uma “transmissão geradora de sentido” (Ibidem, p. 377);

2) Tradições são os conteúdos portadores de sentido que são transmitidos, “as coisas ditas no passado que chegaram até nós por uma cadeia de interpretações e reinterpretações” (Ibidem, p. 379);

3) Tradição está relacionada a uma presunção de verdade de um passado, a partir de proposições de sentidos, que, no entanto, como indicam as noções de tradicionalidade e de tradições, não podem ser estabilizados.

É a memória que a tradição pretende resguardar. É o que acontece, por exemplo, quando temos uma seleção de elementos que fazem referência ao Nordeste para que haja uma identificação dos frequentadores com o espaço, como a decoração em tons terrosos, com bandeiras de São João, a exploração do forró como trilha sonora e a utilização de imagens de personagens nordestinos. Essas referências são forjadas e contribuem para a manutenção de uma imagem do Nordeste que, ao constituir-se como recorte, não contempla a diversidade das identidades e referências que são possíveis quando se trata de povos. Há diálogos, inclusive territoriais e culturais, que atuam na construção de memórias, no trabalho dos recortes e que são decisivos para a negociação do que é escolhido para ser lembrado.

Na Feira de São Cristóvão é feita uma narrativa do Nordeste que tem o objetivo de ativar elementos de memória de nordestinos no Rio de Janeiro, mas que ao mesmo tempo tem a pretensão de oferecer aos habitantes da cidade e aos turistas vindos de diversas partes do Brasil e do mundo uma “representação em pequena escala” do Nordeste brasileiro. Para isso, são utilizados elementos estereotipados para a narrativa de uma imagem fixa da região. Esta é a imagem que deverá ser mantida e repercutida. Este é um dos principais problemas da feira, no sentido do reconhecimento de nordestinos: quem saiu de um Nordeste diferente daquele encenado no Centro, não necessariamente compartilha da identificação pretendida. E, obviamente, as transformações, que são inevitáveis, não seguem o fluxo cultural que acontece no Nordeste, mas cria-se um híbrido com o outro espaço onde as práticas estão sendo repetidamente encenadas. Pretende-se manter uma memória coletiva fixa, mas, como memória, sendo decorrente de experiências passadas, ela não consegue parar e está em constante incorporação de elementos e de diálogos.

A memória coletiva só consiste no conjunto das pegadas deixadas pelos acontecimentos que tenham afetado o curso da história dos grupos implicados que têm a capacidade de colocar em cena essas recordações comuns com motivo das festas, os rituais e as celebrações públicas. (...) A história escrita constitui um ponto de apoio na existência fenomenológica dos grupos. (RICOEUR, 1999, p. 19, tradução nossa)<sup>8</sup>

Neste sentido, em nossa primeira visita à feira, acompanhamos, na praça do Cordel, uma apresentação que estava identificada como “cantoria de violeiros”. O que foi cantado ali foi a música sertaneja de cantores do Sudeste. A memória, que constituiu uma narrativa, que no Centro se pretende fixa, não acompanha as transformações que mudam os sentidos e configuram o que se constitui como tradição nordestina. Pelas outras experiências que se criam, novas memórias são construídas e a ideia de manutenção da memória falha. Porque no fim, de tanto se transformar, teremos outras memórias individuais, fugindo da ideia da memória coletiva como média das memórias. Porque esta média é justamente a cola que tenta fixar a narrativa da memória. Da qual, pelas experiências individuais e pelo passar do tempo, a tradição foge. E se refaz constantemente.

O que se tem nas narrativas da Feira de São Cristóvão é a marca da ausência. O Nordeste não está presente em integralidade – nem o poderia – na Feira do Rio de Janeiro. O que encontramos são alguns elementos que fazem

---

<sup>8</sup>“La memoria colectiva sólo consiste en el conjunto de las huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas. (...) A historia escrita constituye un punto de apoyo en la existencia fenomenológica de los grupos.”

referência à Região – nas músicas, principalmente – e em comidas que já são, facilmente, encontradas em redes de supermercados nacionais. O que há ali é uma imagem que pouco corresponde com as experiências contemporâneas vividas no Nordeste. Há, na Feira de São Cristóvão, nesse sentido, ausência, especialmente dos movimentos que levaram a modificações na região do Nordeste, como aquelas que já referimos relativamente a gêneros musicais e mesmo paisagens que, diferentemente dos anos 1950, momento de implantação da feira, quando a referência era quase exclusivamente às imagens da seca, passaram por transformações que incorporam cultivos agrícolas por métodos de irrigação, para ficarmos em um exemplo.

Como memória coletiva em situação de ausência de novas configurações da região nordestina, a Feira de São Cristóvão explora, por exemplo em sua decoração, quase exclusivamente o que remete à seca e ao forró. A memória neste caso convoca uma presença de Nordeste em um lugar que não está situado na região, precisando, conseqüentemente, para que a referência seja feita, utilizar elementos como as músicas, as comidas, as apresentações, os produtos e as pessoas que carregam consigo os elementos de memória nordestina e que, na ausência física da região, criam uma presença nas relações que emergem na feira. Neste caso, estamos diante da ausência por uma questão geográfica, visto que os produtos, as obras e as pessoas identificadas com o Nordeste podem transitar em um espaço que pretensamente reproduz sua “terrinha”, como destacado no site oficial da Feira. Mas as referências buscadas têm a ver com uma nostalgia das pessoas que saíram do Nordeste para viver no Rio de Janeiro e encenam em São Cristóvão o território onde não vivem mais. Desta forma, como se o território pudesse ser transposto, as práticas ali desenvolvidas, que buscam construir a presença na ausência, deixam as falhas desse movimento que requer outros diálogos e que mostra as arestas que sobram das tentativas de reprodução. Estamos, por conseqüência, também diante dos problemas suscitados pela perspectiva dos lugares de memória.

Pierre Nora (1993, p. 21) problematiza os lugares de memória a partir de algumas tensões que lhes seriam inevitáveis: “simples e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente oferecidos à mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaindo da mais abstrata elaboração”. Rastros, vestígios, documentos, testemunhos, assim como museus, centros de memória, prédios históricos e outras formas de monumentos e registros constituem os lugares de memória, essenciais ao ofício do historiador, por exemplo, permitindo a compreensão dos acontecimentos e suas dinâmicas (DOSSE, 2013). Embora o próprio cérebro humano possa constituir um lugar de memória, da mesma forma que as mais

diversas tecnologias de armazenamento de dados, nossa preocupação se concentra nos espaços físicos como lugares de memória, tal como a Feira de São Cristóvão, já apresentada naquelas dimensões que constituem problema para nossas reflexões.

Colocar em perspectiva as noções de memória forjada, segundo a dialética memória/esquecimento, e de lugares de memória nos permite melhor compreensão do que está em jogo na Feira de São Cristóvão, com suas estratégias peculiares de apresentação do Nordeste aos habitantes não nordestinos da cidade do Rio de Janeiro e aos turistas vindos potencialmente de todo o mundo, em simultâneo à oferta ao migrante daquela região do que seria o autêntico pedaço da sua “terrinha”. Mais especificamente, no que diz respeito aos lugares de memória, são esclarecedoras as proposições de Nora:

Diferentemente de todos os objetos da história, os lugares de memória não têm referentes na realidade. Ou melhor, eles são, eles mesmos, seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro. Não que não tenham conteúdo, presença física ou história; ao contrário. Mas o que os faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história. (NORA, 1993, p. 27)

Há, nos lugares de memória, uma espécie de contradição insuperável, à medida que pretendem ser fieis ao que constituiu a história de um povo, de um lugar, de um acontecimento de grandes repercussões ou de um espaço físico, mas para alcançarem tal objetivo precisam suprimir precisamente a pretensão de reprodução, tal e qual, daquilo a que fazem referência. O problema, naturalmente, se torna mais intrincado quando tomamos a possibilidade de espaços como a Feira de São Cristóvão serem escrutinados segundo a lógica dos lugares de memória, posto que estamos diante de um conjunto de artefatos físicos e simbólicos que pretensamente reproduzem seu referente cuja existência lhe é contemporânea, e portanto, pode ser cotejada quanto à fidelidade da representação de algo que não está definitivamente perdido nas brumas de um passado remoto. O Nordeste brasileiro que se apresenta na Feira de São Cristóvão, desse modo, só pode adquirir sentido a partir de supressões que tentem sintetizar a diversidade cultural, geográfica, de composição étnica e outras variáveis que compõem a multiplicidade da existência real de um Nordeste cuja extensa territorialidade é só um dos desafios à síntese física e simbólica.

Nora aponta os lugares de memória, conseqüentemente, como lugares de excesso: de imagens, de símbolos, de recortes. São os excessos que nos aproximam da visada proposta por Umberto Eco, em outra vertente analítica, de influências semióticas e não historiográficas, quando faz observações ferinas, recheadas de fina ironia e sarcasmo sobre os modos como os Estados Unidos

projetam monumentos, museus e mesmo cidades em que a hiper-realidade seria a marca que confunde o autêntico e o original. A estratégia de reprodução de palácios europeus, que pode inclusive ser a importação, pedaço por pedaço, de palácios originais, mas quando não for possível, a busca de materiais similares das regiões de onde foram retirados para as construções europeias – a exemplo de mármore – não exclui avisos sobre o que é autêntico e o que é autêntica cópia do autêntico, reproduzida nos mínimos detalhes. Assim, a Feira de São Cristóvão se apresenta, do ponto de vista das criações centradas na perspectiva da hiper-realidade indicada por Umberto Eco, dentro de projetos em que o verdadeiro e o falso propositalmente se confundem.

Para falar de coisas que se pretende conotar como verdadeiras, essas coisas devem parecer verdadeiras. O “todo verdadeiro” identifica-se com o “todo falso”. A irrealidade absoluta se oferece como presença real. No gabinete reconstruído [Eco faz referência à reconstituição do gabinete da Casa Branca, sede do governo dos Estados Unidos], a ambição é fornecer um “signo” que se faça esquecer enquanto tal; o signo aspira a ser a coisa, e a abolir a diferença do remeter, a mecânica da substituição. Não a imagem da coisa mas seu decalque, ou melhor, seu duplo. (ECO, 1984, p. 13, com destaques no original)

Pelas diminutas proporções físicas da Feira de São Cristóvão comparativamente ao seu referente geográfico, o Nordeste brasileiro, está claro que a relação entre signo e referente é mais complexa já nesse ponto de partida. Mas não se esgotam aí as dificuldades de criar relações entre coisa e decalque, dada a diversidade cultural nordestina, a despeito da seleção do que lhe seria mais universal, como o chapéu de couro, o gibão, comidas como carne seca, o forró ou referências religiosas como o Padre Cícero. Nesse sentido, o cordel que nos motivou a fazer as flanações pela busca dos símbolos do Nordeste na Feira de São Cristóvão, sintomaticamente está ali mais como ausência do que presença, ou como uma presença ausente, sempre lembrada como compondo o lugar e seus cenários, ainda quando não encontrado para além das formas fixadas pelos livros.

## Considerações Finais

Toda narrativa é recorte, é enquadramento, é escolha. São elementos que entram na intriga em detrimento de outros que ficam de fora, porque nenhuma narrativa dá conta da totalidade dos acontecimentos. As feiras, como narrativas, com construções simbólicas sobre elementos culturais, ou das cidades que marcam como querem ser identificadas e reconhecidas nos dizem de relações de poder, de diálogos e de memórias. E refletir sobre essas articulações é fundamental para

compreender as performances que emergem nesses ambientes, que têm esses elementos como parte de sua composição.

Essa é a ideia da presença ausente que aparece como constituinte, inclusive, da ideia de memória forjada. Indivíduos em co-presença fazem referência a objetos, fenômenos, acontecimentos ausentes no instante da performance. Mas que são trazidos à presença sob a forma de narrativa. Ricoeur (1999) chega a tal reflexão a partir dos conceitos de “horizonte de expectativa” e “espaço de experiência” de Koselleck, apontado como “o conjunto de heranças do passado cujas pegadas sedimentadas constituem em certo modo o solo em que descansam os desejos, os medos, as previsões, os projetos e, em resumo, todas as antecipações que nos projetam para o futuro”<sup>9</sup> (RICOEUR, 1999, p. 22, tradução nossa). Trata-se, no caso da presente reflexão, do conjunto de sentimentos, afetos e referências que identificam o Nordeste na feira situada no Sudeste.

O que evoca a dimensão conceitual em torno da ideia da contextualidade da performance (ZUMTHOR, 2010; 2014), considerando que o contexto não é pano de fundo, mas parte do processo de tessitura narrativa do mundo, que se apresenta como elemento constitutivo dos limites e possibilidades do que é e como é performado. A Feira de São Cristóvão é uma fruta que, arrancada da planta da qual nasceu, deixa de ser alimentada e de ter seus elementos vitais trocados com ela. Como esta fruta arrancada, o amadurecimento é apressado e o tempo disponível para sua vida parece diminuir, ao menos em perspectiva metafórica, se entendermos a vida como constante renovação a partir de novos elementos culturais que se incorporam à dinâmica e multifacetada vida do Nordeste brasileiro, incluindo aí o cordel, que incorpora às suas estratégias narrativas novas temáticas e novos arranjos de difusão, por meio da internet, por exemplo.

O que vimos na feira foi um grande movimento de estereotipia que, assim, exclui das narrativas que nela circulam as transformações pelas quais o Nordeste tem passado, assim como acontece com todos os agrupamentos culturais. As práticas cotidianas que entram em diálogo com outros grupos, que decorrem de transformações políticas e econômicas, geram impactos sociais que são percebidos na cultura. As experiências que dialogam reconfiguram identidades que jamais podem ser pensadas como fixas. Desta forma, o que percebemos na feira é um esforço de manutenção de uma identidade engessada, mas que não cabe em si. Não cabe no seu tempo, não cabe onde está situada, não cabe nas próprias representações de Nordeste, sejam elas passadas ou contemporâneas.

---

<sup>9</sup> “el conjunto de herencias del pasado cuyas huellas sedimentadas constituyen en cierto modo el suelo en el que descansan los deseos, los miedos, las previsiones, los proyectos u, en resumen, todas las anticipaciones que nos proyectan hacia el futuro.” (RICOEUR, 1999, p. 22)

Deste modo, nos deparamos com uma feira que, ao mesmo tempo em que apresenta marcas de um passado estagnado, propõe transformações que, a princípio, não têm mais relação com o passado do referente geográfico e cultural que pretende resguardar. E isso acontece porque a Feira não pode negar o caráter mutável das práticas culturais nem ignorar elementos do contexto que a compõe. Ainda que tenham sido levantadas barreiras com o intuito de limitar, de não misturar as práticas culturais, as pessoas que entram ali levam e trazem suas experiências. Todas juntas são tensionadas e o que vemos emergir é o embate entre o que muda e o que permanece para que se mantenha uma ideia de reconhecimento daquele lugar. Nesse ponto, identificamos as condições que levam aos possíveis desvendamentos das estratégias de forjar memórias do Nordeste para públicos originários daquela região, mas sem deixar de fora habitantes da cidade do Rio de Janeiro e a diversidade étnica, geográfica e cultural dos milhares de turistas que passam pela Feira de São Cristóvão, lugar de memória que resguardaria as tradições da “terrinha”.

## Agradecimentos

As pesquisas que permitiram a escrita deste artigo foram financiadas com recursos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

## Referências

CARVALHO, Gilmar de. **Madeira matriz**: cultura e memória. São Paulo: Annablume, 1999.

CARVALHO, Gilmar de. Cordel, cordão, coração. **Revista do GELNE** (UFC), v. 4, p. 285-292, 2002a.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa**: poeta pássaro do Assaré. Fortaleza: Omni Editora Associados Ltda, 2002b.

CARVALHO, Gilmar de. **Tramas da Cultura**: comunicação e tradição. Fortaleza: Museu do Ceará, 2005.

DOSSE, François. **Renascimento do acontecimento**: um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix. São Paulo: Unesp, 2013.

ECO, Umberto. **Viagem na irrealdade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

HARTOG, François. **Evidência da história**: o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HAVELOCK, Eric A. O oral e o escrito: uma reconsideração. In: HAVELOCK, Eric A. **A revolução da escrita na Grécia**. São Paulo: Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 2013.

LEMAIRE, Ria. Entre Oralidade e Escrita: as verdades da verdade. In: **Actas do congresso Literaturas marginais**, Porto, Ed. da Universidade do Porto, Portugal: 2008.

LEMAIRE, Ria. Rer os textos: resgatar as vozes. In: FUNK, G. **Estudos sobre Patrimônio oral**. Câmara Municipal de Ponta Delgada. Açores. 2007.

LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 35, p. 17-30, 2010.

NORA, Pierre. O acontecimento e o historiador do presente. In: NORA, Pierre e outros. **A nova história**. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 45-56.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História, (10), 1993, pp. 7-28. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>. Acesso em: 20 dez. 2017.

ONG, Walter. **Orality and Literacy**: The technologizing of the word. London: Routledge, 1990.

PANDOLFO, Maria Lucia Martins. **Feira de São Cristóvão**: a reconstrução do nordestino num mundo de paraibas e nortistas. São Paulo: FGV, 1987. Tese de Doutorado.

RICOEUR, Paul. **La lectura del tiempo pasado**: memoria y olvido. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Arrecife, 1999.

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

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**: o tempo narrado. Tomo III. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## Em busca do tempo: memória, nostalgia e utopia em Westworld

## In search of the time: memory, nostalgia and utopia in Westworld

Edição v. 37  
número 3 / 2018

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 37 (3)  
dez/2018-mar/2019

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.

### BRUNO SOUZA LEAL

Professor titular do Departamento de Comunicação/Fafich/UFMG e pesquisador permanente do PPGCOM/UFMG, na linha de pesquisa "Textualidades midiáticas". Coordena o Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência, tendo integrado o NUH - Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania LGBT da UFMG e os grupos de pesquisa Poéticas da Experiência e Gris/UFMG. Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, Brasil. E-mail: brunosleal@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6937-6976.

### ANA PAULA GOULART RIBEIRO

Formada em jornalismo pela Universidade Federal Fluminense (1990), tendo também cursado história na mesma instituição. Fez mestrado (1995) e doutorado (2000) em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professora da Escola de Comunicação da UFRJ, onde coordenou o curso de jornalismo (2004-2007) e o Programa de Pós-Graduação (2013-2014). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: goulartap@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9341-4629.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

LEAL, Bruno Souza; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Em busca do tempo: memória, nostalgia e utopia em Westworld. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 65-80, dez. 2018/ mar. 2019.

Enviado em 29 de março de 2018 / Aceito em 23 de dezembro de 2018.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.19458>

## Resumo

Propomos demonstrar e refletir sobre a articulação entre passado e futuro, tendo como elemento articulador as ideias de nostalgia e utopia. Para isso, entendemos que a série Westworld (HBO) materializa uma peculiar articulação entre esses dois termos, cujas implicações buscaremos delinear. Em nosso movimento reflexivo, faremos primeiro um breve diagnóstico da experiência temporal e da memória hoje. Em seguida, buscaremos refletir sobre a potencial e aparentemente paradoxal associação entre utopia e nostalgia, observando pistas que apontam para seus complexos modos de articulação. Para isso, propomos uma revisão nas formas cristalizadas como os conceitos foram classicamente entendidos.

### Palavras-chave

Memória; nostalgia; utopia.

## Abstract

We propose to demonstrate and reflect on the articulation between past and future, having as a connecting element the ideas of nostalgia and utopia. For this, we understand that the HBO's Westworld materializes a peculiar articulation between these two terms, whose implications we will seek to delineate. In our reflective movement, we will first make a brief diagnosis of temporal experience and memory today. Next, we will seek to reflect on the potential and seemingly paradoxical association between utopia and nostalgia, observing clues that point to their complex modes of articulation. For this, we propose a revision in the crystallized forms as the concepts were classically understood.

### Keywords

Memory; nostalgia; utopia.

## Apresentação

Em diferentes séries ficcionais nos últimos anos, temos acompanhado narrativas que, projetando um futuro possível, o fazem de modo a torná-lo algo similar ao passado. *Wayward Pines*, *3%*, *The Handmaid's Tale* e *Westworld*, por exemplo, poderiam ser facilmente rotuladas de “ficção científica”, uma vez que constroem narrativamente imagens de mundos futuros. No entanto, mais do que apenas imaginar futuros, essas produções põem em perspectiva as tensões que estabelecemos com o tempo na contemporaneidade.

Em *3%*, por exemplo, há um mundo futuro dividido em dois, um de abundância e outro de extrema pobreza. Em relação ao mundo dos ricos, o dos pobres é simultaneamente contemporâneo e passado a ser superado. Já em *Wayward Pines*, temos a história de um experimento científico, que ocorre em 4024, que põe pessoas para viver num ambiente que supostamente seria o de uma cidade americana dos anos 1950. Esse experimento – baseado no sequestro de pessoas do nosso presente – se dá em razão da degenerescência da espécie humana que, no futuro projetado pela narrativa, regride ao estado irracional e animalesco. Em *The Handmaid's Tale*, na sociedade do futuro, em função da perda da capacidade reprodutiva da humanidade, as mulheres são postas numa condição que remete visualmente a tempos medievais e, sem direitos, se tornam cuidadoras e mães ao sabor dos interesses de mundo masculino, ditatorial e machista.

Das séries citadas, uma das mais aclamadas é sem dúvida *Westworld*<sup>1</sup>, de Jonathan Nolan e Lisa Joy. Passada num futuro de tecnologia avançada, capaz de produzir robôs semelhantes aos seres humanos, a série retoma, com mudanças significativa, um filme B dos anos 1970, de mesmo nome. Em ambos, o *Westworld* é um parque de diversões em que as pessoas buscam experiências reais, interagindo com os robôs humanizados em cenários do passado. No filme, esses cenários eram a Roma antiga, o Japão medieval e o Velho Oeste. Na série, o parque é todo ele uma recuperação desse Oeste fundacional da mitologia da identidade norte-americana. Em ambas as narrativas, o mote da história é a aquisição de consciência e autonomia por parte dos robôs, mas enquanto no filme isso implica num gesto de vingança para com os humanos, na série isso se dá na recuperação da memória e no esforço de situar-se naquele(s) mundo(s) do passado presente no futuro.

Construída na articulação de planos temporais distintos e superpostos, nem sempre facilmente identificáveis – elemento decisivo para o mistério e o suspense que constrói -, a série apresenta indivíduos – robôs e humanos - buscando se situar

---

<sup>1</sup> O título pode ser traduzido como “mundo do oeste” ou mesmo “mundo ocidental”.

em uma história e um cenário coletivo e industrial, impessoal e padronizado em certa medida, e torna-los algo vinculado à sua experiência e à sua trajetória. Nesse contexto, a memória permite dar sentido ao passado e é condição fundamental para a aquisição de consciência, produção da autonomia e, conseqüentemente, abertura de futuro.

Nas reflexões que aqui propomos, *Westworld* se apresenta como um signo de tensões que marcam a experiência da memória nos dias de hoje e, por extensão, da própria experiência temporal do Ocidente. Ao nosso ver, ao associar futuro, Velho Oeste, memória e a busca por consciência e autonomia, *Westworld* articula formas contemporâneas de nostalgia para fabricar o presente e, com isso, abrir possibilidades de futuro. Sem pretensões de apresentar uma leitura totalizante da série, propomos um percurso reflexivo que busca demonstrar e refletir sobre a articulação entre passado e futuro, tendo como elemento articulador as ideias de nostalgia e utopia. Para nós, *Westworld* materializa uma peculiar articulação entre esses dois termos, cujas implicações buscaremos delinear.

Em nosso movimento reflexivo, faremos primeiro um breve diagnóstico da experiência temporal e da memória hoje. Em seguida, buscaremos refletir sobre a potencial e aparentemente paradoxal associação entre utopia e nostalgia, observando pistas que apontam para seus complexos modos de articulação. Para isso, propomos uma revisão nas formas cristalizadas como os conceitos foram classicamente entendidos. Refletiremos também sobre as relações entre utopia com a ficção científica, “gênero” ou “campo” à qual *Westworld* é vinculado. Nesse percurso, não tomaremos a série propriamente como objeto de análise, mas como parte de um esforço de configurar formas e formular perguntas acerca das relações da memória contemporânea com o passado, o presente e o futuro.

## Um presente luminoso e sombrio

No discurso que proferiu ao receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1990, o poeta e ensaísta mexicano Octávio Paz retoma algumas das questões que perpassaram sua produção, como a relação das literaturas latino-americanas com as europeias e a modernidade como fenômeno histórico e estético. Chama a atenção nessa fala, que constitui um pequeno e interessante ensaio, o seu título: “A busca do presente”. Movido por um impulso nostálgico, Paz relembra sua infância e a localiza num tempo em que “o mundo era ilimitado e, não obstante, sempre ao alcance da mão; o tempo era uma substância maleável e um presente sem fissuras” (PAZ, 2017, p.77). Com a chegada da idade adulta, instaura-se a consciência de uma cisão – que implica, para ele, um desejo de sutura inacabado e

inacabável – entre passado e futuro, entre indivíduo e coletividade. Essa cisão nos poria em busca do presente, uma vez que este se apresenta inapreensível, cindido, em movimento. Seríamos, segundo Paz, todos nós “desalojados do presente” e este não seria nem o “éden terrestre”, nem a “eternidade sem datas”, mas a “realidade real”. Uma vez que o presente é a confluência dos três tempos, ele exige mais que o atendimento às necessidades imediatas: pede também uma reflexão global e mais rigorosa. Essa reflexão sobre o agora, diz Paz:

...não implica renúncia ao futuro nem esquecimento do passado (...). Tampouco pode confundir-se com o hedonismo fácil. A árvore do prazer não cresce no passado ou no futuro mas no agora mesmo (...). Alternativamente luminoso e sombrio, o presente é uma esfera onde se unem as duas metades, a ação e a contemplação (...) Que sabemos do presente? Nada ou quase nada. Mas os poetas sabem algo: o presente é o manancial das presenças (PAZ, 2017, pp.90-91)

A reflexão de Paz, ao nos colocar “desalojados do presente” e apresenta-lo como “luminoso e sombrio”, parece ir na direção contrária de um conjunto de reflexões, ditas “presenteístas”, que afirmam o presente como um tempo acessível, marcado pelo alto fluxo de informações e imagens, e pelo apagamento das relações com o passado e o futuro. Na leitura de Marc Augé, por exemplo, esse presenteísmo está vinculado a “... um espírito do consumo que se conforma muito bem com a transformação do mundo em espetáculo” (AUGÉ, 2013, p. 69, no original em espanhol) e que é marcado por uma visada superficial do mundo, da sua diversidade e de suas tensões. Para o antropólogo francês, essa superficialidade está articulada a um empobrecimento da imaginação, em suas múltiplas dimensões (individual, coletiva, criadora), colonizada que está pelos produtos e imagens espetaculares.

Em diagnósticos como este, de modo geral, o presente não oferece mistério: é consumido, vivido, vorazmente, a partir da urgência do imediato e, com isso, diminuindo tanto o passado como espaço de experiências e o futuro como horizonte, de expectativas, projetos e/ou desejos (KOSELLECK, 2006). Há certamente um gesto conformista, etnocêntrico e conservador nesse diagnóstico de um presente incontornavelmente habitável e ao alcance da mão. A ideia de que vivemos “em busca do presente”, estando dele cindidos, é então algo na contramão dessa suposta acessibilidade do mundo pela globalização de imagens e informações. Em Augé, esse entendimento de que somos seres cindidos no presente surge, entre outras formas, na desarticulação entre um mundo global, superficial e efêmero, e as realidades locais, as trajetórias (sonhos, desejos, experiências) individuais. Ou seja, a crise da imaginação por ele identificada implica

na tensão entre os produtos de uma cultura globalizada do espetáculo, que colonizam e dificultam a produção de sentido, o imaginar vinculado às experiências individuais.

Diagnóstico semelhante foi realizado, ao final do século XX, por Andreas Huyssen, ao refletir sobre “as políticas da memória do nosso tempo”. Para o pesquisador teuto-americano, os meios de comunicação promovem uma espécie de mundialização e moralização da memória a partir de diferentes estratégias (como a cultura dos remakes, a idealização, a esteticização ou estereotipação de acontecimentos da história etc.), que nos desafia, ao enfrentarmos esses “processos muito reais de compressão espaço-temporal”, a “...assegurar alguma continuidade dentro do tempo e fornecer alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e mover-nos” (2014, p. 22). Huyssen lembra que, ao contrário do que a indústria cultural e a ciberespaço parecem acreditar, “[a] a memória vivida é ativa, viva, encarnada no social – ou seja, nos indivíduos, nas famílias, nos grupos, nações ou regiões. Estas são as memórias necessárias para construir diferentes futuros locais num mundo global” (2014, p.26). Nessa perspectiva, a memória tem claramente uma dimensão política:

No melhor dos cenários, as culturas da memória estão intimamente ligadas, em muitas partes do mundo, a processos de democratização e lutas pelos direitos humanos, ao expandir e reforçar as esferas públicas da sociedade civil. Desacelerar, em vez de acelerar, expandir a natureza do debate público, tentar sarar as feridas infligidas no passado, alimentar e expandir o espaço vivenciável em vez de destruí-lo em troca de alguma promessa futura, assegurar o “tempo de qualidade” – estas parecem ser as necessidades culturais por cumprir num mundo globalizante, e as memórias locais estão intimamente ligadas à sua articulação (2014, p.25)

É interessante notar que autores tão diferentes procedem a diagnósticos semelhantes e baseados na experiência local, cotidiana e política, de grupos e indivíduos. Em Paz, a ideia do presente como “manancial de presenças” o compõe com características diametralmente opostas à ideia de um mundo consumível num fluxo incessante e descartável e está fortemente vinculado a um gesto de memória. Para Paz, o instante é sensorial, sensual, marcado pela presença e também pelo mistério. A presença é experiência e interpretá-la implica gestos hermenêuticos complexos e de temporalidades variáveis. Ou seja, o presente, como presença, está ali, “ao alcance”, mas ao invés de dissipar-se, põe-nos em movimento, nos desaloja, nos extradita. E nos faz lembrar e esquecer, nos obriga a voltar-nos ao passado, a desejar-lo, como condição de abirmos possibilidades de futuro. Não se trata, portanto, de um movimento nostálgico clássico, marcado pelo desejo de

retomar o passado para ali habitar ou para produzir alguma forma de paralisia, mas ao contrário: é preciso saborear o passado (“localmente”, nos termos de Huysen) para que a presença adquira espessura e o futuro se reabra como possibilidade.

Quando acompanhamos as trajetórias das duas personagens femininas centrais de *Westworld*, essa relação entre recuperar a memória, dar espessura ao presente e, conseqüentemente, permitir futuro é bastante forte. Tanto Dolores (Evan Rachel Wood) quanto Maeve (Tandie Newton), em que pese suas diferentes trajetórias<sup>2</sup>, tomam consciência de si a partir do momento em que lembram e podem, então, romper com o ciclo repetitivo e pré-programado de seus papéis nos roteiros estabelecidos pela direção do parque. É porque lembram que seu presente passa a adquirir um sentido outro e que o futuro pode ser antecipado a partir de seus desejos e expectativas. É certo que, na complexa narrativa construída pela série, as personagens passam por processos bastante distintos na construção da articulação entre memória pessoal, autonomia e futuro. Mas é significativo que ambos os processos se deem no interior de uma narrativa fundacional (a do Velho Oeste norte-americano) e que sua autonomia constitua um momento de ruptura com a repetição, idealização e reificação dessa história coletiva.

É porque lembram que Dolores e Maeve saem desse passado e alcançam o futuro, ou seja, o presente tecnológico do mundo diegético da série. E é também porque lembram – ainda que através de fragmentos e estilhaços – que as duas personagens imaginam a possibilidade de se libertarem de sua condição de seres programados, condenados a repetirem incessantemente (numa temporalidade ciclicamente representada), o enredo para elas escrito. A memória constitui condição para que desejem se livrar do subjugo dos humanos, encarnados seja nos ambiciosos e frios administradores do parque, seja nos “hóspedes”, frequentadores que, sem qualquer pudor, realizam contra elas os mais diversos tipos de violência.

Nessa linha de raciocínio, o passado – ambientado no Velho Oeste americano – passa a ser, pela trajetória dessas personagens, condição positiva e produtiva para a fabricação do presente e para imaginação de futuros novos e potencialmente libertadores. A chave que torna essa mudança possível é a inscrição na narrativa saudosista, totalizante e industrial do parque e nos corpos e trajetórias das duas personagens, da memória, tornada possível pelo esforço – torturante e difícil – de lembra-se. Com isso, a série surge como uma sofisticada reflexão sobre o papel que a nostalgia e a utopia adquirem no mundo contemporâneo.

## Nostalgia e impulsos utópicos

---

<sup>2</sup>A primeira é filha de fazendeiro e se apresenta inicialmente como a típica donzela desprotegida do *farwest*. A segunda é prostituta e coordena os trabalhos das outras meninas no *saloon* da cidade.

O termo nostalgia surgiu na Europa no século XVII, no campo da medicina. Era usado no diagnóstico de estados disruptivos provocados por deslocamentos espaciais. Significava literalmente “desejo de voltar para casa”. O termo sofreu várias mudanças até abandonar o discurso médico e entrar no vocabulário popular no início do século XX (DAVIS, 1979; CROSS, 2015; NATALI, 2006; NIEMEYER, 2014). Alguns autores consideram a nostalgia como uma condição própria da modernidade, que ao criar profundas discontinuidades na vida, fez surgir a consciência da mudança inexorável do tempo e produziu angústia em relação ao presente, vivido como um deslocamento constante. A modernidade valorizou a novidade e a ruptura com a tradição, mas produziu também, como um de seus efeitos aparentemente contraditórios, o desejo de contenção da história e de resgate do passado. A nostalgia representa, nesse caso, uma relação problemática com o tempo linear e direcionado ao progresso. Trata-se de um tipo particular de prática mnemônica, na qual o passado é pensado como um autêntico lugar de retorno, seja de valores morais, políticos ou estéticos.

Devido a sua relação tensa com a modernidade, a nostalgia foi tradicionalmente concebida como um sentimento a ser evitado, seja porque visto como acrítico e essencialmente conservador, seja por ser entendido como busca romântica e ingênua de um “tempo perdido”. Nos parece, entretanto, que a nostalgia, na sua feição contemporânea, adquiriu novos e diferentes sentidos – como podemos ver em *Westworld* e em outras séries televisivas estrangeiras e brasileiras. A nostalgia hoje não expressa apenas uma leitura romântica e pouco problematizadora do passado e nem só saudosismo e escapismo em relação ao presente. Está também embrenhada de tensões e ambiguidades em relação ao futuro e pode apresentar certa positividade, que aponta para potência criativa e crítica da memória.

Como podemos pensar, entretanto, os sentidos produzidos pela nostalgia hoje? Alguns autores acreditam que a nostalgia, assim como outras formas de expressão da cultura da memória (HUYSEN, 2014), está relacionada a chamada “crise de identidade” (CANDAU, 2011). Num cenário caracterizado por vínculos sociais e afetivos mais frágeis e provisórios, pela descrença nas grandes narrativas explicadoras do mundo e nos projetos políticos transformadores, o desejo de passado expressaria o esfacelamento de nossa capacidade de projeção, nossa dificuldade de imaginar “futuros possíveis”. Acredita-se ainda que nossas visões do passado e de futuro estão ambas colonizadas pelo presente (HARTOG, 2013), que se impõe – ao fim e ao cabo – como o único horizonte possível. Nessa perspectiva, o passado não pode ser experienciado através da memória a não ser como objeto de consumo rápido, como um constructo fragmentado e espectacularizado.

O futuro, por sua vez, deixaria de ser uma promessa (o tempo dos projetos, da esperança e da expectativa) e passaria a ser percebido como uma ameaça (o tempo das catástrofes e do medo).

Quando pensamos em produtos audiovisuais de ficção científica, essa é uma chave de leitura tentadora. Muito se tem falado de narrativas distópicas, que expressam nosso desconforto com o presente e oferecem uma visão negativa, catastrófica e ameaçadora do futuro. Séries de sucesso, como *Black Mirror*, parecem inevitavelmente apontar neste sentido. Acreditamos, entretanto, que a nostalgia contemporânea, mesmo quando associada à ficção científica, como é o caso de *Westworld*, expressa mais do que a falência de futuro e não se explica apenas por um regime de historicidade marcado pelo presentismo. Defendemos que a nostalgia pode possuir também uma dimensão utópica, na medida em que dá forma a um “desejo de futuro”, da mesma maneira que fornece vivência de temporalidades outras, menos instantâneas e dominadas por um presente avassalador.

Ao refletir sobre o que chamou de “era da nostalgia”, Bauman (2017, pp.7-8) usou a clássica imagem do Anjo da História de Walter Benjamin que, como no quadro de Klee, é representado em pleno voo. Para o autor, no entanto, o anjo mudou de direção: “suas asas estão empurradas para trás, desta vez por uma tempestade que se ergueu no inferno de um futuro imaginado, antecipado e temido de antemão, na direção do paraíso do passado”. Esse estado de coisas conformaria *retrotopias*, visões de mundo que se instalam no passado em vez de se ligarem a um futuro “ainda por nascer”, inexistente. Mas não poderíamos imaginar que o gesto que empurra o anjo para trás é também aquele que o permite de alguma forma seguir em direção ao futuro, temido sim, mas também em alguma medida desejado? E, nesse sentido, o que falar de *Westworld*, que imagina um futuro e um forma de vivenciar nele o passado?

A série, como já dissemos, pode ser considerada de ficção científica, uma vez que sua narrativa se passa num tempo projetado como porvir do nosso presente. Mas antes de avançarmos nossa argumentação nessa direção, gostaríamos de fazer alguns comentários, uma vez que não há consenso acerca de vários aspectos da ficção científica. Como aponta Seed (2011), além de sua própria definição e dos seus diálogos e diferenças com outros produtos culturais, há um debate acerca de seus marcos inaugurais (o século XIX ocidental ou obras medievais; se esta ou aquela narrativa seminal, como *Frankenstein* de Mary Shelley ou a obra de H. G. Wells) e de referência (que varia conforme a atenção a uma tradição narrativa específica, em especial as anglófonas, francesa, japonesa e germânica), assim como o próprio entendimento se a ficção científica é um gênero

ou não. Seed prefere a ideia de campo, para apreender inclusive a diversidade (literárias, cinematográficas, televisuais e outras) dos produtos e suas várias intersecções. Já Jameson (1991) e Williams (1978), por sua vez, não hesitam em toma-la como gênero.

Já a associação entre a ficção científica e a utopia parece ser algo pacífico, ainda que marcada por relações “profundamente complexas”, como observa Williams. Afinal, toda ficção científica oferece, a um dado presente histórico, uma imagem de um futuro possível, desejável ou não.

Mais que qualquer outro modo literário, a ficção científica é intimamente associada ao futuro, em outras palavras, com o tempo sob diferentes aspectos. É sobretudo uma literatura da mudança e mudança por definição implica que o presente é apreendido em relação com percepções do passado e expectativas de futuro que moldam aquele presente (SEED, 2011, p.97)<sup>3</sup>

Fica clara, então, uma importante característica das ficções científicas: o seu complexo diálogo com a experiência temporal, que envolve não apenas a projeção de um futuro, mas relações com passados e, especialmente, com o presente e seus entendimentos acerca do que seu passou e suas expectativas sobre o que está por vir. Jameson, nesse sentido, é explícito:

Os vários historicismos da ficção científica – impérios romanos galácticos, fantasmagorias orientalistas, mundos samurais, fundações corporais medievais – estão em pé de igualdade com imagens deste ou daquele futuro fantástico; e, quaisquer que sejam seus detalhes fantásticos, como os vermes da areia de Duna, de Frank Herbert, eles essencialmente reforçam componentes de uma situação histórica, mas que servindo de veículos para fantasias de poder (JAMESON, 1991, p.59)<sup>4</sup>

Nessa perspectiva, não há uma efetiva oposição entre memória, nostalgia, ficção científica e utopia, uma vez que todos promovem uma articulação que responde a desafios, no presente, entre os sentidos do passado e as expectativas de futuro. É importante notar que tanto Seed como Jameson fazem suas reflexões fortemente baseadas em produtos históricos e, enquanto o primeiro busca

---

<sup>3</sup> No original: More than any other literary mode, science fiction is closely associated to the future, I other words with time under its different aspects. It is above all a literature of change, and change by definition implies that the present is perceived in relation to perceptions of the past and expectations of the future which shape the present.

<sup>4</sup>No original: The various SF historicisms – galactic Roman empires, Orientalist fantasmagories, samurai worlds, medieval-corporate Foundations – stand on equal footing with images of this or that fantastic future; and, whatever their more fantastic details, such as the spice worms in Frank Herbert's *Dune*, reinforce components of an essentially historical situation, rather than serving as vehicles for fantasies of power.

sistematizar informações coligidas, o segundo se ancora nas características desses (privilegiadamente romances) para o delineamento de abordagens conceituais, epistemológicas e políticas. Ou seja, menos que abordar a ficção científica e as narrativas utópicas em abstrato, ambos autores as têm como produtos históricos, em constante transformação.

Parece-nos importante fazer duas distinções fundamentais: as que envolvem o par utopia/distopia e os sentidos abrigados no primeiro termo. Ao indicar um projeto de futuro no presente em diálogo com o passado, a utopia deixa de ser vista como sinônimo de “lugar nenhum” e sim de “lugar outro”, tensionado pela dialética entre identidade e diferença com o nosso mundo. Por consequência, uma distopia seria uma espécie de utopia malsucedida, na medida em que projeta um futuro sombrio, infeliz ou menos esperançoso que o presente. Em suas reflexões sobre as “arqueologias do futuro”, Jameson recupera uma importante diferenciação entre o que ele chama de duas “variantes” da utopia, designadas por ele através dos termos “forma utópica” e “desejo (ou impulso) utópico”. Pelo primeiro, o pesquisador americano compreende um texto acabado e pronto, que conscientemente projeta uma “totalidade espacial”, um outro mundo cuja ordem social é, ao menos em parte, distinta de (e melhor do que) a nossa. Já o desejo utópico se caracteriza como uma esperança de futuro, um impulso que pode ser detectável na vida diária e em suas práticas.

É interessante notar que enquanto Jameson identifica a primeira “variedade” da utopia com um compromisso com o fechamento de sentido, com a totalidade, cuja imagem primordial seria a cidade, que refletiria o cosmos arquitetado naquele dado mundo narrativo, a segunda teria no indivíduo seu elemento central. Num esforço de reorganizar, a seu modo, a obra seminal de Ernest Bloch, Jameson então observa que esse “impulso utópico” cotidiano se materializa em três níveis: no corpo, no tempo e na coletividade. A atenção ao corpo se apresenta como parte de um esforço de corrigir idealismos ou espiritualismos e se vincula à inexorável precibilidade da matéria; com isso, o tempo se apresenta bifurcado entre a experiência existencial (na qual a memória “parece predominar”) e o tempo histórico, assim como a coletividade é marcada pela tensão entre a diferença individual e a pertença a um coletivo mais amplo e homogeneizador.

## Deambulações pelo mundo ocidental

A partir do que observa Jameson (1991), as relações entre *Westworld* e a utopia devem ser apreendidas em pelo menos dois níveis distintos. Como um produto, como um texto, a série projeta um cosmos, constrói narrativamente um

futuro como um mundo organizado, “sistêmico”, cuja totalidade é apreensível pelas pistas deixadas ao longo dos episódios, personagens e acontecimentos. Essa qualidade de “mundo fechado” se mantém mesmo se considerando que se trata de uma série televisiva, cujo desenvolvimento encontra-se em aberto e que pode se estender ou não por anos a fio. Afinal, as características gerais, “estruturais”, desse mundo (sua “mitologia”, para usar um jargão da crítica especializada) nos são apresentadas na primeira temporada e presume-se que se manterão estáveis, sob o risco de descaracterização da série.

Nesse mundo, o passado é uma espécie de mercadoria passível de ser consumida – e, portanto, descartada – como entretenimento. Westworld é um parque de diversões e, nele, o Velho Oeste é recuperado não como uma narrativa fundacional, como se poderia imaginar, mas como espaço “sem lei”, no qual se pode praticar violências e crueldades. O futuro projetado pela série é, nesse sentido, distópico, porque nele os humanos desejam reviver o passado por aquilo que ele teria de mais “primitivo”, irracional e perverso. Ali vivem duas classes (ou castas) de indivíduos, sendo que uma delas, a dos robôs, tem na sua suposta desumanidade um *passe-partout* para o narcisismo, a arrogância e os jogos de poder dos seus criadores e usuários. Nesse ambiente de alta tecnologia, parecem predominar as características mais negativas dos humanos.

Nesse nível, a série apresenta, de modo geral, uma configuração nostálgica seccionada do futuro, mas também distante de sua forma clássica. Não se trata nem de retomar o passado para projetar um futuro, nem de habitá-lo como uma recusa do contemporâneo e do porvir. O parque e seu cosmos parecem se fundar numa nostalgia de outro tipo: mercantilizada, aparentemente fútil, industrial e anônima. Mas não há nada de fútil no consumo do passado que o parque proporciona, como vemos no desdobrar das histórias. O cerne da trama, aliás, é justamente a mercantilização do passado e a ideia de que existem pessoas ávidas por consumir experiências e sensibilidades marcadas por lógicas e temporalidades de outrora. E o significado dessas experiências e sensibilidades é grande questão que a série parece colocar. É em Westworld – como comenta um de seus frequentadores – que as pessoas descobrem quem elas realmente são? Ou – como argumenta Dr. Robert Ford (Anthony Hopkins), o cientista que criou e idealizou o parque, – é ali que elas, na verdade, vivem não o que são de fato, mas o que poderiam ser?

Independente da resposta às questões, o certo é que a caracterização das personagens humanas é repleta elementos distópicos. Cercados por um ambiente altamente tecnológico e controlado, o que os frequentadores de Westworld desejam é refugiar-se num passado simulado, onde podem realizar suas fantasias pessoais

mais obscuras – sem limites, culpa ou medo de sanções. Nesse passado vendido em série, tudo é possível: as violências mais atrozes, as fantasias sexuais mais perversas. Quanto aos administradores do parque, sua preocupação é atender os desejos de seus ricos clientes da maneira mais eficiente possível e, assim, garantir a lucratividade de seu negócio. “Os convidados gostam de poder”, afirma Dr. Ford, “Como não podem tê-lo do lado de fora, eles veem aqui. Quanto aos anfitriões, o mínimo que podemos fazer por eles é fazê-los esquecer”.

Por outro lado, é no universo das personagens andróides, sobretudo na trajetória de Dolores e Maeve, que nos deparamos com uma utopia de outra qualidade. Já não estamos mais diante de um mundo fechado e sistêmico, mas de um campo aberto de possibilidades, que se constitui – como observamos anteriormente – pelo esforço das personagens em ter esperança, em projetar e desejar futuro e autonomia, em romper com o ciclo de repetições mecânicas e automatizadas ao qual estão sujeitas.

Em *Westworld*, portanto, nostalgia, distopia e impulso utópico se constroem na simultaneidade e interpenetração de mundos e tempos, entre um passado sedutor e violento e um futuro ameaçador e em certa medida também sedutor. E esse mundos e tempos se articulam não só pela trama, mas também através de um jogo cênico complexo, que inclui o uso de padrões visuais “*pastness*” e “*futureness*”, tão criticados por Jameson (1991) e que perpassam cenário, figurino, trilha e efeitos sonoros, gestualidades e outros elementos já consagrados pela história do cinema e da televisão (SPRENGLER, 2011). Esses componentes do *mise-em-scène* produzem múltiplas camadas de significação temporais, engajam o telespectador em diferentes níveis e formas e ajudam a dar dramaticidade à trama.

O passado, o velho Oeste, é o espaço do parque temático propriamente dito, onde os visitantes chegam de trem, devidamente caracterizados e misturados aos seus anfitriões. Visualmente, não é possível distinguir humanos e replicantes. Todos se vestem e se comportam como nos clássicos filmes de western. As caracterizações e os cenários são os de sempre: cowboys, forasteiros, xerife, caçadores de recompensas, prostitutas, donzelas; ruas empedradas, *saloons*, planícies, ranchos. O espaço futurista é a central de operações, onde os androides são construídos, consertados, atualizados e arquivados quando não mais em uso. Nessas instalações, trabalham Dr. Ford e a equipe de administradores, seguranças, roteiristas, engenheiros e analistas de software da empresa. Ali são observados todos os passos dados dentro do parque. No mundo duplo de *Westworld* (constituído por um passado simulado e um presente futurista) tudo é milimetricamente controlado. Afinal, o parque recebe simultaneamente cerca de 1.400 visitantes, que participam de mais de cem histórias conectadas.

## Comentários finais

*Westworld* dá forma aos confrontos clássicos entre criador e criatura, humanos e replicantes, razão científica e sensibilidade, entre ambição capitalista e valores humanísticos (paradoxalmente encarnados nas máquinas). Esses elementos da série, assim como a memória como elemento humanizador de robôs, esteve presente no século XX na trama de outras produções audiovisuais de ficção científica, como o cult movie *Blade Runner, o caçador de andróides*. Não por coincidência, trinta e cinco anos, em 2017, num movimento próprio da cultura da nostalgia, o filme teve sua continuação, com *Blade Runner 2049*.

Apesar de suas diferenças de linguagem e estética, *Westworld* e *Blade Runner* têm, certamente, muito em comum. O elemento semelhante mais importante talvez seja o da ruptura com uma instância central de poder que busca impor ordem e controle, ruptura esta que se dá com a emergência da memória e da autoconsciência nos robôs. Em *Westworld*, logo no primeiro capítulo, o pai de Dolores encontra uma fotografia esquecida por algum visitante no parque. A imagem provoca estranhamento e desencadeia no personagem questionamentos sobre a sua realidade. Paralelamente, outros andróides começam a improvisar em suas performances. Usam fragmentos de suas programações anteriores na construção de novas falas e na produção de comportamentos inesperados. Depois de 30 anos de funcionamento, algo começava a sair do roteiro no Velho Oeste americano.

Na primeira cena, Dolores – a mais antiga anfitriã do parque – passa por um teste, supostamente para avaliar se ela pode continuar em funcionamento ou deve ser desativada. Sintomaticamente, a primeira pergunta que lhe é feita é: “Você se lembra?”. E a memória, de fato, é um dos elementos centrais da trama. Elsie Hughes, uma das programadoras de *Westworld*, ao se referir aos andróides, fala sobre as vantagens do esquecimento. “Você pode imaginar o quanto nós estaríamos arruinados se esses pobres idiotas se lembrassem do que os convidados fazem com eles?”, comenta.

Sua fala é premonitória, porque serão justamente as lembranças das violências sofridas – produtoras de sentimentos de sofrimento e tristeza – o fator desencadeador da humanização dos andróides e também do seu desejo de mudança, de ruptura com o *status quo*. Nesse sentido, é emblemática a reflexão de Dolores: “Você acha que a dor vai fazer você menor por dentro, como se seu coração fosse entrar em colapso sobre si mesmo, mas isso não acontece. Eu sinto espaços abrindo dentro de mim como um edifício com salas que eu nunca explorei.”

É curioso, e certamente não é gratuito, que a nostalgia em sua configuração contemporânea surja em produtos classificáveis como “ficção científica”, gênero ou campo que poderia ser imaginado como seu oposto, uma vez que projeta futuros e não passados. *Westworld*, entretanto, nos parece ser um indício forte, entre outros, das tensões que perpassam os modos como a nostalgia é vivida hoje: por um lado, o parque temático constrói o passado a partir de um olhar nostálgico próximo ao clássico, como um lugar retornável, habitável e ao mesmo tempo esvaziado, paralisado e cruel; por outro, as trajetórias de Dolores e Maeve sugerem uma busca pelo passado, um esforço de memória que é vital para que a vida (identidades, pessoas, acontecimentos, espaços) adquira vitalidade e renovação, para elas e para nós.

## Referências

- AUGÉ, Marc. **El tempo en ruínas**. Barcelona: Gedisa, 2013.
- BAUMAN, Sigmunt. **Retrotopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.
- CROSS, Gary. **Consumed nostalgia: memory in the age of fast capitalism**. New York: Columbia University Press, 2015.
- DAVIS, Fred. **Yearning for yesterday: a sociology of nostalgia**. New York: Free Press, 1979.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiência do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HUYSEN, Andreas. **Políticas da Memória no Nosso Tempo**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Culturas do passado-presente; modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- JAMESON, Fredric. **“Nostalgia for the presente”**. In. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press, 1991.
- NATALI, Marcos Piason. **A política da nostalgia: um estudo das formas do passado**. São Paulo: Nankin, 2006.
- NIEMEYER, Katharina. **Media and Nostalgia: yearning for the past, presente and future**. PalgraveMacmillan, 2014.
- PAZ, Octavio. **A busca do presente**. São Paulo: Bazar do Tempo, 2017.
- SEED, David. **Science Fiction: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SPRENGLER, Christine. **Screening nostalgia**: Populux Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film. Londres: Berghahn Books, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Utopia and Science Fiction**. *Science Fiction Studies*, 16, v.5, parte 3, novembro de 1978.

Edição v. 37  
número 3 / 2018

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 37 (3)  
dez/2018-mar/2019

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.

Pablo Vittar, Gloria Groove e suas performances:  
fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop

Pablo Vitar, Gloria Groove and their performances:  
audio-visual flows and temporalities in pop culture

#### JORGE CARDOSO FILHO

Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA e do mestrado em Comunicação da UFRB, Cruz das Almas, Bahia, Brasil. Doutor em Comunicação pela UFMG. E-mail: cardosofilho.jorge@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4276-934X.

#### RAFAEL JOSÉ AZEVEDO

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. E-mail: rafaeljoseazevedo@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5125-5957.

#### THIAGO EMANOEL FERREIRA DOS SANTOS

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: thiagoemanoel87@gmail.com. ORCID:

#### EDINALDO ARAUJO MOTA JUNIOR

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: eamotajr@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4022-6106.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

CARDOSO FILHO, Jorge; AZEVEDO, Rafael José; SANTOS, Thiago Emanuel Ferreira; MOTA JUNIOR, Edinaldo Araujo. Pablo Vittar, Gloria Groove e suas performances: fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 81-105, dez. 2018/ mar. 2019.

Enviado em 29 de março de 2018 / Aceito em 04 de novembro de 2018.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.19455>

## Resumo<sup>1</sup>

Este artigo propõe uma análise que compreende a relação entre os fluxos audiovisuais e culturais como vetores que operam configurações políticas, estéticas e sociais da experiência, a partir das performances *drags* de Pablllo Vittar e Gloria Groove. A plataforma YouTube é tomada como um dispositivo que, ao posicionar os corpos das artistas, abre possibilidades de processos de subjetivação que atravessam as identidades de gênero, gêneros midiáticos e a própria temporalidade da experiência. A partir dos videoclipes das cantoras, articulamos as noções de performance e de dispositivo em busca dos atravessamentos de identidades de gênero, gêneros midiáticos e fluxos audiovisuais e espaço-temporais em disputa. Pela perspectiva das canções, buscamos evidenciar a relação entre o consumo e produção que se projeta em uma segmentação *queer*, mas que transcende seus limites.

### Palavras-chave

Fluxos Audiovisuais; Temporalidades; Performance; Pablllo Vittar; Gloria Groove.

## Abstract

This article proposes an analysis that understands the relationship between audio-visual and cultural flows as vectors that operate the political, aesthetic and social configurations of the experience, as from the drag performances of Pablllo Vittar and Gloria Groove. The YouTube platform is taken as a dispositive that, by positioning the bodies of the artists, opens up possibilities of subjectivation processes that cross the identities of gender, media genres and the very temporality of experience. From the videoclips, we articulate the notions of performance and dispositive to search crossings of gender identities, media genres and audiovisual and space-time streams in dispute. About the songs music, we follow the relationship between consumption and production that projects itself into a queer segmentation, but at the same time transcends its limits.

### Keywords

Audio-visual Flows; Temporalities; Performance; Pablllo Vittar; Gloria Groove.

---

<sup>1</sup> Uma versão preliminar desse texto foi apresentada no VI Historicidade dos Processos Comunicacionais, na UFRB, em Cachoeira-BA, em setembro de 2017. A configuração atual do artigo é inédita.

## Dinâmicas temporais num presente em extensão

Os atuais repositórios digitais guardam parte significativa da produção cultural mundial, especialmente aquelas oriundas de sociedades que tomam a escrita como atividade fundamental. Sejam elas expressões centenárias, sejam elas muito recentes, tornam-se objeto de codificação binária e dados disponíveis em servidores para acesso dos mais variados interesses: danças, textos, construções, músicas, filmes, fotografias etc. Essa ampla disponibilidade promove reorganizações interessantes nos campos cultural, estético e político, uma vez que torna mais poroso o processo de constituição das experiências, poucas vezes respeitando, por exemplo, o momento de emergência de cada uma delas.

No caso específico que nos interessa analisar, as performances de gênero que se expressam nas canções pop contemporâneas indicam complexidades importantes para averiguação. Isso porque em um contexto em que as discussões sobre misoginia, feminismo, LGBTfobia<sup>2</sup>, racismo e tantas outras formas de exercício de discriminação são visibilizadas, torna-se cada vez mais corrente a sensação de que nunca houve tantas condições de ocorrerem processos de emancipação e empoderamento que na configuração atual. No entanto, as próprias expressões que emergem nessa configuração precisariam garantir algum nível de repetição da experiência instituída para que ganhe condição de emergência. São esses tensionamentos internos que nos interessam.

Pablo Vittar, cantora *drag queen* maranhense, em entrevista concedida à Rolling Stone Brasil, em janeiro de 2018, faz questão de destacar que é “uma *drag* em cima do palco, num país onde mais se mata LGBTs no mundo” (BRÊDA, 2018, p.42), em função dos questionamentos sobre suas letras não tematizarem ações políticas, e continua, “acho massa quem traz letras com questionamentos e indagações. Só que eu, como artista, quero falar de coisas comuns, do meu dia a dia. Da briga que eu tive com minha amiga, sabe” (BRÊDA, 2018, p.42). Gloria Groove, rapper e *drag queen*, em entrevista à Revista Veja, comenta sua identificação com o “rap e o hip hop, gêneros sempre associados aos machos” e decidiu investir em videocliques “superproduzidos” para conquistar um público além do universo LGBT (BATISTA JR, 2018). Tais caracterizações são indicativas tanto

---

<sup>2</sup> LGBTfobia é o termo utilizado para se referir ao constrangimento, discriminação ou qualquer tipo de violência sofrida pela população cujas identidades de gênero e as sexualidades são consideradas dissidentes. No caso, LGBTQ é a sigla adotada por órgãos internacionais de defesa dos direitos humanos, como a ONU e a Anistia Internacional. A sigla representa as seguintes identidades de gênero e sexualidades: lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros, e *queer*. O termo faz referência também às performatividades não enquadradas pela lógica da cisgeneridade, ou seja, um sujeito cisgênero tem sua identidade respeitada e legitimada pela sociedade e Estado desde o nascimento, enquanto sujeitos transgênero expressam identidades distintas dos padrões da normatividade cisgênera e heterossexual naturalizada pela sociedade.

das potências quanto dos limites com os quais as expressões culturais se manifestam.

Seguimos, então, uma indicação de Raymond Williams (1979), segundo o qual as análises culturais precisariam dar conta não apenas de uma época, mas também das “relações dinâmicas internas de qualquer processo real” (WILLIAMS, 1979, p.125). Desse modo, o autor instaura uma problemática cara aos Estudos Culturais e de Comunicação, a saber: a da multiplicidade e simultaneidade de regimes de experiência no cotidiano. A observação da coexistência de distintas temporalidades num mesmo tempo histórico, sendo marcado por elementos arcaicos (passado/passado), residuais (passado/presente), dominantes (presente/presente) e emergentes (presente/futuro)<sup>3</sup> nos interessa em especial para observação de fenômenos cujas experiências sensíveis têm apontado para uma disputa em torno das construções corporais e identidades de gêneros hegemônico-dominantes.

As performances<sup>4</sup> que visualizamos especialmente nestas duas artistas *drag queens* estão organizadas segundo padrões audiovisuais da cultura pop<sup>5</sup> e tematizam situações cotidianas de amor, celebrações, seduções, embriaguez e tantas outras. Elas também apresentam corpos – muitos deles considerados abjetos<sup>6</sup>, alguns dentro do padrão hegemônico – que ao performarem, podem dialogar com tradições já consolidadas, porém segmentadas; romper expectativas hegemônicas e dar a ver elementos ainda não disponíveis no contexto cultural; e mesmo reproduzir parâmetros hegemônicos, com o intuito ou não de garantir inserção na cultura pop contemporânea. Daí eles permitirem uma análise do modo como esses fluxos audiovisuais e culturais são capazes de configurar práticas estéticas, políticas e culturais.

Tais configurações não seguem uma perspectiva de linearidade e, muitas vezes, exigem/impõem uma perspectiva de leitura anacrônica<sup>7</sup> frente às suas

---

<sup>3</sup>Utilizamos a aproximações das distintas temporalidades, propostas por Raymond Williams, feita por Itania Gomes (2011) e seguida pelo Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC).

<sup>4</sup>Paul Zumthor (2000) aproxima a performance de uma forma-força que possui um *status* de regra e desenvolve quatro aspectos da mesma: a performance implica o reconhecimento de certos traços característicos, ela chama atenção para si mesma ao mesmo tempo que projeta a audiência para outro contexto, promove repetições não redundantes e modifica o conhecimento na medida em que marca a comunicação.

<sup>5</sup> Seguimos Janotti Jr (2015) na compreensão da cultura pop como lugares das experiências diferenciadas através de produtos midiáticos, marcada pelas transformações a partir dos encontros e tensões próprios das modernidades atreladas à cultura midiática.

<sup>6</sup> "O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas 'inóspitas' e 'inabitáveis' da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do 'inabitável' é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito" (BUTLER, 2000, p. 155)

<sup>7</sup>Os historiadores afirmam que o anacronismo seria a ação de situar um fato numa época distinta daquela a que ele pertence ou convém, sendo considerado um problema de método grave. Em nossa perspectiva, o anacronismo seria um movimento apropriado para dar conta das relações dinâmicas dos processos culturais, como indicou Raymond Williams (2013).

expressões. A surpresa de ver o cantor pernambucano Johnny Hooker performando numa sequência do filme *Tatuagem* (HILTON LACERDA, BRASIL, 2013), poderia ser explicada pela expectativa (dominante na cultura patriarcal brasileira) de que aquele tipo de masculinidade não estaria de acordo com determinados padrões aceitos. No entanto, seria possível questionar também se esse padrão estaria em consonância com as discussões promovidas pelos movimentos sociais preocupados com as fortes demarcações binárias de performances de gênero (masculino/feminino), principalmente por uma perspectiva de minorias políticas LGBTQ.

Mesmo que de forma não reflexiva ou tematizada em suas letras, as performances das cantoras *drag queens* Pablo Vittar e Gloria Groove podem demonstrar processos de resistência, de algum modo, se levarmos em consideração elementos misóginos e patriarcais que caracterizam as práticas políticas, culturais e estéticas hegemônicas no Brasil. Ao tornarem visíveis as identidades *drag*, Vittar e Groove disputam sentidos em torno de feminilidades e masculinidades, colocando em tensionamento os dispositivos de subjetivação no que se refere às condutas sexuais que são compreendidas como as únicas possíveis numa sociedade. Tais disputas ficam ainda mais evidentes com ações como a de *crackers* que “derrubaram” o canal de Pablo Vittar no YouTube, no dia 28 de agosto de 2017, excluindo o videoclipe de *K.O.*, mais visualizado do canal, e publicando em seu lugar mensagens de apoio à candidatura a presidente do deputado federal Jair Bolsonaro, conhecido por suas declarações homofóbicas, misóginas e contra ampliação de direitos de minorias, como as cotas sociais e/ou raciais.

Este artigo é um exercício que parte da articulação de distintas temporalidades na análise da cultura pop a partir de três eixos, tomando como objetos os videoclipes e as canções de Pablo Vittar e Gloria Groove. Interessamos as disputas em torno das identidades de gênero dissidentes, em especial as identidades *drag*, a articulação entre a música pop, os gêneros midiáticos e as performances, ao serem exibidas através de plataformas digitais, e os processos de subjetivação, de caráter estético e político, em distintas experiências que conformam nossa relação com os tempos. O interesse está na problematização desses produtos comunicacionais e na interpelação dos sujeitos – tanto aqueles que produzem quanto aqueles que veem os videoclipes, entendendo temporalidades do pop e suas valorações, que “pressupõem modos cosmopolitas de habitar e desabitare o mundo, projetando territórios informacionais em que as raízes locais se tornam difusas” (JANOTTI JR, 2015, p. 46).

Para estas observações, nossa proposta teórico-metodológica pretende articular as noções de performance e de dispositivo, em busca dos atravessamentos

de identidades de gênero, gêneros midiáticos e fluxos audiovisuais e espaço-temporais em disputa. A compreensão dos videoclipes e de suas nuances estéticas e poéticas são aqui concebidas a partir de Soares (2012)<sup>8</sup>, com a intenção de articular os aspectos imanentes das obras ao contexto contemporâneo.

Para uma análise das gestualidades vocais, recorreremos aos álbuns e canções nos discos lançados pelas artistas<sup>9</sup> buscando evidenciar a relação entre o consumo e produção que se projeta em uma segmentação *queer*<sup>10</sup>, mas que transcende seus limites. Apropriamo-nos das noções de gestualidade, pela perspectiva dos *performances studies*, em articulação com as contribuições de Tatit (2002) para pensar os efeitos de presença através do canto e da voz, por uma perspectiva da interação entre a audiência e sua perícia e as cantoras e suas gestualidades.

Por fim, tais achados são colocados em contexto a partir das discussões de Martín-Barbero (2009) e as experimentações reflexivas com a ideia de entorno tecnocomunicativo, atualizando os sentidos de mediações para mutações culturais. Baseados no autor, a partir dos produtos de Pablo Vittar e Gloria Groove, pretendemos nos aproximar daquilo que caracteriza o contexto midiático hodierno, marcado pela existência de fluxos audiovisuais e migrações populacionais, e pela compressão do tempo e do espaço. Buscamos observar, portanto, como as materializam o espaço da cultura pop como articulação de distintas temporalidades, e as expressões culturais – videoclipes e canções – como modos de agenciamentos coletivos *transtemporais*.

## Redes, formações discursivas e textualidades

Para interpretar as distintas temporalidades nas performances de Pablo Vittar e Gloria Groove construímos uma rede de contextualização específica, mobilizando aspectos documentais (como entrevistas e depoimentos) e produções do campo da fabulação (como canções e videoclipes) (CARDOSO FILHO, GUTMANN & AZEVEDO, 2017). A heterogeneidade dos materiais está amparada nas

<sup>8</sup> Soares (2012) considera o videoclipe como lugar do choque criativo e toma três vetores e suas interseções para o processo analítico: música, imagem e montagem. Na análise dos produtos, Soares observa como determinados videoclipes, em suas nuances imagéticas, exibem uma polifonia a partir de aspectos performáticos, cenográficos, signos culturais, narrativas, territorialidades como produção de sentidos. Ele se apropria do termo paisagem sonora para tratar da coisificação da música em imagens, “gerando um efeito virtual de ouvir algo e ‘estar’ na música. Ou ‘estar’ no som”, a paisagem sonora situa o videoclipe “dentro de uma ótica naturalmente imbricada com a própria origem da canção” (SOARES, 2012, p. 43).

<sup>9</sup> Pablo Vittar lançou, em janeiro de 2017, o álbum *Vai Passar Mal* nas plataformas digitais Spotify, Deezer e iTunes, com 10 faixas (*Nêga, K.O, Irregular, Corpo Sensual, Tara, Todo Dia, Então Vai, Ele é o Tal, Pode Aprontar, e Indestrutível*). Já Gloria Groove lançou o álbum *O proceder* em fevereiro de 2017 nas mesmas plataformas. O álbum possui com 8 faixas (*Império, O Proceder, Muleke Brasileiro, Problema, Gay (Interlúdio), Gloriosa, Madrugada, e Dona*).

<sup>10</sup> Utilizamos o termo a partir dos estudos *queer*, que considera a diversidade de construções sexuais, de gênero, identidades e expressões eróticas, modos de construção de si e práticas de comunidade (HALPERIN, 2007, p. 83).

concepções de Jason Mittell (2004) e Itania Gomes (2011) acerca da problematização dos gêneros midiáticos enquanto categorias culturais<sup>11</sup>.

Propomos compreender a relação entre os fluxos audiovisuais e temporais que se dão em torno de identidades *drag* a partir das performances de Vittar e Groove. Essas relações se materializam em performances específicas, que revelam formas-força particulares, instáveis, que se transformam cada vez que são acessadas:

Entre o sufixo designando uma ação em curso mas que jamais será dada por acabada e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a "forma", improvável. (ZUMTHOR, 2000, p. 38)

Com essa aproximação, destacamos para um modo de compreensão das performances como uma interação entre sujeito e objeto que possui determinadas reiterabilidades próprias. É nesse sentido que Zumthor (2000) pode afirmar a existência de níveis de performance, – o fato de não haver co-presença não implica falta de interação – sendo possível estabelecer os princípios da performance, inclusive, no âmbito de produtos midiáticos.

Nesse sentido, analisamos o YouTube como dispositivo, em termos agambianos<sup>12</sup>, que, ao posicionar os corpos das artistas que analisamos, constrói certos processos de subjetivação, atravessando identidades de gênero, gêneros midiáticos e temporalidades. Ou seja, as performances de Vittar e Groove nos fazem observar como as identidades *drag*, ao serem articuladas aos modos de ver e fazer dessas plataformas, fazem inflexões no tempo presente. São justapostos elementos do passado, do passado no presente, no presente e sugerindo problematizações no presente/futuro.

Recorremos às discussões de Martín-Barbero (2009)<sup>13</sup> acerca do que ele chama de entorno tecnocomunicativo que caracteriza o contexto midiático

<sup>11</sup>Considerar gêneros midiáticos enquanto categorias culturais, a partir de Mittell (2004) e Gomes (2011), significa compreendê-los na relação com discursos da indústria, da audiência, da crítica, da academia, ou seja, tomá-los na relação que se estabelece entre textos midiáticos e outros textos que os circunscrevem, disputam e tensionam.

<sup>12</sup>Para Agamben, dispositivo é "[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar" (AGAMBEN, 2005, p. 13). Ainda segundo ele, no estágio atual do capitalismo, assistimos a diversos processos de subjetivação, provocados por dispositivos, como o YouTube, que se sobrepõem num mesmo ser vivente.

<sup>13</sup> Utilizamos a entrevista de Jesús Martín-Barbero à Revista Fapesp porque o autor propõe uma articulação entre o mapa das mediações culturais (MARTÍN-BARBERO, 2008) e o que ele vai chamar de mapa das mutações culturais. Na entrevista, o autor reflete sobre a reinvenção de meios e gêneros na interface da televisão com a internet, produzindo o que ele chama de "formas mestiças da comunicação" (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 2). Estas formas atuam "transversalmente" em todos os meios, e os

contemporâneo. Tal contexto estaria marcado pela existência de fluxos audiovisuais e migrações populacionais, e pela compressão do tempo e do espaço<sup>14</sup>.

Ao analisarmos as performances de Vittar e Groove identificamos que, para além do discurso recorrente de que há uma aceleração e consequente restrição temporal e uma visada para o futuro, há, concomitantemente, um processo de relação com matrizes e referências oriundas de diferentes lugares e tempos históricos, apontando para a importância do passado na compreensão de fenômenos no presente. E, além disso, para uma relação intrínseca entre tempos e espaços.

Importante dizer ainda que as duas *drag queens*, na construção de suas performances e nos apelos às performances de gênero, apontam para complexas relações cognitivas, marcadas por associações hipertextuais, em que elementos de distintas temporalidades são articuladas. O desvendar de quais hipertextualidades, entretanto, depende de quem consome e, no caso específico desse artigo, de quem analisa. Ao olhar para os objetos, nós, analistas, estabelecemos essas articulações, construindo nossas próprias redes. A presente análise, portanto, confere a performance em contexto como uma importante figura de historicidade (GOULART, LEAL, GOMES, 2017).

## Performances pop e as suas rasuras: Vittar e Groove

Pablo Vittar é a identidade *drag* de Phabullo Rodrigues da Silva, maranhense, 23 anos, que vem se destacando na cena pop do país ao articular gêneros musicais brasileiros, estrangeiros, e colocar em questão discussões sobre as identidades *drag*. Vittar tem um canal<sup>15</sup> no YouTube com 4,25 milhões de inscritos<sup>16</sup>. No mesmo canal, o videoclipe de *K.O.*<sup>17</sup>, uma de suas músicas mais conhecidas, tem cerca de 292 milhões de visualizações e, em julho, o videoclipe

---

gêneros seriam rompidos nesta relação. Martín-Barbero problematiza as transformações tecnológicas no contexto contemporâneo, o que o leva a pensar as mediações na articulação com tempo e espaço. Nesta perspectiva, ele prefere pensar em termos de mutações culturais.

<sup>14</sup> Martín-Barbero apresenta o entorno tecnocomunicativo em entrevista à revista Pesquisa Fapesp da seguinte maneira: "A ideia importante então é o "entorno", o novo ecossistema. Não podemos mais falar de comunicação como um conjunto de meios, e tal como são eles não duram mais 10 anos. É uma mudança de tempo.[...]Há uma liberação do tempo e, simultaneamente, uma mobilidade que comprime o tempo – cada vez temos menos tempo. De fato, se o capitalismo não tivesse enlouquecido quando o Muro de Berlim caiu, se tivesse tido um pouco de visão histórica, em vez de produzir a crise em que estamos mergulhados, teria criado um modelo no qual a humanidade trabalharia quatro horas, e não oito. Mas se pôs a produzir dinheiro com dinheiro, sem produzir nada. Então, há uma transformação radical do tempo e do tempo de trabalho" (MARTÍN-BARBERO apud MOURA, 2009, p. 15). É também nessa entrevista que Martín-Barbero apresenta seu mapa das mutações culturais, estabelecido entre tempos, espaços, migrações e fluxos. Tecnicidades, ritualidades, cognitividades e identidades são as mutações propostas pelo autor. Para ler mais sobre o mapa numa construção próxima a que propomos nesse artigo ver Gomes et al (2017).

<sup>15</sup>Chamamos a atenção para o fato do YouTube manter o vocábulo *canal* oriundo de sistemas *broadcasting*.

<sup>16</sup>Número observado em 26 de fevereiro de 2018.

<sup>17</sup>O videoclipe de *K.O.* pode ser visto em <<https://www.YouTube.com/watch?v=3L5D8by1AtI>>. Acesso em: 26/02/2018.

que ela gravou com Anitta e Major Lazer, *Sua Cara*<sup>18</sup>, teve cerca de 17,4 milhões de visualizações<sup>19</sup> só no primeiro dia. Antes de ter seus vídeos conhecidos pelo público, Vittar disponibilizava no mesmo canal no YouTube um *vlog* onde comentava música e fazia menção a outras redes sociais, como o Twitter, e publicava *covers* de artistas pop estadunidenses como Ariana Grande.

Gloria Groove, como é conhecida Daniel Garcia Felicione Napoleão, paulista, 23 anos, tem sua carreira fortemente vinculada à *black music*, ao rap, ao hip hop, e, assim como Vittar, ao pop. Groove decidiu ser *drag queen* após participar de diversos grupos e programas musicais, como o Balão Mágico, em 2002, o programa do Raul Gil, e assistir ao *reality show* estadunidense de *drags* – *RuPaul's Drag Race* (BATISTA JR, 2018). Sua primeira música a ficar conhecida foi *Dona* em 2016. Seu vídeo conta com cerca de 4,3 milhões de visualizações no YouTube<sup>20</sup>. Depois disso, ela abriu a turnê dos shows de duas ex-participantes do *reality* – Adore Delano e Sharon Needles, vencedora da quarta temporada – apresentando o show *Donatour*. Entre os vídeos disponíveis em seu canal, Groove mostra trechos dessa turnê, além de *covers* das cantoras Erykah Badu e Beyoncé, referências da R&B e música pop estadunidense.

*Open Bar*, primeiro videoclipe lançado por Pabllo Vittar em 2015 no seu canal do YouTube, é uma versão da música *Lean On*, do grupo Major Lazer em parceria com o Dj Snake e a cantora MØ. O produto brasileiro atingiu 59 milhões de visualizações na plataforma<sup>21</sup> e, com o sucesso do vídeo, tornou-se conhecida em festas do segmento LGBT. Em *Open Bar*, o corpo emerge exatamente na similaridade com os aspectos feminilizados que compõem a “montação”. A peruca, maquiagem, o destaque dado ao ato de pintar as unhas, o uso de roupas de praia, a sensualidade do corpo que marca uma forma específica dessa cantora ser *drag*. O clipe explora a proximidade-imitação de traços de uma feminilidade hegemônica na construção da identidade *drag* em Pabllo. Nas cenas, há uma diferenciação do corpo de Pabllo, que convoca elementos hegemonicamente femininos, com os outros corpos presentes, que vão desde homens cisgênero à *drag queen* com barba feita de lantejoulas. Percebe-se um clima de celebração entre os corpos e de certa

<sup>18</sup>O videoclipe de *Sua Cara* pode ser visto em <<https://www.YouTube.com/watch?v=omzk3kIly0E>>. Acesso em: 26/02/2018.

<sup>19</sup>Apesar de ter a participação de Pabllo Vittar, *Sua Cara* não está disponível no canal da *drag queen*, mas sim no canal do grupo de música eletrônica, Major Lazer. Hoje, o videoclipe já conta com 355 milhões de visualizações. Podemos ver outros vídeos de Vittar em outros canais sem ser o dela. É o caso ainda dos vídeos de *Minaj* – grafado como o sobrenome da cantora estadunidense Nicki Minaj, com referência à “bunda” – e *Amante*, ambos disponíveis em canais de fãs. Número de visualizações verificado em 26 de fevereiro de 2018. Informação disponível em <<http://jonline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2017/07/31/clipe-de-anitta-e-pabllo-vittar-tem-melhor-estreia-no-YouTube-em-2017-298518.php>>. Acesso em: 12/09/2017.

<sup>20</sup>Número de visualizações em 26 de fevereiro de 2018. O videoclipe de *Dona* pode ser visto em <<https://www.YouTube.com/watch?v=BPfO6Wkr8fs>>.

<sup>21</sup> Vídeo disponível em <<https://www.YouTube.com/watch?v=IYuepseCRGY>>. Acesso em: 26/02/2018. O número de visualizações também foi verificado nesse dia.

maneira corpos apaziguados em suas diferenças, circunscritos ao ambiente doméstico. Por outro lado, nos comentários feitos pelos usuários no YouTube sobre o vídeo, percebe-se que há críticas à versão, uma ideia de que estragaram a música do Major Lazer, alguns chamam de “pobre”, e em outros há uma crítica a esse corpo feminino que não é performado por uma mulher cisgênero, mas sim pelo corpo de um homossexual (“tu parece as branqueiras; Pabllo Vittar, se tu é viado porque não tem peitos?”<sup>22</sup>).

A performance de Pabllo nos leva a pensar o lugar da mulher cisgênero na música pop internacional nos últimos anos. A relação com as cantoras Britney Spears, Beyoncé, Rihanna, Nicki Minaj se evidencia através das marcas gestuais e corporais explícitas no videoclipe. Neste sentido, podemos perceber que o corpo de Pabllo é atravessado por um consumo musical que é atribuído a certas especificidades da cultura pop e da cultura gay hegemônica, mas que, ao construir uma versão distinta, apresenta diversas tensões em relação ao cenário, sonoridade, elementos culturais. Na versão de Major Lazer, há um ambiente tipicamente indiano que não se aproxima da ideia de celebração que vemos em *Open Bar*. Na realidade, os únicos que aparecem nos dois videoclipes são a cama e a piscina, que em *Lean On* é uma *jacuzzi* (figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2: Trechos capturados dos videoclipes de *Lean On*, da Major Lazer<sup>23</sup>, e *Open Bar*, de Pabllo Vittar<sup>24</sup>.

No clipe, os elementos de composição da *drag* aparecem em diversas cenas a partir do primeiro plano, e evidenciam acessórios do universo feminino. No que tange à visualidade, o corpo de Pabllo performa a canção direcionando-se para a câmera, num jogo de partilha com o espectador que, de certa forma, presencia a diversão na piscina. A brasilidade que caracteriza a versão aparece nos arranjos, na referência ao samba, ao clima de churrasco. Tais elementos convocam aspectos de festa, e é por conta daquilo que essa sonoridade nos convoca que o videoclipe

<sup>22</sup>Frases retiradas da seção de comentário disponível na página em que o clipe está disponível no YouTube. Para ver esses e outros comentários, acesse <<https://www.YouTube.com/watch?v=IYuepseCRGY>>.

<sup>23</sup> Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=YqeW9\\_5kURI](https://www.youtube.com/watch?v=YqeW9_5kURI)>. Acesso em: 17/09/2018.

<sup>24</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IYuepseCRGY>>. Acesso em: 17/09/2018.

tensiona o global no local – ainda que reconheçamos os processos de determinação que envolvem a indústria fonográfica e que ampliam o alcance de produtos globais.

Quando pensamos nesse corpo que é atravessado pelo global, podemos perceber que as marcas se inscrevem não como uma publicidade em seus objetos, mas sim, inscritas no próprio corpo da artista. No videoclipe *K.O.*<sup>25</sup>, é o corpo em cena de uma *drag* atravessado pelas possibilidades comerciais, com as publicidades das marcas Absolut Vodka e Adidas. Nesta última, vemos duas questões: a primeira, o deslocamento de uma relação exclusiva estabelecida historicamente entre a marca e o hip hop; a segunda, a desconstrução de vestimentas específicas para homens e para mulheres. De acordo com Silva (2017), Vittar exerce atração irresistível sobre as marcas exatamente porque se articula no videoclipe ao *product placement*, “um formato que tangibiliza a marca dentro de um conteúdo que vai ser consumido inúmeras vezes. É como uma propaganda dentro de um conteúdo que, além de ser consumido em um momento de alegria, tem foco na imagem e na visualização efetiva” (SILVA, 2017).

O clipe de *K.O.* explora a pouca iluminação dos espaços da cena a partir de feixes de luz, que adentram a academia, e os tons mais neutros, como o preto, o cinza, e o branco ajudam a corporificar a *drag queen* em ambiente cênico que culturalmente é remetido a um tipo hegemônico de masculinidade. Vemos a presença do ringue, das roupas específicas do boxe, os troféus, as ataduras que envolvem as mãos do rival, elementos que trazem o sentido da força física, em uma canção que aborda na sua letra uma espécie de nocaute amoroso. Na cena, vemos que esse golpe de amor envolve dois homens, no caso Pabllo e o ator que encena esse outro do relacionamento. A narrativa do videoclipe menospreza a relação que existe entre a violência e a homofobia, ao colocar o corpo de um homossexual como vítima de um nocaute. E ainda há a interdição da potência amorosa por causa do beijo que não se completa, sendo esta uma expectativa construída dentro do próprio clipe.

O corpo de Groove nos videoclipes se apresenta de outra maneira. Em *Dona*, percebe-se que o ambiente das casas de show, com seus jogos de luzes, é construído para criar uma atmosfera de sociabilidade, com a presença de outras artistas *drags* que performam através dos seus corpos a canção. Há uma presença marcante de luzes avermelhadas, de feixes de luzes que interagem na imagem, criam essa visualidade mais futurista, e, de alguma maneira, aciona as transformações na cultura pop brasileira trazidas por Groove nos versos da música: “Ai meu Jesus/ Que negócio é esse daí?/ É mulher?/ Que bicho que é?/ Prazer, eu

---

<sup>25</sup> Abreviação da palavra *knockout*, termo em inglês para nocaute, ação no boxe em que o lutador permanece em estado de inconsciência por dez segundos. O nocaute equivale, de acordo com as regras da luta, ao momento da derrota.

sou arte, meu querido/ Então pode me aplaudir de pé". Em *Dona*, vemos uma articulação parecida aos efeitos visuais presentes em diversos clipes da música pop internacional, e, especificamente, nos convoca as cenas do videoclipe *In Your Eyes*, da cantora Kylie Minogue (figuras 3 e 4).



Figuras 3 e 4: Trechos capturados dos videoclipes de *Dona*<sup>26</sup>, de Gloria Groove, e *In Your Eyes*<sup>27</sup>, de Kylie Minogue.

Esse estilo mais futurista se articula à performance combativa de Gloria Groove como uma espécie de novo momento da música pop no Brasil, com a presença de cantoras não binárias. Os gestos apontam para o corpo como ferramenta de tensão: ela se direciona para as câmeras, se apropria de gestos do hip hop em um corpo montado por elementos de um feminino que não o hegemônico, é o corpo que não está preocupado com certos padrões, como a cintura fina, que se permite mostrar a transição entre o montar e o desmontar. Já em *Império*, essas marcas que são antecipadas em *Dona* mostram-se de forma ainda mais incisiva. Constatamos essa inscrição já na letra da música, que reivindica a construção um *Império*, que se entende como império *drag*, e também nas marcas presentes no corpo, que são de um feminino que disputa o lugar do hegemônico: a maquiagem aberrante, as unhas muito longas, uma réplica de chifre que ocupa o lugar de peruca, conferindo a cena um tom onírico (figura 5). Associando o universo criado na canção com as visualidades, nos parece que, ao

<sup>26</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BPfO6Wkr8fs>>. Acesso em: 17/09/2018

<sup>27</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OjETibEMbJY>>. Acesso em: 17/09/2018.

trazer esse aspecto do sonho, ela indica que esse império *drag* é algo a ser construído.



Figura 5: Imagem capturada de Gloria Groove no videoclipe de *Império*<sup>28</sup>.

Ainda há, no videoclipe, outros corpos que aparecem, como os corpos negros, ou outras formas de identidade *drag* distintas da de Groove, e se colocam como parte integrante dessa diversidade que é a cultura *drag*. Tudo isso se performa a partir de marcas definidoras da cultura hip hop, como por exemplo o *flow*, os trechos falados da música que fazem referência ao MCs e as batalhas de hip hop, ao improviso e ao encadeamento dos versos através de narrativas sobre raça, classe social, e conflitos urbanos. Em um trecho do vídeo, ela marca explicitamente esse lugar de disputa no momento do *flow*, quando diz: “Especialista em destruição/ Examina! (Hmm)/ Encabeçando a revolução/ Eis a mina!”. Aqui, por exemplo, destacam-se algumas chaves interpretativas possíveis para a palavra mina – que pode se referir à mulher que vai causar a revolução, mas também à mina, objeto de destruição. Isso se relaciona com a própria declaração que Groove dá a Revista Trip<sup>29</sup>: “Você não sabe a diferença que faz pro menino negro, gay da periferia, [...] olhar pro meu trabalho, e pensar ‘poderia ser eu’, pensar que as pessoas podem ver em mim um espelho”, relata.

O trecho da música citada acima demonstra que, em vez de explorar as proximidades com as feminilidades hegemônicas, Gloria explora a montagem<sup>30</sup> e a corporeidade através do rap e da cultura hip hop. É um corpo duplamente

<sup>28</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=eYU-oXjllus>>. Acesso em: 18/09/2018.

<sup>29</sup> Disponível em <<http://revistatrip.uol.com.br/trip-tv/gloria-groove-a-dona-da-porra-toda>>. Acesso em: 17/09/2018.

<sup>30</sup> O termo montagem é utilizado na cena drag queen para o processo de montar, através de roupas, acessórios e maquiagem, a persona drag. Alguns pesquisadores de gêneros e sexualidades referem-se a montagem como ritual performático de compor ou modificar tanto os elementos corporais quanto os aspectos da personalidade. Para mais exemplos do uso do termo, ver Amanajás (2015), Gadelha (2008), Jordão & Soares (2016).

resistente por ser *drag* e por ser minoritário dentro daquela cena musical, onde historicamente minorias tais quais mulheres e gays têm menos visibilidade. É nessa espécie de desencaixe que Gloria Groove cria a possibilidade de ser *drag queen* no hip hop, tensionando gêneros musicais cujas convenções operam a partir de marcas performáticas ligadas a uma masculinidade hegemônica.

Nas performances de Pablllo e Gloria, percebemos que há uma afirmação de identidades *drag*, ainda que operem de maneiras distintas. Ao contrário de Pablllo, que aparece num corpo polido e apaziguado, convocando sentidos hegemônicos de feminilidade, Gloria Groove aparece de maneira mais direta e incisiva, apropriando-se das letras e dos videoclipes como instrumentos de disputa. Essas diferenças se relacionam com o fato de Pablllo Vittar se inserir na cultura pop e buscar uma posição mais clara no *mainstream* da indústria fonográfica, enquanto Gloria Groove se articula ao hip hop, que tem estratégias mercadológicas distintas do pop. As duas, entretanto, coincidem na opção de não guetizar<sup>31</sup> seus corpos, e sim torná-los públicos, no sentido de serem vistos com mais amplitude, e não em espaços específicos.

A visibilidade alcançada por elas tem provocado diversas reações. Por exemplo, na edição de 2017 do Rock in Rio, depois da apresentação de Pablllo Vittar com a cantora Fergie, começou a circular nas redes sociais a ideia de que essa foi a edição mais gay da história. Nas respostas a essas críticas, acusando-as de homofobia, o argumento utilizado para contrapor era o de que, em outras edições, também houve gays, mas o que na verdade estava sendo questionado era a baixa qualidade musical. Esse argumento mostra que há uma questão com o gosto, classificando os cantores LGBTs que participaram da edição mais recente – Johnny Hooker, Liniker, Almerio e até Ney Matogrosso – como música de qualidade duvidosa, mas também tem uma relação como esses corpos ocupam a cena pública hoje. Se voltarmos a outras edições do festival, as apresentações de artistas homossexuais como Fred Mercury, Cazuza e Cassia Eller, tornaram-se exemplos de atuações aceitas como “de qualidade”. O questionamento que fazemos é se esse lugar de legitimado não é construído por uma relação com o rock, como um gênero musical referência de valorização e crítica.

---

<sup>31</sup> O sentido atribuído a “gueto” e guetização” pretende dar conta das experiências urbanas, a exploração econômica na qual estão sujeitas as classes populares, suas reinvenção a partir de uma dinâmica da segregação e da pobreza urbana. Na Sociologia, o termo convoca o sentido de área naturalizada por violência e encapsulamento social, e busca do território referências de alteridade (etnia, gênero, minorias sociais). Gueto como um conceito sociológico pode ser consultado via Wacquant (2004). Essas noções podem ser articuladas ao trabalho de Stuart Hall (2009) sobre a cultura negra, que aborda o campo da cultura popular como um espaço de intensas disputas por hegemonia, como uma arena de resistência e de consentimento diante da cultura dominante. “A cultura popular, especialmente, é organizada em torno da contradição: as forças populares versus o bloco do poder. Isto confere ao terreno da luta cultural sua própria especificidade” (HALL, 2009, p. 245).

## Vozes *drag*: do falsete ao canto falado

Quando tratamos de performance relacionada à música pop, estamos já convocando parâmetros valorativos que acabam, em parte, ancorando nossas experiências. Tais parâmetros podem variar de acordo com o universo pop em questão: aqui se coloca em evidência um consumo e uma produção que projeta em uma segmentação *queer*, mas que transcende seus limites. Nesse sentido, tornou-se imprescindível a construção de redes contextuais e intertextuais para tratar de Pablo Vittar e Gloria Groove na dimensão das vozes, focando as performances vocais das cantoras *drag*.

A voz cantada, lembramos, é a projeção de um corpo no mundo, é a afirmação da sua presença em um espaço-tempo sendo, além do mais, elemento que nos interpela sensualmente. Com a invenção de técnicas de registro fonográfico, tornou-se possível deslocar tal presença possibilitando uma espécie de experiência sensorial virtual com determinada performance (ZUMTHOR, 2010). O que nos leva a reafirmar um potencial exemplar de propagação da voz que canta e que remete sempre àquele corpo que a emite.

Somos assim informados sobre um universo *queer* quando escutamos as vozes de Pablo Vittar e Gloria Groove; e isso se dá não apenas por aquilo que nos é informado nas letras, mas também pelos modos como aqueles corpos fazem da voz um espaço para imprimir gestos, para agir no mundo de determinada maneira. Luiz Tatit nos lembra que "cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e entoação coloquial." (TATIT, 2002, p. 9)<sup>32</sup>. Mais do que isso, afirmar-se presença no mundo através do canto envolve a interação entre a audiência e sua perícia e o cantor com gestualidade. Após escutas dos álbuns das cantoras, nos questionamos sobre o que se projeta a partir da gestualidade vocal de cada uma.

---

<sup>32</sup> Luiz Tatit (2002), ao tratar de gestualidade oral da canção, refere-se ao equilíbrio existente entre as distintas dimensões que envolvem a melodia, a voz e a palavra. Com certo destaque para a questão da letra cantada, o autor concebe o gesto do cancionista como criação de "uma obra perene com os recursos utilizados para produção efêmera da fala cotidiana" (TATIT, 2002, p. 11). Apesar da centralidade textual na perspectiva do autor, acionamos o gesto oral da canção, via Tatit, para pensar uma articulação com a observação em torno das corporalidades, e neste caso, o corpo da voz. Neste sentido, seguimos Zumthor (2005), para quem a voz emana do corpo, mas sem corpo a voz não firma sua presença no mundo enquanto performance. O corpo seria, para ele, o condutor vivo de todos os gestos que compõem a vida cotidiana. "A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido" (ZUMTHOR, 2005, p. 86-87). Galard (2008) busca compreender as convenções e os modos institucionalizados que regulam nossa linguagem corporal. Pela perspectiva das gestualidades, o autor propõe considerá-las como objetos estéticos, que revelam estratégias de construção signífica em constante negociação com nossos contextos culturais (GALARD, 2008, p. 29). Por isso, a articulação que propomos da performance e a voz é pensar em mais um elemento de impressão corporal, no seu momento cantado da performance.

O trabalho de Pablllo estava rodeado de expectativas que envolviam um disco anterior com versões em português de canções já pertencentes a um universo pop e gay. *Todo dia*, primeiro *single* do disco *Vai passar mal* (2017), parecia ter cumprido o prometido: no refrão que abre a canção, ela anunciava a plenos pulmões "eu não espero o carnaval chegar pra ser vadia" e complementa, "sou todo dia"<sup>33</sup>. A exploração do falsete pela cantora já era sua marca antes disso e em quase todo o disco esse é o aspecto mais saliente no que se refere à performance vocal. De um modo geral, e mesmo explorando universos como o arrocha e o forró, essa voz ainda reafirma relações como um pop *mainstream* de artistas como Katy Perry, Lady Gaga e Shakira.

Pablllo Vittar imprime claramente aquilo que ela quer mostrar ser: uma cantora *drag* que se afirma ao jogar com uma linguagem da "lacrção"<sup>34</sup>. Sua voz tende a mostrar-se impostada e intensa, há pouco espaço para sussurros enquanto há uma busca pela autoafirmação em versos como "Todos me querem, mas fazer o quê?" em *Nêga*, "Você já me perdeu" em *Irregular*, "Vai passar mal, viro sua mente com meu corpo sensual" em *Corpo sensual* (que tem participação de Mateus Carrilho da Banda Uó). Essa "lacrção" parece vestir-se muito bem com uma vocalidade intensa impressa em um timbre que se projeta na exploração dos falsetes, que, em si, já demarca uma performatividade *queer* de Pablllo. Em outros momentos, sua voz trabalha em regiões menos agudas dando uma impressão de maior sensualidade, como ocorre na canção *Tara*, ou até mesmo conferindo mais seriedade ao conjunto da obra, como é o caso de *Indestrutível*, música que encerra o disco em tom de autoajuda num arranjo piano e voz.

A voz em *K.O.* tende a aproximar-se mais dessa gestualidade vocal menos intensa, mais fraca; de saída, explorando regiões não tão agudas, ela assume: "Seu amor me pegou/ Cê bateu tão forte com o teu amor/ Nocauteou, me tonteou/ veio à tona, fui à lona, foi K.O.". Esse é, de um modo geral, o tom da canção: o que se imprime no canto é uma espécie de desconcerto ou fraqueza de alguém que parece ter perdido o controle sobre si ao vivenciar uma paixão. Tais versos podem ser tomados como um canto-confissão: "Sempre fui guerreira, mas foi de primeira/ me vi indefesa, coração perdeu a luta, sim/ Adeus bebedeira, vida de solteira, quero sexta-feira/ Estar contigo na minha cama, juntos, coladin". Esse tipo de variação pode ser tomado como destreza da artista: a voz se modaliza de acordo

<sup>33</sup> A canção foi retirada do disco nas plataformas de *streaming* após desentendimentos e disputas relativas aos direitos autorais entre Pablllo Vittar e Rico Dalasan, que assina a parceria.

<sup>34</sup> Lacração é uma gíria utilizada pela comunidade LGBT para designar uma atitude, comportamento, uma performance exitosas. Neste contexto, o verbo lacrar tem sido utilizado popularmente em expressões como "lacrou com as inimigas", ou seja, um elogio para um comportamento que impressiona, que silencia os envolvidos.

com aquilo que é dito e o canto mais fraco é a sugestão da fraqueza vivida pela personagem que canta.

Gloria Groove joga com essa mesma linguagem da "lactação" operando a partir de outros gestos vocais e que remetem a outros universos: a sua relação com o rap é, provavelmente, o aspecto mais marcante de sua obra. Logo na abertura do álbum *O proceder* (2017), a voz dá nome a quem canta: "Uh, Gloria Groove/ Vai segurando" e segue "Viver no mundão, tá ligado que é caso sério/ Dando a cara a tapa e às vezes sem ter critério/ Levar o legado sendo parte do mistério/ Trabalhar pra prosperar ascensão do império!". Diversas canções do disco começam com esse anúncio, esse tipo de assinatura é uma das marcas mais comuns no mundo do rap. Para além disso, sua vocalidade, que trabalha um canto mais falado, revela outras características relativas a tal universo como se vê na utilização constante de gírias - muitas delas fazendo parte de um dialeto *queer*: em *O proceder* temos, por exemplo, os versos "Pode falar mal de mim, monete/ arranjar paju com essas gayzinha é bad/ Se um palco era o que tu queria, fia, pede/ 'Eu vou expor ela na internet'". Outro aspecto é a menção àqueles que seriam elementos autobiográficos tal como se vê em *Dona*: "Pra um dia contar a história/ Da mina que mudou tudo/ Que veio da Zona Leste/ Pra virar dona do mundo!". Até mesmo uma menção direta à canção *99 problems* do *The black album* (2004) de Jay-Z reafirma a relação: "Num fica tristinho, não, bee/ Que sem você vou ficar bem/ 99 problemas na mão e com certeza/ Tu não vai ser o meu número cem".

Se Pablio Vittar se afirma predominantemente no falsete -- que etimologicamente aponta para sentidos como dissimulação e falseamento --, Gloria Groove se faz presença a partir de uma dicção pendular entre o canto falado (elemento mais predominante) e um canto propriamente cantado, algo que se apresenta mais nos refrãos de diversas canções do álbum e em toda a *Madrugada*. Para Tatit (2002), há um jogo de presença entre a voz que canta e a voz que fala nos gestos vocais. Quando um canto mais falado (entoação) tende a ser predominante na performance é como se quem emite a voz se desnudasse diante de seus interlocutores tendo a cumplicidade e a confiança como possíveis efeitos da enunciação.

Ideias como dissimulação, artificialidade, impostação vocal não devem aqui apontar para qualquer sentido pejorativo: devem ser tomadas mais como características relativas às formas como tais cantoras performam para a escuta<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup>Como abordado por Cardoso Filho (2014), ao indicar como a música pop cultiva um tipo de percepção sonora nos ouvintes associado aos padrões semióticos dominantes num determinado contexto sociotécnico e cultural.

As percepções que estamos apontando a partir da gestualidade vocal, nesse sentido, tendem a reafirmar impressões que também temos ao observar como elas se portam também em outros dispositivos tal como observamos nos videoclipes. No Instagram encontramos similaridades quando observamos que Gloria Groove frequentemente se mostra menos montada do que Pablló Vittar: isso diz das estratégias com que cada uma se põe a jogar na relação com as audiências.

## Fluxos audiovisuais em contexto

Os números de visualizações apresentados pelas duas *drags queens* analisadas apontam para transformações nas formas de produção, consumo e circulação de videoclipes no Brasil e no mundo. Em 2005, o YouTube foi criado com o intuito de ser um repositório – o slogan era *Your Digital Video Repository* – “Seu Repositório de Vídeos Digitais” (BURGESS; GREEN, 2009, p. 20). Entretanto, por conta da facilidade tecnológica das câmeras, que permitiram um maior registro da vida cotidiana, com o tempo os usuários passaram a utilizar o YouTube tanto para tornar visíveis suas produções caseiras, quanto para saciar uma curiosidade em relação à vida do outro. O slogan passou a ser *broadcast yourself*, no sentido de transmitir-se (BURGESS; GREEN, 2009, p. 20). As artistas analisadas, no início das suas carreiras, negociavam com características desse momento de formação do YouTube.

No canal de Pablló, encontramos vídeos em que interpreta canções do pop internacional, acompanhada por um violão, em um ambiente visivelmente doméstico. Percebe-se, pela imagem, que há a presença de duas câmeras, mas o tom amador aparece pelas diferenças na qualidade de imagem entre um plano e outro, pela pouca qualidade do áudio capturado, e também pelos enquadramentos não dão conta da cena (figura 6). Já Gloria Groove parece investir numa imagem de melhor resolução, ainda que o ambiente doméstico esteja ali presente na cena, como se pode ver pela presença do sofá e uma mesa, e lâmpadas de LED como objetos de decoração. Recorre ainda a um enquadramento único e instável, trépido (figura 7), que reforça esse estilo caseiro.



Figura 6: Imagem capturada<sup>36</sup> de uma apresentação caseira de Pablllo Vittar no início da carreira.



Figura 7: Imagem capturada de uma apresentação de Gloria Groove disponível no canal no YouTube<sup>37</sup> da artista.

Desde a compra da plataforma pelo Google, há um crescimento no número de artistas que utilizam o YouTube para divulgação dos seus vídeos, o que ocasionou uma maior profissionalização dos produtos veiculados no YouTube, um processo acompanhado pelos consumidores. Algumas pequenas produtoras surgiram no mercado e têm se especializado na produção de vídeos do funk ostentação, sertanejo e pagode<sup>38</sup> e tem acumulado boas cifras nos números de visualizações dos seus produtos.

A produção e o consumo mercadológicos de vídeos no Brasil mantêm traços desde a época de exibição no Fantástico, a partir da década de 1970, e atingem um ápice quando passam a ser exibidos com exclusividade pela MTV nos anos de 1990-2000. Desses momentos, permanece, por exemplo, o

<sup>36</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OLrW3zEMhA4>>. Acesso em: 18/09/2018.

<sup>37</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vvhhBifuoSU>>. Acesso em: 18/09/2018.

<sup>38</sup>De acordo com reportagem da Folha de S. Paulo: "Ao menos três produtoras de vídeo estão nesse mercado: Kondzilla, Tom Produções e P.drão, que, somadas, têm 86 milhões de visualizações no site. As duas primeiras estão entre os 50 maiores canais do Brasil em número de assinantes". Disponível em <<http://classificados.folha.uol.com.br/negocios/2015/03/1604597-crescimento-do-funk-cria-negocio-para-produtoras-de-clipes-assista.shtml>>. Acesso em: 31/01/2018.

comportamento da audiência de assistir diversas vezes aos videoclipes dos seus artistas favoritos. A comparação entre as décadas passadas e o consumo atual nos faz ver uma primeira diferença: hoje não é mais necessário gravar em fitas VHS para essa reprodução reiterada. Com uma conexão à Internet, é possível assistir aos vídeos com a alta qualidade de exibição que eles costumam ter.

Outra importante transformação é que, em vez da lista de videoclipes criada a partir da interação da audiência por telefone ou pela internet, no YouTube, a plataforma, através de seus códigos, realiza uma verdadeira curadoria videoclíptica, criando uma lista de vídeos relacionados a outro vídeo. Assim, K.O. de Pablllo Vittar leva a outros videoclipes da artista como *Corpo Sensual*, *Open Bar*, e de outros artistas como Rico Dalasam (*Fogo em Mim*), Emicida e Miguel (*Oásis*), Karol Conka (*Lalá*), Liniker (*Zero*), entre outros. Da mesma maneira, o clipe *Dona* de Glória Groove leva a outros clipes dela como *Império* e *Gloriosa*, e de outros cantores como alguns dos citados e Linn da Quebrada (*Enviadescer*), Chico Buarque (*As Caravanas*) e MC Queer (*Fiscal*).

Essa lista que aparece pode ser consumida em reprodução automática, num botão acionável pelo usuário do YouTube e tem a ver com aquele artista que está sendo assistido e aos hábitos de consumo de cada pessoa. Nos termos de Martín-Barbero, significa perceber como as tecnicidades e as ritualidades dão conta de formas específicas de ver e de fazer e as maneiras pelas quais essas são consumidas num dado contexto cultural. Como diz Martín-Barbero (2009), tecnicidade não tem apenas a ver com tecnologia, e ritualidade tem a ver com ritmo, memória, a como as lógicas de produção e as competências de recepção se relacionam com o formato.

Observar a centralidade dos fluxos audiovisuais no contexto midiático atual fez com que olhemos para além dos canais das artistas analisadas. Não é possível compreender o fenômeno Pablllo Vittar sem dar conta de suas parcerias: Rico Dalasam (*Todo Dia*<sup>39</sup>), Mateus Carrilho (*Corpo Sensual*), músico da Banda Uó, e presença em canais de outros artistas como o de Major Lazer, na já citada *Sua Cara*, que conta com a participação de Anitta, além de parcerias com a própria Glória Groove e Aretuza Lovi (*Joga Bunda*). As chamadas *feats* – uma abreviação da palavra inglesa *featuring*, que nesses casos é equivalente a "com a participação de" – são estratégias importantes na produção musical atual, uma marca

---

<sup>39</sup>Após uma polêmica sobre direitos autorais envolvendo o empresário de Pablllo Vittar, Gorky, músico integrante da banda Bonde do Rolê, *Todo Dia*, sucesso nas vozes de Vittar e Rico Dalasam, foi retirada de todas as plataformas de áudio e vídeo. Mais informações em <<https://www.facebook.com/Farofafa/videos/vb.184095238306516/1338259812890047/?type=2&theater>>. Acesso em: 12/09/2017.

importante nas cenas rap e pop dos Estados Unidos desde anos 90<sup>40</sup>, sendo incorporada pelos artistas brasileiros. Eles veem nessas parcerias formas de acesso a públicos distintos, expandindo a circulação de seus produtos, tornando-se mais visíveis. *K.O.*, videoclipe solo de Vittar mais visto, tem cerca de 20 milhões de visualizações a menos que *Sua Cara*.

Se tomarmos a legitimação da carreira de Pablllo Vittar a partir do jornalismo e da crítica<sup>41</sup>, podemos perceber que ela ganha status de celebridade depois do lançamento do clipe com Anitta, o que reforça nossa compressão sobre a importância da estratégia das *feats* para indústria fonográfica. Por outro lado, se pensarmos na construção de redes de parcerias no Brasil, vemos que outros elementos aparecem na configuração dessa estratégia, como por exemplo no mesmo *K.O.*, que é dirigido por João Monteiro, responsável por descobrir Gloria Groove. Ele também é o diretor de *Dona*, primeiro videoclipe de Gloria.

Outras plataformas são importantes para a circulação de fluxos audiovisuais e a marcação com o tempo presente em torno dessas artistas. Tanto Pablllo Vittar quanto Gloria Groove possuem perfis no Instagram<sup>42</sup>. Neles, as artistas divulgam suas apresentações, shows, vídeos, e explicitam suas redes de relacionamento com outros artistas, fãs e anunciantes. Aqui percebemos que se constroem diversos fluxos, e em cada um desses processos comunicativos, acreditamos que se constrói o corpo desse personagem que tenta não ser só um personagem, mas ser um duplo-sujeito que monta e se desmonta. Foi ainda por este recurso do *Stories* no Instagram que Vittar anunciou que estava produzindo um novo videoclipe, uma parceria com o cantor sertanejo Lucas Lucco, lançado em 29 de janeiro de 2018, além de exibir cenas de *making of* do lançamento de *Corpo Sensual* no canal de TV a cabo Multishow. É também nesse recurso que Groove expõe presentes recebidos

<sup>40</sup>Informação disponível em <<http://www.slate.com/culture/2018/01/why-camila-cabellos-havana-is-no-1-on-the-hot-100.html>>. Acesso em: 17/09/2018.

<sup>41</sup>Ao observar reportagens sobre Pablllo Vittar publicadas nos jornais impressos em 2017, percebe-se que a maioria delas dedica-se a tratar sobre a trajetória da cantora depois de dois fatos ocorridos entre julho e setembro: o lançamento do videoclipe *Sua Cara*, parceria com a cantora Anitta e o grupo americano Major Lazer (o clipe atingiu a marca de 20 milhões de visualizações em apenas 24 horas); e a participação da cantora *drag queen* no show de Fergie, durante o Rock in Rio. A reportagem da Folha de São Paulo, publicada em 06 de agosto, uma semana após o lançamento de *Sua Cara*, com o título *Garota Fantástica*, reforça o impulso a partir da parceria: "A cantora viu sua agenda lotar, seu cachê saltar de R\$ 2000 para R\$ 50 mil e sua persona se tornar símbolo LGBTQ" (DO CARMO, 2017, p. C1). Os jornais não problematizam o fato de Pablllo ter conquistado sucesso quase imediato de forma amadora em 2015, com quase 1 milhão de visualizações em quatro meses do lançamento do clipe *Open Bar*, paródia da música *Lean On*, do grupo Major Lazer. Isso mostra como a crítica forja essa ascensão da "garota fantástica" a partir de outros nomes referendados pelo pop.

<sup>42</sup>Gloria Groove tem 264 mil seguidores no Instagram. Pablllo Vittar possui 6,6 milhões, sendo a *drag queen* mais seguida do mundo nessa plataforma, tendo ultrapassado a estadunidense RuPaul (1,8 milhões), apresentadora do famoso *reality show* que leva seu nome, citada por Vittar em seu primeiro vídeo do vlog como uma referência para ter um nome masculino como nome *drag*. Os perfis podem ser vistos, respectivamente, em <<https://www.instagram.com/gloriagroove/>>, <<https://www.instagram.com/pablllovittar/>> e <<https://www.instagram.com/rupaulofficial/>>. Acesso em: 26/02/2018.

por patrocinadores e fãs, e divulga videoclipes de outras artistas, como a *drag* Sabrina Sister, a quem ela chama de “irmã loira do funk”.

## Considerações finais

Tanto Vittar quanto Groove se utilizam das estratégias do YouTube, do Instagram e de outras plataformas para fazer visíveis os seus produtos, para serem consumidas no contexto atual. Na comparação entre as duas, Vittar, ao apresentar uma performance mais comedida acaba atuando mais nos códigos de regulação dos dispositivos do capitalismo. Ao apresentar-se em tom mais agressivo, como em *Dona*, Groove diferencia-se de Vittar e disputa as performances hegemônicas das identidades *drag* no Brasil. A presença das artistas nessas plataformas nos permite afirmar que os lugares de divulgação na relação com as identidades *drag* operam num jogo complexo de articulação dessas identidades, através da compreensão das plataformas enquanto dispositivos. Esses novos modos de produção e de interpelação que são explicitados através das técnicas e ritualidades, articulados no entorno tecnocomunicativo mostram a atualização pelas quais passam os processos de captura.

Contudo, da mesma maneira que observamos distinções em relação às apropriações dos gêneros musicais e das formas de produção e consumo entre as duas artistas, notamos diferenças em relação a esses processos de subjetivação. Enquanto Vittar opera em traços de uma feminilidade hegemônica – voz aguda, o corpo que rebola, com citações à performance de mulheres sensuais (não à toa *Corpo Sensual* intitula um dos videoclipes por nós analisados) –, Groove constrói uma performance mais andrógina e com justaposições entre masculinidades e feminilidades hegemônicas. Groove aparece, no videoclipe de *Império*, por exemplo, com um visual mais aberrante, exagerada, preocupada, em certa medida, em construir uma persona que se expressa artisticamente através das roupas e da maquiagem. Ao mesmo tempo, aparece no videoclipe desmontada, como forma também de garantir uma fluidez naquilo que reconhecemos como ser *drag queen*, ao mostrar-se sem os elementos que constroem sua persona *drag*.

Neste sentido, percebemos que a identidade *drag* vista nas duas artistas mostram as possibilidades de trânsito cultural através de performatividades distintas, que são atravessadas por fluxos de imagens e experiências de nicho amplificadas globalmente. Assim, observamos como a dinâmica da cultura pop e seus valores de uso, de partilha e seus valores estéticos articulam e associam corpos e objetos e a maneira como habitam o mundo contemporâneo (JANOTTI JR, 2015, p. 51). As experiências na cultura pop dizem sobre a maneira como concebemos uma espécie de temporalidade do pop, ou seja, o entendimento de que

o pop presentifica o tempo e constitui um eterno novo, quando, na verdade, ele pode evidenciar distintas temporalidades que conformam nossas relações cotidianas.

Ao trazer para o contexto contemporâneo a maneira como artistas *drag* têm encontrado formas específicas de potencializar, estética e politicamente, suas identidades de gêneros, por via de uma cultura digital, percebemos como esses efeitos de sentidos estão ancorados em aspectos históricos dos gêneros musicais. Evidenciam, desta forma, confrontos estéticos e formas de constituição de sujeitos, e a maneira como a cultura pop funciona como espaço de investimentos afetivos e estratégias mercadológicas, e corporifica em práticas cotidianas as expressões culturais como da ordem do vivido – dentre eles os álbuns e os videoclipes (JANOTTI JR, 2015, p. 54). Seguimos Soares (2012), para quem o videoclipe é deliberadamente *transtemporal*, ou seja, ele nos convoca enquanto espectadores a distintas experiências temporais. Tentamos, neste artigo, provocar uma discussão sobre as potencialidades da cultura pop e as disputas por visibilidades através de performances de gênero dissidentes, através de movimentos de transições continuadas, repetições de experiências e tentativas de emergência, que articulam produtos comunicacionais e as práticas cotidianas.

## Referências

AMANAJÁS, Igor. Drag Queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. São Paulo. **Revista Belas Artes**, Ano 7, n.19, set-dez 2015.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. **outra travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>>. Acesso em: 05/03/2018.

BATISTA JR, João. Gloria Groove, uma drag queen no mundo do rap. **Revista Veja**, Seção Entretenimento, São Paulo, 2018. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/gloria-groove-drag-queen-no-rap/>>. Acesso em: 16/09/2018.

BRÊDA, Lucas. Pablllo Vittar: “Tenho orgulho do que sou. Nunca fiz nada para ninguém me olhar torto”. **Rolling Stone Brasil**, São Paulo, 2018. Disponível em <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-137/pablllo-vittar-capa-no-vicio-da-batida/>>. Acesso em: 16/09/2018.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a revolução digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. São Paulo: Aleph, 2009;

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 153-172.

CARDOSO FILHO, Jorge; GUTMANN, Juliana; AZEVEDO, Rafael. Performances e memória em expressões televisivas. **Revista Famecos**, vol. 24, nº 3. Porto Alegre, 2017.

CARDOSO FILHO, Jorge. El cultivo retórico de la escucha. **El Oído Pensante**, v. 02, n.02, 2014, p. 1-18.

DO CARMO, Sidney Gonçalves. Garota Fantástica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 ago. 2017. Ilustrada, p. C1.

GADELHA, José Juliano. Performance e etnoestética: a montagem como ritual ou como nasce uma drag-queen. **Anais eletrônicos....** Seminário Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder, Florianópolis, 25-28 ago. 2008. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST61/Jose\\_Juliano\\_B\\_Gadelha\\_61.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST61/Jose_Juliano_B_Gadelha_61.pdf)>. Acesso em: 17/09/2018.

GALARD, Jean. **A beleza do gesto**: uma estética das condutas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GOMES, Itania. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES, Itania; JANOTTI JÚNIOR, Jeder (org). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 29-48.

GOMES, Itania, et al. Temporalidades múltiplas: análise cultural dos videoclipes e da performance de Figueroas a partir dos mapas das mediações e das mutações culturais. **Revista Contracampo**, vol. 36, n. 3, Niterói, 2017, p 134-153. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v36i3.1066>>. Acesso em: 17/09/2018.

GOULART, Ana Paula; LEAL, Bruno & GOMES, Itania. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom & NICOLAU, Marcos (orgs.). **Comunicação, mídias e temporalidades**. Salvador/Brasília; EDUFBA/COMPÓS, 2017, pp. 37-58.

HALPERIN, David. **San Foucault**: para una hagiografía gay. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2007.

JANOTTI JR, Jeder. Cultura Pop: entre o popular e a distinção. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rogerio (Orgs.). **Cultura Pop**. Salvador/Brasília; EDUFBA/Compós, 2015, p. 45-56.

JORDÃO, Pedro; SOARES, Thiago. Don't be a drag just be a Gaga: performance de gênero e corpo ciborgue na cultura pop. **Anais eletrônicos....** XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Caruaru, 7-9 jul. 2016. Disponível em <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-1093-1.pdf>>. Acesso em: 17/09/2018

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. As formas mestiças da mídia. Entrevista à revista Fapesp. **Revista Fapesp**, edição 163. Setembro de 2009b. Disponível em <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>>. Acesso em: 26/02/2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **Políticas da Escrita**. São Paulo: Editora 34, 1995

SILVA, Sérgio Damasceno. Pablo Vittar exerce atração irresistível sobre as marcas. **Meio & Mensagem**, São Paulo, 8 set. 2017. Disponível em <<http://www.meioemensagem.com.br/home/marketing/2017/09/08/pablo-vittar-exerce-atracao-irresistivel-sobre-as-marcas.html>>. Acesso em: 17/09/2018.

SOARES, Thiago. **Videoclipe**: o elogio da desarmonia. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2012.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

WACQUANT, Loïc. Que é gueto? Construindo um conceito sociológico. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, 23, p. 155-164, nov. 2004

WILLIAMS, Raymond. *A Política e as Letras*. 2013. São Paulo: Editora Unesp.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**: Entrevistas e Ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## No tempo do Zoio: matrizes midiáticas, temporalidades e YouTube

## In the time of Zoio: media matrices, temporalities and YouTube

Edição v. 37  
número 3 / 2018

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 37 (3)  
dez/2018-mar/2019

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.

### ELTON ANTUNES

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFBA. E-mail: eltones@uol.com.br. ORCID: 0000-0002-5265-6584.

### JULIANA FREIRE GUTMANN

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFBA. E-mail: jlugutmann@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4760-670X.

### JUSSARA PEIXOTO MAIA

Professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFBA. E-mail: jussaramaia1@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3996-6673.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

ANTUNES, Elton; GUTMANN, Juliana Freire; MAIA, Jussara Peixoto. No Tempo do Zoio: Matrizes midiáticas, temporalidades e YouTube. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 106-125, dez. 2018/ mar. 2019.

Enviado em 08 de outubro de 2018 / Aceito em 17 de dezembro de 2018.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.26999>

## Resumo

O canal do YouTuber brasileiro Everson Zoio é usado como provocação analítica para o estudo sobre temporalidades, fluxos e matrizes midiáticas desta forma audiovisual que tem como principal dimensão material um corpo que oferece a autoflagelação ao consumo. Um corpo cuja performance constitui variadas figuras do tempo e aciona matrizes midiáticas e suas transformações. As mediações e mutações culturais, termos de Jesus Martín-Barbero, são apropriadas como dimensões de análise. O objetivo é investir numa abordagem comunicacional e historicizada das textualidades características do YouTube, neste caso, demonstrando que cada ação temporal engendrada a partir de Zoio é tensão/fricção de temporalidades outras e, também, condição de funcionamento da instância midiática.

### Palavras-chave

Temporalidades; *YouTube*; Mediação Cultural.

## Abstract

The channel of the brazilian YouTuber Everson Zoio is used as an analytical provocation for the study of temporalities, flows and media matrices of this audiovisual form that has as main material dimension a body that offers the self-flagellation to the consumer. A body whose performance constitutes varied figures of time, a body that activates media matrices and its transformations. The cultural mediations and cultural mutations, Jesus Martín-Barbero's terms, are appropriated as analytical dimensions. The objective is to invest in a communicational and historicized approach of the typical textualities of YouTube, in this case, maintaining that each temporal action engendered from Zoio is here thought of as tension / friction of other temporalities, also, condition of functioning of the mediatic instance.

### Keywords

Temporalities; *YouTube*; Cultural Mediation

## Apresentação

Atirar um estilingue no rosto com força, soltar um rojão em casa, bater Coca-Cola com carvão no liquidificador e beber, jogar álcool e atear fogo no próprio corpo e se jogar em um rio são as quatro cenas que compõe os 14 minutos e 13 segundos do #desafio53, uma única emissão do quadro Desafio, do canal de Everson Zoio no YouTube. Zoio é o representante mais famoso da chamada “galera dos desafios” (SILVA, 2017), YouTubers cujas disputas por visibilidades se constituem pela exposição do corpo ao perigo, ao bizarro, ao constrangedor. Criado em 2009 pelo mineiro de Extrema, ator e DJ Everson Henrique de Oliveira, o Zoio, hoje um dos 100 *influencers* mais vistos no mundo<sup>1</sup>, o canal aponta para a importância da investigação das dimensões articuladas do sujeito, do corpo, da técnica, do audiovisual e dos contextos midiáticos e socioculturais, em suas variadas temporalidades.

Zoio evidencia a complexa tessitura de relações históricas que envolvem transformações dos tempos e dos espaços, através das mediações comunicativas da cultura (MARTÍN-BARBERO, 2008). No rastro das produções que reinstituem a força da cultura oral por meio da maior plataforma de vídeos do mundo, o canal utiliza o apelo ao humor como estratégia para atração dos tão almejados *views*. Os milhões de *likes* operam como marca de reconhecimento e comprovam a fatia de audiência literalmente abocanhada pelo ato de fala intenso e performado de corpo inteiro.

O objetivo deste artigo é, em um primeiro movimento, apresentar uma proposta de abordagem comunicacional historicizada do canal do Everson Zoio, tendo como lugar de mirada esse modo particular de disputa por visualidades e visibilidades que não nasce na internet, mas é nela amplificada. Se não mais definido como “site de compartilhamento de vídeos”, reconhecemos o YouTube como lugar de trânsito e multiplicação de corpos que se autodifundem por operações repetitivas e ordinárias. Em seguida, o estudo analítico aqui apresentado identifica distintas temporalidades, fluxos e matrizes midiáticas dessa forma audiovisual que articula marcas dos “vídeos amadores”, das narrativas seriadas, do reality show e programas de desafio e tem como principal dimensão material – e de disputa por visibilidade - um corpo. No caso do Zoio, um corpo em eminência de

---

<sup>1</sup>Segundo monitoramento feito pela Rede Snack, empresa que cria, produz, agencia e comercializa canais do YouTube, com 21 canais. A rede Snack replica o modelo institucional hegemônico na televisão brasileira de concentração da produção e comercialização. A empresa faturou 5 milhões de reais em 2015, segundo informações divulgadas pelo site Meio e Mensagem. Disponível em: <<http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2016/02/24/rede-snack-tem-sete-novos-canais-no-YouTube.html>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

“deformação” e “desfiguração”.

É o corpo que oferece ao consumo a autoflagelação (uma espécie de estímulo ao *bullying* “consentido”) e cuja performance constitui variadas figuras de tempo: os botões de curtir e o tempo de reação/resposta; o monitoramento e o tempo da medição do cotidiano; o lugar de celebridade pelo tempo do ranking; o tempo da ação e o tempo da montagem; a serialidade; a periodicidade etc. Dessa forma, o estudo pretende desvendar como alguns desses tempos se entrecruzam no sentido de mudança, tornando a noção de “em trânsito” uma forma de constituição e atualização de identidades, na relação com as tecnicidades contemporâneas. Temporalidades que também nos fazem ver o lugar das matrizes midiáticas que constituem audiovisualidades reconhecidas no YouTube e suas transformações.

## Temporalidades, matrizes e fluxos

A abordagem analítica dos tempos que coexistem em Zoio parte do reconhecimento da força do YouTube em nossas experiências sociais contemporâneas e da recusa do que consideramos uma concepção instrumentalista do fenômeno. Pensar o YouTube pelo sentido de tecnicidade, nos termos de Martín-Barbero (2004; 2008; 2009), desloca o olhar tanto de uma aceção da tecnologia como mero artefato tecnológico quanto de uma concepção utópica que legisla sobre o caráter inovador e revolucionário da técnica assentado na lógica da novidade.

Ao postularmos a importância das figuras de temporalidades para compreensão dos fenômenos comunicativos não se pode ignorar a diversidade de horizontes teóricos possíveis de serem convocados. Tais reflexões oscilam entre formas de compreender as temporalidades/tempos fortemente especulativas até aquelas que os postulam como traço evidente de uma realidade empírica. Paradigmas abrangentes, como o narratológico, midiológico-técnico, sóciopolítico e sóciocognitivo (JAËCKLÉ, 2001), com variadas entradas analíticas (DOMENGET, 2003), alternam-se e se combinam na produção de matrizes analíticas que articulam comunicação e tempo. Não há dúvidas, porém, da centralidade em torno da categoria do tempo para compreensão dos processos contemporâneos de mediatização (COULDRY; HEPP, 2017) e de mediação cultural (MARTÍN-BARBERO, 2008). Ainda que se reconheça o terreno de disputa no qual orbitam os sentidos de mediatização e mediação nos estudos da comunicação, a dimensão de temporalidade é uma preocupação comum.

Nessa direção, com vistas a constituir um lugar de análise das figuras de temporalidades convocadas no marco dos vídeos do Zoio, propomos acentuar o

modo como Martín-Barbero aborda o tema para ver transformações na cultura e na comunicação. O sentido de temporalidade já se configura como dimensão constituidora da noção de mediação desde sua formulação inicial ainda assentada na análise da TV (MARTÍN-BARBERO, 2008). O autor compreende as mediações televisivas como lugares “dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (2008, p.292). A temporalidade social, uma das instâncias mediadoras propostas ao lado da cotidianidade e da competência cultural, refere-se à organização temporal que forja um tempo cotidiano marcado pela ideia de repetição, um tempo que começa, acaba e recomeça, assim como o tempo da vida ordinária. Para o autor, o investimento temporal cíclico e fragmentado da TV simula tanto a língua do sistema produtivo, quanto a das constituições populares, a do conto, a da canção e a da própria oralidade (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.298). Em Zoio, como veremos no tópico a seguir, atuam fortemente temporalidades matriciais ligadas a esse tempo do cotidiano, que é cíclico, repetitivo, segmentando e serial.

Quando formula o Mapa das Mediações (MARTÍN-BARBERO, 2008; 2004) para análise das complexidades das relações constitutivas entre comunicação, cultura e política, o autor propõe outras quatro mediações (socialidade, institucionalidade, ritualidade e tecnicidade) que funcionam, de modo articulado, como lugares de interpretação dos processos comunicativos e culturais. O sentido de temporalidade social atravessa tanto a socialidade, que responde pelos usos coletivos da comunicação e seus tempos históricos, relacionando expectativas de audiência a matrizes culturais; quanto a institucionalidade, que relaciona as matrizes às lógicas de produção e nos informa sobre os modos de regulação dos meios e instituições e os tempos do capital. Analisar, por exemplo, o canal de Zoio e suas diversas convocações de relações temporais implica considerar modos coletivos de vida, hábitos, gostos e afetos partilhados naquela comunidade de seguidores; passa também pelas implicações do tempo monetizador da organização YouTube, cujo capital de disputa se vale do número de seguidores, compartilhamentos, *likes* etc. É o tempo que nos desloca de um link a outro sob a lógica da TV agora reelaborado pelas sequências agenciadas pela lógica dos algoritmos.

Temporalidades são vistas também no marco da mediação de tecnicidade, pela qual analisamos formas expressivas e percepções sociais das tecnologias, ou seja, dispositivos pelos quais podemos ver, empiricamente, transformações das materialidades e sensibilidades. A tecnicidade é a mediação que, no Mapa, posiciona-se entre os formatos industriais e as lógicas produtivas, reverberando na instância de consumo, na mediação de ritualidade, que remete às trajetórias de

leituras, gostos, afetos, posses e saberes dos sujeitos que constituem produção de sentidos. Assim, pensar novas sensibilidades relacionadas ao tipo de consumo do audiovisual no YouTube pressupõe compreender gramática e formas expressivas que ali constituem subjetividades. O corpo, a gestualidade, os *links*, os modos de registro, cenários, tipos de edição etc. são dimensões de tecnicidades.

Temos aqui relações temporais sincrônicas entre lógicas de produção e expectativas de audiência, entrecortadas por mediações. Tecnicidades, ritualidades, institucionalidades e socialidades são lugares de analisar processos comunicativos. Processos que são, para Martín-Barbero, culturais e políticos.

Ao mesmo tempo, a ação diacrônica, ou histórica e de longa duração, ganha ênfase no Mapa, o que indica a preocupação com as relações entre matrizes culturais e históricas e formatos industriais, já trabalhados inicialmente em *Dos Meios às mediações*, e agora concebidos no Mapa das Mediações em um eixo específico e central. Esse eixo se constitui como dimensão de análise das produções e associações midiáticas, construções culturais que transitam e evocam distintas temporalidades.

As relações entre matrizes culturais e formatos remetem às transformações nas articulações entre o social e os discursos públicos, e destes com os modos de produção que agenciam formas de comunicação coletivas (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 18). É a ação de mirada na trama de discursos, de gramáticas, de saberes narrativos, hábitos e técnicas. É relevante o movimento permanente de intertextualidade e intermedialidades que alimenta gêneros, formatos e meios, e que faz ver resíduos, dominâncias, elementos novos e emergentes, nos termos de Raymond Williams (1979). É nessa direção que damos ênfase à atuação das matrizes para a análise de formas constituidoras do canal do Zoio. O eixo diacrônico nos orienta, na análise, a observar como Zoio convoca, num só tempo, variadas temporalidades matriciais.

Em formulação mais recente, denominado de Mapa das Mutações (MARTÍN-BARBERO, 2009), a temporalidade aparece em uma elaboração igualmente complexa. Sob o argumento de que atuamos em um entorno tecnocomunicativo (MARTÍN-BARBERO, 2009), no qual as ideias de formatos industriais e meios perdem força, uma vez que as formas midiáticas (agora denominadas de “formas mestiças”) extrapolam produtos e veículos, o autor propõe um novo caminho para compreender movimentos de transformações na cultura e na comunicação. Este entorno articula fluxos de imagens, temporalidades e informações, migrações populacionais, tempos e espaços. As mediações passam a ser compreendidas como transformações de tempos e espaços analisadas por dois movimentos centrais: as migrações populacionais e os fluxos de imagens. Como nos mostram Gomes et. al

(2017), essas migrações são entendidas como deslocamentos que também se dão no contato com a internet, com as redes sociais, com os avatares etc., e que se articulam aos fluxos virtuais (de imagens, informação, identidades).

Permanecem as mediações de tecnicidade e ritualidade, que constituem lugares de análise para captar tempos e espaços no marco não mais do que o autor considera formatos industriais, mas do que denomina de fluxos, justamente pelo sentido de mobilidade, transição, articulação de formas de expressão, linguagem, matrizes, que podem ser materializadas no que tomamos aqui enquanto “YouTube” ou “canal”. As tecnicidades estão entre os tempos e os fluxos e se ligam aos espaços pelas ritualidades. O canal de Everson Zoio pode ser pensado como lugar de análise de fluxos atravessados por tempos e espaços múltiplos. Imagens, *likes*, corpos, sons, *viwes*, *links*, comentários, compartilhamentos, abas, janelas etc. atuam como operadores perceptivos (tecnicidades) constituidores e constituídos por expectativas de uso e trajetórias de leitura (ritualidades) dos seguidores. Os espaços – geográficos e simbólicos – são forjados nesses modos de organização coletiva das comunidades virtuais (nos perfis, nos *feeds*, nos canais etc.).

O cenário de disputa por visibilidades e subjetividades, no qual Everson Zoio atua, justifica a entrada das mediações de identidade e de cognitividade no novo Mapa. Ao “ligar” tecnicidade ao que está se movendo na direção da identidade, Martín-Barbero (2009) cita a grande quantidade de adolescentes que inventam um personagem para si, e se colocam no mundo enquanto avatares. E se as identidades articulam tempos às migrações, a cognitividade é a mutação que, ao relacionar migrações e espaços, enfatiza o lugar da produção de sentidos enquanto relações hipertextuais e do deslocamento dos saberes.

## Temporalidades matriciais em Zoio

A reflexão em torno de matrizes midiáticas que se articulam a partir do YouTube aparece, em geral, fortemente alicerçada na análise das modificações da temporalidade da experiência social no contexto midiático contemporâneo, bem como amparadas na investigação sobre as diferentes representações do tempo na instância da produção e da recepção. Nesse caso, busca-se indicar a conformação de temporalidades tipicamente midiáticas, em especial no desenvolvimento da chamada cultura das (micro)celebridades (JERSLEV, 2016). Nesse caso, afirmar-se-iam modos temporais marcados pela disponibilidade de atualização constante, imediatividade e instantaneidade, respondidos pela comunidade de seguidores com visualizações, “curtidas”, comentários, mensagens propondo novos desafios.

A periodicidade acaba por se tornar um dos traços mais evidentes do canal de Everson Zoio: “Vídeos novos toda semana” anuncia Zoio nas plataformas múltiplas. No “Desafio do Zoio”, um seguidor envia um desafio para ele, que é lido (a mensagem aparece na tela) e cumprido. O YouTuber já arrancou o próprio dente utilizando um alicate; já marcou o braço com faca quente; já colocou a mão dentro de formigueiro; já ateou fogo no próprio corpo. Estes vídeos são constituídos como episódios seriados, inclusive numerados como tal, de modo sequencial (Desafio 1, 2, 3, assim por diante). Zoio utiliza-se dos elementos de repetição de situação, de repetição de ambientação e dos mesmos personagens. A estrutura narrativa é a mesma em todos os vídeos: lê, da sua casa, o desafio enviado, anuncia o que fará, realiza a ação valorizando os momentos de tensão e, por fim, o desfecho. A ação é apresentada de modo cronológico. Temos aí uma típica estrutura seriada de modo “episódico”. Ao mesmo tempo, Zoio articula uma narrativa de fundo que preserva a continuidade entre as diferentes histórias (ou capítulos). É comum ele se remeter a uma situação vivida em um desafio anterior.

O vídeo “Levando cachorro na pastelaria”<sup>2</sup> se inicia com Zoio em primeiro plano, tendo ao fundo um cachorro vira-lata, “Hard”, que ele capturou em um episódio anterior em que foi desafiado por um seguidor a “levar um cachorro de rua para um pet shop”. Hard acaba virando um interlocutor do Zoio em vários outros episódios seguintes. Da mesma forma, é fortemente indicial a institucionalização da “poética do registro amador” (GUTMANN, 2014), forma midiática que se populariza com as câmeras de segurança e câmeras portáteis de gravação (principalmente a partir dos *smartphones*). Na TV, aparece, por exemplo, como estratégia de autenticação do acontecimento no telejornalismo, quando apropriada para “trazer o fato ao tempo presente”. No YouTube, opera como gramática. Há aqui um interessante movimento de fluxo de imagens, que atravessa a televisão (onde a forma do registro amador aparece ainda com “enquadramento de distinção”) e constitui marca de reconhecimento do audiovisual no YouTube.

No canal do Everson Zoio, a “forma amadora” é reconhecida pela má qualidade do registro, pela ênfase aos aparatos domésticos de gravação, movimentos bruscos de câmeras, planos-sequência (sem cortes) etc. Também passa por aspectos da montagem: o corte seco e brusco é característico da edição que reforça o clima caseiro, amador, constitui o tosco como marca dessa forma narrativa. O tempo de montagem é lento, arrastado, como se reproduzisse o tempo “real” da conversação cotidiana. É comum a intervenção das marcas gráficas da

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/9TC3Je37zf8>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

câmera, com o *timecode* ao lado e o botão REC em evidência, o que reforça a plasticidade do registro amador como forma audiovisual autêntica.

Esse sentido do “tosco” é reforçado pela ambientação: o cenário “oficial” do programa é o ambiente doméstico, que parece ser a casa do youtuber. O “estúdio” é seu o quarto, um ambiente bagunçado com placas sinalizadoras na parede de onde ele, sempre em primeiro plano, apresenta sua “treta” do dia. O youtuber também grava em outros cômodos da casa, na sala, cozinha, garagem, em uma “venda que parece funcionar dentro de casa”. Sua mãe, seu irmão e amigos aparecem nas cenas e interagem com Zoio. Ele se mostra geralmente em primeiro plano, olhando para câmera, num corpo que toma o quadro. Gesticula, movimentase e fala de modo acelerado. Mesmo nas cenas externas, são poucos os planos abertos, o enquadramento é quase sempre no corpo do *performer*, em uma espécie de *selfie* permanente. A nosso ver, porém, para além desses marcadores temporais mais evidentes, tais processos articulam-se em torno de figuras mais densas e espessas. A serialidade, o “amador” e o ambiente de proximidade e domesticidade que se distingue na produção do canal estão, inicialmente, em um grau de cooperação que potencializa determinados efeitos de sentido em torno dessa prática comunicativa rumo ao reconhecimento de certas temporalidades matriciais.

A exposição do tempo do cotidiano – pela ação que se mistura com sua vida doméstica, pela montagem que privilegia o tempo contínuo da ação, com poucos cortes, dando ênfase à simulação do tempo da experiência vivida – e a estrutura de proposição do jogo, com demarcação de um desafio, regras, contornos espaço-temporais pré-estabelecidos nos levam a reconhecer a *reality TV* como uma importante matriz televisiva do canal de Everson Zoio. O canal mescla um conjunto de formatos já presentes na história da TV e mesmo de outros meios como o rádio e, em parte, vale-se das referências da *reality TV*, expondo as banalidades do cotidiano (MACHADO & VELEZ, 2009). Um canal como o de Zoio não é propriamente um modo de se ver a vida cotidiana de outrem, mas uma forma de essa cotidianidade própria do público também se estruturar. Há uma temporalidade que articula os usos e as preferências no trato com o canal. Se não são “conteúdos” urgentes, extraordinários a convocar a atenção, como em modelos midiáticos historicamente centrados na emissão, trata-se de estruturar as práticas ritmadas pelos fluxos e modulações do cotidiano. Assim, a temporalidade não é aquela da excepcionalidade, mas a da banalidade personalizada do fluxo da vida cotidiana de cada um.

Tal chave temporal do cotidiano ajuda a projetar a força do “autêntico”. Os discursos que objetivam atestar a autenticidade da ação do youtuber em suas iminências de perigo são autenticados pelo uso intenso da trilha sonora (o áudio de

tensão é marca característica), pelo uso de efeitos de *slow*, por intervenções gráficas que reforçam a ludicidade dos relatos. Ao mesmo tempo, a encenação do Zoio convoca elementos de autenticação do real: sua casa, os personagens anônimos reais – seus amigos, mãe e irmão etc., as cenas da rua, as “pegadinhas” no supermercado, na pastelaria da esquina. Seu irmão mais novo, Kaíque, atua como principal coadjuvante e, quando não aparece explicitamente no vídeo, é citado pelo Zoio (“saia daí Kaíque”; “isso não é para você não...”, “desliga aí esse som...”). Kaíque desempenha o papel de testemunha, legitima a veracidade das ações, ao mesmo tempo em que está ali, em um corpo mais frágil, para reforçar a posição do irmão.

Esse tempo do cotidiano, o tempo da ação simultânea e repetitiva, amplifica o grau de intimidade e proximidade que o performer convoca com seus interlocutores. Aciona também uma matriz importante para pensar o modo de constituição narrativa nessa relação com o tempo: a serialidade. Contudo, não se trata apenas do intervalo de aparecimento dos episódios, mas de uma gestão da atenção que se dá na conectividade constitutiva e eminente que sustenta o canal. Movimentando-se por plataformas e serviços de mídias múltiplos, Zoio configura processos interativos que temporalmente precisam dar conta de usos fortemente personalizados e em permanente (des)conexão. Por um lado, o vídeo disponibilizado dura muito tempo, sendo acessado continuamente ao longo de um período largo, enquanto o contexto fizer novas convocações – um usuário descobre Zoio e passa a compartilhar em seus círculos de interação, por exemplo. Assim, o vídeo não apenas ganha uma duração maior junto aos usuários, como existe na medida em que seu tempo se propaga. Os públicos montam-se por meio de processos viróticos, de contaminação, de recomendação. E o youtuber fala, para uma presença (da câmera) e em um presente com a câmera, a uma audiência materializada como um auditório no presente da ação. Ao mesmo tempo, fala para uma audiência futura que estaria não apenas em um presente da visualização, mas em uma ação que deve ocorrer para que o canal continue: “Aí galera, beleza? Curte aí...” “Comenta lá no Facebook, manda uns desafios”. Zoio, de certa forma, manda uma “*live*” do futuro.

Por outro lado, e talvez mais visceral, tal qual um relé, Zoio comuta a atenção em prontidão. O acesso ao canal funciona com o tempo do despertador, do alerta. “Há conteúdo novo”, sinaliza a plataforma. Para acionamentos diversos e dispersos no tempo, a prontidão afigura-se como a postura mais adequada presente no repertório de condições de quem lida com o canal. Nesse sentido, podemos pensar em gestão de formas particulares de *atenção*, que acionam condições específicas e estão em jogo permanente articulando matrizes

culturais/midiáticas como a do anúncio jornalístico. Tomamos aqui *atenção* considerando a formulação de Crary (2013), que, preocupado com a historicidade das formas sociais de percepção, da experiência sensorial (visualidade, ouvir, tocar etc.), a caracteriza como fator central e modo especificamente moderno de olhar, uma condição marcada pela observação e pela expectativa – “a espera de que algo aconteça”. Ao “ver/ouvir/excitar-se” com Zoio, estamos de alguma maneira em um regime do prestar atenção, em que distração e concentração não se apresentam como estados subjetivos em contraposição, mas em um jogo relacional “no qual as duas fluem incessantemente de uma para outra, como parte de um campo social em que os mesmos imperativos e forças incitam ambas” (CRARY, 2013).

Nesse sentido, os processos de exposição – a exibição contínua de ações e situações embaraçosas no cotidiano de um sujeito desafiado pela audiência – e de fluxo – circulação e apresentação intermitente desse cotidiano – inscrevem sim as relações que envolvem o canal naquilo que alguns chamam de uma escopofilia e um voyeurismo de massa, na qual “ser visto e ser vigiado, assim como ver e vigiar, são progressivamente incorporados no repertório perceptivo, afetivo, atencional, social, e associados a processos de prazer, diversão, sociabilidade” (BRUNO, 2013, p.47). Ganha proeminência, pois, em um quadro marcado pelo formato de pegadinhas e câmeras ocultas em multiplicação, a “estética do flagrante” (BRUNO, 2013) em que monitora-se não precipuamente para vigiar, mas para provocar “uma libido do instante cuja atenção recai sobre o inesperado e o incomum no fluxo mesmo da vida regular, ordinária e comum” (BRUNO, 2013, p.107).

Assim, um mundo de coisas banais no universo da comida, de situações e objetos familiares dos mais variados emerge como a força do canal do Zoio: o adolescente que brinca de arrotar alto em lugares públicos; as situações “cabulosas” e inusitadas (como oferecer um currículo em uma “boca de fumo”), verídicas ou imaginadas, mas, sobretudo, contadas na conversa entre amigos, como o “pânico” em se imaginar sendo “enterrado vivo”.

Apona-se uma desnaturalização prática de um tempo uniforme, agora conformado ao ritmo ordinário de cada indivíduo conectado – ajuntados – e seus usos de mídia. Nem só um tempo público e nem apenas aquele íntimo, mas um tempo “domesticado” comum, partilhado e emocionalmente modulado. A diversão trazida por Zoio acelera uma eventual modorra da vida de todo dia, oferece aos usuários – eles e os que o acompanham – o tempo da distração (HIGHMORE, 2001), da vida ocupada sem que nada de especial ocorra. Reitera-se uma atmosfera de proximidade com o cotidiano: o “louco do bairro”, “as memórias de uma adolescência”, do “sem nada para fazer”, lembranças sobre “vantagens”. Há uma aderência ao fluxo da vida, com suas brincadeiras, zoações etc. Os espaços

são os mais “reconhecíveis” de todo dia: a quadra, a farmácia, a rua, o supermercado, “*a day in the life*”, como diz a canção dos Beatles.

A observação de um canal como o de Zoio pela perspectiva não só de uma variedade de marcadores temporais, mas marcadores postos em permanentes processos de reacomodação/transmutação, reforça a ideia de que tecnicidades constituem sensibilidades. Nesse caso, nos referimos ao aumento na sensibilidade da reflexão sobre o próprio processo de comunicação, de algo que reorganiza a experiência dos sentidos e repõe o problema dos regimes perceptivos e do estatuto do observador no âmbito da vida social. É nesse sentido que desvelar matrizes midiáticas desse fenômeno pode ajudar a ver rupturas e continuidades. O YouTube não se apresentaria como uma “evolução” direta, mera continuidade de outras tecnologias e mecanismos, mas estruturante de regimes específicos e, talvez, inovadores, de espetatorialidades.

A ênfase nas mutações, inspiradas no Mapa de Martín-Barbero (2009), para análise dos movimentos temporais no canal do Zoio exige também compreender as transformações das formas de constituição da política que atravessam a cotidianidade nesses audiovisuais. O autor destaca a mudança do tempo no entorno tecnocomunicativo, enfatizando, nesta condição movediça, a relação estreita entre as transformações da concepção de tempo, cada vez menor e mais comprimido, e o capitalismo financeiro como referência estruturadora do tempo social que, ao relacionar a criação de poder econômico ou dinheiro com o próprio poder econômico ou dinheiro, esvazia o sentido de produção, transformando a concepção de tempo e de tempo de trabalho. “A globalização passa a converter a cultura em espaço estratégico de compressão das tensões que rompem e recompõem o estar juntos e em ponto de encontro de todas as crises políticas, econômicas, religiosas, étnicas, estéticas e sexuais” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 23-24).

O ambiente de convergência do entorno tecnocomunicativo se constituiu integrado às intensas trocas interculturais, ainda mais marcantes no contemporâneo, como parte da globalização, forjando um tempo em que as próprias culturas se organizam em redes, relacionando movimentos migratórios materiais e simbólicos à circulação comunicativa nos fluxos que atravessam a internet. Este movimento se organiza com a força das identidades imbricadas a uma multiplicidade de tecnicidades, dando existência a outras formas de sentir e de dar sentido à experiência social em um mundo vivido de forma tecnocomunicacional. Desse modo, os relatos que se espriam nas redes estão, de maneira imbricada, reconfigurando identidades e constituindo novas tecnicidades que operam com ritualidades mais fluidas e cognitividades interculturais, em

movimentos e performances políticas entre tempos e espaços que ora se complementam e ora colidem.

Há, simultaneamente, colisão e compartilhamento de temporalidades diversas no vídeo gravado por Zoio em dezembro de 2017, que atraiu quase 7,5 milhões de visualizações<sup>3</sup>, 1 milhão de *likes* e 10 mil *dislikes*, com o título “Um recado pra essa racista”, fora da temática dos desafios e dentro do passado/presente histórico e cultural de preconceito e racismo, marcante no Brasil e no mundo. Zoio performatiza com o corpo em quase surto uma violenta reação àqueles que foram ao Instagram do ator Bruno Gagliasso apoiar a blogueira e socialite Day McCarthy, residente no Canadá, que afirmou, sobre a filha de 4 anos do ator: “ficam lá elogiando aquela macaca. A menina é preta, tem o cabelo horrível de pico de palha e tem o nariz de preto horrível e o povo fala que a menina é linda<sup>4</sup>”. Em pouco mais de nove minutos, o YouTuber fala como se estivesse desabafando com um amigo uma raiva incontida, mas é também uma performance característica de programas jornalísticos policiais. Zoio projeta o rosto sobre a câmera, movimentando-se loucamente com uma marreta nas mãos, enquanto ameaça procurar a socialite no Canadá e vaticina “você merece morrer”, com o alerta para que “fique esperta”. Contraditoriamente, a justificativa para a reação explosiva é um relato subjetivo de apoio ao outro, o diferente que é negro e amigo, ocultando de seu relato sua própria identidade mestiça. No entrecruzamento de temporalidades diversas, valores, sentidos e práticas culturais são tensionados no audiovisual em que o youtuber admite o seu fracasso com a total ausência de outra forma de existência em um mundo de conflitos porque “não consigo nem falar”. Em resposta a um tempo presente no qual racismo é crime passível de penalidades variadas, Zoio repete e atualiza um tempo passado em que a solução de conflitos era restrita à arena da violência sobre o corpo, esvaziando a possibilidade de construção de um outro tempo, o futuro.

## YouTube, matrizes e também filiais

Com quase nove milhões de inscritos em seu canal (8.921.021 assinantes em 4 de março de 2018), o youtuber Everton Zoio opera com variadas temporalidades na constituição de sua comunicabilidade multiplataforma,

---

<sup>3</sup> Conforme aferição no dia 5 de março de 2018.

<sup>4</sup> Trecho da fala de Day McCarthy que repercutiu nas redes sociais e na cobertura jornalística. Seguindo a mesma forma cultural e política de focar a percepção do acontecimento na violência, O Globo transformou a agressão a Titi no *lead* da matéria, enquanto a referência ao encaminhamento judicial da questão ficou restrito à declaração de Giovanna Ewbank, mãe da criança, que circulou no Instagram. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/filha-de-giovanna-ewbank-bruno-gagliasso-vitima-de-racismo-22117146>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

oferecendo à partilha do agora da recepção múltiplas possibilidades de engajamento e fruição. Fundamental à lógica neoliberal do mercado, o alcance de tamanha audiência mostra a imbricada relação dos formatos industriais transnacionais de poderosas organizações da mídia com as criativas produções culturais que dialogam com matrizes culturais e midiáticas em arranjos sociais domésticos, forjando nas novas materialidades comunicacionais outras temporalidades e espacialidades.

A exposição de desafios em vídeos se multiplica no YouTube, mas tem provocado ainda pouco debate, considerando acontecimentos relacionados a essas produções que chamam atenção pelo elevado risco e, por vezes, consequências trágicas. Este foi o caso de Monalisa Perez, de 19 anos, presa após atirar e matar o companheiro de 22 anos, durante uma transmissão ao vivo pelo YouTube Live para mostrar que o livro anteposto ao peito do rapaz protegeria o corpo do disparo. Os jovens, que moravam em Minnesota, Estados Unidos, começaram em maio a postagem de vídeos no canal, considerando um desafio a sua própria condição de casal de adolescentes e pais, que teriam, em setembro de 2017, o segundo filho<sup>5</sup>. Mais recentemente, no Brasil, repercutiu bastante na mídia a morte de Adrielly Gonçalves, de sete anos, em São Bernardo do Campo, em São Paulo, em 3 de fevereiro de 2018, após inalar desodorante aerossol, seguindo os passos de outro youtuber. Mas a cobertura limitou-se a abordar o risco da “imitação”, recorrendo à opinião de médicos acerca dos efeitos do ácido clorídrico presente no produto sobre o corpo<sup>6</sup>. As reportagens mantiveram-se bem distantes do debate sobre aspectos políticos, econômicos, sociais e éticos implicados na complexidade das relações forjadas na construção e atualização das identidades nesse entorno tecnocomunicativo (MARTÍN-BARBERO, 2014). No Brasil, o sucesso do canal de Everson Zoio está vinculado a uma marcação temática recorrente, com a realização de desafios que relacionam a rotina de pessoas comuns em sua vida cotidiana à possibilidade de ascensão à condição de celebridade, por conta da superação de obstáculos diversos. A produção e intensa reverberação social nas redes sociais dessas práticas estão relacionadas à cultura da celebridade, constituída como base para organização do reconhecimento e do pertencimento. Em sua dimensão pública, esta cultura é percebida como resultado de três processos históricos imbricados: a democratização das sociedades, o declínio da religião organizada e a transformação do cotidiano em mercadoria (ROJEK, 2008). “Política e culturalmente, a ideologia do homem comum elevou a esfera pública à arena *par*

---

<sup>5</sup> Informações sobre o caso disponíveis em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/americana-mata-namorado-com-tiro-em-brincadeira-para-o-youtube-que-deu-errado.ghtml>>. Acesso em: 23 set. 2017.

<sup>6</sup> Os grandes jornais e revistas do país divulgaram a morte da criança com reportagens.

*excellence*, na qual a personalidade dramática e o estilo conseguido com esforço conferiram distinção e arrebataram a atenção popular” (ROJEK, 2008, p.16).

Ainda que Zoio<sup>7</sup> destaque mais fortemente seu vínculo com o *Jackass*<sup>8</sup>, série televisiva produzida pela MTV estadunidense desde 2000, sua comunicabilidade se organiza sob o regime de intertextualidades ainda mais antigas, atualizadas em novas apropriações do que é compreendido como desafio. A ideia de convergência que tem existência no âmbito da tecnologia é observada como parte do processo de interculturalidade com as intensas trocas culturais que marcam o contemporâneo (MARTÍN-BARBERO, 2014). Estão em operação também os sentidos das questões da vida cotidiana que vinculam Zoio a experiências sociais, culturais, econômicas, políticas e tecnológicas bem específicas.

Há, nos vídeos do canal, o diálogo entre o local e o global em que a própria identificação como um vlog de humor expressa certo tensionamento à seriedade daqueles aspectos que nortearam a produção de sentidos, partilhados socialmente, em torno de formatos globais patenteados que originaram versões em vários países de programas como *Survivor* e *Big Brother*, no final dos anos 1990. Estes foram pioneiros na produção de *realities* em que o atrativo era o voyeurismo e a participação da audiência no acompanhamento e avaliação da atuação dos participantes frente aos desafios e às condições do confinamento impostos pelas emissoras detentoras das patentes. Criado por Charles Parsons no Reino Unido em 1992, *Survivor* teve como primeira produção o programa sueco *Expedition Robinson*, em 1997, mas o sucesso foi alcançado com o lançamento da versão americana, na CBS, em 2000.

Apesar da recusa das Organizações Globo em admitir, *Survivor* foi a inspiração para o lançamento do programa *No Limite*, aos domingos à noite, naquele mesmo ano, a partir da adaptação feita pelo jornalista Zeca Camargo, que era também apresentador, e o diretor José Bonifácio de Oliveira, gravado em Barra

---

<sup>7</sup> Em entrevista a Danilo Gentili, no programa *The Noite* do dia 11 de novembro de 2016, o youtuber fala sobre a inspiração no programa, cuja marca estampa sua camisa. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=dYY4\\_IJbVrc](https://www.youtube.com/watch?v=dYY4_IJbVrc)>. Acesso em: 23 set. 2017.

<sup>8</sup> A série foi produzida a partir do sucesso dos vídeos feitos para a revista *Big Brother Skateboard*, com a participação de Johnny Knoxville, Dave England, Ryan Dunn, Jason Acuña, Chris Pontius e Bam Margera. Apesar da MTV ter anunciado o fim da série, o sucesso ainda levou à produção de vários filmes, entre os quais *Jackass – The movie* (2002), *Jackass Number Two* (2006) e *Jackass 3.5* (2011), além de games em 2007. Em 2011, O grupo foi desfeito com a morte de um dos integrantes, Ryan Dunn, em um acidente de carro, além das sequelas apresentadas por outros, decorrentes dos desafios protagonizados nos episódios. Informações em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/25/cultura/1461598544\\_836358.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/25/cultura/1461598544_836358.html)>. Acesso em: 23 set. 2017.

de Sucatinga, no litoral do Ceará<sup>9</sup>. Entre os desafios às equipes que disputavam o prêmio – inicialmente de 300 mil reais, depois de 500 e, por fim, de 1 milhão de reais – estavam comer olhos de cabra, testículos de búfalo, fígado cru, ovo de camaleão, cérebro de boi e jogos de resistência física e psicológica. Além de desafios relativos ao esforço físico, muitas provas envolviam a superação do medo do contato físico com animais peçonhentos, como cobras, aranhas e escorpiões, ainda que não representassem ameaça à vida, visto que não tinham mais veneno. Proposta semelhante foi empregada para a produção de *Hipertensão*, apresentado em 2002 também por Zeca Camargo e, em 2010/2011, por Glenda Kozlowski, baseado no modelo patenteado pela produtora holandesa Endemol, reiterando as críticas levantadas antes sobre as condições impostas aos participantes, consideradas humilhantes e indignas para o ser humano.

Em um contexto comunicativo marcado pela interatividade e distinto daquele em que as organizações midiáticas tinham mascaradas a sua posição de autoras das regras, já que era um modelo global, no canal de Everson Zoio os autores das propostas bizarras, grotescas, perigosas e, às vezes, de crítica social e política, se identificam nas redes sociais, principalmente no Facebook e Twitter. A audiência também aplaude o desafiado e o alça à condição de celebridade ao pedir que o mesmo mande um “salve” para o autor da proposta de desafio e aproveita para fazer *selfies* durante as gravações, à semelhança da relação entre a recepção e seus ídolos em programas de televisão.

Há, assim, um ritual de socialidades em que os dois lados, desafiantes e desafiados, são posicionados em uma mesma dimensão cultural em que um constitui o outro em torno do que é um desafio na relação com as condições históricas do mundo vivido por ambos. Essa interatividade produz o deslocamento da lógica centrada nos interesses diretos das grandes organizações da mídia, ainda que estas operem também, através da cultura midiática, com os formatos industriais. Sem a força, estrutura e poder das grandes emissoras, o youtuber constitui sua identidade ou identificação materializada na performance do seu corpo como a instância organizadora dos sentidos que põe em relevo.

Apesar de não se referir a sua condição física, Everson Zoio exhibe corpo longilíneo, de atleta, com o desenho de um homem com musculatura desenvolvida. Há aqui a construção cultural marcadamente brasileira na relação com o corpo, especificamente masculino, em que a força dos músculos convoca o sentido de potência de superação dos desafios. Em sua performance corporal, Zoio apela a

---

<sup>9</sup> Considerada uma ‘gincana voyerista’ pela Folha de São Paulo, a produção é apresentada na reportagem com uma crítica à posição da Rede Globo, que nega a relação com o formato da Endemol e ao modelo de produção baseada no voyeurismo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv2307200011.htm>>. Acesso em 23 set. 2017.

uma espécie de matriz cultural ancestral, relativa à experiência social dos jogos olímpicos, em que músculos potentes, sem hipertrofia excessiva, traduzem a força do homem que se reivindica superior, capaz de vencer o desafiador, evidenciando nexos temporais longínquos. Esta silhueta é percebida aqui como parte da narrativa de si construída pelo youtuber, mas sustentada por um vínculo social e histórico<sup>10</sup>. Reconhecemos a recorrência do destaque ao corpo também nos programas *No Limite* e *Hipertensão*, pois, ainda que não houvesse a exclusividade de participantes vinculados à prática esportiva, era comum a exibição de homens e mulheres com corpos atléticos. No entanto, essa é uma marca da diferenciação em relação à inspiração nos integrantes de *Jackass*, que não ostentavam silhuetas musculosas, mas corpos com gestuais e vestimentas mais despojados, apontando para outras dimensões culturais articuladas na configuração das referências.

Diferente também dos sofisticados e caros investimentos em alguns dos desafios protagonizados pelo grupo do *Jackass*, a exemplo do episódio em que enfrentam a força da corrente de ar provocada pela turbina de um avião<sup>11</sup>, Zoio utiliza objetos e produtos de baixo custo. O youtuber chega a expressar no vídeo de dezembro de 2014<sup>12</sup>, com 15,4 milhões de visualizações, o cuidado de comprar um leite barato, por exemplo, para encarar o desafio de beber leite batido com cebola e alho para “evitar o desperdício”. Chama atenção que o objeto de maior valor exibido em um dos vídeos é um iPhone que Zoio utiliza para mostrar a funcionalidade de um aplicativo de jogo, exibido como um anúncio que, apesar de expor como marca d’água a aba ‘pular anúncio’, não tem efetivamente esta opção para evitar a propaganda.

Assim, do mesmo modo que o youtuber assume, por conta dos seus olhos grandes e salientes, o nome Zoio, termo que poderia ser considerado *bullying*, se divertindo com o apelido, sua produção audiovisual explora o potencial político, econômico, social e tecnológico da visibilidade cultural do cotidiano popular brasileiro, atravessado por matrizes culturais de variados tempos.

## Considerações finais

Procuramos, nesse artigo, apresentar uma proposta de análise cultural das figuras do tempo que atravessam o YouTube, tendo o fenômeno “Zoio” como motivação analítica. O estudo empírico foi, principalmente, assentado nos conceitos

---

<sup>10</sup> O relato subjetivo configurado e configurador de identidades, inscrito no corpo de Zoio, se relaciona à interpelação implícita na vida social, em sua historicidade, e organizadora dos termos de sua formulação. “A autoridade narrativa do “eu” deve dar lugar à perspectiva e à temporalidade de um conjunto de normas que contesta a singularidade de minha história”. (BUTLER, 2015, p. 52)

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ui3KoDIhnSA>>. Acesso em: 23 set. 2017.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=02iERDIDxQY&t=1s>>. Acesso em: 23 set. 2017.

de mediação e mutação cultural de Jesus Martin-Barbero, bem como na consideração, a partir de Raymond Williams, do permanente movimento de intertextualidades e intermedialidades que atravessa produtos, canais, gêneros, formatos, meios, articulando elementos dominantes, residuais, novos e emergentes e reconfigurando aquilo que até então diferentes abordagens comunicacionais rapidamente nomeavam como meio. Nessa direção, a identificação das figuras de temporalidades expressas no canal nos faz ver formas novas, mas também matrizes da cultura audiovisual do YouTube.

Constatamos que operam os sentidos de serialidade, periodicidade, cotidianidade, o efeito de simultaneidade entre tempo de ação e tempo de montagem, marcas da cultura televisiva, e também o sentido de conectividade, o lugar de celebridade pelo tempo do ranking, o monitoramento e o tempo da medição do cotidiano, os tempos do “curtir” e “compartilhar” etc. A análise do canal do Zoio aponta para uma temporalidade que não é mais aquela cuja disputa pelo consumo se dá via excepcionalidade, mas pela banalidade personalizada do ritmo ordinário de cada indivíduo conectado. Não é mais um tempo estritamente público, e nem simplesmente um tempo íntimo, é um tempo partilhado, domesticado e afetivamente modulado pelo sentido de distração e de conexão.

O estudo também aponta para o lugar das práticas de desafios e da celebração do perigo e de suas dimensões matriciais, mas com a diferença de que ali há um ritual de socialidade em que desafiantes, desafiados e testemunhas são postos numa mesma dimensão cultural e lógica temporal. Como exposto, esse movimento se organiza com a força das identidades articuladas a uma multiplicidade de tecnicidades, que constituem fluxos midiáticos, culturais, temporais, pressuposto que reforça a ideia de que tecnicidades constituem (e são moduladas por) sensibilidades.

A análise do fenômeno nos mostrou que as temporalidades atuam como forte dimensão configuradora das mediações de socialidade, institucionalidade, ritualidade e tecnicidade propostas por Martin-Barbero, o que nos leva a pensar cada relação temporal engendrada a partir de Zoio como tensão/fricção de temporalidades outras, mas, também, condição de funcionamento da instância midiática. As mestiçagens e articulações se produzem na forma mesmo como cada processo de mediação se esbate, mistura-se e distingue-se dos demais.

## Referências

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo** – crítica à violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

COULDRY, Nick; HEPP, Andreas. **The mediated construction of reality**. Cambridge: Polity Press, 2017.

CRARY, Jonathan. A modernidade e o problema da atenção. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 33-105.

DOMENGET, Jean-Claude. Propositions d'étude des temporalités médiatiques. **Comunicazioni Sociali**, v. 25, n. 1, 2003, p. 101-108, 2003.

GOMES, Itania Maria Mota; SANTOS, Thiago Emanuel Ferreira; ARAÚJO, Carolina Santos Garcia; MOTA JUNIOR, Edinaldo Araújo. Temporalidades Múltiplas: análise cultural dos videocliques e da performance de Figueroas a partir dos mapas das mediações e das mutações culturais. **Contracampo**, Niterói, v.36, n.03, p. 134-153, dez.2017/mar.2018.

GUTMANN, Juliana Freire. **Formas do Telejornal** – linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais. Salvador: Edufba, 2014.

HIGHMORE, Ben. **Ordinary lives**. New York: Routledge, 2001.

JAËCKLÉ, Luc. Le temps comme objet de recherche pour les Sciences de l'Information et de la Communication. **ACTES du Congrès 2001 de la SFSIC**: Emergences et continuité dans les recherches en information et communication. Paris: SFSIC, 2001. p.241-250.

JERSLEV, Anne. Media Times. The Time of the Microcelebrity: Celebrification and the YouTuber Zoella. **International Journal of Communication**, v. 10, p. 19, 2016.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. Persistência da reality TV. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 36, n. 32, p. 11-41, 2009.

MARTÍN- BARBERO, Jesús. Diversidade em convergência. **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 15-33, 2014. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/matrizes/article/viewFile/90445/93215>>. Acesso em: 5 fev. 2015.

\_\_\_\_\_. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e sociedade. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ (1987), 2008.

\_\_\_\_\_. Jesús Martín-Barbero: As formas mestiças da mídia. Entrevista à revista Fapesp. **Revista Fapesp**, ed. 163, set. 2009. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>>. Acesso em: 02 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. **Ofício de Cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

ROJEK, Chris. **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SILVA, Marcos Sergio. Enviar-se numa caixa e incendiar corpo: há limite por sucesso no YouTube?. **UOL**, 23 jul. 2013. Disponível em: <<https://tecnologia.uol.com.br/noticias/redacao/2017/07/23/enviar-se-numa->

caixa-e-incendiar-corpo-ha-limite-por-sucesso-no-YouTube.htm>. Acesso em: 02 set. 2017.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (1971), 1979.

Edição v. 37  
número 3 / 2018

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 37 (3)  
dez/2018-mar/2019

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.

## A Morte de Dona Marisa Letícia: o biográfico e os trabalhos da memória no Jornal Nacional

## The death of Dona Marisa Letícia: the biographical and the works of the memorial in the Jornal

### IGOR SACRAMENTO

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com pós-doutorado pela mesma instituição. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Informação e Comunicação em Saúde da Fiocruz, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: igorsacramento@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1509-4778.

### IZAMARA BASTOS MACHADO

Doutoranda em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com mestrado na mesma instituição. Pesquisadora no Laboratório de Pesquisa em Comunicação e Saúde do ICICT/FIOCRUZ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: bastos.iza@gmail.com. ORCID:

### MICHELE NEGRINI

Doutora em Comunicação pela PUCRS. Possui pós-doutorado na UFBA, no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Professora da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: mmegrini@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0003-2999-0186.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

SACRAMENTO, Igor; MACHADO, Izamara Bastos; NEGRINI, Michele. A morte de Dona Marisa Letícia: o biográfico e os trabalhos da memória no Jornal Nacional. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 126-148, dez. 2018/ mar. 2019.

Enviado em 27 de março de 2018 / Aceito em 13 de novembro de 2018.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.19451>

## Resumo

Este artigo analisa a cobertura da internação e da morte de Dona Marisa Letícia no *Jornal Nacional* entre os dias 24 de janeiro e 4 de fevereiro de 2017. Entendemos que a morte de personalidades públicas é um momento para observar os modos como o jornalismo enquadra a memória coletiva ao narrar a vida a partir da morte. O modo como o telejornal narra a vida dela demonstra sua posição no contexto da crise política por que passa o Brasil, especialmente às acusações direcionadas ao seu marido e a ela, mas também releva certa manutenção no modo de representação midiática dela.

### Palavras-chave

Memória; enquadramento; biografia; morte; Marisa Letícia.

## Abstract

This article analyzes the coverage of the hospitalization and death of Dona Marisa Letícia in the Brazilian TV news *Jornal Nacional* between January 24 and February 4, 2017. We understand that the death of public figures is a moment to observe the ways in which journalism fits the memory collective in narrating life from death. The way in which the news story narrates her life demonstrates her position in the context of Brazil's political crisis, especially the accusations directed at her husband and her, but it also reveals a certain maintenance in her mode of media representation.

### Keywords

Memory; framing; biography; death; Marisa Letícia.

## Introdução

A morte de personalidades públicas é com bastante frequência uma oportunidade para que o jornalismo produza narrativas biográficas. Essa prática na contemporaneidade articula-se a seguintes mudanças sociais: a mídia como instância mediadora na produção de sentidos históricos e no enquadramento da memória sobre acontecimentos (RIBEIRO, 2003; 2010; 2012) e, também, a sobrevalorização do biográfico no borramento das fronteiras entre o íntimo e o público por meio de diversos produtos e processos midiáticos (ARFUCH, 2010; SIBILIA, 2008).

No jornalismo, a prática de produzir obituários é bastante comum. Ela é diferente das notas de falecimento, que são pagas e manifestam-se de modo resumido sobre a vida do falecido, avisando em geral para o local do velório e sepultamento. Os obituários procuram, numa narrativa breve, detalhar a vida de uma pessoa famosa ou não recentemente falecida (MAROCCO, 2013). Remontam à prática milenar de produção de narrativas sobre a vida de monarcas, soberanos, burgueses, importantes figuras religiosas e militares. Procuram celebrar uma vida notória de modo que ela possa continuar sendo lembrada em tempos futuros (VOVELLE, 1997). Não se trata meramente, por outro lado, de uma linha de continuação entre as Vidas — gênero biográfico antigo que teve Plutarco como principal realizador e difusor — aos obituários contemporâneos, especialmente no que diz respeito à exemplaridade. Para François Dosse (2009), as vidas tinham um valor social de pedagogia moral. Isso fica claro em *Vida de Catão*, de Plutarco, que produz um perfil da atuação do militar e político romano, ressaltando valores como a parcimônia, a frugalidade, o trabalho árduo e o amor a Roma. Tratam-se de práticas e de valores que deveriam ser característicos não simplesmente de um romano, mas de qualquer cidadão romano.

Na contemporaneidade, experimentamos uma intensa produção e consumo de produtos de cunho biográfico (livros, filmes, programas de TV, redes sociais online). Para tais produtos, busca-se produzir heróis que “passam a ser ofertados como referências exemplares na construção de outras vidas que, no momento em que transcorrem, parecem não ser tão heroicas e não tão dignas de servirem como exemplaridade” (HERSCHMANN; RONDELLI, 2003, p. 74). No jornalismo, as narrativas biográficas construídas em decorrência da morte de famosos leva, geralmente, à construção de trajetórias individuais pelo viés de uma exemplaridade diversa da antiga: a inserção de uma trajetória de vida particular na memória coletiva para proceder à reconstrução de alguns momentos da história pessoal com a nacional de modo sentimentalista, para tentar arrebatá-lo o interesse do público e

produzir impacto emocional pela morte de uma personalidade pública (HERSCHMANN; RONDELLI, 2003).

Para Bruno Souza Leal (2012), não é da morte que o jornalismo trata, mas sim dos episódios relacionados a ela, para garantir efeito de verdade ao seu discurso. A cobertura sobre mortes é recorrente no jornalismo. Tornam-se geralmente relevantes pelas circunstâncias em que se deu (atentado, violência urbana, desastre natural). No caso de mortes de pessoas famosas, em certa medida, essa relação se transforma, uma vez que o interesse é a vida famosa. Muitas vezes, acompanha-se do processo de adoecimento até a morte de uma celebridade (FAUSTO NETO, 1991).

A morte de famosos é uma oportunidade para se analisar os trabalhos de enquadramento da memória coletiva na narrativa sobre uma trajetória individual. Afinal, “a mídia apropria-se de narrativas biográficas e constrói enunciados que enquadram uma memória coletiva que tem como referências uma trajetória individual” (HERSCHMANN; RONDELLI, 2003, p.77). Nesse caso, a mídia frequentemente utiliza seus arquivos para contar a vida do morto, acionando imagens, vídeos, entrevistas e todo material documento que tanto exemplifique o sentido que está sendo atribuído à vida da personalidade, quanto inscreve a própria mídia naquela história de vida e na própria história, legitimando-se como lugar de fala autorizado.

Contrariando análises que destacam apenas as funções positivas desempenhadas pela memória coletiva, em que inúmeros pontos de referência, como as paisagens, datas, personagens históricos são tratados como indicadores empíricos da memória coletiva para se definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia de outros, em que fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais, Pollak (1989) aponta para a carga de violência simbólica despendida nesses procedimentos de *enquadramento de memória*, bastante apropriada para a análise de como diferentes processos e atores participam da formalização de uma informação que se tornará fonte para a elaboração de uma *memória oficial*. A partir da análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, o autor ressalta a existência de memórias subterrâneas opostas à memória oficial, sublinhando “o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” (POLLAK, 1989, p. 4).

Pollak (1989) explica, ainda, que, na dialética entre lembrar e esquecer, há gradações. Afinal, a lembrança é sempre enquadrada pela situação comunicativa em que ela se dá, pelos valores coletivos que a conformam, por determinações sociais e por demandas do presente. Já o silêncio está associado ao não dito, ao que é lembrado de uma determinada maneira em relação ao que deixa de ser

narrado, enquanto o silenciamento se relaciona a práticas deliberadas de poder de não deixar ver, ouvir, perceber determinados grupos, questões e acontecimentos sociais do passado. O apagamento é quando essas práticas de poder e controle se dão de modo tão intenso que apagam os vestígios da existência de um passado incômodo. O esquecimento, por sua vez, pode ser tanto próprio da atividade mnemônica (não somos capazes de lembrar tudo que vivemos e fizemos), mas também configurado por processos políticos de gerenciamento da memória, que, portanto, conta com específicos interesses. Como uma atividade enunciativa, o trabalho de memória, como bem definiu Maurice Halbwachs (2006), não só atende as demandas do presente, como é uma construção situada no momento de sua enunciação.

A noção de enquadramento de Pollak (1989) deve à de negociação de Halbwachs (2006), entendendo que, para que haja suficientes *pontos de contato* entre a memória individual e dos outros de modo a construir uma memória coletiva, é necessário que “a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum” (HALBWACHS, 2006, p. 12). Nessa perspectiva, Pollak propõe que, em vez de se lidar com os fatos sociais como coisas, se analise “como os fatos sociais tornam-se coisas, como e por quem são solidificados e dotados de duração e estabilidade” (POLLAK, 1989, p. 3-15), entendendo assim que toda memória coletiva é uma memória enquadrada.

Há muitos estudos que ampliam essa perspectiva para observar as lógicas e operações enunciativas de enquadramento da memória coletiva pela mídia de modo geral (cf., por exemplo, RIBEIRO; FERREIRA, 2007; NEIGER; MEYRES; ZANDBERG, 2011) e do jornalismo particularmente (cf., por exemplo, ZELIZER; TENENBOIM-WEINBLATT, 2014; ZELIZER, 1992). Longamente considerado como o primeiro rascunho da história, o jornalismo tipicamente exibiu uma reticência para ir além do tópico, do instantâneo e do oportuno. Sustentando o sentido de si próprio pelo qual o jornalismo manteve-se distinto, o jogo para o tempo proximal permaneceu o atributo definidor do jornalismo por muito tempo. Mas em uma era de domínios performativos cada vez mais misturados, de narrativas, imagens e impulsos reciclados de informações (ZELIZER; TENENBOIM-WEINBLATT, 2014), e, também, da enorme valorização do passado na cultura contemporânea (RIBEIRO, 2003), o jornalismo regula e sistematicamente participa da produção do sentido histórico sobre determinados eventos, da escrita da história dos fatos e do enquadramento da memória coletiva. É importante não só compreender as complexas nuances temporais pelas

quais as notícias funcionam, mas também compreender o papel central do jornalismo como parte do processo de construção da memória coletiva em todas as sociedades em que se encontra. Enfim, o jornalismo, definitivamente, se envolve na construção de uma memória enquadrada.

Nosso objetivo neste artigo é analisar os trabalhos de enquadramento da memória coletiva presentes na cobertura sobre a agonia e a morte de Dona Marisa Letícia Lula da Silva no *Jornal Nacional (JN)*. O que nos interessa é demonstrar o modo como o telejornal enquadra a memória coletiva ao escrever a história do país a partir da narrativa sobre a vida de Dona Marisa Letícia num contexto marcado pela crise política e pelo impeachment de Dilma Rousseff. Ou seja, entendemos que a narrativa biográfica nesse caso é tanto uma oportunidade para analisar como a mídia escreve uma história quanto para mostrar como a mídia se inscreve na história.

Dividimos o nosso texto em duas seções, além desta introdução e das considerações finais: na sequência, discorremos sobre as articulações do jornalismo com os sentidos contemporâneos e, em seguida, descrevemos a cobertura do *Jornal Nacional* sobre a agonia e a morte de Dona Marisa Letícia entre os dias 24 de janeiro de 2017 — data em que ela teve um Acidente Vascular Cerebral (AVC) e foi levada ao hospital — e o dia 4 de fevereiro de 2017 – data em que ocorreu seu velório. Por fim, discorremos sobre o modo de escrita da história do Brasil e da biografia de Dona Marisa Letícia no contexto dessa cobertura.

## Os sentidos contemporâneos da morte e o jornalismo

Adentrando na perspectiva do pensador alemão George Simmel (1998) sobre o fim da vida, temos um breve limiar da complexidade do assunto para os seres humanos e da importância que o tema adquire no contexto social. Nas aferições do autor, a morte é encarada como um elemento significativo para os seres humanos, pois é a partir da aceitação dela que o homem vai se reconhecer como tal. “Nos seus aspectos mais íntimos, em cada época da civilização, a vida está em estreita interação com o sentido que se atribui à morte” (SIMMEL, 1998, p. 177). As concepções que o homem tem sobre a vida e sobre a morte estão relacionadas. E o reconhecimento da finitude é um fator que pode ser delineador para a vivência (SIMMEL, 1998).

Pode-se ver claramente a significação da morte como criadora de forma. Ela não se contenta com limitar nossa vida, quer dizer, dar-lhe forma à hora do desenlace; ao contrário, a morte é para a nossa vida um fator de forma, que vai matizar todos os seus conteúdos, fixando-lhe inclusive os limites. A morte exerce a sua

ação sobre cada um dos seus conteúdos e dos seus momentos; a qualidade e a forma de cada um deles seriam outras se lhes fosse possível sobrepor-se a esse limite imanente (SIMMEL, 1998, p. 178-179).

Nas ponderações que desenvolve sobre o fim da vida, Françoise Dastur (2002) aciona o pensamento de que o relacionamento do homem com a ideia de seu fim é importante para demarcações do seu viver. E, para Rodrigues (1983), a morte faz com que a vida adquira sentidos e é um ponto importante de diferenciação do homem em relação a outros animais.

Ariès (2003) assinala que, nas sociedades ocidentais contemporâneas, a morte se dá de forma mais escondida, o que é o resultado da dificuldade em se admitir completamente a morte daqueles a quem se ama. Há uma tentativa de minimização dos ritos diante do fim da vida. E a morte considerada *boa* é aquela que se dá de forma discreta:

Mas o século XX modificou completamente essas práticas de descarregamento de lágrimas, gritos e lacerações que terminavam pelo domínio do cheio coletivo sobre o vazio individual. A expressão de dor foi proibida, sobretudo a fim de poupar dela a coletividade; o luto foi abandonado à iniciativa individual e considerado quase uma agressão contra a comunidade (progressivamente passa a ser de bom tom guardar o luto como um segredo individual). Do indivíduo enlutado, espera-se que seja capaz de exibir sempre um rosto sereno, e não demonstrar dor transforma-se em signo de equilíbrio emocional (RODRIGUES, 1983, p. 186)

Anthony Giddens (1993) cunhou a expressão “morte sequestrada” para designar um processo amplo de remoção dos aspectos básicos da experiência de vida das regularidades do cotidiano na modernidade, havendo instituições especializadas como hospitais, morgues, funerárias e outras para tanto. Apesar das asserções de Ariès (2003) e Giddens (1993) de que a morte é tratada de forma mais discreta na atualidade, as práticas dos meios de comunicação e das redes sociais tensionam-as perspectivas dos autores e mostram que há outras configurações da morte. Abundante nos livros, na televisão, no cinema, na internet e nos jornais e revistas, no século XXI, a morte é extremamente acessível. Há uma imensa visibilidade da morte na mídia, incluindo seu papel e status na cultura popular e luto público, visto, por exemplo, após a morte de Lady Di, em 1997.

A mídia como um todo produz memórias para as mortes ilustres. Cada suporte textual corresponde a usos bem especificados que reconfiguram modos de homenagem. Assim, o desenvolvimento da

imprensa periódica no século XIX oferece um novo espaço para a prática ritualizada de obituário que flui no ritmo da publicação e oferece ao leitor um panorama da sociedade adaptada aos seus supostos interesses. O discurso sobre os mortos registra assim as mutações conhecidas pelas formas textuais, que envolvem não apenas a natureza dos próprios escritos, mas também os modos de circulação e o uso a que se prestam.

Há também que se considerar uma vertente da morte na mídia que requer atenção: *morrer em público* (WOODTHORPE, 2010). Um caso bastante comentado é a cobertura da imprensa do morrer de câncer pela jovem celebridade britânica Jade Goody. Segundo Woodthorpe (2010), ela teve a morte sequestrada pela mídia por um turbilhão de reportagens e entrevistas em programas de televisão e rádio, revistas, jornais e sites, mostrando o corpo moribundo. Em particular, as fotos produzidas e postas em circulação pela própria atriz, especialmente aquelas que glamorizaram a calvície (resultado da quimioterapia falida), desafiam à tese de sequestro da morte (WALTER, 2009). As reações foram complexas, com a crítica de sua morte pública misturada com a crítica da experiência da vida pessoal como um reality show de modo geral.

A exposição pública e privada das novas mídias cria novas arenas para divulgar a experiência corporal, pessoal e emocional da morte, ao mesmo tempo em que borra o limite público/privado para que a morte, inclusive das pessoas comuns, não permaneça substancialmente escondida. As imagens e eventos da morte são agora completamente mediados pelas tecnologias visuais e de comunicação utilizadas e acessadas por uma grande quantidade de cidadãos em todo o mundo. Ao mesmo tempo, a proliferação e acessibilidade das imagens e narrativas da morte não significam necessariamente que o mundo ocidental tenha avançado para além da negação da morte. De fato, a morte mediada midiaticamente — a morte como imagem e narrativa televisiva, cinematográfica e jornalística — não equivale necessariamente a uma familiaridade, e especialmente a uma aceitação existencial da morte, à medida que é experimentada na vida cotidiana, inclusive por meio de tecnologias midiáticas.

### A agonia e a morte de Dona Marisa Letícia no *Jornal Nacional*

Nascida em 7 de abril de 1950, em São Bernardo do Campo (SP), Marisa Letícia Rocco Casa se tornou conhecida como Marisa Letícia Lula da Silva e ocupou a posição de primeira dama do Brasil entre 1º de janeiro de 2003 até 1º de janeiro de 2011. Casada por 42 anos com o ex-presidente do país, Luiz Inácio Lula da Silva, em 3 de fevereiro de 2017 ela faleceu no Hospital Sírio-Libanês, em São Paulo. Em 24 de janeiro de 2017, após ter sofrido um Acidente Vascular Cerebral (AVC), causado por um aneurisma, os médicos descobriram um quadro de trombose venosa profunda nos membros inferiores de Marisa Letícia, que no dia 3 de fevereiro, às 18h57, levou à morte a ex-primeira dama, aos 66 anos de idade.

Dona Marisa Letícia, como era conhecida e tratada, não era uma mulher que estava recorrentemente na mídia, mas era frequente que seu nome aparecesse em abordagens feitas pela mídia que envolvessem a figura do ex-presidente Lula. Apesar de uma história pessoal de lutas e de origem humilde, a imagem da ex-primeira dama quase sempre esteve associada à figura do ex-presidente da República. Isso se apresentou, inclusive, na narrativa midiática construída enquanto esteve internada.

Naquele momento, avançavam as investigações sobre o recebimento de propina de Lula da Empreiteira OAS. Em 2016, Lula foi denunciado pelo Ministério Público Federal sob acusação de receber propina de R\$ 3,7 milhões da OAS, como parte de acordos do Partido dos Trabalhadores (PT) em contratos na Petrobras. A quantia correspondia à reserva de um triplex no Guarujá (SP), além do armazenamento e transporte do acervo do ex-presidente.

A Operação Lava Jato, deflagrada em março de 2014 com o objetivo de investigar as práticas de corrupção no governo do Paraná, tomou, ao longo de 2015, caráter nacional, com apoio do Superior Tribunal Federal. Tal operação — coordenada entre o Ministério Público, a Procuradoria-Geral da União e a Polícia Federal — agravou a crise política e o antipetismo. Em que pesem impasses e limitações do projeto petista, a crise deflagrada em 2013 com um conjunto de manifestações antigoverno (mobilidade urbana, o aumento das tarifas de transporte público urbano, anticorrupção, remoção de populações por conta das obras da Copa do Mundo, insatisfação com os gastos e atrasos dos estádios) foi engolfada por setores conservadores e pelo sentimento de insatisfação com o governo. Assim, embora o governo de Dilma Rousseff tenha buscado uma administração federal mais transparente e responsiva, promovendo o fortalecimento da Polícia Federal com a *lei de lavagem de dinheiro* (12.683/2012), a *lei anticorrupção* (12.846/2013) e a *lei de delação premiada* (12.850/2013) (SVARTMAN; SILVA, 2016), foi duramente criticado por envolvimento com a corrupção. Apesar da brusca queda de

popularidade da presidenta Dilma, ela venceu as eleições no segundo turno contra Aécio Neves (PSDB), fato que ampliou a crise política e o mal-estar social iniciado com as manifestações de 2013 sob um viés bastante conservador (DOMINGUES, 2015).

A crise política, associada ao mau desempenho do Brasil na economia, possibilitou uma ruptura do pacto democrático inconstitucional com a deposição de Dilma Rousseff pelo processo de impeachment, acusada de crime de responsabilidade fiscal. Esse fato, por outro lado, diz respeito também às limitações do “presidencialismo de coalização” — expressão cunhada por Abranches (1988) para designar ministérios, cargos em empresas estatais e postos estratégicos na máquina pública federal a congressistas e seus aliados sem afinidade ideológica com o governo em trocas de votos e apoio no Congresso Nacional — entre os anos 2013 e 2016. A cobertura da mídia brasileira não atuou imparcialmente e corroborou com a criação de um clima de conformação da opinião pública quanto à deposição da presidenta, contribuindo para aumentar a descrença dos cidadãos com o governo, as instituições e o sistema democrático (VIEIRA, 2017).

Quando esteve no centro das denúncias do Mensalão, Lula conseguiu por conta do carisma e da coalização se manter no mandato e fortalecer a sua figura como líder popular (BIROLI; MANTOVANI, 2014). A situação no contexto da Operação Lava Jato foi diferente: a cobertura do escândalo político como espetáculo associada ao enorme sentimento de insatisfação com a corrupção reforçou o antipetismo e, particularmente, o antilulismo (CIOCCARI, 2015).

O que inicialmente se destaca na cobertura da internação e da morte de Dona Marisa Letícia é que, mesmo sendo comum, ao longo da história de cobertura política do JN, a associação da corrupção no Brasil, desde as denúncias do Mensalão, com a figura do ex-presidente Lula (FERNANDES, 2015), o uso de imagens e as menções ao nome da ex-primeira dama não ganharam muito espaço em algumas das edições do programa no período de observação, especialmente no período de sua internação no hospital Sírio-Libanês. No entanto, recebeu destaque, como veremos adiante, uma narrativa que se aprofundasse em questões relativas à vida da ex-primeira dama a partir do momento em que sua morte foi noticiada. Nesta seara, vale retomar o pensamento de Marocco (2013), que aciona a perspectiva de que obituários procuram narrar, de forma breve, a vida de uma pessoa que faleceu recentemente.

A morte cerebral da paciente foi noticiada em 2 de fevereiro de 2017, com uma entrada ao vivo do apresentador William Bonner, direto da redação, antes mesmo do início do telejornal — ocasião em que o apresentador chamou o repórter José Roberto Burnier, que entrou ao vivo diretamente da frente do hospital Sírio Libanês, em São Paulo, onde Marisa estava internada desde 24 de janeiro. Essa

maneira de convocar o telespectador é bastante comum na televisão, quando se busca dar uma notícia em primeira mão: uma entrada ao vivo, interrompendo a programação normal de uma emissora, de modo a chamar a atenção do público para algo que se pretende explorar mais profundamente na edição completa do telejornal que ainda está por vir.

Ainda nos últimos dias do mês de janeiro, identificamos que o JN dedicou algum espaço em parte de suas edições, informando desde a internação de Dona Marisa no Hospital Sírio-Libanês, em 24 de janeiro, até o acompanhamento nos dias seguintes sobre o quadro de saúde da mesma. Para ilustrar esse processo, apresentaremos a seguir uma tabela que sintetiza o que foi mostrado pelo JN ao longo desses dias. Lembrando que, nestes dias, a imprensa esteve diariamente na porta do hospital aguardando, a qualquer momento, boletins médicos que fossem emitidos e que pudessem gerar notícias:

**Tabela 1: Cobertura do JN da internação de Dona Marisa Letícia**

<b>Dia do Mês/ Dia da semana</b>	<b>24/01/2017 Terça-feira</b>	<b>25/01/2017 Quarta-feira</b>	<b>26/01/2017 Quinta-feira</b>	<b>31/01/2017 Terça-feira</b>
<b>Esteve na Escalada do JN?</b>	Sim	Sim	Não	Não
<b>Legenda do vídeo na página do JN (na internet)</b>	<i>Ex-primeira-dama Marisa Letícia sofre AVC</i>	<i>Marisa Letícia tem pressão intracraniana monitorada por cateter</i>	<i>Marisa Letícia continua internada em coma induzido após AVC</i>	<i>Internada após AVC, Marisa Letícia tem trombose controlada</i>
<b>Teve entrada de repórter direto do hospital? Qual repórter?</b>	Sim. Repórter: José Roberto Burnier	Sim Repórter: José Roberto Burnier	Não (nota pelada)	Não (nota pelada)
<b>Tempo de duração da matéria - Qual o bloco do JN?</b>	1 min. 56 seg. / 1º bloco	1 min. 25seg. / 2º bloco	16 seg. / 3º bloco	29 seg. / 3º bloco
<b>Para além do</b>				

<b>quadro de saúde da paciente, faz referência à presença do ex-presidente Lula e/ou à presença de outros políticos no hospital?</b>	Sim (Lula)	Não	Não	Não
<b>Conta a história de vida de Marisa Letícia?</b>	Não	Não	Não	Não
<b>Teve entrevista com médico?</b>	Sim	Sim	Não	Não
<b>Faz uso de infográfico para explicar o quadro clínico?</b>	Não	Sim	Não	Não
<b>Link do vídeo na página do JN</b>	<a href="https://globoplay.globo.com/v/5599620/p/programa/">https://globoplay.globo.com/v/5599620/p/programa/</a>	<a href="https://globoplay.globo.com/v/5602406/p/programa/">https://globoplay.globo.com/v/5602406/p/programa/</a>	<a href="https://globoplay.globo.com/v/5605333/p/programa/">https://globoplay.globo.com/v/5605333/p/programa/</a>	<a href="https://globoplay.globo.com/v/5617047/p/programa/">https://globoplay.globo.com/v/5617047/p/programa/</a>

Fonte: Levantamento feito pelos autores.

Nos dias que antecederam à morte de Dona Marisa, o noticiário esteve mais focado na própria condição de saúde da paciente, com espaços reduzidos e pouco investimento em atrelar a paciente a situações corriqueiras da vida e à agenda do ex-presidente Lula. É, inclusive, possível observar que desde o dia em que a paciente deu entrada no hospital, em 24 de janeiro, até o dia 31, o espaço dedicado ao tema foi diminuindo quase que gradativamente — não apenas pelo

tempo de duração das matérias em cada dia —, mas também pelo próprio destaque na escalada do telejornal de cada edição. Supomos que o quadro estável da paciente com o passar dos dias fez com que o JN fosse diminuindo o tempo dedicado a noticiar a situação. O olhar do telejornal para o quadro clínico de Dona Marisa remete ao pensamento de Fausto Neto (1991) de que há um acompanhamento do processo de adoecimento de celebridades, até que ocorra a sua morte.

Nas datas apresentados acima, por dois dias consecutivos, há voz autorizada de um especialista, o médico cardiologista e chefe da equipe médica que estava cuidando da paciente, Roberto Kalil Filho, que fora convidado a falar acerca do quadro de Dona Marisa. O que o JN faz questão de dizer, em 24 de janeiro, na matéria de José Roberto Burnier, é que o médico destacava que o que havia ocorrido foi um aneurisma:

(...) Uma veia que estava mal formada, que D. Marisa já tinha, rompeu-se e provocou esse sangramento e de acordo com o médico, esse aneurisma foi diagnosticado há cerca de 10 anos, mas como era bem pequeno, os médicos na época consideraram que não era necessário uma intervenção cirúrgica, apenas um acompanhamento clínico. Vale lembrar que a ex-primeira dama é hipertensa, ela tem pressão alta e isso é um complicador (...) <sup>1</sup>.

Aqui ressaltamos que, nos dias que seguem, a abordagem do JN segue de modo muito similar, dando ênfase ao quadro clínico da paciente e os pareceres médicos. Também cabe destacar que ao longo de toda cobertura apresentada pelo JN, 90% das matérias e entradas ao vivo foram realizadas pelo repórter José Roberto Burnier. Burnier, que iniciou sua carreira na TV Globo em 1980, com ampla experiência em grandes reportagens e coberturas de grandes eventos, também trazia em seu currículo a experiência de cobrir temas políticos, tendo, em 1988, trabalhado na redação da TV Globo de São Paulo e participado da cobertura da Assembleia Constituinte. Além de ter feito também a cobertura da eleição presidencial de 1989, quando foi escalado para cobrir a campanha do candidato Luiz Inácio Lula da Silva (PT). Em 2004 acompanhou viagens oficiais do presidente Lula por países da América do Sul<sup>2</sup>. Novamente, cabe citar Fausto Neto (1991), que situa que há um acompanhamento das mídias para o estado de saúde de pessoas conhecidas, até o falecimento.

Com a virada do mês, de janeiro para fevereiro, notamos que um quadro um pouco diferente começa a se apresentar na cobertura, inclusive porque já nos primeiros dias de fevereiro, Dona Marisa Letícia veio a óbito. No dia 1º do mês,

<sup>1</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5599507/programa>. Acesso em 03/09/2017.

<sup>2</sup> Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/jose-roberto-burnier.htm>. Acesso em 01/02/2018

nenhuma menção à Dona Marisa foi feita. Já no dia 2 de fevereiro, os médicos anunciaram que a paciente não tinha mais circulação sanguínea no cérebro e no dia 3 de fevereiro, o tempo de cobertura começa, então, a aumentar. Dedicando 5 minutos e 58 segundos ao tema no dia 3, a apresentadora do JN, Renata Vasconcellos, anuncia que dois exames, realizados num intervalo de seis horas, confirmaram a morte da ex-primeira dama. No dia 04 de fevereiro, o JN destina quatro minutos e onze segundos na cobertura do velório.

Nosso mapeamento revelou o seguinte cenário, que está descrito na tabela a seguir:

**Tabela 2: A cobertura da morte de Dona Marisa Letícia**

<b>Dia do Mês / Dia da semana</b>	02/02/2017 Quinta-feira	03/02/2017 Sexta-feira	04/02/2017 Sábado
<b>Esteve na Escalada do JN?</b>	Sim	Sim	Sim
<b>Legenda do vídeo na página do JN (na internet)</b>	<i>Médicos anunciam que dona Marisa Letícia não tem circulação sanguínea no cérebro</i>	<i>Exames confirmam a morte da ex-primeira dama  De seus 66 anos de vida, Maria Letícia passou 42 ao lado de Lula</i>	<i>Multidão se despede de Marisa Letícia durante velório no ABC Paulista</i>
<b>Teve entrada de repórter direto do hospital ou do velório? Qual repórter?</b>	Sim Repórter: José Roberto Burnier	Sim. Ao vivo. Repórter: José Roberto Burnier	Sim Repórter: César Menezes
<b>Qual o tempo de duração da matéria e em qual o bloco?</b>	2 min. 12 seg. / 3º bloco	5 min. 58 seg. / 3º bloco	4 min. 11 seg./ 2º bloco

<b>Para além do quadro clínico da paciente, faz referência à presença do ex-presidente Lula e/ou à presença de outros políticos ou sindicalistas no hospital/velório?</b>	Sim	Não	Sim
<b>Conta a história de vida de Marisa Letícia?</b>	Não	Sim	Não
<b>Teve entrevista com médico?</b>	Não	Não	Não
<b>Faz uso de infográfico para explicar o quadro clínico?</b>	Sim	Não	Sim
<b>Link do vídeo na página do JN</b>	<a href="https://globoplay.globo.com/v/5623449/">https://globoplay.globo.com/v/5623449/</a>	<a href="https://globoplay.globo.com/v/5626564/programa/">https://globoplay.globo.com/v/5626564/programa/</a>	<a href="https://globoplay.globo.com/v/5628728/programa/">https://globoplay.globo.com/v/5628728/programa/</a>

Fonte: Levantamento feito pelos autores.

Em 02 de fevereiro de 2017, quando os médicos que cuidaram da Dona Marisa Letícia anunciaram que ela não tinha mais circulação sanguínea no cérebro, o JN incluiu o assunto na lista dos temas da escalada desta edição:

Médicos que cuidam da D. Marisa Letícia informam que a ex-primeira dama não tem mais circulação sanguínea no cérebro. Lula recebe a solidariedade do maior adversário político: Fernando Henrique Cardoso. Mas uma possível morte cerebral só poderá ser constatada nas próximas 10 horas.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/edicoes/2017/02/02.html> . Acesso em 15/09/2017

É sabido que assuntos que entram na escalada da abertura de um telejornal, assim como as notícias que ocupam as capas de jornais impressos, são aqueles considerados pelo veículo como temas de grande interesse público e que a edição privilegia ao dar o destaque.

Com uma matéria apresentada com pouco mais de dois minutos, no terceiro bloco do telejornal neste dia 2 de fevereiro, mostrou-se ao público, com ajuda de infográfico e nota do hospital na página da internet, explicações sobre os protocolos médicos adotados para a condução do quadro clínico da paciente nas horas que se seguiriam; também se deu destaque a uma mensagem do ex-presidente Lula nas redes de sociais, apresentando o conteúdo do texto publicado por ele, agradecendo todo apoio e manifestações de carinho e solidariedade que receberam e informando que a família autorizou os procedimentos preparativos para doação dos órgãos. Além disso, essa matéria teve uma visível intenção de citar e mostrar políticos que estiveram no hospital para prestar solidariedade ao ex-presidente e à família e, também, citaram ações como publicação de notas de pesar e discursos de solidariedade que foram destinados ao ex-presidente. Nesta data, nenhuma menção à história de vida de Marisa Letícia fora apresentada, como é comum se observar em obituários jornalísticos.

No dia 3 de fevereiro, quando definitivamente é noticiado o falecimento de Dona Marisa, William Bonner, apresentador e editor-chefe do JN, entrou ao vivo<sup>4</sup> da redação, no início da noite, para informar sobre o falecimento e chamou o repórter José Roberto Burnier — que permanecia em frente ao Hospital Sírio-Libanês, em São Paulo —, que também entrou ao vivo para informar que o óbito da ex-primeira dama fora confirmado pelos médicos às 18h57 daquela sexta-feira. Numa passagem que durou menos de um minuto, o repórter, e depois o apresentador, informam que mais detalhes seriam apresentados na edição do JN daquela noite; ou seja, mais tarde.

Na edição completa do telejornal, onde se deu destaque à morte já na escalada das notícias daquela noite, foram destinados quase seis minutos ao tema. Logo na abertura do terceiro bloco, a apresentadora Renata Vasconcellos chamou para entrar, ao vivo, o jornalista José Roberto Burnier, ainda na frente do hospital. O jornalista trouxe um relato sobre os protocolos médicos e conduções adotadas pelo hospital, falou sobre a movimentação e visitas feitas à família no hospital naquela data e relembrou um pouco sobre o quadro clínico que a paciente vinha enfrentando nos últimos quase dez dias. Após isso, volta-se para o estúdio onde novamente a apresentadora chamou uma reportagem então produzida pelo

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5626217/programa/> . Acesso em 16/09/2017

jornalista Tônico Ferreira, que investiu numa espécie de retrospectiva da vida de Marisa Letícia. Além de recuperar uma entrevista gravada com a própria, em 29 de dezembro de 2002, apresentando diversos trechos da entrevista, mostra também diversas imagens de arquivos para ilustrar a reportagem. A vida pessoal e profissional de Marisa ganha um pouco mais de visibilidade. Mostra-se a história de uma mulher forte, que por muito tempo fora dona de casa e que enfrentou muitos momentos difíceis, inclusive com a ausência de Lula — que por muitas vezes viajara por compromissos como sindicalistas e, posteriormente, como presidente. Nesta retrospectiva, mostrou-se a história de suas origens simples, como filha de agricultor e como alguém que começou a trabalhar ainda criança (aos nove anos de idade) como babá. Fala-se brevemente da vida de Marisa antes de conhecer Lula e, também, após o casamento com ele. Apresenta-se um pouco da vida de Marisa enquanto primeira dama do país. Deste modo, o JN trouxe pontos da trajetória particular de dona Marisa para serem compartilhados com o grande público, acionando a perspectiva de Herschmann e Rondelli (2003) de que as narrativas biográficas construídas com a morte de pessoas conhecidas levam a construções de trajetórias individuais para que seja arrebatado o interesse do público e para que ocorra a produção de impacto emocional pela morte de uma pessoa conhecida.

Na reportagem de Tônico Ferreira, ainda em 3 de fevereiro<sup>5</sup>, uma das passagens, com narração do próprio repórter, conta então uma breve trajetória de Marisa Letícia. A matéria foi por vezes ilustrada com falas da própria Marisa na entrevista de 2002 (porém, na transcrição abaixo, optamos por não incluir). Segue o off produzido pelo jornalista e que acompanha a matéria em questão:

Tímida, avessa a holofotes, D. Marisa Letícia, só aceitou dar a primeira entrevista como primeira-dama em 2002, depois de muita conversa e convencida pelo marido. E deu mostras da personalidade forte. (...) Foi o pulso firme que ajudou dona Marisa nos tempos difíceis. Enquanto Lula viajava, criou os quatro filhos. Cuidou da casa e da família. Trabalhou no sindicato. Estampou camisetas. Costurou bandeiras. Quando Lula e outros sindicalistas foram presos em 1980, por organizarem greves durante o regime militar, ela liderou a passeata das mulheres. E foi no sindicato dos metalúrgicos, em São Bernardo do Campo, que alguns anos antes, os jovens viúvos Marisa e Lula se conheceram. Se casaram seis meses depois. D. Marisa já tinha um filho, o Marcos. Com Lula teve mais três filhos meninos: Fábio Luiz, Sandro Luiz e Luiz Claudio. Os três partos foram longe do marido. (...) [*apresenta trechos da fala dela na entrevista de 2002*]. Mas era preciso entender a ausência e apoiar o marido. Foi o que ela sempre fez. D. Marisa, companheira de uma vida inteira, companheira do Lula sindicalista e depois do Lula presidente. No ano passado D. Marisa virou ré em dois processos na Lava-Jato. Ela sempre rechaçou as acusações. Lula e D. Marisa ficaram casados por 42 anos. (Locução de Tônico Ferreira, JN, 03/02/2017)

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5626564/programa/>. Acesso em 17/09/2017

O relato mostrado no off da reportagem de Tônico Ferreira remete ao pensamento de Herschmann e Rondelli (2003), já apontado anteriormente sobre a construção de produtos biográficos, ao dizerem que há uma busca pela produção de heróis, que são ofertados como referências exemplares para outras vidas.

O que nos salta aos olhos nesta passagem da reportagem é que esta foi a única matéria do JN que deu conta de ofertar um breve relato sobre quem foi Marisa Letícia: não somente como uma ex-primeira dama à sombra de um marido ex-presidente da República, mas como uma mulher com autonomia e assertividade. Recorrendo à entrevista de 2002, fica evidente que ela, por vezes, precisou assumir a casa e ações no sindicato por conta da ausência do marido, que estava regularmente empenhado nas atividades da política, na fundação e liderança do PT e, depois, nas candidaturas à presidência da República.

Já no dia 4 de fevereiro, dia do velório, a matéria, relativamente longa, com pouco mais de quatro minutos, apresentada na abertura do segundo bloco do telejornal, também teve destaque na abertura — na escalada das notícias. Nesta reportagem sobre o velório, não se fala sobre a história de vida ou a personalidade de Dona Marisa. Isso apenas aparece em um trecho apresentado na fala da Deputada Benedita da Silva (PT)<sup>6</sup>. O destaque dado praticamente contradiz toda a cobertura nos últimos dias, onde pouco se falou da atuação da ex-primeira-dama em movimentos sindicais e atuações políticas. Benedita declara: “Ela não era uma sombra. Ela era um esteio, uma mulher que ajudou a organizar as mulheres nos sindicatos”. Além disso, um pouco mais à frente do vídeo, em uma declaração do ex-presidente Lula, encontra-se um pouco da personalidade da esposa: “Essa galeguinha, que parecia frágil, mas quando ficava com a orelha vermelha e falava grosso, colocava medo em muita gente”.

Se observada toda a matéria, dá-se bastante visibilidade a Lula e aos políticos e líderes políticos presentes no velório, que foi realizado na cidade onde Marisa Letícia nasceu, São Bernardo do Campo (SP). Também mostra um pouco das condições de saúde da paciente nos últimos dias, trazendo um infográfico explicando como se deu o quadro clínico, reforça-se a atitude da família em autorizar a doações dos órgãos e dá-se certo destaque à multidão que foi ao velório despedir-se da ex-primeira dama. Entretanto, o grande viés dado à matéria foi o de citar os diversos nomes de políticos que estiveram presentes.

O velório, que ocorreu no sindicato dos metalúrgicos da cidade onde ela nasceu e onde ela e o ex-presidente se conheceram e se casaram, recebeu também

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5628728/programa/>. Acesso em 10/12/2017

muitas pessoas comuns que foram prestar suas últimas homenagens. O destaque ao marido Lula e as visitas políticas recebidas por ele denotam que a construção da memória, como abordou Maurice Halbwachs (2006), é uma construção relacionada com o momento de sua enunciação.

Por fim, a matéria fala ainda dos processos judiciais em que o casal é citado e dá, mais uma vez, um tom mais político ao obituário, fazendo com que a retrospectiva da vida de Dona Marisa seja a de associação com um marido acusado de liderar um enorme esquema de corrupção e ter se beneficiado com a aquisição de um triplex no Guarujá e de um sítio em Atibaia, em São Paulo. Sem dissociar a imagem da esposa à do marido e à política, ela é explicitamente tomada tanto como sua companheira na política quanto implicitamente concebida como cúmplice (ou minimamente beneficiária) da corrupção.

Apresenta-se, então, uma fala do ex-presidente, no meio da multidão, onde o mesmo diz que a esposa morreu triste e que ele deseja provar que as acusações que foram feitas contra ela, nos processos onde ela fora citada, seriam acusações levianas. Ele então declarou no microfone, literalmente no meio de uma multidão, que o aplaudiu posteriormente:

(...) Eu quero provar, que os facínoras que levantaram leviandade com a Marisa, tenham, um dia, a humildade de pedir desculpas a ela. Se alguém tem medo de ser preso, eu quero dizer o seguinte, esse, que está enterrando a sua mulher hoje, não tem (...).

A opinião de Lula é a de que a morte de sua esposa estava diretamente associada à campanha de acusação contra ele e sua família pelo Judiciário e pela mídia, trazendo-lhe uma enorme situação de instabilidade emocional.

Herschmann e Rondelli (2003), de forma profícua, abordaram que a mídia toma propriedade de narrativas biográficas para a construção da memória coletiva com bases em referências de uma trajetória individual. O pensamento dos autores sintetiza as abordagens sobre a construção do obituário de dona Marisa Letícia no *Jornal Nacional*.

## Considerações finais

O teor político esteve a todo o momento sendo mencionado nas notícias acima observadas. A figura de Marisa Letícia foi recorrentemente apresentada de modo a serem feitas conexões a políticos e pouco destaque às características da cidadã brasileira Marisa Letícia. Também identificamos, assim como na maioria das notícias que abordam doenças ou procedimentos médicos de personalidades públicas, também a utilização de recursos imagéticos, como infográficos, para

explicar os procedimentos adotados pelos médicos. O uso desses recursos gráficos tem a intenção recorrente de possibilitar uma maior compreensão pelo público de procedimentos médicos e traz consigo a proposta de ser uma linguagem menos formal. No caso da ex-primeira dama, o recurso visual foi apresentado com frequência para esclarecer o que e como a paciente estava sendo tratada.

A revelação, desde o início da internação em 24 de janeiro de 2017, de que Dona Marisa Letícia já tinha conhecimento deste aneurisma há dez anos, fez com que o teor das notícias não apresentasse grandes surpresas ao telespectador. Como se indicasse que, mais cedo ou mais tarde, isso poderia vir a acontecer.

A convocação de entrevista com o médico responsável pela equipe e a explicitação de boletins médicos sobre o quadro da paciente também foram utilizadas com regularidade para dar mais credibilidade e peso ao material jornalístico apresentado. Além disso, a presença constante de um repórter de plantão na porta do hospital, junto a diversas outras equipes de jornalistas, conferiu ao material não apenas uma realidade ao que se apresentava ao público, como também deu ao JN o caráter de telejornal disposto a não perder nenhum novo fato que surgisse no que dissesse respeito às condições de saúde da paciente.

Como obituário, a reportagem de 3 de fevereiro traz características bastante esperadas sobre as notícias de mortes: a causa da morte, a morte em si, uma breve retrospectiva da história daquele que é o personagem principal da notícia, o uso de imagens de arquivos, entrevista anteriormente dada pela personagem onde falas da própria personagem são usadas para ilustrar o atual material, citação de fatos vividos pela personagem principal e sua relação com o mundo, depoimentos de pessoas que a conheciam e assim por diante.

Também vale destacar que, assim como todas as abordagens ao longo dos dias, o nome de Marisa Letícia esteve muito mais ligado às ações e atividades de Lula do que da própria Marisa. Excepcionalmente na matéria do dia 3 de fevereiro que foi dado algum destaque à mulher Marisa Letícia como aquela que teria escrito a própria história. No geral, elementos, fatos e personagens políticos foram costurados juntamente com a construção do obituário de Dona Marisa.

A narrativa biográfica sobre Dona Marisa Letícia somente aparece no JN no dia 3 de fevereiro, quando de sua morte. Até então, como é comum nas narrativas jornalísticas sobre a morte de famosos, houve o acompanhamento do quadro clínico dela. A estrutura da narrativa biográfica, nesse caso, apresenta de maneira breve a trajetória dela. O jornalismo, no momento de narrar uma vida, geralmente, reproduz o senso comum biográfico: "a ilusão biográfica". Pierre Bourdieu (1998) observa que a vida organizada como um relato se desenvolve segundo uma ordem cronológica, que é por si mesma lógica, passando desde um começo, uma origem,

um ponto de partida, mas também, ao mesmo tempo, uma razão de ser, uma causa primeira para a realização de um fim. No caso do relato biográfico sobre Dona Marisa Letícia, o que observamos pela cobertura do JN é a presença de Lula. Embora ela seja lembrada como sendo uma mulher forte, autônoma e decidida por amigos e inclusive pelo seu marido, ela é apresentada como a fiel escudeira e até mesmo como cúmplice no esquema de corrupção que a teria beneficiado com o triplex e o sítio, por exemplo. Nesse sentido, fica evidente que, por ser tanto companheira do marido e tão confiante nele, ela acabou se envolvendo do esquema.

A apresentação de Dona Marisa Letícia como ex-primeira dama no JN reforça outras representações midiáticas dela que a identificam como sendo discreta, dona de casa, zelosa e leal ao marido (FERREIRA, 2004). Desse modo, implicitamente, dialoga com a crítica à ausência de participação política dela nos dois governos Lula. A comparação com a atuação de Dona Ruth Cardoso, mulher de Fernando Henrique Cardoso, presidente do Brasil pelo PSDB, entre 1994 e 2002, era extremamente frequente. Marisa Letícia era a dona de casa, avessa à imprensa e à política; Ruth Cardoso era a intelectual, antropóloga e com participação no governo. Na matéria com o relato biográfico dela, a comparação não está presente. No entanto, a memória enquadrada sobre Marisa Letícia no JN reforça esses modos de apresentação dela em outras narrativas midiáticas.

Outra dimensão importante nesse processo é considerar que a memória do JN sobre Dona Marisa Letícia é também autorreferente, uma vez que parte de uma estratégia de autolegitimação. O uso da entrevista com Dona Marisa Letícia em 2002 busca, por um lado, dar sequência a uma prática comum na produção jornalística sobre a morte de personalidades públicas (trazer depoimentos dados à emissora como uma forma de citação direta) e, por outro, demonstrar a participação do JN e da *TV Globo* na história dela, que era avessa à imprensa, mas havia dado uma entrevista para a emissora.

A presença da entrevista antiga se configura como um lugar de autorreferenciação, contribuindo para construir uma autoimagem do JN e, através da qual, se legitimar. A legitimação do JN, nesse caso, se dá por valores caros à construção do ideário do jornalismo moderno (RIBEIRO, 2007) como pluralismo de vozes e atores sociais, embora também se legitime, num contexto marcado por uma onda de conservadorismo e de antipetismo escamoteada pelo discurso de combate à corrupção, por associar implicitamente a biografada à conveniência com supostas práticas ilícitas do marido.

## Referências

- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2010.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BIROLI, Flávia; MANTOVANI, Denise. A parte que me cabe nesse julgamento: a Folha de S. Paulo na cobertura ao processo do "mensalão". *Opinião Pública*, v. 20, n. 2, p. 204-218, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- CIOCCARI, Deysi. Operação Lava Jato: escândalo, agendamento e enquadramento. *Revista Alterjor*, v. 12, p. 58-78, 2015.
- DASTUR, Françoise. **A morte: ensaio sobre a finitude**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- DOMINGUES, José Maurício. A conjuntura em duas durações: da crise à disputa do futuro. *Trincheiras - revista de cidadania*, p. 5 - 7, 15 abr. 2015.
- DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Edusp, 2009.
- FAUSTO NETO, Antônio. **Mortes em derrapagem: os casos Corona e Cazuza no discurso da comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.
- FERNANDES, Carla Montuori. Da mídia impressa à audiovisual: o agendamento intermediático do escândalo da Petrobras no Jornal Nacional. *Líbero (FACASPER)*, v. II, p. 111-122, 2015.
- FERREIRA, Dina Maria Martins. **Processo designativo e construto identitário da primeira-dama: pragmatismo e simbolismo**. Intercâmbio (CD-ROM), São Paulo, PUC, v. 13, 2004.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- HERSCHMANN, Micael; RONDELLI, Elizabeth. Os media e a construção do biográfico – a morte em cena. In: HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (orgs.). **Mídia, memória e celebridades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.
- LEAL, Bruno Souza. O realismo em tensão: reflexões a partir da morte como acontecimento nas narrativas jornalísticas. In: BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz; HENN, Ronaldo (orgs.). **Jornalismo e acontecimento 3: diante da morte**. Florianópolis: Insular, 2012.
- MAROCCO, Beatriz. Fragmentos de vidas exemplares. *Revista FAMECOS (Online)*, v. 20, p. 372-389, 2013.
- NEIGER, Motti; MEYERS, Oren; ZANDBERG, Eyal (orgs.). **On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age**. London: Palgrave Macmillan, 2011.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. A memória e o mundo contemporâneo. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. (Org.). **Entretenimento, Felicidade e Memória: forças moventes do contemporâneo**. São Paulo: Anadarco, 2012.

\_\_\_\_\_. A mídia e a cultura da memória. In: MARROS, Geísa; JAGUARIBE, Elizabete e QUESADO, Ana (orgs.). **Nordeste, memórias e narrativas da mídia**. Fortaleza: Edições Iris/Expressão Gráfica Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. A mídia e o lugar da história. In: HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (orgs.). **Mídia, memória e celebridades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

\_\_\_\_\_. **Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

RIBEIRO, A. P. G.; FERREIRA, L. M. A. (Org.). **Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007. v.1.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Edições Achiamé Ltda: Rio de Janeiro, 1983.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SIMMEL, George. A metafísica da morte. *Política & Trabalho*, ano 14, n. 14, p.177-182, 1998.

SVARTMAN, Eduardo Munhoz; SILVA, André Luiz Reis. CASTIGO SEM CRIME? RAÍZES DOMÉSTICAS E IMPLICAÇÕES INTERNACIONAIS DA CRISE BRASILEIRA. **Rev. Conj. Aust.** . Porto Alegre. v.7, n.35. p.4-14. abr./mai. 2016

VIEIRA, Aiane de Oliveira. CRISE POLÍTICA E IMPEACHMENT: UMA ANÁLISE DOS EFEITOS DA COBERTURA MIDIÁTICA NA DEPOSIÇÃO DE DILMA ROUSSEFF. **Rev. Educ. e Soc.**, Naviraí, v. 4, n. 8, p. 4-26, jul. - dez. 2017

VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginários na história: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX**. São Paulo: Ática, 1997.

WALTER, Tony. Jade's Dying Body: The Ultimate Reality Show, **Sociological Research Online**, vol. 14, n. 5, 2009.

WOODTHORPE, Kate. Public dying: death in the media and Jade Goody, **Sociology Compass**, vol.4, n.5, 2010.

ZELIZER, Barbie. **Covering the Body: The Kennedy Assassination, the Media, and the Shaping of Collective Memory**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

\_\_\_\_\_. TENENBOIM-WEINBLATT, Keren. Journalism's memory work. In: \_\_\_\_\_ (orgs.). **Journalism and memory**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

## Articulação temporal e essência narrativa: o jornalismo para além do tempo presente

## Temporal articulation and narrative essence: journalism beyond the present time

**ANA REGINA REGO**

Profa. PPGCOM-UFPI. Coordenadora do Projeto Memória do Jornalismo Piauiense. Coordenadora do NUJOC-PPGCOM-UFPI, Teresina, Piauí, Brasil. Presidenta da Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia-ALCAR. Presidenta da Federação Brasileira das Associações Científicas e Acadêmicas da Comunicação-SOCICOM. E-mail: anareginarego@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0915-8715.

Edição v. 37  
número 3 / 2018

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 37 (3)  
dez/2018-mar/2019

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:

REGO, Ana Regina. Articulação temporal e essência narrativa: o jornalismo para além do tempo presente. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, p. 149-168, dez. 2018/ mar. 2019.

Enviado em 26 de março de 2018 / Aceito em 22 de outubro de 2018

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.1127>

## Resumo<sup>1,2</sup>

Este artigo apresenta reflexões iniciais sobre a essência do tempo no jornalismo, a partir de ponderações apoiadas na filosofia de Husserl, Heidegger, Arendt e Ricoeur, e ainda tendo como aporte fundamental as especulações de Koselleck, Gadamer e Hartog no campo da história, mas, sobretudo, na observação dos usos que o jornalismo faz do tempo em sua narrativa. A intenção é mostrar que o tempo prioritário do jornalismo não é mais o presente. O exercício interpretativo realizado nas narrativas sobre o *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff no jornal *O Globo*, aponta para uma nova articulação temporal no jornalismo do século XXI em que o presente não é mais o protagonista, e sim o futuro, que surge como horizonte de uma busca incessante.

### Palavras-chave

Tempo; Presente; Futuro; Jornalismo; Narrativa.

## Abstract

This paper presents some initial reflections on the essence of time in journalism, based on considerations based on the philosophy of Husserl, Heidegger, Arendt and Ricoeur, and having as a fundamental contribution the speculations of Koselleck, Gadamer and Hartog in the field of history, in the observation, of the uses that journalism makes of the time in its narrative. The intention is to show that the priority time of journalism is no longer the present. The interpretive exercise based on the narratives about the impeachment of President Dilma Rousseff in the newspaper *O Globo*, points to a new temporal articulation in 21st century journalism, in which the present is no longer the protagonist but the future, which appears as the horizon of an incessant search.

### Keywords

Time; Present; Future; Journalism; Narrative.

---

<sup>1</sup> Versão reduzida e concernente à parte teórica-filosófica deste artigo foi apresentada no VI Encontro Nacional dos Grupos de Pesquisa em Historicidade dos Processos Comunicacionais na UFRB em setembro de 2017.

<sup>2</sup> Agradecimentos especiais para Marialva Barbosa pelas contribuições e parcerias.

## Introdução

A relação do jornalismo com o tempo define, em essência<sup>3</sup>, a atividade jornalística, não apenas pela sua intrínseca articulação com a questão da narrativa, instaurando os múltiplos tempos na ação de contar uma história – o tempo contado, o tempo levado para contar e o tempo apropriado que passa a figurar no mundo (RICOEUR, 1994) –, mas porque a própria ideia de jornalismo é dependente das lógicas das articulações temporais.

Desde o início dos anos 2000, alguns pesquisadores vêm se dedicando a explorar de maneira mais complexa a relação do jornalismo com as aporias das temporalidades (FRANCISCATO, 2005; ANTUNES, 2007; MATHEUS, 2010; RÊGO, 2014; por exemplo). O vínculo com o passado e com a perspectiva histórica também tem sido objeto de reflexões que enunciam uma dupla articulação temporal nas narrativas jornalísticas: ao mesmo tempo em que incessantemente atualizam o tempo, evocam com destaque o passado, fazendo diversos usos desses tempos idos (BARBOSA, 2009 e 2017).

Numa dimensão que coloca em proeminência os pressupostos historiográficos, é quase obrigatório pensar essas questões levando-se em conta as processualidades observadas em territórios culturais específicos, em toda a sua complexidade e especificidades decorrentes de configurações históricas peculiares.

No caso brasileiro, o jornalismo se constituiu como instância discursiva legitimada para contar o mundo a partir de pressupostos que entrelaçaram o campo político e literário; e sua autonomização profissional, num lento processo que se desenrolou ao longo do século XX, se deu exatamente a partir da constituição de uma discursividade própria, cujas premissas se fizeram a partir da sua autonomização em relação a esses dois campos (BARBOSA, 2007 e RIBEIRO, 2007).

Além dessa constatação, há que se referir aos vínculos atávicos que o jornalismo brasileiro sempre guardou com o campo político, não querendo assumir o papel de “olho vigilante”<sup>4</sup> em relação ao poder – papel esse importante e decisivo para conformação jornalística norte-americana, por exemplo –, estreitando, ao longo do tempo, seus vínculos, muitas vezes de maneira escusa, com a política. Assumindo papéis importantes e determinantes na história política do país (como, por exemplo, no episódio que culminou com o suicídio do Presidente

---

<sup>3</sup> *Essência* compreendida no escopo da Fenomenologia, antes, porém a partir da ontologia platoniana em que a essência é tanto o que impede que tudo na linguagem seja invenção, como também, a constatação de que toda essência possui um ponto de partida linguístico (Platão *apud* Ricoeur, 2014, p.10-18).

<sup>4</sup> Numa alusão a denominação que Habermas adota para o jornalismo em relação à esfera pública burguesa (HABERMAS, 1984).

Vargas; na aceitação pacífica e, mais do que isso, muitas vezes parceira ou silenciosa em relação aos desmandos durante a ditadura civil-militar; no apoio incondicional da chamada grande mídia ao *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, apenas para citar alguns momentos), o jornalismo no Brasil caracteriza-se por estar atrelado aos liames do chamado pensamento conservador que domina o cenário institucional e ideológico desde os anos de 1920. Esse pensamento, herança do autoritarismo europeu com nuances de ampliação do escopo reacionário em função da própria historicidade do país que naturalizou, durante séculos, por exemplo, o processo de escravização humana, domina a configuração midiática, mesmo nos cenários mais contemporâneos nos quais a sensação de pluralidade de ideias se instaura, sobretudo, diante da promessa das novas mídias e plataformas que emergem nos ambientes digitais.

Por outro lado, a autonomização em relação à literatura – indispensável na configuração de um discurso que buscava referencialidade em relação às verdades do mundo e que deveria conter, portanto, uma narratividade que espelhasse esse mundo real e único para o público – foi a pedra de toque do chamado processo de modernização, num longo movimento que se iniciou no começo do século XX e teve o seu momento emblema na década de 1950.

As transformações por que passa o jornalismo no século XXI, rotuladas por alguns autores como crise do jornalismo, causada pela perda do domínio sobre a produção de registros sobre o que se passa no mundo, são tributárias do desmantelamento da marcação do tempo nas suas narrativas. Nesse cenário, a inclusão de notícias ligeiras, em contraposição às grandes reportagens, causa uma irreparável incerteza em relação ao gênero que foi considerado modelo e síntese da atuação jornalística (BERGAMO, 2011; MORAES, 2017), produzindo reconfigurações nas identidades jornalísticas.

Há que se ter em mente também o embaralhamento de fronteiras entre opinião e informação no jornalismo contemporâneo, próprio de uma época em que o desejo de opinião se contrapõe ao mito da imparcialidade do jornalismo. Mesmo com este diagnóstico, podemos dizer que o modelo de jornalismo projetado socialmente como uma instituição constituidora da modernidade há mais de um século guarda em si valores iluministas de serviço ao público enquanto lugar de fala e de potente *empoderamento* e visibilidade, como também guarda uma formatação positivista, enquanto lugar de um discurso cientificamente orientado. Nesse processo, a pretensão de serviço público na oferta de informações de qualidade funciona como componente da essência da noticiabilidade que nem sempre é atendida, visto que os interesses do público ou dos particulares efetivamente são os que interferem, com maior frequência, na factibilidade da construção da notícia.

O momento ao qual nos referimos acima como sendo dos primeiros passos do jornalismo contemporâneo coincide com os primeiros anos do século XX em que presentismo<sup>5</sup> e futurismo<sup>6</sup> se tornaram aliados (HARTOG, 2015, p.140), a partir do *Manifesto futurista* de Marinetti em 1909, que, em certo sentido, propôs a transposição do futurismo ao presentismo. “O Tempo e o Espaço morreram ontem. Vivemos já no Absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente” (MARINETTI *apud* HARTOG, 2015, p.141). Nesse panorama, como chama atenção Hartog, “o presente encontra-se ‘futurizado’, ou não há mais senão presente”; então, se o século XX começou futurista e esse futurismo tinha a pretensão de manter o regime moderno de historicidade, tornando-o o “único horizonte temporal”, terminou, na visão de Hartog, muito mais presentista, um “presente aparentemente tão seguro de si e dominador”; portanto, foi o presente o modelador da modernidade.

Criado nesse contexto como instituição basilar da modernidade, o jornalismo moderno se constituiu, principalmente, a nosso ver, de dois regimes: temporalidade e verdade, guiando as suas práticas e implicando na apropriação de figuras de historicidade. Neste escopo, este trabalho pretende abordar os jogos e os usos utilitários que o jornalismo faz do tempo e as transformações que parecem surgir nessa relação.

A nossa hipótese parte da suspeita de que o tempo primevo do jornalismo não é mais o presente. Em verdade, pensamos que de fato nunca o foi, enquanto ilusão de duração temporal, visto que conforme esclarece Benveniste (*apud* HARTOG, 2015, p. 142) etimologicamente presente significa “o que está a minha frente”, logo o presente é o iminente. Portanto, pensamos a narrativa jornalística a partir dos jogos temporais em que o futuro se destaca quando consideramos a pré-figuração do fato a ser narrado. Até a mesmo a configuração que se dá no presente só se estabelece a partir de uma expectativa ou de um já foi, e, quando pensamos na refiguração pela audiência, é o passado que se destaca.

Analisando as notícias que anunciaram o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff e a primeira semana após este acontecimento, no jornal *O Globo*, podemos observar que as narrativas jornalísticas produzidas por aquele diário se caracterizam por uma particular relação com o tempo no qual destacamos o silenciamento do presente e a exacerbação de futuro. Ao lado do futuro como

---

<sup>5</sup> Não confundir presentismo com presente, nem entendê-lo como uma categoria que se opõe ao presente (HARTOG, 2015, p. 13).

<sup>6</sup> Hartog chama o futurismo de Marinetti de Futurismo presentista, por outro lado, destaca ainda uma espécie de presentismo futurizado que nessa visão se coloca como o espaço-tempo das realizações do progresso em que se imaginava a plena realização da humanidade. No presentismo futurizado religioso se vive eternamente em função de um futuro, no qual se encontra a salvação e a felicidade. “O presente nunca é o nosso fim: o passado e presente são nossos meios; somente o futuro é o nosso fim”. (HARTOG, 2015, p.143-144).

emblema, o passado também se faz presente nas narrativas, revelando o valor histórico que o jornalismo, enquanto fenômeno, se autoatribui, articulando momentos políticos semelhantes e estabelecendo novas fronteiras entre o futuro-presente e um passado caracterizado como tempo longínquo. Ressaltamos que a análise se dará de maneira pontual e tem como intuito facilitar a percepção das articulações narrativas impostas num texto que se caracteriza pelo que podemos denominar de desejo de futuro.

Em suma, nesse texto estamos tentando jogar uma luz sobre a questão da intencionalidade da primazia do presente na narrativa jornalística, visto estarmos vivenciando indícios de mudança na relação jornalismo x tempo, como abordaremos em nossa análise realizada a partir da hermenêutica heideggeriana em que as estruturas de pré-compreensão, compreensão e interpretação se apresentam como guias. A ideia é tentar compreender porque o futuro se institui cada vez mais como o tempo do jornalismo e, também, tentar desvendar os verdadeiros tempos dessa narrativa.

## O Fenômeno

É preciso aqui definir que pensamos a essência do fenômeno na esteira de Husserl e de Heidegger, citados por Gadamer (2007), ressaltando que, embora guardadas as distâncias entre ambos, vale para nosso atual exercício considerar que as duas conceituações funcionam como orientadoras. Assim, pensamos o fenômeno como algo que somente se revela completamente quando ocorre um necessário descobrimento do encoberto, uma revelação do que está escondido. E é, portanto, nesse sentido de inspiração heideggeriana que nos guiamos para verificar na essência do jornalismo os encobertos nos jogos do tempo que implicam em silenciamentos no campo da verdade.

Nossa hipótese tem como ponto de partida a intuição de que o regime de verdade apoia-se no de temporalidade para comprovar suas falas como discursos de verdade, pela força dos testemunhos indiretos e pela força de testemunha que os meios de comunicação, principalmente o jornalismo, possuem no meio social. Ou seja, o caráter testemunhal só pode se dar se houver presença/comparecimento, que, por sua vez, são espaciais, mas são, sobretudo, temporais. A credibilidade do discurso jornalístico, como construção social, cultural e mercadológica, no modelo moderno, depende do tempo em que se manifesta a configuração da narrativa.

O regime de verdade interliga-se diretamente ao da temporalidade que imperiosamente aparentava trabalhar no presente, não apenas porque do ponto de vista mercadológico afirmava vender o que estava acontecendo em *'real time'*, mas

porque a ilusão do tempo presente acrescentava credibilidade a uma fala como se as ações narradas ainda estivessem em curso e não situadas em um 'já foi'. Esta foi a configuração histórica de instauração do jornalismo enquanto instância legitimadora para narrar o mundo.

Esse ilusório jogo temporal, em que o jornalismo enquanto fenômeno possui força para temporalizar os seres sem essência, escondia também a verdadeira face de sua essência temporal que se funda, em nosso entender, no futuro, na atualidade, tão posta à venda como presente; no presente como lugar de aquisição da experiência na refiguração da narrativa; e no passado, quando as narrativas se colocam disponíveis para o movimento de uma nova prefiguração das ações. Vale aqui pensar com Heidegger (2012), para quem a atualidade é o que se busca no presente a partir do futuro, que, no entanto, ao se atualizar imediatamente morre e se transpõe para o passado; logo a atualidade nunca está no presente. No jornalismo, portanto, é o jogo temporal que atua como uma das constituintes do outro jogo, o jogo da verdade. Os efeitos de sentido começam no tempo e chegam até a narrativa, supostamente verdadeira.

O jornalismo refletia, assim, o paradigma do regime de historicidade da modernidade, onde o presentismo se instalou, reinou e, em certa medida, ainda reina, e no qual " [...] o presente tornou-se horizonte. Sem futuro e sem passado, ele produz diariamente o passado e o futuro de que sempre precisa, um dia após o outro, e valoriza o imediato" (HARTOG, 2015, p. 148). O jornalismo trabalha as narrativas e seus discursos a partir do presente, ainda que hoje, como mostraremos ainda no decorrer deste texto, silencie este presente em favor de um futuro que já se instalou. Procura com a proximidade temporal com o público e, cada vez mais, antecipando o futuro, estreitar os laços que credibilizam as ações narradas, fazendo acontecer na presença.

Vale, portanto, pensar o jornalismo como um fenômeno capaz de temporalizar a temporalidade dos demais que a ele recorrem em busca de informações, mas que, todavia, ao adotar a linguagem presentificada (mesmo quando o presente não está em cena) se coloca como uma sucessão permanente de agoras, comprimindo inclusive a proposição Aristoteliana em que a sucessão de agoras se coloca entre um "agora-ainda-não" e um "agora-não-mais", em que o tempo enquanto infinito faz o movimento do futuro para o interior do passado. A sucessão de agoras escolhida pelo jornalismo moderno retira do tempo o próprio tempo do jornalismo, quando consideramos a sua textualidade. Embora seja necessário reconhecer que a historicidade latente de determinados contextos expostos na narrativa jornalística tenha força para temporalizar a temporalidade de todo o texto que se coloque ao lado dele. E é, portanto, pela força do ser no mundo

que o jornalismo enquanto fenômeno escapa, eventualmente, do tempo vulgar. Entretanto, como lembra Heidegger (2015),

[...] o tempo é em si mesmo, tensionado e extenso. Todo agora, em seguida e outrora não tem apenas, cada um, uma data, mas são em si, tensionados e extensos [...]. Nenhum agora, nenhum momento do tempo pode ser pontualizado. Todo momento temporal é em si tensionado, por mais que o arco temporal seja variável. Ele varia entre outras coisas com aquilo que a cada vez o agora data. (HEIDEGGER, 2015, p. 383)

É fato que, embora o jornalismo trabalhe com esse agora disponível publicamente e que sabemos que existe e todos podem usá-lo, situa-se no nível da linguagem e da narrativa, entre um quase tempo vulgar (que, como dito, consegue escapar eventualmente pelas forças transformadoras às quais se alia para divulgar acontecimentos), mas não chega a um tempo autêntico<sup>7</sup>, pois enquanto série de agoras ele simplesmente se dá. Contudo, como lembra Heidegger, todo agora é tensionado e não ganha projeção somente por uma sucessão de agoras, visto que possui envergadura. Nesse sentido, não é a série de agoras que temporaliza uma temporalidade, ou seja, um agora que ganha amplitude e abrangência, mas é a própria tensionalidade do agora que o possibilita. Assim é que, ao nosso ver, o agora do jornalismo situa-se entre um agora-ainda-não e uma agora-não-mais, ou seja, em que o presente constante está invariavelmente encoberto.

## Tempo e Essência Temporal do Jornalismo

A essência do tempo é talvez um dos grandes temas a que se dedicaram vários pensadores. Santo Agostinho (2010, p. 52) já se perguntava sobre o que seria verdadeiramente o tempo e apontava para impressões que o levavam para uma aporia: “Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei”. Em Ricoeur (2010, p.10-17), vamos compreender que a humanização do tempo só pode ocorrer através da interação que a narrativa provoca: “[...] a narrativa só se torna significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal”. Essa metáfora remete ainda às possibilidades postas pelas diversas temporalidades que extrapolam a tridimensionalidade do tempo - passado, presente e futuro -, pois já em Agostinho, aponta Ricoeur, a essência do tempo é investigada, pois, “[...] o tempo não tem de ser, porque o futuro ainda não é, porque o passado já não é, e o presente não permanece”. Em outro momento, aprofunda Ricoeur (2012, p. 364) em Agostinho, “o presente do passado, é a memória; o presente do presente, é a visão (*contuitus*)

---

<sup>7</sup> O tempo autêntico se manifesta enquanto pensamento e tempo do ser autêntico (HEIDEGGER, 2015).

[teremos, mais adiante, *attentio*]; o presente do futuro é a expectativa", surgindo, em Agostinho, as possibilidades do passado como memória e experiência, e do futuro como expectativa, que, posteriormente, ganham projeção com Koselleck (2014).

Arendt (2014, p. 224-230) esclarece a lacuna entre o passado e o futuro: o agora é o mais escorregadio dos tempos modais, visto que quando o verbalizo ele já não é. Situado no *continuum*, o presente é portador da mudança que se move rumo ao futuro pela atualização que lhe traz a novidade, mas também, como alerta Heidegger (2015), a decadência e a morte ainda em vida, empurrando-o assim ao passado.

Heidegger (2015; 2012) trabalha o sentido de temporalidade e de sua íntima ligação com a historicidade, a partir da concepção do *Dasein* (ser-no-mundo), *Zuhandenheit* (ser-à-mão) e *Vorhandenheit* (estar-aí), diferenciando o primeiro pela consciência e conhecimento, sendo somente este o portador da historicidade e, portanto, da capacidade transformadora. O *Dasein* (o ser-no-mundo) é dotado de intratemporalidade e carrega a potência de temporalizar os demais, enquanto que os outros dois, enquanto seres sem consciência que são, só podem ser no presente, pois "anteriormente, eles não existiam ainda e depois já não existem". Em síntese, eles só podem existir a cada vez no presente e, portanto, compondo uma sucessão de agoras. Logo, segundo o autor, sem consciência não há como pensar no antes e no depois. Em nível de consciência, o passado chega pela memória e o futuro pela antecipação, mas essa consciência se dá em nível simultâneo no presente em que se está; o passado então um *Gewesenheit* (ser-ido), mas que ainda está; e o futuro enquanto possibilidade.

Nesse sentido, e pensando no jornalismo enquanto fenômeno, é que conseguimos visualizar que a primazia do presente em sua narrativa difere de sua própria expectativa possível, visto que procura a atualidade, a novidade; portanto, o tempo em que vivencia a temporalidade é o futuro, e quando o experimenta já é passado. A simultaneidade do presente é uma ilusão em sua narrativa.

Vale, no entanto, ressaltar que o jornalismo carrega a potência de temporalizar os contextos, dotando-os de uma dada temporalidade cuja extensão do presente pode ultrapassar o presente dos que o fazem, tanto do ponto de vista da compreensão e configuração das ações narradas, como do ponto de vista dos narradores. Como lembra Arendt (2014, p. 228) o *continuum* temporal relaciona-se com a continuidade de nossas vidas cotidianas no tempo vulgar e, diferentemente das atividades do ego pensante, independe das condições espaciais que o rodeiam. E é através da plausibilidade das atividades do cotidiano que desempenhamos, segundo a autora, que podemos pensar no tempo como espaço, como algo que se

encontra atrás de nós, ou à nossa frente. Portanto, o modelo de jornalismo contemporâneo, que aqui se instala e em certa medida se mantém, é o de um fenômeno que vigia o cotidiano.

Koselleck (2014), assim como Heidegger, e inspirado, em certa medida, em Agostinho, embora situado no ambiente da historiografia, também rompe com a tridimensionalidade temporal - passado, presente e futuro - e passa a compreender os tempos históricos a partir dos espaços de experiência e dos horizontes de expectativas, desvendando as formas de aquisição da experiência. Esse pensamento induz a repensar não só o fenômeno jornalístico, mas as formas de aquisição de experiência que o mesmo possibilita, tendo como expoente de possibilidades as sombras da essência visível, que passam para o campo do vivido em outra perspectiva. O jornalismo é um mediador e facilitador do processo de aquisição das experiências. Sua narrativa disponibiliza experiências que se colocam para aquisição por terceiros. No entanto, as experiências que divulga são trabalhadas por uma prática discursiva em que poder e ideologia a configuram, interferindo diretamente na luta pela construção da memória e logo da história.

Em outro prisma, e a partir de Ricoeur (2010), que trabalha com a noção de tempo histórico a partir de uma mediação entre o tempo vivido, da consciência, e o tempo universal – entre o tempo da alma de Agostinho e o tempo cosmológico –, podemos também ter em mente as possibilidades que uma análise da narrativa do jornalismo proporciona enquanto experiência temporal. Um simples exercício de visualidade tendo como foco os múltiplos movimentos do tempo possíveis de serem experienciados em sua narrativa pode apresentar possibilidades temporais para além do presente. O ciclo e as rupturas possíveis no tempo e na experiência que se estabelecem podem indicar que, desde a prefiguração da ação, passando pela configuração das ações narradas à refiguração pelo público, é possível perceber que o presente não é o tempo primevo do fenômeno. Visto que se considerarmos os movimentos da tríplice *mímesis* ricoeuriana agora descrita, perceberemos que as temporalidades não são estanques e não se situam em um presente contínuo, mas que se permitem reconhecer a partir dos tempos internos dos atores de cada etapa do ciclo, que dialogam com o tempo das ações que serão narradas.

Portanto, e no que concerne ao fenômeno jornalístico, o tempo, sobretudo o tempo de construção e de tessitura da narrativa jornalística, embora adote historicamente um discurso de presente e fale da ação dos corpos em seu tempo, não se situa em Cronos<sup>8</sup>, em um presente distendido, mas sim em Aion<sup>9</sup>, em presente comprimido, em que o *continuum* se coloca como sucessão de agoras

---

<sup>8</sup> Deus do tempo que a tudo devora (RÊGO, 2014).

<sup>9</sup> Deus do tempo do acontecimento, do eventual que na visão Deleuziana se aproxima de Kairós (RÊGO, 2014).

cotidianos, onde, eventualmente, rupturas se destacam como possibilidades de um por-vir que se estabelecem pela atualidade, morta pela própria experiência do viver, e que logo se coloca para o já-foi, muito embora ainda seja.

Nos jogos temporais, a atualidade no jornalismo esteve - e em certa medida está - muito relacionada ao caráter de novidade que seria uma imposição das novas sociedades cujas transformações informacionais/tecnológicas criaram a necessidade do novo, do porvir e, portanto, do futuro que se apresenta. Adiante abordaremos na análise esse ponto, em que veremos o futuro se apresentar como performance narrativa privilegiada do jornalismo, que para isso oblitera, cada vez mais, o presente. A novidade, definitivamente, se torna o futuro forçosamente presentificado.

De fato, o jornalismo tem inúmeros recursos para construir um sentido ou provocar um efeito de atualidade que pode vir pela novidade ou pela revelação, e isso compõe sua essência. Entretanto, nossa intenção aqui é abordar essa essência e, para tanto, pontuamos que a atualidade, seja ela provinda dos movimentos temporais do já foi ou do ainda não, se concretiza efetivamente em uma ação narrada que se configurou a partir de uma expectativa. Se algo silenciado é revelado, esse algo não se situa no campo jornalístico e em certa medida no social, no já foi, mas se põe em revelação em um ainda é, que só se transpõe imediatamente para o já foi após a revelação. Antes, enquanto expectativa de revelação de silenciamento, não se situava no passado como experiência, mas como hipótese e expectativa de algo que poderia se concretizar ou não. O tempo da narrativa concernente à revelação não se situará no passado enquanto memória, mas no presente de configuração que se fez possível por uma expectativa de revelação, situada, sobretudo, no futuro passado. Exemplos nesse sentido podem ser colhidos a partir das publicações de revelações feitas pela Comissão Nacional da Verdade (2012-2014) acerca dos crimes praticados pela ditadura civil-militar no Brasil.

Alguns pensadores do campo jornalístico enfatizam que a atualidade jornalística depende da referência temporal de presente, relacionando, ainda, a importância da marcação do presente a partir da cotidianidade, visto que o cotidiano tem a força de nos situar em nosso tempo, que ao final seria o tempo da vida. Todavia, tanto Heidegger (2012; 2015) como Arendt (2014) lembram que o cotidiano é o lugar do tempo não temporalizado, portanto, do tempo vulgar e, sendo o jornalismo um fenômeno com potência transformadora, não deve se prender a este, o que reforça a nossa hipótese de que somente o discurso jornalístico é presentificado, criando um efeito de sentido – embora seja válido lembrar que este presente se torna cada vez mais encoberto –, enquanto que suas

práticas e sua própria essência não o são. Na redação, procura-se pelo futuro, e na configuração da narrativa só se pode dizer o que acontece com algo que acontecerá em um futuro próximo, ou, que aconteceu em um passado recente. Como nos diz Arendt (2014), o *continuum* é o mais escorregadio dos tempos. No jornalismo, o seu uso, em nosso entendimento, é tão somente um efeito de sentido.

É válido também perceber que os jogos do tempo na construção do discurso jornalístico não param por aí. A primazia do evento focado na singularidade do acontecimento se interligava, até bem pouco tempo, exclusivamente à já dissertada opção pelo tempo presente, como também aos definidos critérios de noticiabilidade e valores notícia, ambos relacionados com a relevância dos acontecimentos sociais e históricos. Cada vez mais, entretanto, a procura é pelo futuro, não como expectativa, mas como projeção de um agora-mesmo claramente como um vir a ser, já sendo.

## Desejo de Futuro

Assim, o maior silêncio imposto ao jornalismo diz respeito ao presente. A temporalidade vislumbrada hoje nos jornais diários espelha não apenas a aceleração exponencial do tempo vivido na contemporaneidade, mas revela que a crise do jornalismo tradicional impresso está condicionada a uma nova apropriação temporal que emerge no cotidiano e que é diametralmente oposta à historicidade do paradigma moderno no tempo do jornalismo, um tempo que se caracterizava por um passado que se tornava presente absoluto no momento da publicação da notícia, como novidade, e que perdeu este sentido num mundo em que a atualização não cessa de perseguir os fatos do cotidiano.

Se o jornalismo impresso se instituiu como instância de divulgação da atualidade daquilo que se passava no mundo, caracterizado pelo seu caráter periódico, numa espécie de atualização que só se tornava passada pela publicação de novas atualizações no dia seguinte, hoje o presente parece definitivamente apartado de suas páginas. No seu lugar aparece um desejo intermitente de futuro. Se Matheus (2010) já identificava o lugar primordial que o passado possuía nas narrativas jornalísticas, ao mostrar a relação particular que estabelecia entre passado, presente e futuro, observa-se na atualidade a exacerbação de futuro como síntese das suas narrativas. Se, concordando com Matheus (2010), podemos dizer que a identidade narrativa do jornalismo mantém tão íntima relação com o tempo, de tal maneira que sua forma material primeira – o impresso – tem seu próprio nome derivado da duração (jornada), há que observar que a temporalidade desses impressos hoje possui uma relação peculiar com o futuro. Isso não quer

dizer que o passado tenha deixado de figurar nas suas páginas, mas, sem dúvida, o presente está sendo apartado de suas narrativas. Como exercício hermenêutico para identificar a temporalidade que emerge nas narrativas do jornalismo diário impresso, utilizaremos, a título de ilustração, as narrativas produzidas nas primeiras páginas do jornal *O Globo*, durante uma semana, a partir das quais procuraremos interpretar as articulações temporais do jornalismo, tendo como ponto inflexivo a edição que antecipa o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff. A partir da edição de 31 de agosto de 2016, analisaremos o mesmo periódico durante uma semana procurando identificar as tessituras do tempo que emergem das suas narrativas<sup>10</sup>.

Nessa semana síntese, o que se destaca na formulação textual é o que estamos identificando como desejo de futuro, no qual a notícia antecipa o que está ainda por acontecer. Nas manchetes, essa condicionante textual, antecipando fatos ainda não ocorridos, aparece de forma emblemática, como pode ser observado no quadro abaixo.

TABELA 1  
**Manchetes de O Globo – 31 agosto a 7 setembro de 2016**

Data	Manchete
31 de agosto	Em dia histórico, país deverá ter hoje impeachment e duas posses
1º. de setembro	Dilma está fora. E agora, Temer?
2 de setembro	Depois do impeachment aliados de Temer recorrem para tornar Dilma inelegível  Ex-presidente também apela ao STF, mas para anular julgamento
3 de setembro	Governo pretende propor mudança de regras no FGTS
4 de setembro	'Temer tem que ter uma DR com o PMDB '  Tucano admite insatisfação e diz que pode deixar de apoiar o governo
5 de setembro	Gasto com servidores dispara nos municípios
6 de setembro	Justiça bloqueia R\$ 8 bi de suspeitos de desvios
7 de setembro	Cassação de Cunha já tem 231 votos favoráveis

Fonte: *O Globo*, 31 de agosto a 7 de setembro de 2016, p. 1.

<sup>10</sup> Ressaltamos que não tivemos a intenção de fazer uma análise minimamente profunda das narrativas em torno da questão do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, ressaltando a existência de diversos estudos sobre o tema. Para registro sobre pesquisas que aprofundam a temática cf. Rizzotto, Prudencio e Sampaio (2017). No artigo, os autores apresentam o resultado preliminar de uma pesquisa que analisa as notícias sobre o *impeachment* de Dilma Rousseff, composta por 187 notícias do jornal *O Globo* e 131 da *Folha de S. Paulo*. Sobre a mesma temática cf. também Becker, César, Gallas e Weber (2016).

Na manchete em que anuncia o provável *impeachment* da presidente, em 31 de agosto, o jornal chega mesmo a utilizar, no título, o verbo no futuro. Antecipando o que ainda está por acontecer, publica uma expectativa de notícia, já que o acontecimento é presumido como futuro possível. A atualidade que se funda na expectativa já é dada como um já foi, embora ainda não seja.

No dia seguinte, mais uma vez o desejo de futuro se faz presente na narrativa, ao lado da realização do que já passou. Se Dilma já está fora, resta ao periódico anunciar um futuro provável para o agora presidente expresso na frase interrogativa: “E agora, Temer?”. Aqui a expectativa se mantém como ilusão a ser decifrada diante da experiência consumada.

No dia 3 de setembro, com a mesma estratégia narrativa apelando para uma possibilidade, a manchete anuncia que o “Governo pretende propor mudança de regras no FGTS”. Portanto, das oito manchetes produzidas, apenas duas se referem a acontecimentos que podem ser considerados como tendo se realizado num passado tornado presente pelas articulações narrativas do jornal diário. Todas as outras se referem a um porvir.

Apenas a título de ilustração, visualizamos também a edição de 29 de dezembro de 1992, que também anunciava a expectativa de cassação do mandato do ex-presidente Fernando Collor de Melo. A mesma expectativa de futuro estava presente no cerne da notícia, mas a formulação narrativa era diametralmente oposta àquela apresentada em relação aos acontecimentos que anteviam a retirada do poder da presidente Dilma Rousseff. Na edição de 1992, *O Globo* estampava como manchete: “Senado cassa hoje o mandato de Collor”. Naquela contextualidade, o movimento temporal da narrativa se move em sentido contrário ao de 2016. Em 1992, a dimensão do presente se impunha imperiosa sobre uma ação que decorreria ao longo do dia e que ainda era expectativa, mas já dada como certeza pela narrativa presentificada.

Se em 2016 o verbo no futuro inclui uma temporalidade estendida em direção a um porvir que substitui definitivamente o presente, em 1992 o verbo no presente indicava a temporalidade fundamental do jornalismo impresso, que formulava obrigatoriamente o passado e o futuro como presentes, numa relação temporal cuja marca era, sem dúvida, a presentificação do tempo. Na primeira página, como era habitual no jornalismo impresso, os verbos indicavam a supremacia do presente como temporalidade fundamental do jornalismo.

Na matéria que acompanhava a manchete, tal como na que antecipava o resultado do julgamento do Senado em favor do *impeachment*, o destaque era para o fato de o jornal estar narrando algo que ficaria na história e para a história.

Num julgamento inédito na História do Brasil, o Senado deve cassar hoje, por crime de responsabilidade, o mandato do presidente afastado Fernando Collor, eleito em 1989 com 35 milhões de votos. Até ontem à noite, Collor só contabilizava cinco votos favoráveis entre os 81 senadores. A sessão começa às 9 h e pode entrar pela noite.

Ontem, o ministro Sepúlveda Pertence, de plantão no Supremo Tribunal Federal, derrubou a última tentativa jurídica de Collor para adiar a sessão: negou a liminar através da qual o presidente afastado pedia mais 30 dias de prazo para a defesa. Ao mesmo tempo, Pertence autorizou o novo advogado de Collor, José de Moura Rocha, a representar o réu no julgamento (*O Globo*, 29 de dezembro de 1992, p. 1. Grifos nossos).

Foi dessa forma que *O Globo* anunciou em sua primeira página o julgamento pelo Senado do presidente Collor. Na narrativa, observamos de um lado a ênfase no acontecimento já tornado histórico naquele presente, estratégia também utilizada em 2016 e, de outro, a marca do passado e do presente se embaralhando no texto. Se a cassação era apresentada como uma possibilidade em 1992, todo o restante da chamada fazia referência a um passado próximo ou distante. Ontem, quando se contava os votos favoráveis e desfavoráveis, ou a um tempo ainda mais longínquo, quando o jornal relembra a expressiva votação do presidente afastado.

Na notícia de 2016, não há pudor em silenciar o presente em favor do futuro.

O Brasil viverá hoje um dia histórico, com a provável aprovação do impeachment da presidente afastada, Dilma Rousseff, que porá fim a 13 anos do PT no comando do país, e a efetivação e pose do presidente interino, Michel Temer (PMDB). Nesse caso, Temer embarcará no fim do dia para a China, onde participará da cúpula do G-20, transmitindo o cargo interinamente para o presidente da Câmara, Rodrigo Maia (DEM). No mesmo dia, portanto, o país poderá ter três presidentes. Ontem, Dilma ficou mais perto da queda com a indicação de que senadores indecisos devem votar pró-impeachment, como o ex-presidente Collor, que viveu a mesma situação há quase 24 anos. O presidente do STF, Ricardo Lewandowski, marcou o início da sessão de votação para as 11 h. São necessários 54 votos para o afastamento. Caso o impeachment seja aprovado, Dilma terá de deixar o Palácio da Alvorada, mas manterá benefícios como carro com motorista e segurança (*O Globo*, 31 de agosto de 2016. Grifos nossos).

Os verbos no futuro - algo impensável nos manuais redacionais em voga nas redações da década de 1990, nos quais a obrigatoriedade do uso do passado/presente era a regra vigente - abundam no texto. Na chamada de primeira página, eles aparecem seis vezes. Se o presente está contundentemente encoberto, o passado é utilizado para dar sentido histórico ao texto, anunciando o jornal como portador, mais uma vez, de um acontecimento que seria construído para a história. Ao lembrar que Collor teria vivido a mesma situação há 24 anos, o jornal articula o passado com o futuro, saltando o tempo presente. A relação entre a expectativa e a experiência se revela na narrativa.

Na edição do dia seguinte, o futuro como narrativa privilegiada do jornalismo aparece ainda de forma mais exponencial. Ao construir um texto com o claro intuito de alinhar as propostas – mostradas como redentoras – do novo presidente, após a manchete “Dilma está fora. E agora, Temer?”, impressa em letras garrafais, apresentam uma espécie de programa do governo Temer, em que só existe o presente como futuro:

Aprovar o ajuste fiscal e as reformas da Previdência e trabalhista;  
Reduzir o desemprego, atrair investimentos e destravar concessões;  
Enfrentar no Congresso e nas ruas a oposição anunciada por Dilma;  
Cumprir a promessa de não interferir no caso Eduardo Cunha;  
Apoiar a Lava-Jato e rechaçar ações que atrapalhem investigações;  
Administrar a divisão no PMDB e pacificar a relação com PSDB e DEM (*O Globo*, 1 de setembro de 2016, p. 1).

Dois dias depois, as propostas do novo governo são apresentadas pelo jornal como a única saída para o cenário econômico e político do país, divulgando, assim, ao extremo todas as ações futuras pretendidas pelo novo presidente e ignorando as manifestações contra a ação golpista em curso. Novamente as expectativas de um por vir são apresentadas não como possibilidades, mas como certeza de um futuro. As chamadas da primeira página continuam acreditando no futuro. E com a crença, a temporalização da narrativa destaca as possibilidades e as promessas como ações efetivas: “Governo pretende propor mudança de regras no FGTS” e “Fazenda quer usar Fundo também para financiar seguro-desemprego”, alinham-se. Na sequência, enfatizam as ações diplomáticas do agora presidente, que na China buscava novos negócios (“País busca negócios na China”). Esses três títulos carregam, em si mesmos, isso que estamos denominando desejo de futuro. São expectativas, promessas, possibilidades, apresentadas como verdades absolutas (*O Globo*, 3 de setembro de 2016, p. 1).

Somente no dia 5 de setembro o jornal faz as primeiras menções às manifestações que tomavam conta do país, contra o novo governo. Uma foto da Av. Paulista vista de cima e tomada por manifestantes era complementada pela legenda “Protestos contra impeachment”. Na chamada que complementava o título, o jornal acionava a discursividade tradicional do jornalismo – o passado – apresentando o efeito testemunha, no qual o uso do tempo verbal torna-se indispensável. “Manifestantes de “Fora Temer” tomaram ontem parte da Avenida Paulista, e o fim do protesto voltou a ter vandalismo de pequenos grupos. Também houve atos no Rio, em Curitiba e Salvador” (*O Globo*, 5 de setembro de 2016, p. 1).

## Considerações Finais

Procuramos mostrar como, cada vez mais, a temporalização narrativa do jornalismo espelha um crescente silenciamento do presente em favor de um futuro, não como expectativa, mas tornado essência do tempo como um *continuum*. No mesmo movimento, quando deseja acionar o critério de verdade como essência da atividade jornalística, o jornal evoca o efeito testemunho e, para isso, reinstaura a temporalidade primordial do jornalismo, ou seja, o passado próximo como presente.

Assim, o tempo instaurado pelas narrativas atuais de um jornalismo impresso e diário em crise indica o futuro como instância privilegiada de sua narrativa. O futuro torna-se o tempo do jornalismo, não apenas pela pré-figuração, essencial na sua formulação narrativa que figura um mundo pré-existente no futuro; e na reconfiguração, quando também a audiência recebe o passado como futuro e no futuro; mas cada vez mais na própria figuração de sua narrativa.

Ao procurar uma atualidade que não cessa de estar em cena, tornando a novidade inexistente, passa a espelhar claramente nas suas tramas textuais a exacerbação desse futuro, até então apenas experimentado como um passado presentificado. O movimento que observamos na contemporaneidade configura-se pelo que estamos denominando claro desejo de futuro, que transforma as textualidades jornalísticas, que passam a encobrir os acontecimentos do agora-mesmo.

Por outro lado, essa exacerbação do futuro não oblitera o passado. Tendo como cerne uma prática discursiva em que poder e ideologia se configuram, lutam pela construção de uma memória duradoura, a ser reconfigurada num futuro, ainda mais longínquo, como história. Essa relação se coloca de modo divergente da anterior entre presente e futuro *versus* passado, em que presentismo e futurismo se colocavam como antagonistas do passado, desejando um rompimento e até apagar o passado (HARTOG, 2015).

Há que se considerar que esse desejo de futuro, que se impõe como real e não como expectativa possível, procura preservar a relação entre os regimes de temporalidade e de verdade no jornalismo, como estratégia de manutenção da constituição da credibilidade da instituição, logo como necessidade de aproximação e convencimento de públicos, portanto, necessidade mercadológica. A antecipação das verdades em narrativas que se projetam pela opção pelos verbos no futuro revela o tempo real da narrativa jornalística, não mais visível em um presente assim construído de modo forjado, mas em um futuro presentificado, que todavia mantém um efeito de sentido em um *continuum*, que, em realidade encoberto, apenas carrega a "semblância" de presente. Nessa presentificação constante do

futuro, o por vir de um futuro passado é a certeza vendida no presente que procura dar garantias e tranquilizar as sociedades, em notícias sobre *projeções* políticas que se refletem no processo econômico, por exemplo.

Nesse sentido, acreditamos ser válido trazer rapidamente Hartog (2015) e suas proposições para se pensar as experiências do tempo, principalmente quando propõe o presentismo enquanto um " [...] horizonte aberto ou fechado: aberto para cada vez mais aceleração e mobilidade, fechado para uma sobrevivência diária e um presente estagnante". Para Hartog, uma característica que se destaca em nosso presente no século XXI é a percepção de um futuro não mais como promessa, mas como ameaça.

Entre presentismo e futurismo, enquanto paradigmas temporais do regime de historicidade da modernidade, e o futuro presentificado que estamos, de certa forma, vivenciando, pelo menos no jornalismo, como procuramos mostrar em nossa análise, há tantos desencontros quanto encontros. Se antes o presente invadia o horizonte e se colocava de certa forma inchado, para usarmos uma nomenclatura de Hartog (2015), e o futuro se colocava como desejo de perfeição a ser alcançado pelo capital e pela tecnologia, hoje, quando as promessas da modernidade não se cumpriram, provocando desilusão na humanidade, o futuro passa a ser visto e utilizado não mais como promessa, mas como realização. Essa intenção de futuro presentificado carrega a intencionalidade similar à de um fiador que se responsabiliza no futuro pela transformação do presente.

Por outro lado, podemos dizer que a experiência presentista ainda encontra no jornalismo o seu lugar nessa nova relação temporal, visto que suprime o presente em si e garante o que Hartog (2015) denomina de amnésia instantânea. O desejo de futuro que ora se manifesta no jornalismo subverte a ordem do tempo em sua narrativa tradicional, sobrepondo o presente, por um lado, ao passo que, por outro, se lança ao passado, procurando por novo futuro. A intencionalidade de amnésia coletiva se manifesta pontualmente em algumas narrativas, não somente através da velocidade das narrativas prefiguradas a partir de expectativas e não de fatos, mas também na busca por outras narrativas que vão se sobrepor umas às outras, em um movimento contumaz de configuração de novas textualidades que passam a agendar público e mídia. *Por que Dilma Rousseff foi afastada de seu governo?* Essa temática se põe como um exemplo de intencionalidade amnésica coletiva, sobreposta imediatamente pelos desafios que a mídia passa a cobrar do novo governante.

Por fim, é válido, portanto, pensar que a estruturação da essência do jornalismo forjado no limiar de uma modernidade inicial entre os séculos XIX e XX, como instituição constituidora desse regime de historicidade (moderno) –

considerado aqui no sentido de Hartog (2015) –, e que tinha entre os seus principais pilares a construção da verdade a partir do tempo da narrativa, apresenta no século XXI indícios de mudanças que implicam em novas relações temporais que continuam a se apresentar através das articulações com as narrativas, mas que ainda assim, e a partir de uma busca pelo futuro, procura se manter em um lugar de fala destacável do vulgar.

## Referências

- ANTUNES, Elton. **Videntes imprevidentes**. Temporalidade e modos de construção de sentido de atualidade em jornais impressos diários. Doutorado em Comunicação, UFBA, 2007.
- ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BARBOSA, Marialva. Comunicação e história: presente e passado em atos narrativos. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, v.6, p.11 - 27, 2009.
- BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa, 1900-2000**. Rio de Janeiro: MauadX, 2007.
- BARBOSA, Marialva. Tempo, tempo histórico e tempo midiático, interrelações. In: Musse, Christina Ferraz; Vargas, Herom; Nicolau, Marcos (org). **Comunicação, Mídias e Temporalidades**. Salvador: EDUFBA, 2017.
- BECKER, C; CÉSAR, C. M; GALLAS, D.; WEBER, M.H. Manifestações e votos sobre impeachment de Dilma Rousseff na primeira página de jornais brasileiros. **ALAIC – Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**. V. 13, n. 24, 2016, p. 96-113.
- BERGAMO, Alexandre. Reportagem, memória e história no jornalismo brasileiro. In: **Mana**, n. 17, vol. 2, p. 233-269, 2011.
- DILMA está fora. E agora Temer? **O Globo**, 01 setembro 2016.
- EM DIA histórico, país deverá ter hoje impeachment e duas posses. **O Globo**, 31 agosto 2016.
- FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A fabricação do presente**. Como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais. São Cristóvão: Editora UFS. Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.
- GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica em retrospectiva**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- GOVERNO pretende propor mudança de regras no FGTS. **O Globo**, 03 setembro 2016.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- HABERMAS, Jürgen. **Mudança Estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984,
- HEIDEGGER, Martin. **Os problemas fundamentais da fenomenologia**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2015.
- KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC, 2014.

MATHEUS, Leticia Cantarela. **Comunicação, tempo, história**. Tecendo o cotidiano em fios jornalísticos. Tese Doutorado em Comunicação, UFF, 2010.

MORAES, Vaniucha de. **A elite dos jornalistas brasileiros**. Estratégias de legitimação e simbolização entre o período ditatorial e os anos pós-redemocratização. Florianópolis, Tese de Doutorado em Sociologia e Ciência Política, UFSC, 2017.

PROTESTOS contra impeachment. **O Globo**, 05 setembro 2016.

RÊGO, Ana Regina. Jornalismo: temporalidades, ética e memória. In: RÊGO, Ana Regina; QUEIROZ, Teresinha e MIRANDA, Marcela (Orgs.). **Narrativas do jornalismo e narrativas da história**. Porto-Portugal: Mídia XXI, 2014.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **A história do seu tempo**. A imprensa e a produção do sentido histórico. Dissertação de mestrado em Comunicação. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1995.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**, v. 1. Campinas: Papirus, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. v.1, 2, 3. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas-SP: Ed. UNICAMP, 2012.

RICOEUR, Paul. **Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2014.

RIZZOTTO, Carla; PRUDENCIO, Kelly; SAMPAIO, Rafael. Tudo Normal: a despolitização no enquadramento multimodal da cobertura do impeachment de Dilma Rousseff. **Comunicação e Sociedade**. São Bernardo do Campo, v. 39, n. 3, p. 111-130, set/dez. 2017.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Petrópolis: Vozes, 2010.

VOTOS de Collor se contam nos dedos. **O Globo**, 29 dezembro 1992.

Edição v. 37  
número 3 / 2018

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 37 (3)  
dez/2018-mar/2019

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.

## Outros tempos possíveis: disputas de valores e convenções do jornalismo em Tempos Fantásticos

## Other possible times: disputes about values and conventions of journalism in Tempos Fantásticos

### ITANIA MARIA MOTA GOMES

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia e bolsista produtividade em Pesquisa do CNPq desde 2005. Membro permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, integrante do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: itaniagomes@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8876-7318.

### NUNO MANNA

Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, membro permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, integrante do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: nunomanna@gmail.com. ORCID:

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

GOMES, Itania Maria Mota; MANNA, Nuno. Outros tempos possíveis: disputas de valores e convenções do jornalismo em Tempos Fantásticos. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 169-190, dez. 2018/ mar. 2019.

Enviado em 29 de março de 2018 / Aceito em 19 de dezembro de 2018.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.19457>

## Resumo<sup>1</sup>

Este artigo analisa como o *Tempos Fantásticos*, um jornal satírico publicado no Brasil desde 2016, aciona matrizes do fantástico para disputar valores e convenções do cânone jornalístico. Tomando como quadros conceituais e metodológicos as obras de Raymond Williams e Jesús Martín-Barbero e seus esforços para a consideração das historicidades em qualquer análise da cultura, evidenciamos como a experimentação em torno do "jornalismo fictício" de *Tempos Fantásticos* significa disputar o imperativo ético que legitima o jornalismo como instituição social e um de seus valores centrais, a atualidade. Esse movimento evidencia disputas políticas e culturais no tratamento de valores e convenções do jornalismo, do tempo e da realidade.

### Palavras-chave

*Tempos Fantásticos*; jornalismo; fantástico, historicidades, convenções.

## Abstract

This article analyzes how *Tempos Fantásticos*, a satirical newspaper published in Brazil since 2016, summons matrices of the fantastic to dispute values and conventions of the journalistic canon. Taking as conceptual and methodological frameworks the works of Raymond Williams and Jesús Martín-Barbero and their efforts to consider historicities in any analysis of culture, we show how the experimentation around "fictional journalism" of *Tempos Fantásticos* means to dispute the ethical imperative that legitimizes journalism as a social institution and one of its central values, currency. This movement evidences political and cultural disputes in the treatment of values and conventions of journalism, time and reality.

### Keywords

*Tempos Fantásticos*; journalism; fantastic, historicities, conventions.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no seminário Historicidades dos Processos Comunicacionais - VI Encontro de Grupos de Pesquisa Nacionais, realizado no Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira - BA, nos dias 27, 28 e 29 de setembro de 2017.

## 1 Introdução

*As notícias diárias te preocupam? O cenário internacional não é dos melhores? A cobertura jornalística é insuficiente? Não se preocupe. Com apenas um clique (e um pequeno sacrifício financeiro) você pode adquirir o Tempos Fantásticos, um jornal do futuro, passado, presentes alternativos. Jornalistas espalhados pelas quatro dimensões do multiverso trazem notícias inéditas para o leitor curioso. Reportagens do futuro espacial, do tempo das cavernas ou até mesmo de hoje em dia, em uma realidade paralela. Conheça o jornalismo feroz, pontual e fictício em [temposfantasticos.com](http://temposfantasticos.com). Assine a newsletter para mais informações (TEMPOS..., 16 mai. 2016).*

O *Tempos Fantásticos* é um jornal satírico de periodicidade mensal publicado no Brasil desde junho de 2016. Em geral, o periódico é produzido em formato A3, em preto e branco, e cada edição possui apenas uma folha em frente-e-verso. Suas versões impressa (em sulfite) e digital (em formato pdf) são vendidas online ([www.temposfantasticos.com](http://www.temposfantasticos.com)). Seu editor é Angelo Dias, jovem paulista que, em seu site pessoal<sup>2</sup>, se apresenta como designer e escritor. Dias é bacharel em jornalismo e trabalha como designer no jornal *Folha de S. Paulo*. Foi ele quem criou o *Tempos Fantásticos*, realizando, a princípio, todo o trabalho de redação, diagramação, ilustração, divulgação e distribuição do jornal. Com o passar das edições, uma comunidade de colaboradores de formações diversas organizou-se em torno do projeto, assumindo funções variadas<sup>3</sup>. E mesmo que uma equipe de autores se dedique à redação hoje, o convite à colaboração é sempre marcado nas edições do jornal.

Neste artigo, analisamos como o *Tempos Fantásticos* aciona matrizes do fantástico para disputar valores e convenções do cânone jornalístico, a partir de perspectivas conceituais e metodológicas de Raymond Williams e de Jesús Martín-Barbero e seus esforços para a consideração das historicidades em qualquer análise da cultura. Convocamos para análise as primeiras edições do jornal – seus textos, ilustrações, projeto visual e gráfico –, bem como suas estratégias promocionais, vídeos de divulgação e declarações do seu criador e editor. Consideramos que tanto o produto quanto seus materiais complementares – estes, particularmente dedicados a evidenciar suas premissas e estratégias – são lugares que deixam ver importantes disputas políticas e culturais no tratamento de valores do jornalismo,

---

<sup>2</sup> [www.angelodias.com.br](http://www.angelodias.com.br)

<sup>3</sup> Em março de 2018, o Expediente informa, além de Angelo Dias, Jana Bianchi, Diretora de Projetos, Comunicação e Mirabolâncias, João P. Lima, Diretor de Edição, Revisão e Criações Maravilhosas, Ludimila Honorato, Diretora de Revisão, Correção e Ajustes de Conduta, e Raphael Andrade, Diretor de Ilustração, Traçados e Experimentos Estéticos, <http://www.temposfantasticos.com/>. Acesso em 06 de março de 2018, no “Quem Somos?”, no final da página.

do tempo e da realidade. Nosso objetivo é evidenciar que a experimentação em torno do “jornalismo fictício” de *Tempos Fantásticos* disputa o imperativo ético que legitima o jornalismo como instituição social e um de seus valores centrais, a atualidade. Adotamos o fantástico como uma categoria hermenêutica potencialmente transgressora, em que os limites de convenções temporais e históricas são confrontados com a possibilidade e a multiplicidade de tempos outros<sup>4</sup>.

*Tempos Fantásticos* se apresenta como um Jornal Atemporal, promete nos “trazer notícias de coisas que não existem” e assume “um compromisso com a mentira, com a ficção, com a invenção, com a ideia” (TEMPOS..., 31 out., 2016). Suas premissas e promessas nos oferecem uma oportunidade de investigar articulações entre jornalismo, valores e convenções como uma chave de entrada para problematizarmos processos de historicidades. Move-nos o reconhecimento de Raymond Williams de que existem elementos de diferentes temporalidades e origens que configuram qualquer processo sociocultural (WILLIAMS, 1979) e sua aposta de que, se uma convenção expressa um modo de sentir, mudanças nas convenções indicam, então, mudanças na estrutura de sentimento de uma dada sociedade. Move-nos, também, em articulação com Jesús Martín-Barbero, a compreensão de que o *Tempos Fantásticos* aciona pelo menos duas importantes matrizes culturais – uma matriz jornalística, fundada em uma concepção moderna do jornalismo entendido como mediador do tempo histórico e uma matriz do fantástico, categoria cultural que mobiliza um repertório ficcional de narrativas marcadas por elementos insólitos.

Nossa estratégia metodológica será, então, articular a análise das disputas de convenções do jornalismo à consideração de como valores constituídos no campo do jornalismo são disputados pelo *Tempos Fantásticos* enquanto um formato industrial e constituem assim suas “matrizes”, nos termos de Jesús Martín-Barbero. O jornal realiza um movimento de disputa das convenções que conformam valores e matrizes por processos de reiteração, de reenquadramento, de recusas e incorporações irônicas. No nosso percurso, discutimos como a aposta em um “jornalismo fictício” significa disputar o imperativo ético que legitima o jornalismo como instituição social e um de seus valores centrais, a atualidade; avaliamos os jogos com os tempos e o fantástico como categoria transgressora. As experimentações com formas culturais e convenções do jornalismo e do fantástico, realizadas pelo jornal, mostraram-se como um lugar analiticamente relevante para

---

<sup>4</sup> Diferentemente dos estudos que enfatizam relações entre jornalismo e entretenimento, a partir de seus devidos propósitos, nosso estudo se concentra na especificidade do conceito de fantástico como forma de tensionar matrizes culturais e temporalidades do jornalismo, problemática a que o trabalho se dedica.

observação dos vínculos entre mudança cultural e mudança social. O artigo se oferece como uma contribuição para a compreensão das historicidades do jornalismo.

## 2 Das estratégias teórico-metodológicas: convenções, matrizes e as distintas temporalidades na análise da cultura

A consideração dos elementos arcaico, residual, dominante, novo e emergente é recorrente nas obras de Williams, e diz de um modo de analisar o processo de incorporação, tão fundamental para compreendermos como valores do hegemônico são ativamente vividos e configuram práticas e expectativas de sujeitos sociais em situações sociais concretas e, assim, constroem uma cultura como cultura hegemônica. A análise da cultura, em Williams, deve assim colocar em evidência como valores configuram práticas e expectativas de vida – valores não são, nunca, meras abstrações, não podem ser entendidos apenas como imposição ideológica – e esse é exatamente o processo que configura uma cultura como cultura dominante. Ao mesmo tempo, e fundamentalmente, se tomarmos em consideração o conceito gramsciano de hegemonia, existem valores, sentidos, atitudes e opiniões alternativas e oposicionais. É essa relação entre valores e sentidos dominantes e valores e sentidos alternativos e oposicionais que pode nos ajudar a compreender o processo contínuo de renovação, recriação, tensionamento, conflito, resistência que caracteriza a hegemonia e que nos possibilita pensar que uma hegemonia pode ser disputada. A cultura tem esses dois aspectos ou duas faces, uma que se refere ao conjunto de valores, normas, prescrições, projeções em que os membros de uma sociedade são educados, e, ao mesmo tempo, novos sentidos que surgem e são testados: esse é o processo comum que articula sociedades e indivíduos, a cultura é sempre, ao mesmo tempo, tradição e criatividade; é sempre exterioridade e interioridade (WILLIAMS, 1989).

Nesse sentido, Williams afirma que o analista precisa considerar diversas temporalidades sociais em qualquer análise da cultura e estar atento a certo senso de movimento, de processo histórico, de articulações complexas entre esses elementos dominantes, hegemônicos, e os arcaicos, residuais, novos e emergentes. Observar a multiplicidade de temporalidades vividas em cada momento histórico (passado-passado, passado-presente, presente-presente, presente-futuro, futuro-futuro) evidencia a preocupação de Williams com o processo ativo de produção de sentido na cultura e com seu esforço, ao mesmo tempo teórico e político, de valorizar a mudança cultural (GOMES, 2011).

Williams (2001, p. 33) entende a convenção, “aqueles meios de expressão que têm consenso tácito” como uma parte vital da estrutura de sentimento: “enquanto a estrutura muda, novos meios [de expressão] são percebidos e compreendidos, enquanto velhos meios começam a parecer vazios e artificiais” (WILLIAMS, 2001, p. 33), numa articulação estreita entre a mudança social e a mudança cultural.

Entendemos que as indicações de Raymond Williams conformam uma análise das convenções como um movimento duplo: 1) Ao identificarmos as convenções, o “já reconhecido” socialmente, olharmos as disputas em torno delas – como essas convenções são objeto de reiteração, renomeação, reenquadramentos, recusas explícitas, subversões implícitas; 2) Ao identificarmos eventuais “novas” convenções, observarmos como elas disputam o consenso e como são lugares em que se desenvolvem processos de persistência, ajustamento, assimilação inconsciente, resistência ativa, esforço alternativo que caracterizam qualquer processo de disputa por reconhecimento no campo cultural.

Articulamos esses movimentos de análise das convenções à proposta que Jesús Martín-Barbero concretiza na formulação do eixo diacrônico do seu mapa das mediações, para tratar a preocupação que ele tem com a heterogeneidade de temporalidades. Para o Martín-Barbero, é fundamental compreender a relação histórica que marca a passagem das matrizes culturais aos formatos industriais. A relação entre matrizes e formatos diz da “multiplicidade de temporalidades, [na] multiplicidade de histórias, com seus próprios ritmos e com suas próprias lógicas” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 43). O que é fundamental na análise cultural de Williams, e que é captado por Martín-Barbero na construção do seu mapa das mediações, é a crucial importância da consideração das diversas temporalidades sociais em qualquer análise da cultura.

A concepção de matrizes culturais parece se configurar em Martín-Barbero como matrizes de uma cultura que operava “antes” ou “fora” da cultura midiática, e isso na medida mesmo em que ele constitui o eixo diacrônico do mapa das mediações como uma relação entre Matrizes Culturais/Formatos Industriais que permitiria compreender o modo como matrizes populares se fazem presentes na configuração de produtos massivos. Nós exploraremos a hipótese de considerar matrizes culturais como matrizes já-midiáticas, constituídas no processo histórico de consolidação da cultura midiática (GOMES et al, 2016; GOMES et al, 2017). Isso justifica pensarmos em matrizes culturais midiáticas: a configuração de produtos comunicacionais (ou formatos industriais) levaria em conta matrizes forjadas na própria relação com a cultura midiática (com a televisão, com o cinema, com a cultura pop, com a literatura, com o jornalismo etc.).



FIGURA 1: Primeira página da primeira edição do jornal *Tempos Fantásticos*

A relação histórica que marca a passagem das matrizes culturais aos formatos industriais é fundamental para a compreensão da heterogeneidade de temporalidades convocada pelo *Tempos Fantásticos*. O jornal convoca já em seu nome pelo menos duas importantes matrizes. A primeira é uma matriz jornalística, fundada em uma concepção moderna do jornalismo entendido como mediador do tempo histórico. O próprio uso do signo “tempo”, no nome, faz referência a uma tradição jornalística que emerge por meio de uma imprensa anglo-saxã, a partir do início do século XIX. Trata-se de uma concepção que encontra uma síntese na noção de jornalismo de referência no mundo: jornais como o *The Times*, o *The New York Times*, a revista *TIME* e os jornais mineiros *O Tempo* e *Hoje em Dia*. O último, apesar de não trazer o signo no nome, aponta para o que está na base da relação

desse jornalismo com o tempo, a ideia de que jornais operam como mediadores de nossa experiência histórica, oferecendo à sua comunidade de leitores e leitoras um mapa temporal e ontologicamente determinado de narrativas de uma atualidade socialmente partilhada.

A segunda matriz é a do fantástico, categoria cultural que mobiliza um repertório ficcional de narrativas marcadas por elementos insólitos – figuras do sobrenatural, do oculto e do desconhecido. Em diversos momentos de apresentação do *Tempos Fantásticos*, ele é apresentado como um “jornal de *ficção especulativa*”, termo cunhado pelo escritor estadunidense Robert A. Heinlein nos anos de 1940 para dizer de histórias baseadas nas premissas do “suponhamos que...” ou “O que aconteceria se...” (HEINLEIN, 2011). Nos círculos literários, o termo passaria a servir como noção guarda-chuva para se referir a uma variedade de gêneros como a ficção científica, a fantasia, e as ficções utópicas e distópicas (THOMAS, 2013). Todos eles, de maneira geral, são movidos pelo fantástico como modulador da narrativa, ou seja, por suas operações temporais. Particularmente, o *cyberpunk* e o *steampunk*, subgêneros da ficção científica, caracterizam-se justamente pela construção de universos diegéticos historicamente anacrônicos, nos quais elementos do passado e do futuro apresentam-se fundidos. Para além de uma discussão de convenções do fantástico, o importante a ser percebido são suas implicações temporais, na medida em que o insólito surge para inserir na tessitura das intrigas uma alteridade na experiência do tempo e do cotidiano.

### 3 Imperativo ético e atualidade jornalística

Há um conjunto de valores que constituem o cânone jornalístico ou que ao menos pretendem se constituir como hegemônicos: eles estruturam discursos hegemônicos do jornalismo, constituem sua normatividade, são propagados nos manuais e pretendem mesmo conformar matrizes curriculares de ensino. Tais valores, atualidade, imparcialidade, isenção, objetividade, independência, interesse público são performados pelo *Tempos Fantásticos*, em uma relação tensa entre a reafirmação e a desconstrução – relação que é a base de produtos parodísticos de metajornalismo<sup>5</sup>. O *Tempos Fantásticos* se ancora no jornalismo canônico para disputar seus valores, num movimento complexo que é o de exibir as convenções com todos os seus excessos, de modo quase caricatural, portanto, para desconstruir os valores a que elas dão forma. É claro que, nessas tentativas,

---

<sup>5</sup> Temos realizado, no Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação/TRACC (<http://tracc-ufba.com.br/>) alguns esforços de análise de disputas políticas e culturais no tratamento de valores e convenções do jornalismo, especialmente o brasileiro. Destacamos, especialmente: GUTMANN, 2014; GOMES et al, 2016; FERREIRA, 2014; VILAS BÔAS, 2012; MAIA, 2012; GUTMANN, FERREIRA & GOMES, 2008; GOMES, 2008.

observamos também certas dificuldades, e o que se pretende desconstrução e disputa aparece às vezes como mera reiteração. As convenções e as matrizes são ao mesmo tempo exibidas, acionadas e desconstruídas. E isso se faz nos discursos autorreferentes (nos vídeos, nos editoriais, nas matérias de divulgação) e na materialidade concreta do produto (textos, ilustrações, projeto visual e gráfico) propriamente.

No vídeo de *Lançamento* (TEMPOS..., 16 mai., 2016) , cujo texto oferecemos em epígrafe a este artigo, em tom irônico, um anúncio com linguagem retrô apresenta o *Tempos Fantásticos* em contraposição ao diagnóstico de que “a cobertura jornalística é insuficiente”, realizando um jogo com valores caros do jornalismo: a independência (“um jornalismo feroz”), a capacidade de apuração da notícia (“nossos jornalistas estão espalhados pelas quatro dimensões do multiverso”), a atualidade (um jornalismo “pontual”).

O *Tempos Fantásticos* partilha o diagnóstico de esgotamento do jornalismo na cultura contemporânea ao mesmo tempo em que promete trazer para o leitor um jornalismo como ele precisa. Sua proposta nasce, assim, de uma crítica anunciada ao jornalismo: “O jornalismo no século XXI, na atualidade, ele tá pronto pra morrer”, diz Angelo Dias no início do vídeo *Premissa* (TEMPOS..., 31 out., 2016), parecendo repercutir aquilo que observa Williams, de que a mudança nos valores e sentidos de uma cultura faz velhos meios de expressão parecerem “vazios e artificiais” (WILLIAMS, 2001, p. 33). Mas por que o jornalismo estaria pronto para morrer? Qual seria o problema do jornalismo, segundo o *Tempos Fantásticos*? Do jeito que o jornalismo é feito hoje “ele beira muito a ficção”... Esse diagnóstico, ao mesmo tempo em que serve de base para a apresentação do que será a estratégia do *Tempos Fantásticos* (a subversão do que o jornalista vive diariamente na produção da Folha de São Paulo), configura-se também como expectativa de que seja possível um outro jornalismo. Ficção e jornalismo são articulados de modo tenso: ficção surge como um problema no jornalismo (que beiraria muito a ficção, na acepção tomada, no vídeo *Premissa*, quase como sinônimo de manipulação da informação), mas seria também o lugar de realização de um esforço alternativo, pois ao invés da manipulação da informação, o *Tempos Fantásticos* nos oferece, despudoradamente, “notícias de coisas que não existem” <sup>6</sup>. No mesmo vídeo, Angelo Dias assume que, ao contrário do que ele aprendia na faculdade, imparcialidade e ética não são possíveis, e a única saída é levar isso à potência máxima, oferecendo ao leitor um compromisso com a mentira, com a ficção, com a invenção.

---

<sup>6</sup> Textos do vídeo *Premissa*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=C-INPxOb9wA> . Acesso em 06 de março de 2018.

A intenção de realizar um “jornalismo fictício” disputa, de uma só vez, o imperativo ético do jornalismo e um de seus valores centrais, a atualidade. O imperativo ético prescreveria “a notícia como o discurso verdadeiro sobre fatos da realidade” (GUERRA, 2008, p. 34), constituindo um vínculo importante entre a credibilidade do jornalismo e a confiança que o público nele depositaria – a informação, justamente, não “pode se converter em ficção” (GUERRA, 2008, p. 33) nem o público pode duvidar “sistematicamente da realidade dos fatos noticiados” (GUERRA, 2008, p. 33). A realidade que está na base do *Tempos Fantásticos*, entretanto, constitui-se como transgressão: “os textos do *Tempos Fantásticos* têm que ter uma base na realidade, não são histórias que não têm nada a ver com o que estamos vivendo” (Vídeo *Premissa*), mas opera ao modo do fantástico, da ficção científica, como uma realidade paralela. O jornal nos oferece “textos fantásticos e surreais de todo o espaço-tempo”<sup>7</sup>.

A atualidade, essa temporalidade do tempo presente definidora e legitimadora do jornalismo enquanto instituição social, por sua vez, demarcaria o próprio sentido de realidade e construiria relações de referência para a vida cotidiana. No jornalismo, os marcadores simbólicos sobre o tempo presente são também modos de organizar a vida cotidiana: instantaneidade, simultaneidade, periodicidade, novidade e revelação pública dizem de “relações temporais que o jornalismo desencadeia, ligadas a ações, situações e modos de tratamento de eventos no tempo presente” (FRANCISCATO, 2005, p. 23). No *Tempos Fantásticos*, temos movimentos de abertura para temporalidades múltiplas.

O editorial do primeiro número 1 disputa os vínculos entre o imperativo ético e o valor da atualidade jornalística explicitamente:

O jornal *Tempos Fantásticos* não foi criado para trazer a informação urgente e emergente. Vamos além da vontade do leitor e trazemos informações de mundos paralelos, nos infinitos multiversos e realidades avessas. O *Tempos Fantásticos* traz textos do futuro, passado e presente alternativos, de mundos que não conhecemos e de nosso mundo desconhecido. Correspondentes enviam notícias de cem anos no futuro, mil anos no passado ou em alguns minutos 'para o lado', ou seja, em outra Terra como a nossa (Editorial, #1, pg. 1).

## 4 Tempos anacrônicos

Enquanto gesto interpretativo das relações temporais estruturantes das mediações jornalísticas, o vínculo do jornalismo com a atualidade acaba sendo

---

<sup>7</sup> No texto de apresentação do jornal, em seu site: <http://www.temposfantasticos.com/>

pacificado tanto nos discursos de legitimação da institucionalidade das notícias como narrativas do tempo presente, quanto pelas críticas à insuficiência ou inferioridade da qualidade histórica dessas narrativas. Estudos mais atentos a essas relações temporais percebem que há uma complexa trama de temporalidades que orientam as narrativas jornalísticas. Ao analisar os discursos dos jornais diários, Elton Antunes (2007) afirma que a mídia informativa “curto-circuita os tempos”:

[...] ao mesmo tempo em que ela é padronizadora do tempo atual – ritmo e ordena cronologicamente o cotidiano –, ela põe também em circulação representações de relações temporais diversas, fazendo emergir outros tempos de outros estratos. São, no mesmo movimento, camadas superpostas e atravessadas. Para tornar os tempos contemporâneos à experiência, a mídia dá visibilidade a tempos não contemporâneos. Daí que a mídia não apenas transporte o tempo; ela engendra relações temporais. (ANTUNES, 2007, p. 289)

Reconhecer essa complexidade temporal no jornalismo é fundamental, inclusive, para que entendamos o que está em jogo quando nos deparamos com um jornal como o *Tempos Fantásticos*, cujas estruturas temporais e históricas acionam as convenções jornalísticas para justamente subverter seus valores, exibindo temporalidades múltiplas. No editorial da primeira edição, faz-se saber que aquele é, afinal, “Um jornal sobre o futuro, presente e passados alternativos” (EDITORIAL, 2016a, p.1). Ao longo de suas edições, jogos com as temporalidades são vastamente explorados, particularmente com as categorias históricas de passado, presente e futuro.

Podemos perceber esses jogos nas ancoragens espaço-temporais das matérias. Abaixo das manchetes, lemos “Do futuro”, “Do passado”, “Do nosso presente” etc. As marcações expressam não apenas a diversidade de tempos, mas a própria ênfase no tempo, em detrimento do espaço (como comumente encontramos em jornais, e suas notícias “De São Paulo” ou “De Brasília”, por exemplo), para a contextualização dos acontecimentos narrados e dos sítios dos repórteres ficcionais. Essas ancoragens são também estrategicamente vagas, dizendo respeito a grandes extratos históricos, diferentemente das marcações geográficas, que costumam ser mais específicas e localizadas.

E se a diversidade temporal se espalha nesse diagrama historicamente estratificado, o *Tempos Fantásticos* amplia ainda mais suas possibilidades com a criação de tempos alternativos e paralelos. Em notícias como “Grande Colisor de Hádrons destrói Sistema Solar - *De um presente alternativo*” (GRANDE..., 2016, p.1), o jornal se abre à narração fabular e especulativa da atualidade. O mesmo acontece com notícias como “Jack, o estripador, é encontrado vivo em beco de Londres – *De um passado paralelo*”, em que o jornal recria o passado. Este, por sua

vez, é confrontado ainda por outra notícia, na mesma página: “Jack, o estripador, é encontrado morto em beco de Londres – *De um outro passado paralelo*”. A própria disposição das duas notícias em lados opostos na página fortalece a relação de paralelismo, expressa ainda na ilustração no meio das duas (FIG. 2).

**Jack, o estripador, é encontrado vivo em beco de Londres**

**DE UM PASSADO PARALELO**

Preso o criminoso conhecido como Jack, o estripador. John Langham Ferris, 27, foi encontrado esfaqueando a barrega de uma prostituta em um beco de Whitechapel, Londres. O homem tentou fugir porém foi capturado após um tiro da polícia atingir seu ombro. Junto com Ferris foi encontrada uma faca serrilhada e o equivalente a £60, provavelmente roubados da vítima.

A investigação levou os policiais ao flagrante após depoimentos de prostitutas e frequentadores dos locais onde outras vítimas foram encontradas. Em um trabalho conjunto de investigadores particulares e policiais da Scotland Yard, uma série de evidências foi coletada e classificada. A parceria com médicos legistas também ajudou a descobrir o possível local do próximo crime.

O modo de operação de Ferris era simples e metódico. Ele frequentava as casas de prostituição por dias até ganhar notoriedade entre as trabalhadoras. Após ser reconhecido pelo nome, trocava de casa por alguns dias, no mesmo processo. Ao voltar para a primeira, reconhecia as prostitutas que ficavam mais felizes em vê-lo e marcava encontros com elas em locais não movimentados.

A procura do cliente fiel, a prostituta seguia suas demandas e aparecia no local combinado. Ferris então cortava a garganta da mulher e esfaqueava a área abdominal, roubando dinheiro e um pedaço da roupa da vítima.

“É um marco para a Scotland Yard e para a Inglaterra”, disse o chefe da polícia metropolitana de Londres, em discurso para jornalistas. Ferris será julgado ainda essa semana.

**Tricentenário foi pioneiro na invenção e construção urbana**

**OBITUÁRIO – DO FUTURO**

Mesmo após trezentos anos de progresso, todos se lembram de Vladimir Kutz, o Vlad, como apenas mais um vampiro. Esquecem-se da sua participação – ainda em vida – da construção da malha ferroviária do oeste americano. A transformação em vampiro, aos 66 anos, não trouxe tristeza para o homem, viviu desde os 50. Ele costumava dizer que mais tempo de vida era tudo o que precisava para por em prática projetos maravilhosos.

Vlad escondeu sua condição vampírica por anos, dizendo que havia contraído uma doença dos trabalhadores chineses das minas de carvão, um tipo de fobia à luz que o fazia ficar em casa durante o dia e só sair à noite. Seus trabalhadores estavam acostumados a varar madrugadas sob a

tutela do empresário, que nunca passava um dia sem supervisionar cada nova milha construída.

A chegada da modernidade no oeste americano afastou o tycoon de sua terra natal. Viajou por quase toda a América do Norte, atividade perigosa, já que precisava dormir em porões de estalagens para não ser ferido com raios de sol. Sua velhice era desculpa para vedar as janelas e seu dinheiro pagava pelas cortinas negras.

Vlad adaptou uma carregagem de carga com as próprias mãos, de modo que ela pudesse servir como condução e quarto a qualquer momento. Com a tecnologia, sua criação foi melhorando cada vez mais, até se tornar o que nós conhecemos como os trailers ou motorhomes.

Sua inclinação para o progresso não parou no veículo. Vlad foi pivô de várias construções

para melhorar a qualidade de vida dos acometidos pelo vampirismo, condição que ele aprendeu a tratar como doença. Clichê casas, carros, navios e aviões totalmente protegidos dos raios solares. Fez tudo em parceria com grandes empresas que, hoje, após sua morte, finalmente admitem sua colaboração por tantos anos.

Foi Vlad um dos responsáveis pela aprovação da primeira cidade de subaquática. Ele imaginou e projetou a construção que levava moradia, comércio e entretenimento para o fundo do oceano, tudo isso bem longe dos raios solares. Contratou pesquisadores e construiu, nos arredores de Nova Iorque, a primeira cidade subaquática do mundo.

Foi nessa cidade – chamada Marítima – que Vlad decidiu ter seus últimos momentos. Morreu após sua parceira, Mirian Kutz, vampira recém transformada, desferir um golpe de estaca no peito. Deixou testamento em vídeo declarando o desejo pelo suicídio assistido.

**Jack, o estripador, é encontrado morto em beco de Londres**

**DE OUTRO PASSADO PARALELO**

Encontrado o criminoso conhecido como Jack, o estripador. John Langham Ferris, 27, foi encontrado morto após ser esfaqueado por uma sobrevivente do criminoso. Enquanto tentava matar mais uma prostituta, Ferris foi subjugado por ela e morto com seis facadas no peito. A prostituta Poliana Myrtle foi quem chamou a polícia e os levou para o corpo.

A faca serrilhada utilizada por Ferris ainda estava cravada em seu peito quando a polícia chegou. A mulher foi aconselhada por médicos já que não conseguia parar de chorar. Pelo que concluiu a perícia, uma fantástica colaboração entre policiais, investigadores particulares e médicos legistas, Ferris estava no meio de uma relação sexual quando foi morto. Para a surpresa do público, Poliana confessou ser cúmplice do assassinato.

O modo de operação de Ferris era simples e metódico. Sua amante, Poliana, apontava suas principais concorrentes das casas de prostituição vizinhas. Ele as cortejava, virava cliente comum e, após sumir por alguns dias, voltava pedindo encontros em lugares inusitados. Lá, matava as mulheres e esfaqueava suas barrigas, a pedido da própria Poliana.

“Poliana confessou que ela mesmo pedia para que Ferris fizesse a parte inferior da barriga das mulheres, um modo de passar uma mensagem que seus úteros estavam em ‘perigo’”, disse o chefe da polícia metropolitana de Londres.

Mesmo após testemunhas e sobreviventes terem reconhecido Ferris como o assassino, a polícia ainda tem dúvidas se Poliana participava ou não dos assassinatos.

**Ilustração** William Mur (murcontato@gmail.com)

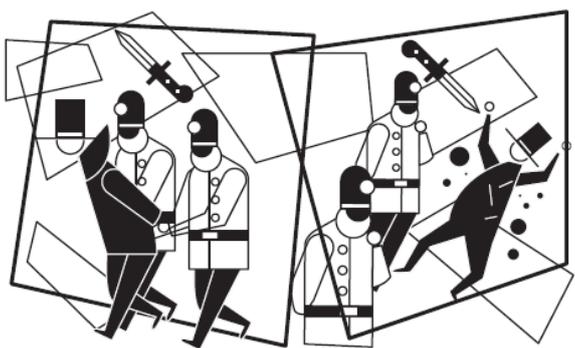


FIGURA 2: Fragmento da segunda página da primeira edição de *Tempos Fantásticos*

De diversas maneiras, assim, o *Tempos Fantásticos* constrói tempos que, por definição, não podem se fechar em si mesmos.

É interessante notar que, ainda que o jornal transite por extratos temporais distintos, há a recorrência da marcação “Do *nosso* presente” – que é, inclusive, sempre o vínculo temporal da coluna do editorial. Tal ancoragem faz referência a uma experiência histórica baseada não só na atualidade de seus relatos (em 2016, 2017 ou 2018, tempo “sede” do jornal), mas também na de uma atualidade compartilhada por seus leitores culturalmente situados – o “nosso” é o signo dessa partilha. Assim, mesmo o futuro, o passado e os presentes alternativos têm o “nosso presente” como eixo de referência e chave de leitura.

A exploração deliberada das possibilidades de abertura temporal é frequentemente tematizada nos discursos autorreferentes do jornal. No editorial

“Tempos diferentes podem trazer as mesmas necessidades”, ela ganha entonação ética e política:

Queremos falar e sermos compreendidos, fazer e sermos reconhecidos. Queremos ser aceitos e inclusos na sociedade, independente de raça, cor, sexo, condição sexual ou habilidade. Os tempos diferentes trazem pessoas diferentes, com pensamentos distintos e filosofias complexas. A aceitação da diversidade como evolução deve ser difundida aos quatro cantos do multiverso. (EDITORIAL, 2016b, p. 1)

No vídeo de lançamento do *Tempos Fantásticos*<sup>8</sup>, a linguagem audiovisual configura relações temporais também muito significativas no que se refere à estruturação das temporalidades do próprio jornal. Em primeiro lugar, é patente a referência à estética dos cinejornais do início século XX, no uso de imagens de arquivo em preto e branco, na dicção do locutor, no tratamento retrô do som da sua locução. As próprias imagens utilizadas fazem referência a um mundo da primeira metade do século: além de imagens de Guerra e de tecnologias da época, vemos jornalistas reunidos em torno de antigas rotativas com um jornal de 1938 em mãos.

As referências retrô são recorrentes no estilo e nos temas do jornal, não apenas nas incursões ao passado, mas na própria maneira de lançar mão de matrizes clássicas do fantástico, sobretudo da literatura e do cinema de ficção científica. Não por acaso, ao anunciar que o jornal traz reportagens do futuro espacial, é um plano de “Viagem a Lua”, de Méliès, de que o vídeo se utiliza. Além disso, o jornal vai ao encontro das próprias poéticas do steampunk e da ficção especulativa na maneira de convocar e reconfigurar o passado histórico.

Em segundo lugar, é em meio ao recurso ao passado que o jornal constrói suas anacronias como estratégias de tensionamento da coerência temporal. O convite ao espectador para comprar o jornal vem nos termos de “Com apenas um clique...”, inserindo um elemento fortemente extemporâneo ao discurso do anúncio. A fala é acompanhada pela imagem de uma mão que segura um mouse, cujo tratamento em preto e branco acaba criando uma costura artificial com o restante do filme.

Há ainda uma anacronia que se funda, no vídeo, não pelo uso de elementos anacrônicos dentro da estrutura temporal do filme, mas pela anacronia da peça em relação ao tempo ao qual ele se destina. O descompasso é evidente quando o locutor afirma que o jornal traz notícias “até mesmo de hoje”, ainda que a fala seja acompanhada de imagens do passado (uma cena antiga de carros circulando por uma rua). A primeira página do *Tempos Fantásticos*, novo jornal lançado a leitores

---

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=VLWrmqSok8A>

e leitoras no Brasil de 2016 (seu tempo “sede”) emerge, no vídeo, das imagens de uma rotativa de outros tempos, seguidas por uma cena de um senhor abrindo seu jornal sentado em uma cadeira de balanço.

O *Tempos Fantásticos* traz o slogan “O jornal atemporal” em seu cabeçalho e em seu material de divulgação. Aqui de novo a marca da relação entre o jornalismo e o tempo na mediação da experiência histórica é colocada em jogo, reiterada e contestada. Essa contestação, pelo que sugere o slogan, se dá na maneira como o jornal ultrapassa um senso de atualidade definido pelo tempo presente, ou pelo menos por um tempo presente coerente e estável, homogeneamente apreendido em uma trama histórica linear. Pelo que se pode perceber com os movimentos do conteúdo do jornal, essa “atemporalidade” implica uma ideia de que o *Tempos Fantásticos* não se fixa no (nosso) tempo, transcende suas fronteiras.

No entanto, é interessante perceber que o jornal opera, efetivamente, não por uma atemporalidade, ou seja, por uma negação do tempo, mas pela diversidade com que marca seus movimentos de abertura para tempos distintos. Passado(s), presente(s) e futuro(s) são mobilizados e conjugados pelo jornal de tal maneira que suas identidades temporais são preservadas e igualmente consideradas, fazendo com que diversos planos históricos convivam horizontalmente na mesma publicação, sem que, a princípio, um seja prioridade em relação ao outro. Trata-se de uma curiosa forma de anacronia, na medida em que a unidade editorial compreendida pelo exemplar do jornal não é caracterizada por narrativas de um mundo contemporâneo – a atualidade –, mas pela extemporaneidade como proposta de percepção aberta do tempo levada a cabo pelo diagrama do jornal.

O slogan “O jornal atemporal” ganha mais significância quando notamos que o *Tempos Fantásticos* não traz a data da edição no seu cabeçalho (ou em qualquer outro lugar), marcando a sua negação a âncoras cronológicas fixas, o que também significa negar a referência a uma realidade (cronologicamente identificada) determinada.

Para além dos modos de organização das narrativas, a exploração das possibilidades temporais é frequentemente formulada enquanto tema no *Tempos Fantásticos*. E isso pode ser percebido em diversas partes no jornal, inclusive nos seus anúncios (a maioria deles fictícios). Exemplo marcante é uma propaganda que se destaca no centro da primeira página da primeira edição, a de um produto chamado “tempovisão” (FIG. 1). A ilustração traz uma TV com uma ampulheta exibida em sua tela. O modelo antigo do aparelho de TV, associado ao slogan “Do futuro para você”, cria ainda uma maior complexidade para a trama simbólica de temporalidades embaralhadas no anúncio. Trata-se, novamente, da possibilidade

de visualização de tempos múltiplos aos leitores do jornal, também eventuais espectadores de tal “maravilha tecnológica”. E de maneira ainda mais fundamental, trata-se de chamar atenção para a centralidade do tempo na configuração da mediação constituída pelo *Tempos Fantásticos* – algo que, como buscamos argumentar, se refere à própria relação com a matriz moderna do jornalismo compreendido como mediador da experiência do tempo e da história.

A partir de movimentos como esses, colocando o *Tempos Fantásticos* em perspectiva com as convenções temporais da matriz jornalística que ele aciona, podemos observar uma evidente tensão entre a atualidade e a intempestividade. O intempestivo, aqui, recuperando sentidos do termo empregado no pensamento nietzschiano (NIETZSCHE, 2003), marca o aspecto temporalmente inesperado e impertinente de certas ideias e posturas na ordem do tempo. É assim que as tramas temporais do *Tempos Fantásticos* se distinguem dos jornais de referência, na medida em que promovem um “curto-circuito” mais radical, fazendo da multiplicidade potência, em vez de ameaça. Essa potência é convocada em suas poéticas, aproximando-se do fantástico não apenas pelos temas insólitos e sobrenaturais, mas pela transgressão das lógicas temporais que regem sua(s) realidade(s).

## 5 Cotidianos fantásticos

É importante entender em que medida as anacronias evidenciadas nas operações do *Tempos Fantásticos* estão conectadas aos modos como a mediação jornalística é concebida na modernidade, em sua estreita relação com as experiências do cotidiano. Para isso, o fantástico pode ser tomado como uma categoria potencialmente transgressora de certos limites hermenêuticos, particularmente sobre os limites de convenções temporais e históricas, ao confrontá-los com a possibilidade e a multiplicidade de tempos *outros*. Como argumentamos em seguida, se há um curto-circuito temporal radical em ação pelas páginas do *Tempos Fantásticos*, sua fagulha parte do cotidiano e a ele retorna.

Ao convocar uma matriz moderna de jornalismo, o *Tempos Fantásticos* se apropria de discursos que concebem os jornais como uma importante – ou mesmo necessária – mediação da experiência histórica (MANNA, 2016). Isso implica dizer que, na modernidade, os jornais passam a ser compreendidos e legitimados enquanto mediadores de uma realidade socialmente partilhada e temporalmente determinada. Há aqui não só uma consciência social em torno de uma suposta função dos jornais de relatar os acontecimentos do mundo, mas uma consciência

propriamente histórica da atualidade, na medida em que os modernos promovem uma “temporalização da história” (KOSELLECK, 2006).

É nessas condições que o *Tempos Fantásticos* realiza seus movimentos reflexivos. Não é fortuito, nesse sentido, que sua declarada pretensão de satirizar a realidade, como afirma Angelo Dias – “O *Tempos Fantásticos* é uma sátira à realidade” (TEMPOS..., 31 out. 2016) –, se dê por dentro dos modos de operação da mediação jornalística. Há um conjunto de camadas de tensionamento que o jornal configura, partindo das convenções e valores do jornalismo, para alcançar o mundo culturalmente constituído e jornalisticamente articulado. Essas camadas ganham relevo na fala seguinte de Angelo Dias, no mesmo vídeo, em que se expressa um processo crítico da realidade que não se dá sem as condições de sua percepção via mediação jornalística: “O *Tempos Fantásticos* é uma sátira [1ª] ao jornalismo, [2ª] ao modo como nós lemos notícias, [3ª] ao modo que nós contamos fatos uns pros outros, e [4ª] como isso tudo reflete nossa vida real. ” (TEMPOS..., 31 out. 2016, grifos nossos).

Para que essa sátira adquira sentidos, ela parte do reconhecimento da importância do jornalismo enquanto instituição social do tempo e da história. Como afirma Antunes, a notícia “é um dos sinais temporais utilizados pela sociedade para sua orientação” (ANTUNES, 2007, p. 287), e o jornalismo diário é uma das instituições sociais “que atua como quadro de referência para constituir aquilo que se entende por tempo” (p. 287). Reconhecendo a atualidade como operador distintivo do discurso temporal do jornalismo, Antunes convoca André Vitalis, que analisa a importância do jornalismo para a constituição de uma noção moderna de atualidade:

A atualidade dá doravante forma à nossa experiência do tempo. O fato de viver permanentemente à escuta das notícias do mundo altera a nossa relação com os outros, mas também a nossa própria percepção da trama temporal. É a imprensa diária que, desde meados do século XIX, introduziu uma nova maneira de fazer relação com os seus contemporâneos e que tem instalado uma temporalidade até então desconhecida. (VITALIS et alii, 2005, p.12, apud ANTUNES, 2007, p. 10)

Assim, podemos melhor entender a natureza do tensionamento em jogo com a mobilização do fantástico para dentro de um jornal. É importante ter em mente que, em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (2004), Tzvetan Todorov enfatiza a distensão que o fantástico instaura na percepção da realidade. O fantástico não se resume à aparição do insólito, mas se configura na tensão que se estabelece quando algo insólito irrompe na normalidade. Relacionado a estados “mórbidos” da consciência, o fantástico manifestaria uma laceração no mundo da regularidade a partir da aparição daquilo que não pode aparecer/acontecer, mas

aparece/acontece. O fantástico, afirma Todorov, possui estreita relação com as pessoas em sua cotidianidade, desafiando os parâmetros de normalidade ao colocar em confronto noções sobre o natural (o regular, o coerente, o possível) e o sobrenatural (o insólito, o inexplicável, o absurdo).

No *Tempos Fantásticos*, o fantástico emerge trazendo consigo um repertório ficcional, convocado desde seus vídeos promocionais. As falas sobre as premissas do projeto de um jornal excêntrico – baseado na ficção, na invenção, no “compromisso com a mentira” – são intercaladas por cenas de trechos de filmes clássicos de ficção científica – *Aelita, a Rainha de Marte* (Yakov Protazanov, 1924), *A Primeira Espaçonave em Vênus* (Kurt Maetzig, 1960) e *O Planeta Pré-Histórico* (Pavel Klushantsev, 1965). Assim, é possível anteciper que as inserções de alienígenas, vampiros ou planos inteiros de realidade imaginada do jornal servirão não apenas para criar um conjunto de notícias absurdas, mas para redimensionar a narrativa jornalística como mediação da experiência histórica na partilha do cotidiano.

É interessante notar que, se as narrativas jornalísticas são tão fortemente fundadas pelo olhar sobre o cotidiano, o *Tempos Fantásticos* desenvolve seu material na interseção em que jornalismo e fantástico podem se encontrar, na medida em que o próprio fantástico é fundado na relação (transgressora) com o cotidiano. Essa relação é marcada nos termos de Roger Caillois, ao dizer que todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana (CAILLOIS, 1965, pág. 161). É também pela relação com o cotidiano que Italo Calvino (2004) organiza sua conhecida antologia de contos fantásticos do século XIX: por um lado, ele encontra textos que ele chama de um “fantástico visionário”, que apostam na percepção “por trás da aparência cotidiana um outro mundo, encantado ou infernal” (CALVINO, 2004, p. 13). Por outro lado, nos contos que ele caracteriza como de um “fantástico cotidiano”, ele identifica narrativas “em que o sobrenatural permanece invisível, é mais ‘sentido’ do que ‘visto’, participando de uma dimensão interior, como estado de ânimo ou como conjectura” (p. 13). De qualquer maneira, podemos perceber que, seja em uma ou em outra forma de se expressar, o fantástico tem como ponto de partida, como âncora temporal (sempre na relação também com o espaço) o cotidiano.

Nesse sentido, o fantástico emerge justamente quando o tempo da vida cotidiana se abre para outros tempos. Como propõe Dorothea Von Mücke (2003), o insólito se instaura nas narrativas fantásticas como um *outro histórico*. Com isso, a autora caracteriza suas intrigas não por meio da tematização de certas anacronias que se instauram – lapsos, fragmentações, sobreposições, inversões temporais, ou

encontros entre personagens e elementos de tempos distintos –, mas sobretudo pela instituição de uma experiência anacrônica do mundo narrativo vivida por um leitor que busca coerência e totalidade.

Colocando em perspectiva o jornalismo e o insólito, Leal, Manna e Jácome (2013) sublinham que os jornais operam, na cultura, enquanto agentes reguladores da nossa relação com a realidade cotidiana e outros mundos pelos quais transitamos. Por meio de narrativas jornalísticas, constituímos os nossos modos de reconhecimento, conformamos padrões de sentido para o que acontece e ancoramos aquilo que tomamos e compartilhamos como parte de nossa vida. No entanto, os autores também chamam atenção para relações mais complexas do que a mera conformação e pacificação da realidade mediada. Há uma frequente “tensão entre o novo e a repetição, o controle e o incontrolável, e as perspectivas que veem a realidade como ‘múltipla’ ou habitada por ‘mundos possíveis’” (LEAL, MANNA & JÁCOME, 2013, p. 146), expressando uma instabilidade nos próprios rituais de estabilização de suas rotinas.

Nesse sentido, poderíamos, por um lado, interpretar as operações jornalísticas modernas por uma tendência à manutenção da “legalidade cotidiana”: a manutenção dessa legalidade é uma preocupação claramente observável diariamente nos jornais, evidente em seu interesse por desvios normativos e pela ameaça do incontrolável. “A realidade projetada pelo jornalismo, por esse viés, aspiraria sempre um mundo transparente e desvendado – e, portanto, simbolicamente controlado. ” (MANNA, 2016, p. 25). Por outro lado, o fantástico pode surgir como categoria heurística para a interpretação das tensões inerentes ao jornalismo:

O fantástico e o jornalístico, enquanto categorias gerais, nos parecem interessantes, nesse sentido, porque podem facilmente ocupar em nosso imaginário os postos de uma polaridade que separaria a consonância da intriga da dissonância temporal. Mas essa polaridade é mais interessante para nós na medida em que ela mesma se revela como uma armadilha, e nos desafia a percebê-los de maneira dinâmica. Isso significa compreender as diferentes maneiras como as narrativas se constituem concretamente pelos dilemas do tempo e da história, nunca contra ou apesar deles. (MANNA, 2016, p. 126)

## 6 Conclusões

Vimos como o *Tempos Fantásticos* aciona matrizes do fantástico para disputar matrizes e convenções do jornalismo, seus valores, suas institucionalidades, suas formas culturais, suas práticas hegemônicas. *Tempos Fantásticos* é baseado em uma série de valores do jornalismo moderno, que são performados em convenções socialmente reconhecidas. Essas convenções são

tensionadas em relações predominantemente parodísticas, na medida em que linguagem e formas culturais jornalísticas são mobilizadas de maneira autoconsciente e reflexiva para a construção do universo fantástico do jornal.

Nas reflexões em torno da relação entre tempo – e, particularmente, o tempo histórico – e jornalismo, é recorrente uma ideia de que o jornalismo se dedica a narrar o tempo presente. Longe de estar ligada às configurações recentes do jornalismo e às lógicas da instantaneidade, ou ao diagnóstico de um suposto regime de historicidade marcado pelo presentismo (HARTOG, 2013), tal ideia é de matriz propriamente moderna. Como aponta Koselleck (2006), é com uma efetiva temporalização da experiência social e o crescente interesse dos modernos pela sua própria historicidade que particularmente o passado e o futuro se elevam enquanto universos de reflexão historiográfica. Nesse contexto, afirma Koselleck, uma percepção histórica do presente, do cotidiano e da atualidade foi levada adiante e cultivada, em grande parte, por jornalistas.

Num cenário de Modernidade, o jornalismo constrói modos de presença e ausência como crise, como cisão tempo/espço, como desencaixe (GIDDENS, 1991). O presente, no jornalismo, aparece como uma dimensão temporal própria, relativamente autônoma em relação à memória do passado e aos projetos de futuro. A ênfase no presente e na vida vivida no cotidiano seriam, assim elementos fundamentais da experiência social mediada pelo jornalismo. Mas, enquanto viver o dia a dia, aproveitar o tempo que passa, é o modo possível de vida em comum – vivemos o tempo em duração – o jornalismo moderno pretende instituir o primado do presente na experiência de vida social, ao mesmo tempo tomando o presente como medida de todas as coisas e tornando a vida uma vida sem rastro e sem futuro.

*Tempos Fantásticos* reconhece esse cenário de crise – da Modernidade e do Jornalismo –, reconhece múltiplas tessituras temporais do presente, nos indicando outras temporalidades possíveis, e nos lembrando a importância do fantástico para a configuração das nossas vidas. A experiência radical de alteridades temporais e realidades fantásticas promovida pelo *Tempos Fantásticos* tornou evidentes anacronias constitutivas das mediações jornalísticas na sua relação com o cotidiano. A convocação manifesta do fantástico aqui nos permite evidenciar essas anacronias, compreendidas como potência, e não como impertinentes aspectos de um jornalismo visto por óticas estabilizadoras e deontológicas. O *Tempos Fantásticos* se mostrou então, analiticamente, como um lugar produtivo para observarmos a articulação entre processos de mudança cultural e mudança social, tão cara a Raymond Williams, as tramas temporais que configuram as disputas pelo jornalismo moderno e a produtividade da adoção do fantástico como estratégia

interpretativa. Nas experimentações realizadas pelo jornal, nos exercícios com formas culturais e convenções do jornalismo e do fantástico, uma complexa trama de temporalidades se realiza e uma disputa política e cultural se efetiva. *Tempos Fantásticos* se configura, assim, como um desses objetos dinâmicos e concretos em que continuidades e rupturas se evidenciam, numa constante hesitação/tensão entre determinações e conflitos, entre resoluções e irresoluções, entre tradição e mudança, memória e recusa.

## Referências

ANTUNES, Elton. **Videntes imprevidentes**: temporalidade e modos de construção do sentido de atualidade em jornais impressos diários. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas. UFBA. Salvador, 2007.

CAILLOIS, Roger. **Au coeur du fantastique**. Paris: Gallimard, 1965.

CALVINO, Italo (org.). **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

EDITORIAL. **Tempos Fantásticos**. v. 1, 2016a.

EDITORIAL. **Tempos Fantásticos**. v. 2, 2016b.

FERREIRA, Thiago Emanuel. **Cultura política brasileira no telejornalismo do horário nobre**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, 2014.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A fabricação do presente**. Como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais, São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviedo Teixeira, 2005.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da Modernidade**, São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

GOMES, Itania Maria Mota; GUTMANN, Juliana Freire; MAIA, Jussara Peixoto; VILAS BÔAS, Valéria; FERREIRA, Thiago Emanuel. Porque o jornalismo faz rir: matrizes midiáticas do programa Sensacionalista, do Multishow. In: LISBOA FILHO, Flavi Ferreira; BAPTISTA, Maria Manuel (org.). **Estudos culturais e interfaces**: objetos, metodologias e desenhos de investigação. Aveiro: Universidade de Aveiro, Programa Doutoral em Estudos Culturais. Santa Maria: UFSM, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2016, pp. 219-236. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/estudosculturais/arquivos/livros-completos/ESTUDOS%20CULTURAIIS%20E%20INTERFACES%202016.pdf>. Acesso em 07 de fevereiro de 2017.

GOMES, Itania Maria Mota. O embaralhamento de fronteiras entre informação e entretenimento e a consideração do jornalismo como processo cultural e histórico. In: Elizabeth Bastos Duarte; Maria Lília Dias Castro. (Org.). **Em torno das mídias**. Práticas e ambiências. 1ed. Porto Alegre: Sulina, 2008, v. 1, p. 95-112.

GOMES, Itania Maria Mota. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento in JANOTTI Jr., Jeder & GOMES, Itania Maria Mota (Orgs.). **Comunicação e Estudos Culturais**, Salvador: Edufba, 2011a, pg. 29-48.

GOMES, Itania Maria Mota; SANTOS, Thiago Emanuel Ferreira dos; ARAÚJO, Carolina Santos Garcia de & MOTA JÚNIOR, Edinaldo Araújo. Temporalidades Múltiplas: análise cultural dos vídeos e da performance de Figueroas a partir dos mapas das mediações e das mutações culturais, **Revista Contracampo**, v. 36, n. 3, 2017.

GRANDE Colisor de Hádrons destrói Sistema Solar - De um presente alternativo. **Tempos Fantásticos**. v. 4, 2016

GUERRA, Josenildo Luiz. **O percurso interpretativo na produção da notícia**, São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviedo Teixeira, 2008.

GUTMANN, Juliana Freire. **Formas do telejornal**. Linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais, Salvador, EDUFBA, 2014.

GUTMANN, Juliana Freire; FERREIRA, Thiago Emanuel & GOMES, Itania Maria Mota. Eles estão à solta, mas nós estamos correndo atrás. Jornalismo e entretenimento no Custe o que Custar. **Revista E-Compós** (Brasília), v. 11, p. 1-15, 2008.

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

HEINLEIN, Robert A. **The nonfiction of Robert Heinlein**: volume I. Richmond: The Virginia Edition, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.

LEAL, Bruno; MANNA, Nuno; JACOME, Phellipy. Jornalismo, realidades múltiplas e o insólito: Um conto chinês e suas variações. In: HOFF, Tânia; SANTOS, Goiamérico Felício Carneiro. (Org.). **Poéticas da mídia**: midiatizações, discursividades, imagens. 1ed.Goiânia: CEGRAF, 2013, v., pp. 139-150.

MAIA, Jussara Peixoto. **Além da notícia. Jornalismo em programas de entretenimento**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, 2012.

MANNA, Nuno. **Jornalismo e o espírito intempestivo**: fantasmas na mediação jornalística da história, na história. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social in SOUSA, Mauro Wilton de (Org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**, São Paulo: Brasiliense, 1995, pg. 39-68.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Jesús Martín-Barbero: As formas mestiças da mídia. Entrevista à revista Fapesp. **Revista Fapesp**, edição 163. Setembro de 2009. Disponível em <http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>. Acesso em 13 de setembro de 2014.

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

TEMPOS Fantásticos – Lançamento. Publicado por Angelo Dias. 16 de maio, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VLWrmqSok8A> Acesso em 06 de março de 2018.

TEMPOS Fantásticos – Premissa. 31 de outubro, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C-INPxOb9wA> Acesso em 06 de março de 2018.

THOMAS, P. L. **Science fiction and speculative fiction: challenging genres**. Roterdão: Sense Publishers, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VILAS BÔAS, Valéria. **Outras notícias virão logo mais: a construção da serialidade nos telejornais diários da Rede Globo**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, 2012.

VON MÜCKE, Dorothea E. **The seduction of the occult and the rise of the fantastic tale**. Stanford: Stanford University Press, 2003.

VOS, Tim P. A mirror of the times. **Journalism Studies**, London, v. 12, n. 5, 2011, pp. 575-589.

WILLIAMS, Raymond. Culture is Ordinary. In: WILLIAMS, Raymond. **Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism**. London: Verso, 1989. p. 3 -18.

WILLIAMS, Raymond. Film and the Dramatic Tradition. In: HIGGINS, John (Ed.). **The Raymond Williams Reader**. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. p. 25-41.

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

Edição v. 37  
número 3 / 2018

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 37 (3)  
dez/2018-mar/2019

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 investimento na inteligência humana é a oportunidade de amanhã: entrevista com o filósofo Gilles Lipovetsky

Investment in human intelligence is tomorrow's opportunity: interview with the philosopher Gilles Lipovetsky.

### MIRELLA DE MENEZES MIGLIARI

Doutora em Design pelo programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio. É professora Titular 1 e pesquisadora da ESPM-Rio, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Atualmente desenvolve pesquisa relacionada à memória do Design no Brasil, especificamente sobre marcas cariocas. E-mail: mirella.migliari@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3444-8965.

### LUCIA SANTA CRUZ

Jornalista, mestre e doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Professora adjunta da ESPM-Rio, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Coordena o Grupo de Pesquisa ESPM/CNPq. Suas pesquisas lidam com temas como história do jornalismo, memória, consumo e economia criativa. E-mail: lucia.santacruz@espm.br. ORCID: 0000-0002-5362-9967.

### SANDRA SANCHES

Jornalista, jornalista, graduada pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), possui MBA em Marketing na Coppead e o Programa Executivo da Kellogg, na Northwestern University. Professora assistente da ESPM-Rio, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: sandra.sanches@espm.br. ORCID: 0000-0003-1007-2473.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

MIGLIARI, Mirela de Menezes; SANTA CRUZ, Lucia; SANCHES, Sandra. O Investimento na Inteligência Humana é a Oportunidade de Amanhã: Entrevista com o filósofo Gilles Lipovetsky. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 191-205, dez. 2018/ mar. 2019.

Enviado em 29 de setembro de 2018/ Aceito em 22 de outubro de 2018.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.22853>

## Resumo

Esta entrevista com o filósofo francês Gilles Lipovetsky, realizada pouco depois de sua participação em um encontro internacional no Rio de Janeiro sobre educação, aborda a importância do processo educativo na formação da sociabilidade e reflete sobre o papel pedagógico da cidade como um espaço de geração de conhecimento, ao mesmo tempo em que aponta os impactos do excesso do consumo no desenvolvimento da inteligência humana. Lipovetsky trata ainda da cidade criativa, um conceito que reforça o caráter educativo dos contextos urbanos.

### Palavras-chave

Gilles Lipovetsky; Educação; Economia criativa; Cidade educativa; Consumismo.

## Abstract

This interview with the French philosopher Gilles Lipovetsky, held shortly after his participation in an international meeting in Rio de Janeiro on education, addresses the importance of the educational process in the formation of sociability, reflects on the pedagogical role of the city as a space for generating knowledge, while at the same time pointing out the impacts of excess consumption on the development of human intelligence. Lipovetsky also deals with the creative city, a concept that reinforces the educational character of urban contexts.

### Keywords

Gilles Lipovetsky; Education; Creative economy; Educative city; Consumerism

## Introdução

“Devemos civilizar o consumismo. Devemos descentralizá-lo. Ele não deve ser mais o centro da vida, as pessoas não devem viver somente para consumir. Somos uma sociedade humanista e devemos desenvolver o homem na sua integralidade (...). A educação não deve ser pensada como algo secundário. Ela está no centro das oportunidades de amanhã. E as potências de amanhã serão desenvolvidas pelos pesquisadores, pelas universidades, pelos homens bem formados”. A visão é do filósofo francês Gilles Lipovetsky<sup>1</sup>, autor de livros como *O império do efêmero – A moda e seu destino nas sociedades modernas*, *A era do vazio – Ensaio sobre o individualismo contemporâneo* e *O crepúsculo do dever – A ética indolor dos novos tempos democráticos*. Lipovetsky destaca a importância da educação como um processo de formação da sociabilidade, ao mesmo tempo em que acentua que, na contemporaneidade, educar não está restrito às salas de aula, mas se expande para todo o contexto urbano e social. Nesse sentido, ele aborda a cidade como um espaço do conhecimento e se mostra preocupado com o papel atribuído ao consumo como um valor em si mesmo. Muito embora considere que não é possível (nem desejável) abolir o consumo, o filósofo está mais preocupado com os excessos que podem vir a bloquear o desenvolvimento da inteligência humana. Nas suas palavras, é necessário questionar as práticas consumistas, transformando-as e trazendo para o centro da discussão a educação e o conhecimento. Seu lançamento mais recente no Brasil, *Da leveza – Rumo a uma civilização sem peso*, aborda o culto contemporâneo à felicidade em contraposição à rotina acelerada dos tempos atuais. Nesta entrevista<sup>2</sup>, Lipovetsky abordou a

---

<sup>1</sup> Gilles Lipovetsky. Filósofo-sociólogo. Conferencista. Membro do Conselho de Análise da Empresa (Primeiro Ministro).

Títulos e atividades: Professor Associado de Filosofia na Universidade Paris-Sorbonne (França). Doutor Honoris Causa pela Universidade de Sherbrooke (Canadá). Doutor Honoris Causa da Nova Universidade Búlgara (Sófia). Cavaleiro da Legião de Honra. Membro do Conselho Nacional dos Programas de Educação Nacional até 2005. Membro do Conselho de Análise da Companhia ao Primeiro Ministro. Consultor especialista no APM (Association Progress Management). Campo de pesquisa: as transformações de regulamentos, valores e comportamentos nas sociedades ocidentais desenvolvidas. Intervenções: Conferências e intervenções nos principais grupos industriais e bancários. Seminários e conferências sobre Ética Empresarial em grandes grupos industriais e bancários na França, Espanha, Canadá, Argentina e México. Seminários de pesquisa sobre individualismo, luxo, consumismo e estilos de vida contemporâneos em Madri, Barcelona, Universidade de Nova York, Montreal, Cidade do México, São Paulo, Buenos Aires, Santiago, Singapura.

Obras publicadas: *A Idade do Vazio* (Gallimard, 1983); *O Império do Efêmero* (Gallimard, 1987); *O Crepúsculo do Dever* (Gallimard, 1992); *A Terceira Mulher* (Gallimard, 1997); *Metamorfoses da Cultura Liberal* (Liber, Canadá, 2002); *- O eterno luxo* (Gallimard, 2003); *Os Tempos Hipermodernos* (Grasset, 2004) *A felicidade paradoxal. Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo* (Gallimard, 2006); *A sociedade da decepção* (Textuel, 2006); *A tela global* (Seuil, 2007); *Cultura Mundial – Resposta a uma sociedade desorientada* (Odile Jacob, 2008); *O Globalizado do Oeste* (Grasset, 2010); *A Estetização do Mundo Vivendo na Era do Capitalismo Artístico* (Gallimard, 2013). Os livros foram traduzidos para dezoito países.

Informações coletadas no perfil do LinkedIn do entrevistado. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/gilles-lipovetsky-50715012/>. Acesso em: 26 abr. 2018.

<sup>2</sup> A entrevista foi realizada à distância, via Skype, estando as entrevistadoras no Rio de Janeiro e o entrevistado em Paris, no dia 22 de outubro de 2017. O entrevistado recebeu as perguntas via e-mail, com a devida antecedência para se preparar para a entrevista. O conteúdo das perguntas remeteu à

relação entre cidade educativa e cidade criativa, a ecologia do espírito, o lugar da mulher, moda, aparência, felicidade, os paradoxos da era pós-moderna e as mudanças em torno do consumismo.

***Contracampo:*** *Durante sua última conferência no Rio de Janeiro, em setembro de 2017, o senhor abordou os conceitos de cidade educativa e cidade criativa. O senhor poderia esclarecer qual é a relação entre esses dois conceitos e qual o impacto que eles têm sobre o desenvolvimento na vida?*

Sim, de fato, eu tratei essa questão, que me parece muito importante porque, na época da hipermodernidade, a educação não pode ficar reservada simplesmente à escola. Hoje, aprende-se em qualquer idade, e a escola é, evidentemente, central. Porém, existem novos problemas que fazem com que a cidade tenha um papel importante, principalmente em um nível mais elevado, favorecendo, evidentemente, o vínculo entre as universidades, favorecendo os laboratórios. Não se trata de dizer que a cidade torna-se um centro educativo, mas ela pode investir na área do conhecimento, colocando à disposição universidades, laboratórios de pesquisa... um conjunto de dispositivos. Este é o primeiro ponto. O segundo ponto, eu acho, é que temos, cada vez mais, dificuldades em relação às crianças com o que chamamos de fracasso escolar. E a cidade pode, também neste caso, ajudar o sistema educativo financiando, por exemplo, serviços de ajuda para as crianças em dificuldade.

A cidade também pode ter um papel muito importante para as populações de imigrantes que chegam, que não são alfabetizados, que não sabem ler, que não sabem escrever, e que são, quase sempre, adultos. A cidade pode ter um papel muito importante de socialização, pois isso a escola não pode fazer. E finalmente, o terceiro ponto, que me interessou na conferência, era sobre a arte, porque nesse caso, na escola tradicional, a criação artística é considerada como uma coisa secundária. E eu acho que isso é um erro. Na sociedade atual, as aspirações, a criação, são muito importantes. As pessoas querem se exprimir, elas querem fazer coisas que elas amam, e eu acho que, na escola, deve-se começar bem cedo a dar ferramentas para as crianças, para que elas possam ter uma prática artística. Desenvolver o gosto artístico, claro, com professores, mas, também aqui, a cidade pode ter um papel ativo, principalmente fazendo com que as crianças encontrem artistas da região, organizando exposições para a criação dos jovens. A criação artística é um ponto importante porque permite às pessoas terem auto estima.

---

palestra magna *Por Uma Educação Global*, que Gilles Lipovestky apresentou no evento Educação 360, ocorrido no Rio de Janeiro em 21 de setembro de 2017. A entrevista foi realizada em viva voz no idioma francês. Posteriormente, foi feita a transcrição e a tradução para o idioma português pela tradutora Ana Paula Vaz Corrêa Maia.

Quando você participa de uma exposição, quando você canta em um coral, quando você toca um instrumento, você faz aquilo que gosta. E isso é uma das maneiras para recuar o peso do consumismo. Eu acho que é importante desenvolver isso. A escola pode ter um papel ativo, as famílias podem ter um papel ativo, mas eu acho que as cidades, principalmente, organizando, colocando à disposição das associações lugares de exposição para os jovens criadores, [as cidades] também têm um papel importante. É uma maneira de dar dignidade às pessoas novamente. Vou dar o exemplo de Medellín. Medellín fez um trabalho importante na Colômbia facilitando a criação artística em zonas urbanas em dificuldade. Eu acho que não devemos ver a educação somente como educação para o trabalho quando somos adultos, mas, também, para termos uma vida mais rica, para o desenvolvimento pessoal. A educação é também a educação da pessoa para que ela possa ter uma vida que não seja somente uma vida de consumidor. E para evitar uma vida simples de consumidor, não é somente mudando os programas de televisão que iremos conseguir. Para isso, precisamos dar às pessoas ferramentas novas, outras ferramentas, e principalmente, ferramentas para a criação artística. Então, para mim, isso é um ponto muito importante. Escrevi um livro anterior que se chama *A estetização do mundo*, no qual eu mostro que, cada vez mais, existe uma vontade, uma ambição artística das pessoas. Fotografar, fazer vídeos, tocar música, dançar, tudo isso está, cada vez mais, disseminado. Então a escola e as cidades devem cuidar disso.

***Contracampo:*** *No seu discurso, o senhor mencionou que nós estamos em uma transição cultural, indo na direção de uma ecologia do espírito. O senhor nota uma tendência contrária à cultura do consumo na sociedade contemporânea?*

Eu não disse que estávamos em um período de transição. Eu disse que esse período seria desejável para uma ecologia do espírito. Não é a mesma coisa. Mas acho que devemos ir nesse sentido, sim. Eu acho que é uma maneira de se opor à cultura do consumo, que não é ruim, que não é o diabo, mas que é forte demais, e não permite, eu acho, a satisfação da vida dos homens. Vê-se isso, cada vez mais. Se o consumo fosse suficiente para a vida, bom, não veríamos toda essa explosão de pessoas que fotografam, fazem vídeos, cantam em corais, que buscam muitas coisas. E eu acho que, com o aumento do nível cultural das pessoas, existe uma vontade de se distanciar do consumo. Em todo caso, é preciso trabalhar nesse sentido, e é nesse sentido que eu falei em ecologia do espírito, quer dizer, alguma coisa mais equilibrada. O consumismo não é ruim, mas ele é excessivo. Então, devemos contrabalançar as forças do consumismo, ir no sentido de uma ecologia do espírito. E então, para conseguir essa ecologia do espírito, acho que é

necessário investir na escola, na cultura, na cultura geral, nas humanidades e na arte. Acho que é isso que pode equilibrar a cultura consumista. Eu nunca considerei que o consumismo deveria ser abolido. Aliás, isso é estúpido, porque ele não vai desaparecer. Mas devemos civilizar o consumismo. Devemos descentralizá-lo. Ele não deve mais ser o centro da vida, as pessoas não devem viver somente para consumir. Somos uma sociedade humanista e devemos desenvolver o homem na sua integralidade. E o consumo não desenvolve o homem na sua integralidade. Ele desenvolve somente o lado consumidor. Mas o homem é mais do que o consumidor. É um homem que pensa, que cria, que age, que luta por justiça. Nós devemos desenvolver todas essas coisas. É isso que eu chamo de uma ecologia do espírito.

***Contracampo:*** *O senhor disse não acreditar que a beleza salvará o mundo, como propôs Dostoiévski, mas a inteligência. Como isso pode acontecer em um mundo tão cheio de paradoxos?*

Eu quis utilizar essa expressão para mostrar tudo o que poderia nos separar da época do Iluminismo, quando alguém como Von Schiller pôde pensar que a educação artística permitiria reforçar a democracia, o espírito de liberdade. Eu acredito muito na educação artística, mas ela não é suficiente. Ela pode dar satisfações profundas na vida. Isso é muito, mas não resolve todos os problemas. Eu disse, na minha conferência, que teremos, em breve, dez bilhões de indivíduos no planeta. Dez bilhões. Dez bilhões que deverão ser alimentados. Como fazer? Como lutar contra a poluição e lutar contra o aquecimento global? Essas questões não serão resolvidas pela arte e pela beleza. O que eu chamo de inteligência, que é a razão, é a razão científica, claro, terá um papel capital para descobrir novos modos de produção e de consumo menos devastadores para o planeta. Será preciso descobrir tecnologias mais limpas, desenvolver energias renováveis, mudar, sem dúvida, nosso tipo de agricultura. Para tanto, são o espírito humano, a inteligência, a racionalidade científica que permitirão que isso aconteça. Não acredito, claro, que isso resolverá todos os problemas. Eu já deixei claro toda a importância que eu dedico à educação artística. Mas os problemas da humanidade de amanhã, os problemas de superpopulação, os problemas de poluição, todas essas questões exigem que consideremos a formação intelectual universitária, a pesquisa científica no mundo privado, mas também nas universidades, como prioridades, como oportunidades para o futuro. O investimento na inteligência humana é a oportunidade de amanhã. Não é como dizem certos intelectuais, que propõem o não consumo, que salvaremos o planeta. Acho que é uma utopia que se apresenta bem em círculos intelectuais, mas, na escala planetária, não tem força.

Na escala planetária, com continentes inteiros que ainda são pobres, nós precisamos investir nas ciências e nas técnicas. Mais uma vez, eu não estou defendendo o cientificismo, não digo que isso resolverá todos os problemas, mas é com a inovação que temos algumas oportunidades de resolver os problemas cruciais do futuro. Acho, então, que os Estados devem preparar o futuro favorecendo a inovação, a pesquisa, as universidades. Não se pode acreditar que resolveremos os problemas pela riqueza natural dos solos, das minas, do petróleo e de tudo isso. Daqui a cinquenta anos, isso ainda terá uma função, talvez, importante, mas o futuro está no desenvolvimento de tudo aquilo que favorece a criação dos homens. Você entende? Existem pequenos países, como a Coreia do Sul, como os países escandinavos, que têm resultados excelentes e, no entanto, não têm riquezas naturais. Veja o sucesso extraordinário que eles têm. Mas todos eles têm sistemas educativos muito ambiciosos. São os homens que criam a riqueza. Então, são os homens que devemos formar.

***Contracampo:*** *Mas quem deve promover essas mudanças? O Governo? Ou as instituições de ensino e as empresas privadas?*

Enfim... eu não sou um completo liberal, eu não sou um ultraliberal. Eu acho que o estado tem um papel importante, principalmente, financiando os sistemas educativos. Eu não acho bom que a escola seja movida pela força do dinheiro apenas. Eu não sou contra as escolas particulares e nem as universidades particulares, e mais uma vez, nesse caso, eu acredito em um equilíbrio. É bom ter polos privados, mas eu acho que um polo público também deve existir, pois se não há um polo público, financiado pelo Estado, então a educação se tornará um privilégio dos ricos. Somente as crianças das famílias ricas poderão estudar. Então, isso é o contrário do espírito democrático. O Estado deve investir uma parte de seu orçamento na educação. Senão, somente o dinheiro permitirá a formação dos homens, e isso não é desejável.

Eu acho que, justamente para regenerar a classe política, será necessário que os partidos políticos tratem de maneira séria essa questão e façam propostas ambiciosas para que o estado invista na escola, no sistema educativo, nos salários dos professores. Na América Latina, os professores são muito mal pagos. Não se pode ter um bom sistema educativo se os professores não são respeitados e se eles não são bem pagos. Se não há bons professores, haverá muito desperdício de riqueza humana. É preciso ter corpos docentes como os que existem na Noruega, como os de Singapura, onde os professores são respeitados, são bem pagos, fazem cursos de formação. É um sistema importante atualmente. A educação não deve ser pensada como algo secundário. Ela está no centro das oportunidades das

sociedades de amanhã. Não é porque o Brasil tem a Amazônia e petróleo que o país vai se desenvolver corretamente. O país deve avançar em direção ao futuro investindo nas potências de amanhã. E as potências de amanhã serão desenvolvidas pelos pesquisadores, pelas universidades, pelos homens bem formados.

**Contracampo:** *A Economia Criativa é muito importante para a vida do Rio de Janeiro. Acreditamos que a partir da Economia Criativa pode-se transformar a cidade, sua vida, cultura e riqueza. De que forma economias emergentes, como o Brasil, podem aplicar os conceitos da nova economia para encontrar soluções para seus desafios de desenvolvimento? As práticas de coworking, compartilhamento e redes de colaboração se diferenciam do tradicional modelo de organização capitalista. Elas podem, realmente, trazer mudanças radicais ou serão absorvidas pelos modelos dominantes neoliberais?*

De fato, há uma nova economia, existe a economia do compartilhamento, a economia colaborativa, como se diz, a *sharing economy*. Este é um ponto muito importante. Eu acredito que ela vai continuar a se desenvolver, e esta economia contorna as redes tradicionais da economia capitalista. Mas eu não tenho a mesma visão, por exemplo, de Rifkin [Jeremy Rifkin, economista e teórico social estadunidense, cujo mais recente livro, *A sociedade do custo marginal zero*, sustenta que a era do capitalismo está sendo substituída por um novo sistema econômico, baseado nos bens comuns colaborativos, a partir do surgimento da "Internet das Coisas". Rifkin considera que a internet das comunicações, da energia e dos transportes converge para o estabelecimento de uma rede neural que acelera a produtividade e reduz o custo marginal de produzir e distribuir unidades adicionais de bens e serviços a praticamente zero], que vê nesta nova economia um rompimento importante que, no fundo, faria sair do capitalismo e até mesmo do consumismo. Ele diz que, finalmente, com a *sharing economy*, a propriedade é menos importante, as pessoas querem somente aproveitar as coisas, as experiências, a propriedade se torna secundária e que, talvez, sairemos do modelo do capitalismo. Eu não tenho essa mesma visão. Primeiramente, no contexto global, vejo que essa nova economia permitiu o aparecimento de verdadeiros gigantes que são gigantes do capitalismo. Airbnb, para a locação de imóveis, ou Uber, para automóveis, são empresas gigantescas, mundiais. Tudo funciona de maneira diferente, mas são economias, enfim, firmas, empresas do sistema capitalista. Nesse contexto, eu não vejo nenhuma mudança. Em segundo lugar, a nova economia transforma os consumidores? Na verdade, transforma as práticas.

Se você aluga um apartamento diretamente com o proprietário, não é o mesmo que pagar um quarto de hotel. Se você compartilhar um carro para ir até São Paulo, em vez de ir de trem ou de avião, isto é uma outra prática de consumo. Isto é inegável. Então, existe uma mudança. O problema é: isto prejudica a cultura consumista? Eu acho que não, de jeito nenhum. Além disso, nas pesquisas, vê-se que a principal motivação das pessoas, os consumidores, que utilizam estes novos serviços, graças à internet, é economizar. Então, eles querem economizar e porque eles querem economizar? Para poderem comprar outras coisas e não porque eles rejeitam o consumismo. Pelo contrário. É para continuarem a consumir que estes consumidores utilizam este novo circuito. Então, eu acho que é uma ilusão acreditar que estamos presenciando uma ruptura daquilo que chamei de hiperconsumo. Simplesmente, eu acho que o consumidor tem novas aspirações. Há um outro aspecto: nova economia é também uma economia limpa, uma economia sustentável. Bom, eu acho que muitos consumidores têm a exigência de consumir melhor. E consumir melhor não significa, necessariamente, menos. Eles querem consumir respeitando o planeta, com produtos mais saudáveis para a saúde. Isto muda, sem dúvida. Mas, ao mesmo tempo, querem continuar com suas paixões de consumidores. As pessoas querem ouvir música no Spotify com uma escolha ilimitada, elas querem viajar, elas passeiam, elas andam de avião. Mesmo que seja com companhias aéreas de baixo custo, elas andam de avião. Então, elas consomem. Mesmo que você utilize sua bicicleta em vez de usar seu carro, isso ainda é um ato de consumo. É um consumo menos poluente, isso é muito bom, mas ainda assim, é uma cultura consumista. Não há exceção. É preciso agir para se ter um consumismo mais limpo, mais responsável, mais ecológico. Mas, não acho que isto implique, necessariamente, no declínio das paixões consumistas. Estou convencido de que no futuro, as pessoas continuarão a querer consumir novidades, coisas novas, a ter novas experiências constantemente. Porque isto é inerente ao individualismo contemporâneo.

**Contracampo:** *O senhor é um filósofo que se renova e evolui como poucos nos dias de hoje. Porém, em seus livros existe um ponto imutável: a coexistência do positivo e do negativo como dimensões complementares. Para o senhor, quais seriam os paradoxos da era pós-moderna? Até quando o consumo continuará a garantir os prazeres? E qual é o lado negativo desses prazeres?*

A pergunta é muito extensa! Bom, o aspecto paradoxal, que eu tinha desenvolvido, é a ideia de uma felicidade paradoxal, ou seja, uma sociedade que promete, permanentemente, a felicidade, o bem-estar etc. O resultado final é que a vida se tornou muito difícil. Enquanto o consumo, em princípio, deveria tornar

nossas vidas mais fáceis, eu acho que vamos em direção a uma vida cada vez mais pesada. É por isso que eu escrevi um livro sobre a leveza. As pessoas querem ser mais leves, mas ao mesmo tempo, elas têm sempre mais objetos, elas sempre querem mais coisas e a vida fica mais complicada. Acho que ela é mais complicada porque não temos mais uma tradição forte. Somos forçados a refletir por qualquer coisa, a tomar decisões por qualquer coisa. Então, o paradoxo é que existem, cada vez mais, convites ao prazer e, ao mesmo tempo, existem, mais e mais, preocupação, questões, necessidade de reflexão das pessoas. Não vivemos em uma sociedade fácil. Tudo é complicado. As pessoas têm medo em suas vidas privadas, elas se divorciam, as relações com os filhos, a saúde... Há muita informação disponível e, então, as pessoas ficam preocupadas com o que comem, o que respiram, o que bebem. Todos estes problemas se tornaram emblemáticos. Mesmo que a sociedade de consumo se mostre uma festa, como uma distração permanente, isto é um grande paradoxo do mundo em que vivemos. O consumo vai continuar a garantir o prazer? Ele não o garante. Ele continua a oferecê-lo. Então, eu acredito que a oferta de consumo continuará. Estou convencido disso. O consumismo não vai recuar. Acho que o que eu chamei de hiperconsumo, seguramente, não está em declínio. Ele continua, mas sob uma roupa nova. Por exemplo, com a *sharing economy*, com a ecologia. São roupas novas. Mas continua. Neste aspecto, você perguntou sobre o ponto negativo do consumo. Acho que o ponto negativo é o excesso, não é o consumo. Porque o consumo traz muitas coisas positivas: ele traz informações, traz viagens, traz distração. Nem tudo é negativo. Mas, é negativo quando se torna o centro da vida. É isso que, no fundo, é negativo, e que faz com que algumas pessoas vivam para consumir. Como se consumir representasse tudo. E isso não é uma coisa boa. É negativo. Não é nesse sentido que se deve ir.

***Contracampo:*** *Professor, o senhor evidenciou o caráter libertário da moda nos seus livros, como se a força da transformação gerada pela moda funcionasse como a porta da liberdade, a oportunidade para que o ser humano seja o que quiser por meio dela. A moda ainda mantém essa magia na sociedade hipermoderna, hiperconsumista, hiper-hedonista na qual as pessoas se constroem nos perfis dos sites de redes sociais?*

Mais precisamente, eu tentei mostrar que existem, na moda, faces paradoxais. Aliás, essa face paradoxal da moda já foi mostrada por Simmel, sociólogo alemão. Por um lado, a moda é conformista, então, não há liberdade. Mas, por outro lado, a moda muda os hábitos. Ela abre um leque de escolhas. Então, existem esses dois aspectos na moda. Por um lado e, aliás, pode-se vê-lo

observando as pessoas, existem aqueles que renunciam a sua liberdade. Os jovens, por exemplo, os adolescentes são totalmente viciados em marcas. Isso não é um sinal de liberdade. Isso é, ao contrário, uma forma de conformismo que é muito forte nos adolescentes. Todos eles querem, por exemplo, tênis Nike. Isso não é sinal de liberdade. Mas por outro lado, a moda, desde séculos atrás, mas principalmente nos últimos trinta ou quarenta anos, deixou espaço para a liberdade de escolhas. Por que? Porque ela multiplica os modelos. Atualmente, por exemplo, é muito difícil saber o que é a moda, pois existem tantos modelos diferentes... Tudo é possível. Então, a moda permite às pessoas, atualmente, escolher o que elas gostam, sem seguir uma moda muito regulada como acontecia no passado, nas camadas superiores da sociedade. Quando se estuda moda, é preciso estudar esses dois aspectos, essa tensão até um pouco contraditória. Existem esses dois aspectos. Por um lado, eu quis mostrar que a moda, atualmente, está em todo lugar, inclusive no consumo, nos objetos, nas viagens e, também, nos programas de televisão. A moda contribuiu para a sua liberdade, pois ela contribuiu para arruinar as grandes ideologias coletivas. O problema é que esse recuo das grandes ideologias políticas, que fizeram tanto mal ao mundo inteiro, não lhe permite formar sozinha os espíritos livres. Favorece os espíritos livres, mas não é suficiente. E por isso, volto na questão precedente, a escola é necessária. Se há somente pessoas que são obcecadas pela moda, não acredito que se possa ir no sentido da liberdade. Há um lado pobre. Se a liberdade é somente comprar marcas e escolher marcas... pode ser uma liberdade, mas é uma liberdade pobre. Não é uma liberdade satisfatória. Nesse contexto, o mundo da moda, atualmente, vai nesses dois sentidos. De um lado, ela prende as pessoas em um universo consumista que libera parcialmente os homens. Por outro lado, os sufoca. A outra questão que você aborda, a magia da moda, é mais ampla. A moda, como você sabe, nasceu no Ocidente no final da Idade Média. E a moda teve, no meio aristocrático e, depois, burguês, um enorme prestígio. Existia uma verdadeira magia na moda. E eu acho que esta aura mágica da moda está recuando no contexto da vestimenta. Acho que as mulheres estão menos obcecadas pela moda. Elas ainda se interessam pela moda, mas não como antigamente. Porque a aparência tinha uma importância enorme antigamente. A vida das mulheres eram os filhos, a casa e a aparência. Hoje em dia, não. Hoje em dia, as mulheres podem trabalhar, elas criam suas empresas, elas entram para a política, elas leem, elas criam, elas são artistas. Resumindo, a vida das mulheres tornou-se mais rica. Como a vida é mais rica, a moda é menos importante. As mulheres sonham menos com a moda. Elas gostam da moda, mas ela não tem a mesma importância do passado porque as mulheres têm, atualmente, a ambição de fazer alguma coisa de suas próprias vidas. E não

somente ser mães, ou somente criar os filhos. Elas têm ambições profissionais, criativas, políticas. Então, eu acho que isso é importante para entender o que mudou na relação com a moda. A individualização na moda se traduz, claro, de um lado, por mais escolhas. Pode-se usar roupas chiques, pode-se usar roupas *sexies*, pode-se usar *sportwear*, pode-se usar *streetwear*, pode-se usar roupas curtas, longas, pode-se usar roupas *vintage*. Existem muitas possibilidades e o estilo da aparência é livre. As pessoas são menos condenadas que antigamente. Mas existe uma outra individualização da moda. Eu vejo, por exemplo, que até os adultos, hoje em dia, usam camisetas com inscrições divertidas, com trocadilhos, com desenhos que fazem rir. Antes, dizia-se que isso era infantil, mas não estou convencido disso. Acho que é o contrário. Isso significa que a moda é secundária, divertida. E como não é nada de sério, pode-se sair com o Mickey ou o Donald estampado na camiseta. Isso não tem importância, porque o que é importante não é a aparência, não é a moda. O que é importante é o que você faz de sua vida. No passado, não. No passado, os burgueses deviam se vestir de maneira séria. Não se podia brincar com a moda. Então a individualização, hoje, é isso. Há mais liberdade, mais distanciamento, mais ironia. E, ao mesmo tempo, há menos magia. Sonha-se menos com a moda.

***Contracampo:*** *Existe sempre a importância da aparência até aqui no Brasil, mesmo que não achemos a moda importante, o brasileiro se importa muito com a aparência...*

Você tem razão. A magia da moda, a magia, simplesmente, é menos importante, mas a aparência do rosto e do corpo é muito mais importante do que no passado. É por isso que a cirurgia plástica foi fortemente desenvolvida. Os cuidados para o corpo, o fitness, os exercícios, o fisiculturismo, todas essas coisas. É o corpo, como elemento da aparência, que é central. Foi o que eu quis dizer, quando falei sobre o recuo da magia da moda, eu falei da moda vestimentária. A aparência é, sem dúvida, mais importante do que no passado.

***Contracampo:*** *Em seu livro A Terceira Mulher, publicado nos anos 90, o senhor apresenta uma espécie de versão 3.0 do que acha ser esta mulher. O senhor falou dessa mulher que trabalha e que consegue uma harmonia entre o trabalho e a vida. A pergunta é: já temos a versão 4.0, a quarta mulher? Ela já está pronta?*

Bom, não sei se é a quarta mulher, porque a terceira mulher, enfim, o que chamei de terceira mulher, é a mulher que reivindica uma liberdade em sua vida privada, o trabalho, os estudos e, ao mesmo tempo, que não renuncia ao papel da

tradição, ou seja, a centralidade da aparência, mas também os filhos, a família etc. Então, isso é o que eu chamo de terceira mulher. É essa combinação. Não estou falando em equilíbrio mas em combinação. A combinação dos novos papéis que lhe dão autonomia, a autonomia individual e, ao mesmo tempo, a persistência no contexto de uma divisão das funções de cada sexo. Eu não acho que isso esteja ultrapassado. Eu levo em conta dois tipos de pesquisa. Primeiro, as pesquisas sobre as mulheres no topo da hierarquia política e, principalmente, econômica dentro das empresas. Bom, vê-se que a desigualdade entre homens e mulheres ainda continua. Nos grandes grupos internacionais, ainda existe o *class sailing*, quer dizer, a barragem de mulheres no topo da hierarquia. Então, falar de uma quarta mulher, da mulher 4.0, é avançar muito rápido, porque as desigualdades ainda são extremamente fortes entre homens e mulheres, principalmente, nas esferas de decisão. Segundo, ainda existe uma distribuição desigual do trabalho de homens e mulheres no espaço doméstico, ou seja, em casa. Bom, veem-se somente as pesquisas, mas em todo o mundo, vê-se que não há muito avanço. São sempre as mulheres que continuam, massivamente, a investir muito mais tempo na organização da casa e no tempo dedicado aos filhos. A situação está avançando, mas não muito. São apenas alguns minutos a cada cinco anos. É muito, muito pouco. A terceira mulher, cujo modelo apresentei no meu livro, é a mulher indefinida. Ela deve construir sua própria vida, mas ela ainda a constrói sobre bases sociológicas bastante desiguais. E não vejo uma grande mudança atualmente. Em relação ao momento em que escrevi meu livro *A Terceira Mulher*, não existe uma verdadeira evolução, vê-se somente, talvez na esfera política, que talvez exista um pouco mais de mulheres nas esferas dirigentes. Aliás, eu disse ao final do livro, eu acreditava que a democratização dos espaços superiores no mundo político avançaria mais rápido do que no mundo econômico. Acho que isso é o que se vê. Então, acho que não é ainda a quarta mulher que estamos presenciando. Eu acho que a terceira mulher, descrita em meu livro, ainda está presente, e isso pode ser mostrado pelas pesquisas, mais uma vez, sociológicas, que apontam que as mulheres querem ter uma vida profissional, têm a liberdade de usar seus corpos, querem escolher a maternidade, elas se divorciam... Elas têm essa liberdade, mas ao mesmo tempo, elas ainda estão investindo mais do que os homens na casa, na aparência, elas ainda estão muito separadas das esferas superiores da sociedade, dos cargos de liderança. Então, nesse contexto, eu não vejo uma verdadeira diferença ou evolução. E não é porque, atualmente, existe a web que essa situação muda. Ela não modifica, fundamentalmente, esse dispositivo.

***Contracampo:*** *Vou falar um pouco sobre o Rio de Janeiro porque estamos nesta cidade que tem certa singularidade. Gostaria de saber se, na sua opinião, o*

*Rio deveria aproveitar melhor seus atributos, seu valor. É um lugar lúdico, com praias, com muitos prazeres, existe uma espécie de ode ao prazer nas ruas, as pessoas são felizes. E atualmente, o Rio, depois de ter vivido um período alegre e esfuziante, com grandes eventos acontecendo na cidade e atraindo milhares de turistas do mundo inteiro, vive uma fase, um momento muito difícil. O senhor acha que o Rio deve aproveitar melhor todas suas características culturais que, no momento, estão esquecidas para tornar-se uma cidade criativa, uma cidade que pode monetizar sua cultura? Qual é a sua visão?*

Eu estou plenamente de acordo com seu ponto de vista. Eu acho que a cidade do Rio é, sem dúvida, uma das mais belas cidades do mundo com seu panorama natural. É uma paisagem geográfica excepcional, uma beleza fascinante, mas acho que só isso não basta. Ter praias lindas não é suficiente. O Rio deve se servir disso para propor outras coisas além da praia. Pois o prazer não é somente a praia. É o prazer da beleza em todos os sentidos. Não existe somente o fio dental das moças em Copacabana, não é somente a beleza do Pão de Açúcar. Essas são belezas naturais, mas existem outras. Eu acredito, principalmente, em um investimento importante da cidade na criação feita pela sua população nas ruas, nas manifestações culturais. É preciso que o Rio se torne uma cidade criativa propriamente dita. Criativa no sentido de atrair, claro, a pesquisa, mas que atraia também artistas para torná-la mais bela, mais exuberante. Você disse que o Rio é uma cidade feliz. Não tenho certeza. Existem milhões de pessoas que vivem nas favelas. Durante as Olimpíadas, o povo do Rio fez manifestações enormes, e eles tinham razão, para mostrar o escândalo que é gastar, eu acho, 12 bilhões nas Olimpíadas, enquanto não há um transporte público decente. É preciso que a cidade leve em consideração a vida cotidiana das pessoas e não somente fazer o marketing da praia. Isso faziam as cidades dos anos 60. Naquela época, bastava a beleza das mulheres e das praias. São 50 anos de atraso. É preciso antecipar o futuro. E o futuro é fazer com que o Rio se torne uma cidade atrativa, não somente pela praia ou pelo Carnaval. Isso não é suficiente. Existem milhões de pessoas que vivem no Rio. Essas pessoas aspiram ter qualidade de vida. E isso, eu acho, não é simplesmente ir à praia. Porque quando se vive em um ambiente urbano que não é bom, que é perigoso etc., não se pode aproveitar a vida. Eu acho que Medellín é um excelente exemplo para muitas cidades da América Latina. Ela era a cidade mais perigosa do mundo e tornou-se a cidade mais criativa do mundo. Este é um belo exemplo. Este é um belo ideal. Todas essas cidades têm um potencial extraordinário. O investimento na cultura me parece crucial para que o Rio seja outra coisa, além de um lugar turístico. Mas o turismo é necessário e não deve ser criticado. Porém, existem pessoas que moram no Rio. É preciso atrair o que há de

melhor para a cidade, atrair as classes criativas. É preciso chamar os artistas, todas as pessoas que trazem novidades, e não somente consumidores. Eu diria que a cidade deve atrair pessoas criativas, e não somente consumidores.

Edição v. 37  
número 3 / 2018

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 37 (3)  
dez/2018-mar/2019

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.

## Folha de S. Paulo e os 50 anos do golpe de 1964: guerras de memórias no especial multimídia

## Folha de S. Paulo and the 50th anniversary of the 1964 coup d'état: battles of memories in the multimedia productions (2017)

### ALLYSSON VIANA MARTINS

Professor no Departamento de Jornalismo e coordenador do Grupo de Pesquisa em Espaços e Temporalidades Comunicacionais (COMtatos) da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho, Rondônia, Brasil. Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. E-mail: allyssonviana@gmail.com. ORCID:

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

MARTINS; Allysson Viana. Folha de S. Paulo e os 50 anos do golpe de 1964: guerras de memórias no especial multimídia. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, p. 206-226, dez. 2018/ mar. 2019.

Enviado 12 de janeiro de 2018 / Aceito em 25 de novembro de 2018.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.19436>

## Resumo<sup>1</sup>

As guerras de memórias nas produções jornalísticas buscam sua constituição na história. Em épocas de convergência e digitalização, a memória e o jornalismo possuem novas configurações. Neste texto, averiguam-se as produções da Folha de S. Paulo sobre os 50 anos do golpe de 1964, através de descrições interpretativas. Hoje o veículo jornalístico mais acessado do país, a Folha já possuía relevância desde antes do golpe. De modo geral, observa-se que a estrutura jornalística padrão e as memórias pessoais são preteridas em detrimento de um modelo de informação mais didática e de uma utilização de documentos históricos, com as fontes individuais aparecendo para explicitar opiniões contrárias à narrativa oficial sustentada nas produções do veículo, sobretudo nas justificativas dos militares.

### Palavras-chave

Guerras de memórias; Jornalismo; Folha de S. Paulo; Golpe de 1964; Ditadura Militar.

## Abstract

The battles of memories in journalistic productions seek their constitution in history. In times of the convergence and digitalization, memory and journalism have new configurations. In this article, we investigated Folha de S. Paulo's productions about the 50th anniversary of the 1964 coup d'état. Folha is today the most accessed journalistic vehicle of the country and had relevance since before that event. In general, we note that the standard journalistic structure and the personal memories are not used because the vehicle prefers a more didactic information model with historical documents. The individual sources appear to make explicit contrary opinions to the official narrative sustained in the productions of Folha, especially in the military justifications.

### Keywords

Battles of memories; Journalism; Folha de S. Paulo; 1964 coup d'état; Military dictatorship.

---

<sup>1</sup> Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no XXVI Encontro Anual da Compós.

## Introdução

A formação e a manutenção da memória, individual ou coletiva, não se constituem em processos estáticos. As lembranças, as comemorações, os esquecimentos e os silenciamentos fazem parte da sua estruturação através de disputas e tensionamentos para se transmitir a mensagem desejada, de modo mais ou menos consciente. A memória é, por conseguinte, constituída por embates que objetivam a estabilização de alguma perspectiva não imaginada do passado. Nesse ambiente controverso, dinâmico e não espontâneo de sua formação, os conflitos mnemônicos se destacam. Essas guerras de memórias compreendem uma normatização que insere uma perspectiva distinta da versão oficial para contrariá-la, uma oposição com o intuito de desmascará-la ou de fazê-la ser esquecida.

Nas últimas décadas, o Brasil tem experimentado uma (re)discussão sobre a sua própria história, no meio acadêmico, em estratos da sociedade e nos mais variados produtos midiáticos. O cinquentenário do golpe de 1964<sup>2</sup>, os 30 anos das Diretas Já e a Comissão Nacional da Verdade aparecem como agentes do presente sobre o passado. Em 2014, a ditadura militar, período recente mais controverso do país, é (re)discutida, (re)aberta e tensionada. Cabe salientar, entretanto, que os processos de reconhecimento, revisão e reparação da história do golpe e da ditadura, mesmo que se intensifiquem nos últimos anos, existem e são manifestados ainda durante o período de repressão (MARTINS, 2017).

Desde o início da década de 1980, no período de abertura política, existe no país um “surto memorialístico” (CARDOSO, 2012), com denúncias e demais recordações em torno da ditadura militar, dando início ao que seria uma espécie de vitória memorial dos militantes. Embora seja difícil apontar uma vitória histórica daqueles que combateram os militares naquele período, a normativa hoje é mostrar que existem outras perspectivas em torno do golpe e dos 21 anos do regime militar autoritário. Esse fenômeno contemporâneo dá lugar cada vez mais a conflitos e possibilidades de resgate de possíveis leituras sobre o passado no presente. Nora (1993) acredita que essa presente obsessão pelo passado reflete uma sociedade temerosa em relação ao esquecimento.

Para que essas memórias se cristalizem na história, elas necessitam, cada vez mais, dos meios de comunicação. Eles assumem um papel fundamental como locais onde os conflitos podem ser observados com finalidade de estabilização. As lembranças e os esquecimentos são catalisados e engendrados pela mídia a fim de novas constituições. Com essa valorização da escritura da história, o jornalismo

---

<sup>2</sup> Mesmo com as discussões em torno das nomenclaturas golpe militar, civil-militar e até midiático-civil-militar, neste artigo adotamos a expressão golpe de 1964, tendo em vista a sua extensão para se fazer um debate mais profundo acerca de cada uma dessas perspectivas.

desponta, nas sociedades atuais, como seu “primeiro rascunho” inscrito numa memória coletiva. O produto dos jornalistas serve ainda como espaço fundamental para a investigação do passado pelos historiadores, contribuindo para a interpretação e reinterpretação através de novas (re)construções.

As produções jornalísticas compreendem um registro inicial do que é considerado relevante socialmente, a partir da perspectiva de toda uma instância de produção comunicativa em espaço e tempo específicos. Os jornalistas não oferecem apenas o primeiro rascunho, mas se utilizam também do passado para interpretar a história contemporânea, especialmente em comemorações e efemérides. Os jornais, com suas produções, podem aparecer não apenas como engendrados e partícipes dessas construções históricas, assumindo posições evidentes e contundentes, mas ainda como catalisadores e coadjuvantes, com seus títulos informativos e seus efeitos de sentido que buscam a objetividade (MARTINS; MOURA, 2016). Os meios de comunicação, especificamente o jornalismo, já contribuíram, por exemplo, para a criação de um ambiente propício para a deposição do presidente em 1964 (KOSHIYAMA, 1988; FERREIRA, 2003; FICO, 2004, 2005; DELGADO, 2010; FERREIRA; GOMES, 2014; MACHADO, 2014; REIS; RIDENTI; MOTTA, 2014; REIS, 2014; RIDENTI, 2014).

As características da própria mídia digital possibilitam que as publicações jornalísticas ofereçam um tratamento próprio dos conteúdos destinados aos assuntos históricos, através de uma nova ecologia da memória. A digitalização e a convergência se unem aos novos processos de arquivamento, de indexação e de organização do material jornalístico, permitindo acesso simplificado e capacidades crescentes de armazenamento a baixo custo. Essas novas propriedades trazidas ao cenário da comunicação global e digital (globital) apontam para potencializações e até rupturas, em comparação às utilizações da memória pelas mídias precedentes. Ainda que a relação entre memória e jornalismo não tenha surgido com a criação da web, ou mesmo da internet, é neste espaço que ela é armazenada e utilizada mais fácil, rápida e com menos custos. A relevância dessa característica é tão acentuada no meio digital que Pavlik (2001) o denominou de *contextualized journalism* ainda no início do século.

Este artigo discute a constituição da história da ditadura militar a partir das guerras de memórias nas produções sobre os 50 anos do golpe na *Folha de S. Paulo*, uma vez que as digitalizações da memória e do jornalismo trazem novas configurações para ambos, evidenciados em períodos de comemoração. Essas possibilidades são amplificadas em produções multimídias, específicas de um jornalismo digital com maior inovação ao conjugar hipermídia, multimídia e interação. Esse estilo de narrativa se difundiu após o especial *Snow Fall*, do *The*

*New York Times*, com a *Folha* realizando essas produções na série “Tudo sobre”, da qual faz parte o especial dos 50 anos do golpe de 1964. Cabe salientar ainda que o veículo é o jornal brasileiro com maior alcance atualmente, sendo referência desde antes de 1964, período em que a ditadura foi instaurada com seu apoio. Além da efeméride, a produção compreende o período da Comissão Nacional da Verdade, de 2012 a 2014, uma propulsora para esses debates mnemônicos.

## Guerras de memórias nas mídias

A utilização do termo guerras de memórias teve início com o artigo do pesquisador Daniel Lindenberg (1994), que se refere às guerras ou às controvérsias das memórias (duas expressões que utiliza) nas comemorações em torno da revolução francesa, da primeira guerra mundial e do pós-guerra – através das perspectivas comunistas e anticomunistas – da França comandada pelos nazistas (“França de Vichy”). Entretanto, aponta como acontecimento mais evidente para esses embates mnemônicos a guerra pela independência da Argélia, ao citar os primeiros trabalhos de Benjamin Stora. Na década seguinte, Stora (2007) começou a estruturar mais sistematicamente essa ideia, seguido por Pascal Blanchard e Isabelle Veyrat-Masson (2008b), que estreitaram ainda mais a relação história-mídia-memória ao trazer abordagens e apropriações.

As ideias de Lindenberg (1994) foram influenciadas pela Lei Gayssot, de 1990, e pelas manifestações francesas, em 1992, contra a “descoberta” da América por Cristóvão Colombo. No Brasil, manifestações semelhantes ocorreram em decorrência dos 500 anos da chegada dos portugueses em nosso território. As obras de Stora (2007) e Blanchard e Veyrat-Masson (2008b), por outro lado, foram uma resposta direta à criação da “lei da colonização positiva”, de fevereiro de 2005, e às manifestações da sociedade francesa, que, em 1998, realizou um movimento em Paris para celebrar os 150 anos do fim da escravidão – estímulo para a criação da Lei Taubira, em 2001.

Aqui, porém, cabe uma distinção entre história e memória, tendo em vista que ambas dão conta de aspectos distintos, embora se orientem para um mesmo período de tempo: o passado. Enquanto a história tem uma vertente universal, não pertencendo a ninguém especificamente, a memória é múltipla, plural, cumulativa, coletiva e individualizada, enraizando-se em alguma materialidade concreta no espaço, na imagem e no objeto. A história é impessoal, pois não tem, em sentido amplo, nenhum grupo como apoio e dedica sua atenção aos registros e aos documentos. Por outro lado, a memória é um elemento sempre suspeito para a história, com o objetivo de destruí-la e repeli-la (NORA, 1993). A história seria uma

construção erudita baseada em discursos críticos a partir da seleção dos fatos e de uma estrutura narrativa, constituída também da memória, enquanto a memória sacraliza as recordações, sob o risco da amnésia, do esquecimento e do silenciamento. Dessa forma, a história deve se adaptar enquanto questiona e considera os movimentos das memórias. Nesse processo, não existiria escravo e servo, mas uma complementaridade, sem nenhuma se sobrepor a outra (HALBWACHS, 2006).

A história trabalha como uma representação do passado constituída por uma confluência de memórias que possuem relação entre si e realizada por agentes autorizados, enquanto a memória seria uma referência e uma consciência virtual do passado no tempo presente, uma tentativa – nem sempre alcançada – de se recordar algo que está ausente. A memória não procura continuidade e cronologia do passado, uma vez que se baseia nas lembranças e nos esquecimentos de indivíduos ou coletivos, preconizando uma recordação que se manifesta por algo vivido através de algum suporte social, a fim de existir coletivamente.

O conceito de guerras de memórias parte da ideia de que não há memória sem história e se alinha pela relação antagônica entre esses dois polos, na qual a memória representa pequenos grupos, comunidades ou pessoas, enquanto a história não escapa de seu dever mais universalista e abrangente. As duas dimensões se entrecruzam, nutrem-se e se confrontam, mas sem possuir barreiras intransponíveis. Com essa distinção e relação, os embates parecem sempre iminentes, pois se pode reivindicar suas memórias e seu lugar na história oficial transmitida, do qual foi excluído; a memória seria um modo particular de preservação do passado. História e memória estão em constante interação, com uma relação mais direta entre as memórias e a tessitura da história, embora possa servir para a construção de outras narrativas históricas.

Os principais motivos para o surgimento das guerras de memórias seriam o esquecimento e a manipulação criados e incentivados pelo estado; em outras palavras, a lacuna entre a história oficial e as lembranças silenciadas, sem diálogo possível. Para Silverstone (1999), a conformação da história contribui para apagar algumas memórias, tornando-as redundantes com narrativas fixas e fontes documentais. O conflito 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. É uma reação à frustração por não ter as suas memórias, ou a sua versão da história, nas narrativas históricas oficiais (BLANCHARD; VEYRAT-MASSON, 2008b). Há um sentimento de injustiça, pois aquilo que se conta (e que se acredita como real e verdadeiro) não coincide com o que alguns grupos e indivíduos se lembram daquela época. Pääbo (2008) define as

guerras de memórias como uma ocasião em que grupos ou indivíduos têm lembranças contrárias sobre o passado, em comparação à memória coletiva oficial.

Veyrat-Masson (2008) percebe as guerras de memórias de maneira pungente na sociedade francesa porque alguns eventos memoriais importantes para grupos de esquerda estavam ausentes nas televisões, um de seus principais catalisadores e engendradores. Algumas perspectivas tendem não apenas a trazer uma nova visão ao que se narra na história oficial, mas a rejeitar toda uma tradição. Para Merzeau (2010), esses embates servem para revelar e fazer surgir novas alianças e estratégias em torno da conformação da memória coletiva e oficial. Esses conflitos podem representar uma conjuntura perigosa, com meandros culturais, econômicos, históricos, militares, políticos e sociais, devendo ser discutidos à medida que ganham evidência. Tornam-se perigosas quando negam as recordações de outros indivíduos, especialmente quando não ouvem, compreendem e se solidarizam com a história do outro, mas apenas registram e contabilizam os seus mortos. Stora (2007, p. 74) acredita que vivemos um período em que todos querem expor sua dor e seus sofrimentos, “todo mundo quer mostrar, revelar e provar suas feridas”<sup>3</sup>.

Como aponta Stora (2008a, 2008b), procuramos não cair no equívoco de colocar a memória como uma prisioneira do passado, repetindo os conflitos de outra época. A maturidade, o passar e o decorrer do tempo fazem com que se imponham questões mais complexas e densas sobre o assunto. Quando qualquer produção midiática é veiculada, outras podem desmascará-la ou ao menos lançar uma versão particular dos fatos, essa “violência das reações” é o que deixa as guerras de memórias vivas (VEYRAT-MASSON, 2008).

Os grupos e coletivos possuem o desejo e até a necessidade de reencontrar um passado que é particular para eles e de reivindicar seu lugar na narrativa histórica oficial, propagada pelo Estado. Todavia, existe o perigo de essas reivindicações continuarem restritas e nunca se transformarem em memórias compartilhadas. A extensa produção de conteúdo para os diversos meios de comunicação dificulta que alguma memória seja, de fato, esquecida e silenciada totalmente. Mesmo marginalizada durante um período longo, ela conseguirá se difundir, em maior ou menor extensão, no espaço público.

As questões debatidas sobre as guerras de memórias ocorrem em níveis mundiais. Blanchard e Veyrat-Masson (2008a, 2008b), Ferro (2008) e Stora (2007) apontam para fenômenos internacionais, uma vez que as políticas públicas memoriais, isto é, os usos políticos da memória e do passado, tornaram-se difundidas não apenas na Europa, mas em todos os continentes, em especial na

---

<sup>3</sup> T.N.: “Tout le monde veut montrer, dévoiler, prouver ses blessures” (STORA, 2007, p. 74).

América, ainda que tenha expressões evidentes na África, na Ásia e na Oceania. Entre os principais elementos enfatizados, estão a colonização e a escravidão, as ditaduras e os regimes autoritários, além dos genocídios e dos massacres.

No tocante às leis, podemos considerar, todavia, que foi apenas recentemente que uma lei brasileira se tornou uma real agente das guerras de memórias (MANCERON, 2008): a lei para a criação da Comissão Nacional da Verdade (Lei nº 12.528), ainda que a Lei de Acesso a Informações Públicas (Lei nº 12.527) seja relevante para perspectivas históricas e memoriais. As pesquisas brasileiras desta natureza enfatizam o período do golpe e da ditadura militar como épocas propícias para essa discussão. Muitos autores não utilizam o conceito de guerras de memórias *ipsis litteris*, mas suas prerrogativas estão em diversos trabalhos (CARDOSO, 2012; FICO, 2004; MARTINS FILHO, 2002; PEREIRA, 2015; ROLLEMBERG, 2006; SCHMIDT, 2007; TEDESCO, 2012). Ainda que não seja o único espaço para a conformação das memórias, a mídia é catalisadora e engendradora desse processo conflituoso com vistas à constituição de uma versão histórica. O jornalismo e os demais produtos midiáticos trazem perspectivas conflitantes sobre o golpe, opondo a visão governamental dos agentes militares às das vítimas e dos seus familiares. O papel dos jornalistas se tornou tão fundamental que os livros do jornalista Elio Gaspari estão entre os mais comentados nos anos recentes (SCHMIDT, 2007), reeditados em 2014.

As batalhas de memórias são travadas em torno do golpe e da ditadura dos militares desde 1964, ainda que nos últimos anos tenham aumentado, especialmente com a Comissão Nacional da Verdade. As reaberturas podem não constituir um elemento terapêutico e reconciliador, mas, ao contrário, crescer ressentimentos, sobretudo por causa da ausência de punição no Brasil. Para Ferro (2008), reconstruir memórias silenciadas e esquecidas traz as compensações de um passado que não passa. As guerras de memórias em torno do golpe e da ditadura possuem cinco grandes discursos conflituosos, que contêm ainda distinções internas: do governo, dos militares, dos militantes e das vítimas, dos especialistas e dos meios de comunicação (PEREIRA, 2015).

Martins Filho (2002) explica que os militares acreditam que, após a derrota da esquerda, os militantes se esforçaram para vencer ao menos no campo das letras – na propagação das memórias e na constituição historiográfica da ditadura militar – o que perderam na arma. A memória vencedora – dos militantes – possui ainda recordações esquecidas e silenciadas, até contraditórias, embora o principal já tenha sido extraído (FICO, 2004). Para Rollemberg (2006), os vencedores desses embates tiveram uma pluralidade de memórias silenciadas e esquecidas, pois, embora publicadas, não foram incorporadas à narrativa histórica oficial.

A história ressaltou a memória dos marginalizados e das minorias, opondo-se à memória que normalmente é a oficial, a dos vencedores do embate bélico. Martins Filho (2002) e Rollemberg (2006) concordam que, normalmente, os vencidos têm sua história esquecida, enquanto os vencedores perpetuam sua perspectiva; porém, no caso brasileiro, o inverso ocorreu: os vencedores buscam esquecer e os vencidos, recordar. Para Schmidt (2007), pode-se verificar o embate, de maneira ampla, em duas perspectivas: os militares procuram o esquecimento e o silenciamento dos fatos, “virar a página”; enquanto os militantes deixam a “cicatriz aberta”, relembrando os acontecimentos dos tempos idos.

Nesse processo, a mídia não é uma simples caixa de ressonâncias, canais por onde passam as memórias sem nada modificar ou criar. Os meios de comunicação tornam visíveis os conflitos mnemônicos encenando-os, para além de refletir essas memórias, ou seja, desenvolvendo-as e as estimulando (MARTINS; MOURA, 2016; MARTINS, 2017). As guerras de memórias consideram essa centralidade ao problematizar a relação história-mídia-memória, tendo em vista que elas não se fazem presentes sem a lógica da transmissão e da mediação, ou, como defendem Blanchard e Veyrat-Masson (2008a, 2008b), da midiatização, em sentido amplo.

A digitalização e a convergência pelas quais passam a sociedade dificultam a não publicação, tendo em vista que cada indivíduo, com um computador conectado à internet, possui a capacidade de divulgar o conteúdo de seu desejo, contendo histórias ficcionais ou documentais, suas ou de outros. É a nova mirada da ecologia da memória, que, não apenas midiática, perfaz-se em fluxo. Por isso, Blanchard e Veyrat-Masson (2008b) defendem que esse “reino de instantaneidade” das tecnologias digitais abre um novo espaço para o arquivamento, a difusão e a conservação dessas memórias que, muitas vezes, tinham seus conflitos inéditos no espaço público. A internet permite o cruzamento das diversas memórias, com cada indivíduo ou coletivo podendo expor a sua visão.

A memória passa por alterações e modificações, como uma mudança da memória coletiva para a conectada, conforme a *new memory ecology* descrita por Neiger, Meyers e Zandberg (2011), Hoskins (2011) e Reading (2011). Nesse novo ecossistema, a relação entre mídia e memória é igualmente transformada, demandando uma mudança de paradigma sobre o que se considera como memória mediada. Uma modificação nos meios de comunicação também é iniciada a partir de uma mudança em sua infraestrutura, causada pelas alterações na forma e no potencial do arquivo em sua versão digital. Hoskins (2009) denomina esse processo de *memory on-the-fly*, uma versão da memória que preserva seus momentos anteriores, emergindo, acumulando e adquirindo novas características.

Palacios (2009, 2014) defende que a nossa sociedade nunca se ocupou com os processos de rememoração como atualmente, pois a memória se torna cada vez mais fácil e rápida de ser acessada, especialmente nos arquivos jornalísticos já digitalizados. A memória nunca possuiu uma função tão preponderante e fulcral como nas sociedades contemporâneas, digitais, conectadas e midiáticas, refletindo na produção do jornalismo digital. Essa perspectiva aparece de maneira tão predominante que a memória é um dos aspectos do jornalismo digital mais enfatizados, em relação às produções jornalísticas em outros suportes. Ela passa a ser definida como múltipla – devido à possibilidade de acesso aos diversos formatos midiáticos –, instantânea – por ser acessível pelo produtor e pelo leitor rapidamente por meio dos links – e cumulativa – haja vista sua facilidade e baixo custo de arquivamento (PALACIOS, 2002, 2003, 2008, 2014). O jornalismo trabalha a memória individual, coletiva ou mesmo midiática de modo cada vez mais estratégico, ao trazer as informações e os documentos passados em uma nova estruturação. A memória, para Palacios (2008, 2011, 2014), deve ser um dos atributos investigados em qualquer avaliação para se identificar e se estabelecer a qualidade dos produtos jornalísticos digitais.

O especial da *Folha de S. Paulo* é analisado a partir de três instâncias que fundamentam as guerras de memórias: atores, armas e territórios ou campos de batalha. A intenção é descrever como se encontram esses três aspectos na produção sobre os 50 anos do golpe de 1964, visando à realização de uma investigação que implica na descrição detalhada dos atores – as pessoas e tecnologias envolvidas –, dos territórios de batalha – os assuntos e as contradições – e das armas – os modos e as estratégias como são apresentados os assuntos pelos atores, legitimando ou não o seu discurso, contribuindo ou não para a estabilização das perspectivas. Os campos de batalha são os locais onde ocorrem essas disputas, aqui, a própria mídia jornalística do Grupo Folha.

## Folha de S. Paulo como território de batalha

O especial “Tudo sobre a Ditadura Militar” inicia com um texto grifado que descreve nossa recente democracia como “incapaz de pacificar as controvérsias do período” e com a apresentação dos ex-presidentes envolvidos diretamente no combate à ditadura, como Fernando Henrique Cardoso, Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, esquecendo-se de José Sarney, primeiro presidente após o final da ditadura com relação direta com o regime autoritário dos militares. Com uma equipe de praticamente 30 pessoas, a reportagem trata os 21 anos de repressão através de um menu com oito seções, além de um expediente e de uma lista

extensa de fontes e referências – com indicação dos livros e links para os áudios das entrevistas e suas transcrições em inglês. A navegação ocorre de duas maneiras: verticalmente, em que se passa obrigatoriamente pelas oito seções, sendo que, ao final de cada uma, deve-se clicar em uma seta para seguir até a subsequente; ou pelo menu no canto superior direito, em que se pode aceder diretamente à seção que mais interessa, a saber: Introdução; A crise; A ditadura; A economia; A abertura; O acerto de contas; E se...; Artigos.

A construção dessa narrativa é cronológica e quase histórica e didática, distinta dos textos jornalísticos padronizados, que priorizam uma ordem hierárquica de importância pela lógica da pirâmide invertida. A introdução relaciona com o período do golpe os até então candidatos à presidência em 2014: Dilma Rousseff, Aécio Neves e Eduardo Campos – falecido em acidente de avião antes de concorrer ao pleito. As cinco seções subsequentes iniciam da mesma maneira, com uma animação e colagem de imagens históricas. Em “A crise”, contudo, a página abre com um discurso de Jango ao fundo, como uma trilha sonora.

O texto deixa evidente, na seção seguinte, “A ditadura”, a ligação da direita com os militares e a esquerda com a luta armada, culminando em uma repressão ainda mais ferrenha e no endurecimento do regime. A primeira frase, contudo, coloca os militares praticamente como inocentes que lutaram para combater o mal, afinal, “chegaram ao poder sem saber direito o que fazer”, embora logo em seguida os denomine “golpistas”, linha que segue pelo especial. Diz-se que em Recife, “um veterano militante comunista, Gregório Bezerra, foi amarrado pelo pescoço, espancado por um coronel do Exército em praça pública e arrastado pelas ruas da cidade até a cadeia”, não poupando informações sobre as intransigências e os crimes cometidos pelos militares. A escolha do “moderado” Humberto Castelo Branco como primeiro presidente foi realizada com confiança e garantia de “uma rápida devolução do poder aos civis” – algo que nunca ocorreu. Esse contrassenso é logo exposto ao se revelar que o militar defendia que “a legitimidade do novo regime dependia da manutenção de uma fachada democrática convincente”.

As ações de grupos conservadores e grupos de esquerda são contadas a fim de explicar as justificativas dos militares para a implementação do AI-5, o ato que durou uma década e “inaugurou a fase mais repressiva da ditadura militar”. Apesar de reconhecer os excessos dos militares, diz-se que a esquerda, especialmente as pessoas ligadas à Ação Popular, treinadas em Cuba, já fazia luta armada antes mesmo do endurecimento com o AI-5, segundo informações do historiador Jacob Gorender. É trazida em seguida a justificativa dos militantes que participaram da luta armada, ao defender que era a única opção para exigências e combates à

ditadura, ainda que documentos revelem que a ideia era implementar uma "ditadura socialista".

O general e ex-presidente Médici foi reconhecidamente o responsável pela ampliação das torturas nos Destacamentos de Operações de Informações e Centros de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), porém, o general Ernesto Geisel, o sucessor conhecido por dar início à abertura, falava que "esse troço de matar é uma barbaridade, mas eu acho que tem que ser". Explicita-se ainda a crueldade naquelas unidades, ao descrever o instrumento de tortura chamado "cadeira do dragão", em que os presos eram amarrados e eletrocutados. O general Adyr Fiúza de Castro, chefe do CODI do Rio de Janeiro nos anos de 1970, em entrevista de 1993 para a Fundação Getúlio Vargas, demonstra a virulência das ações dos militares: "Evidentemente, o método mata a mosca, pulveriza a mosca, esmigalha a mosca, quando, às vezes, apenas com um abano é possível matar aquela mosca ou espantá-la". Faz-se ainda uma ressalva quanto às "vítimas" proporcionadas pela "esquerda armada", que "não tiveram nem de longe a dimensão que os assassinatos e a tortura praticada nos porões tiveram", além de que "a responsabilidade da esquerda é duvidosa" em muitas dessas mortes.

Na parte sobre "A economia", o subtítulo já evidencia que "o milagre econômico" ajudava a legitimar o governo, ainda que criasse "desequilíbrios que só puderam ser corrigidos muito tempo depois, com a volta da democracia". Segundo a produção, "a maneira como os militares conduziram a economia enfraqueceu as finanças do país e minou sua capacidade de sustentar por mais tempo o ritmo de expansão dos anos do milagre". O presidente do Banco Central à época, Carlos Langoni, em citação direta, colocou-se como descrente das propostas do novo Ministro do Planejamento, Delfim Netto.

"Lenta, gradual e segura" é a famosa expressão de Ernesto Geisel para o modo como a ditadura faria a transição para a democracia, explícita na seção "A abertura". Poucos se lembram, porém, como diz na reportagem, de sua "ameaça": "se os opositores do governo tentassem acelerar o processo, poriam tudo a perder". Sem a esquerda armada e com uma economia em vias de ruir, os militares voltavam a discordar internamente e o partido de oposição, o MDB, estava em crescimento, fazendo com que Geisel endurecesse o regime novamente, antes de promover o início da abertura. O crescimento da oposição pega carona não apenas nas repressões, mas também no "colapso econômico".

A Lei da Anistia é colocada, já no subtítulo da seção "O acerto de contas", como mecanismo para perdoar ex-guerrilheiros e proteger torturadores, especialmente porque até hoje falta esclarecimento dos crimes dos militares, aumentando cada vez mais a pressão para sua revisão. Em dezembro de 2013, por

exemplo, foi devolvido simbolicamente o mandato de João Goulart, interrompido no dia do golpe, representado pelo seu filho, João Vicente Goulart, e entregue por Dilma Rousseff. Segundo a reportagem, na ocasião, “quase todos aplaudiram, a exceção foram os três comandantes das Forças Armadas que acompanhavam a sessão”. O texto, contudo, acusa a presidenta Dilma de falta de sintonia com seus subordinados, uma vez que na Argentina e no Chile “a restauração da democracia estimulou oficiais de alto escalão a se desculparem por erros do passado”, permitindo “investigar e punir violações de direitos humanos”, diferente de nossa Lei de Anistia, ampla e irrestrita. Para corroborar com essa ideia, citam diretamente uma passagem da obra de Anthony Pereira, cientista político estadunidense que realizou um estudo comparado nesses três países.

Na Espanha, segundo o texto, o processo teria sido semelhante ao nosso, uma vez que ficaram impunes tanto aqueles que apoiavam o general ditador Francisco Franco como quem os combateu. Quando a reportagem fala que nossa Lei “permitiu a libertação de milhares de presos políticos, a volta dos exilados e a reintegração à vida do país de pessoas atingidas pelos atos institucionais”, evidencia que “ela também garantiu a impunidade dos agentes responsáveis por mortes e atos de tortura ao estabelecer que o perdão seria estendido aos crimes ‘conexos’”, deixando evidente o erro no caso da liberação dos militares. Essas concessões foram “muito importantes para as pressões que a direita fazia”, especialmente com a Arena com maioria no Congresso, embora tenha criado uma “situação de desigualdade, ao garantir que os militares jamais seriam investigados ou julgados por seus crimes, ao contrário do que havia ocorrido com a maioria dos anistiados, que já tinham sido presos e processados pela ditadura”.

O texto, desta forma, coloca como injusta a nossa Lei da Anistia, ao tratar de forma igual militantes e militares, guerrilheiros e torturadores e assassinos, uma vez que os primeiros reagem a uma situação imposta pelos ditadores. Os militantes e as vítimas dos militares querem deslegitimar a Lei, uma vez que se tratou mais de uma “autoanistia” de uma “sociedade ditatorial”, conforme Pedro Serrano, professor da USP citado na produção. No início da década, em 2010, o Supremo Tribunal Federal rejeitou, entretanto, a revisão desse processo de anistia desigual e injusto, negado até pelo relator Eros Grau, ministro já aposentado que foi preso e torturado durante a ditadura.

Apesar de os militares fazerem de tudo para que o passado seja deixado para trás, para que todos “virem a página”, alguns esforços buscaram rediscuti-lo e trazer à tona alguns fatos e histórias sem conhecimento. Segundo a reportagem, “o processo de reparação foi ampliado em 2002, quando o governo decidiu pagar compensações financeiras a todos que tivessem sofrido perseguições e violências

durante o regime militar". Ações recentes, com pedidos de revisão de Lei da Anistia ao STF, ganharam mais força desde 2010, quando a Organização dos Estados Americanos (OEA) "condenou o Brasil pela morte dos guerrilheiros do Araguaia, determinou que o país puna os responsáveis e declarou que a Lei da Anistia não pode ser usada para impedir que isso ocorra". O procurador Marlon Weichert, citado diretamente e com discurso apropriado pelo especial, afirma: "tenho convicção de que vamos chegar lá e fazer justiça". A demora faz com que diversos militares morram "sem nunca admitir responsabilidade pelos atos de violência cometidos no período", explica a reportagem em tom de quase lamentação.

A Comissão Nacional da Verdade, instalada em 2012, segundo o texto, "foi festejada como um passo histórico para o esclarecimento dos crimes cometidos na ditadura, mas o grupo encontrou várias dificuldades para avançar", especialmente porque muitos envolvidos já morreram e as Forças Armadas não contribuem, além das divergências internas sobre prioridades e métodos de trabalho.

As possibilidades de alguns acontecimentos terem sido diferentes, desde antes do golpe até momentos cruciais durante a ditadura, são discutidos por Ricardo Mendonça na seção "E se...", em cinco textos sem nenhum recurso multimídia. O autor desmente a possibilidade de "golpe de esquerda" por Jango, pois os historiadores duvidam de tal possibilidade, uma vez que "nunca acharam qualquer evidência de que algo assim tenha sido planejado". Mendonça cita diretamente o cientista político Marcelo Ridenti, para quem a eleição provavelmente ocorreria em 1965, com possibilidade de haver "um autoritarismo civil" semelhante à ditadura militar se Carlos Lacerda vencesse.

Se Costa e Silva não tivesse morrido em 1969, Carlos Chagas, jornalista e secretário de imprensa do presidente citado indiretamente, acredita que o regime teria sido mais brando, mesmo que o presidente fosse apoiado pelos militares da "linha dura". Chagas defende que o AI-5 teria sido extinto, pois "Costa e Silva não queria entrar para a história como um tirano". Porém, mesmo que o ato institucional não fosse promulgado, a luta armada existiria, pois "os militares da chamada linha dura não diziam é que a luta armada era muito pequena naquele momento, longe de representar qualquer ameaça mais séria".

Desta forma, este ato fortaleceu a própria luta armada, ao levar "alguns esquerdistas a mais para a luta armada, gente que até então relutava em aderir". Mesmo sem esse embate armado, a ditadura teria sido longa porque o regime autoritário não existia para combatê-la. As principais justificativas eram "acabar a corrupção e extirpar a influência esquerdista do governo de Jango". Ainda que se falasse em eleição presidencial em 1965 nos dias iniciais ao golpe, a desistência pelo pleito não existiu por causa do embate por armas, "pouco significativa e quase

inexistente". E mesmo com ela "completamente aniquilada" em 1974, a ditadura continuou por mais de uma década, endurecendo novamente em 1977.

A última seção, "Artigos", contém três textos sem nenhum recurso multimídia. Matias Spektor, colunista da *Folha de S. Paulo*, fala sobre "A política externa do regime militar" e exalta a atuação dos militares nesse setor ao citar diretamente reportagem do *The Times* sobre uma "expansão quase sem precedente" que o país poderia vivenciar, sendo "o Japão do Terceiro Mundo". Spektor só critica a "ditadura" – não mais "regime" – quando os militares começam a desagradar os políticos estadunidenses, antes, sendo condescendente ao utilizar até uma citação direta de Juracy Magalhães, embaixador do "regime" em Washignton: "o que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil". Contudo, posteriormente, os políticos de lá se "ressentiram" e a relação "desandou". O texto conclui que "o Brasil da ditadura ficou mais rico, sem dúvida alguma", porém, "os militares deixaram o país em posição internacional mais fraca, dependente e injusta do que era possível imaginar em 1964".

O colunista do jornal Marcos Gonçalves escreveu sobre "A cultura, da resistência ao showbiz", para quem artistas de esquerda criaram uma produção "politicizada e didática" para "'conscientização' da sociedade". Em texto cheio de aspas, coloca a "esquerda cultural" como derrotada mesmo tentando sua "resistência" ao aliar "classe média e o 'povo'". O tom debochado do texto continua ao dizer que "este, entretanto, não compareceu", afinal, suas produções eram para um "público esclarecido".

Oscar Pilagallo, por sua vez, toca em um ponto delicado para as empresas de comunicação, ao escrever sobre como a "Imprensa apoiou a ditadura antes de ajudar a derrubá-la". O "entusiasmo" dos jornais pelo novo governo diminuía na medida em que a ditadura endurecia, tendo, ao final, "papel relevante na redemocratização", diz o autor ao desconsiderar que o principal grupo de comunicação do país, a Rede Globo, apoiou até o último momento os militares. A justificava para suporte inicial à ditadura é o mesmo do texto anterior: "o radicalismo e a aproximação com setores da esquerda" pelo presidente. Se parte da imprensa estava dividida em 1961, em 1964 esse posicionamento não foi mantido, afinal, o país "estaria caminhando para um golpe de esquerda ou armando uma manobra continuísta". O *Jornal do Brasil* e a *Folha de S. Paulo* são colocados por ele como pouco influentes para o golpe, o primeiro por "romper com Jango" – não com a democracia – apenas nos últimos momentos, e o último pelo seu "limitado peso editorial na época", acusando de forma veemente os principais concorrentes do veículo para o qual escreve: *O Estado de S. Paulo* e *O Globo*.

Mesmo que o *Última Hora* tenha sido o único jornal a estar “ao lado de Jango” – e não da democracia –, o *Correio da Manhã* foi o primeiro a denunciar as torturas – ainda que após “violentos editoriais defendendo a saída de Jango”. Apesar de afirmar que o Grupo Folha acatou as orientações dos militares, encobrendo torturas e assassinatos e emprestando veículos a eles, o autor faz uma ressalva e até questiona a veracidade dos fatos: “Se isso ocorreu, não é possível dizer que a prática foi autorizada pela direção da empresa”. O texto termina com uma exaltação à *Folha*, que “acreditou no projeto de abertura ao dar voz à sociedade civil”, ainda no final da década de 1970, sendo o “primeiro grande veículo a contribuir com a campanha pelas Diretas Já”, ainda em 1983.

O especial conta com uma variedade de formatos midiáticos, como é próprio das produções multimídias. As mais de trinta fotos, por exemplo, representam sempre situações históricas, como posse de presidentes militares e do presidente Tancredo Neves, porém, principalmente, de atrocidades e crimes cometidos pelos militares, valorizando os militantes ao expor a crueldade nas perseguições, torturas e mortes de Carlos Marighella, Carlos Lamarca, Vladimir Herzog, guerrilheiros no Araguaia, entre outros. Foram publicadas também imagens de acontecimentos relevantes, como o carro-bomba do show no Riocentro, mostrando “até onde a direita militar estava disposta a chegar para frear o processo de abertura”, pois o explosivo foi “plantado pelos militares”, e de movimentos como o Comício das Reformas, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade e as Diretas Já. As fotos têm como fontes, de modo geral, os acervos dos Grupos Abril, Folha e Globo, além dos jornais *Jornal do Brasil* e *Última Hora*.

Todos os quatro áudios no especial são históricos, desde a campanha dos militares no rádio até os discursos e as declarações de políticos e militares em momentos relevantes, como Auro de Moura Andrade, senador e presidente do Congresso, Jarbas Passarinho, Ministro do Trabalho, e Ernesto Geisel, ex-presidente militar. O especial conta com praticamente cinquenta vídeos, aproximadamente dez de cunho histórico – registros e produções da ditadura, realizadas pelo governo ou pelos opositores, além de uma reportagem em vídeo da TV Cultura sobre as Diretas Já – e o restante de depoimentos atuais de intelectuais, jornalistas, políticos, militantes e militares, falando sobre os motivos que levaram Jango a ser deposto e as suas principais lembranças sobre a ditadura militar.

O uso extenso de infográficos caracteriza as produções multimídias. O especial contou com mais de 20 produções deste tipo, das quais três se debruçavam sobre os Atos Institucionais 1, 2 e 5 e quase metade sobre questões econômicas, na seção específica para falar sobre o momento que foi “Do milagre à bancarrota”. Os mais complexos e interativos, por sua vez, trataram sobre as

atrocidades e os crimes contra os direitos humanos cometidos pelos militares durante a ditadura: “A escala da repressão”, “Cinco tons de cinza”, “Terror à direita”, “Hora da reparação”, “Donos do porão” e “Mortos na contramão”, este com informações sobre todos os 356 considerados oficialmente como mortos e desaparecidos. As fontes principais para essas produções foram a publicação conjunta da Câmara dos Deputados, do Projeto Brasil: Nunca Mais e da Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República, além do IBGE, Banco Central, Fundação Getúlio Vargas, IpeaData e das obras de Maria Gil Kinzo, do Senado Federal e do Tribunal Superior Eleitoral.

## Considerações finais

As guerras de memórias no especial da *Folha de S. Paulo* ocorrem de forma evidente em alguns momentos, porém, o veículo assume para si, em praticamente todo o especial, o discurso dos militantes, com exceção de poucas partes nas principais categorias e nos três artigos de opinião, mais alinhados à perspectiva dos militares. As palavras revolução, contragolpe e visões afins a favor dos militares são praticamente nulas, aparecendo basicamente quando partem das memórias dos apoiadores do golpe, não sendo endossado pelo jornal, com exceção dos artigos de opinião. Essas memórias são de produções da época – em programas de rádio e TV – e de depoimentos contemporâneos dos militares e apoiadores do golpe.

Os embates ocorrem principalmente nas memórias pessoais dos depoimentos em vídeo, praticamente não utilizados para corroborar efetivamente uma ideia no texto. Os quase 40 depoimentos são atuais e estão dispostos no decorrer do especial, através da visão de intelectuais, jornalistas, políticos, militantes e militares, que se opõem em uma indiscutível batalha de memórias, mas praticamente não incorporados à narrativa principal do especial, que não tenta confirmar o que se diz por meio dessas memórias individuais. Para essas ratificações, são utilizados documentos históricos e oficiais, além de livros de pesquisadores sobre a ditadura militar. Até em aspectos como tortura a produção busca um equilíbrio na apresentação das memórias pessoais, com os arquivos históricos em destaque.

A estrutura do especial não segue o padrão hierárquico jornalístico. Na verdade, é escrito de forma cronológica, mais próximo de um texto histórico e didático, sem muitas citações diretas e indiretas das fontes para se ratificar o que o jornalista expõe. As fontes aparecem na narrativa principal do especial apenas para que o jornal explicita algumas visões e opiniões mais contundentes a partir da fala

do entrevistado – normalmente um especialista sobre a ditadura militar – com estratégias que produzem efeitos de sentido de neutralidade e imparcialidade.

Em todo o especial, a única menção que existe ao apoio do Grupo Folha à ditadura militar está em um dos artigos opinativos, que contém muito mais ressalvas e exaltação ao grupo do que qualquer reconhecimento e demonstração de arrependimento da sua contribuição para o golpe e a manutenção do regime. Em nenhuma ocasião é citado que em 17/02/2009 o veículo fora extremamente criticado por apontar em um de seus textos que a ditadura instaurada pelos militares no país não passou de uma “ditabranda”, posição distinta de quando se colocou como protagonista nas investigações da morte do jornalista Vladimir Herzog, citando, inclusive, os momentos em que cobrou esclarecimentos, ainda durante a ditadura, sobre o suposto suicídio de Vlado (DIAS, 2015; MARTINS; MOURA, 2016). Segundo Dias (2014), este caso reabriu o debate em torno do apoio da mídia à ditadura militar, quando o grupo serviu como sua porta-voz.

Os quatro áudios e as mais de trinta imagens possuem um caráter histórico, tendo como fontes as agências de notícias e jornais do período – não apenas do Grupo Folha –, além do próprio arquivo do governo. Os inúmeros vídeos, por outro lado, são praticamente todos depoimentos e entrevistas atuais realizados pelo veículo, em que são encontrados de forma mais pungente as guerras de memórias. Os infográficos demonstram uma especificidade da multimídia e são praticamente destinados a criticar aspectos da ditadura militar, com a maioria tendo como fontes livros e documentos oficiais do próprio governo ou instituições e organizações mais recentes associadas aos militantes.

## Referências

BLANCHARD, P.; VEYRAT-MASSON, I. Introduction. **Hermès**, CNRS, France, n. 52, v. 3, 2008a, p. 13-22.

\_\_\_\_\_. **Les guerres de mémoires**: La France et son histoire, enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques. Paris: La Découverte, 2008b.

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

DELGADO, Lucília. O governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia. **Tempo**, Rio de Janeiro, n. 28, 2010, p. 123-143.

DIAS, André. 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.

\_\_\_\_\_. **O presente da memória:** usos do passado e as (re)construções de identidade da Folha de S. Paulo, entre o "golpe de 1964" e a "ditabranda". Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (Orgs.). **O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática:** da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 343-425.

FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela. **1964.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2014.

FERRO, M. Regard sur les guerres de mémoires dans le monde. **Hermès**, CNRS, France, n. 52, v. 3, 2008, p. 11-12.

FICO, C. **O regime militar no Brasil (1964/1985).** São Paulo: Saraiva, 2005.

\_\_\_\_\_. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 24, n. 47, 2004, p. 29-60.

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

HOSKINS, A. Anachronisms of media, anachronisms of memory: from collective memory to a new memory ecology. *In*: NEIGER, M.; MEYERS, O.; ZANDBERG, E. (Ed.). **On media memory:** collective memory in a new media age. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2011, 278-288.

\_\_\_\_\_. 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, p. 91-106.

KOSHIYAMA, Alice. O jornalismo e o golpe de 1964. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação** (Intercom), v. 11, n. 59, 1988, p. 65-71.

MACHADO, Juremir. **1964:** golpe midiático-civil-militar. Porto Alegre: Sulina, 2014.

LINDENBERG, D. Guerres de mémoire en France. **Vingtième Siècle, Revue d'histoire**, n. 42, avril-juin, 1994, p. 77-96.

MANCERON, G. La loi: régulateur ou acteur des guerres de mémoires? *In*: BLANCHARD, P.; VEYRAT-MASSON, I. **Les guerres de mémoires:** La France et son histoire. Paris, La Découverte, 2008, p. 241-251.

MARTINS, A. **Guerras de memórias e os 50 anos do golpe de 1964:** mediação do passado em especiais do jornalismo digital. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

MARTINS, A.; MOURA, C. 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, abr./jul., 2016, p. 69-86.

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

MERZEAU, L. Guerres de mémoires en ligne: un nouvel enjeu stratégique. **Halshs-00488408**, v. 1, 2010, p. 1-20.

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.

PÄÄBO, H. War of memories: explaining 'Memorials War' in Estonia. **Baltic Security & Defence Review**, v. 10, 2008, p. 5-28.

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

\_\_\_\_\_. Convergência e memória: jornalismo, contexto e história. *In*: **CONGRESO DE CIBERPERIODISMO Y WEB 2.0**, 2009, Bilbao. Anais [...]. Bilbao: 2009.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Ferramentas para análise de qualidade no ciberjornalismo**. Volume 1: Modelos. Covilhã: LabCom, 2011.

\_\_\_\_\_. Jornalismo online, informação e memória: apontamentos para debate. *In*: **Workshop de Jornalismo Online**, 2002, Covilhã. Anais [...]. Covilhã: 2002.

\_\_\_\_\_. Memória: jornalismo, memória e história na era digital *In*: CANAVILHAS, J. **Webjornalismo: 7 características que marcam a diferença**. Covilhã, Portugal: Livros Labcom, 2014, p. 89-110.

\_\_\_\_\_. Ruptura, continuidade e potencialização no jornalismo online: o lugar da memória. *In*: MACHADO, E.; PALACIOS, M. (Org.). **Modelos do jornalismo digital**. Salvador: Editora Calandra, 2003, p. 1-17.

PAVLIK, J. **Journalism and new media**. New York: Columbia University Press, 2001.

PEREIRA, M. Nova direita? Guerras de memória em tempos de Comissão da Verdade (2012-2014). **Varia História**, Belo Horizonte, v. 31, n. 57, p. 863-902, set./dez. 2015.

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

REIS, Daniel. A ditadura faz cinquenta anos: história e cultura política nacional-estatista. *In*: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo. **A ditadura que mudou o Brasil**: 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 7-17.

REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo. **A ditadura que mudou o Brasil**: 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. As oposições à ditadura: resistência e integração. *In*: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo. **A ditadura que mudou o Brasil**: 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 18-28.

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

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.

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 1999.

STORA, B. La guerre d'Algérie: la mémoire, par le cinéma. In: BLANCHARD, P.; VEYRAT-MASSON, I. **Les guerres de mémoires**: La France et son histoire. Paris: La Découverte, 2008a, p. 262-272.

STORA, B. La guerre d'Algérie dans les médias: l'exemple du cinéma. **Hermès**, CNRS, France, n. 52, v. 3, 2008b, p. 33-40.

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

TEDESCO, J. Memórias em batalhas: dimensão política da memória. **Cadernos do CEOM**, ano 25, n. 34, 2012, p. 15-44.

VEYRAT-MASSON, I. Les guerres de mémoires à la télévision. In: BLANCHARD, P.; VEYRAT-MASSON, I. **Les guerres de mémoires**: La France et son histoire. Paris: La Découverte, 2008, p. 273-286.

## Show tributo como catarse coletiva: a presentificação dos atentados

## Tribute concert as collective catharsis: the presence of the attacks

**ANA PAULA DA ROSA**

Jornalista, Doutora em Ciências da Comunicação pela Unisinos, Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. Atua como docente e pesquisadora no PPG em Ciências da Comunicação da Unisinos na linha de Mídia e Processos Sociais, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: [anarosa208@yahoo.com.br](mailto:anarosa208@yahoo.com.br). ORCID:

Edição v. 37  
número 3 / 2018

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 37 (3)  
dez/2018-mar/2019

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:

ROSA, Ana Paula da. Show tributo como catarse coletiva: a presentificação dos atentados. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 227-242, dez. 2018/ mar. 2019.

Enviado em 01 de agosto de 2018 / Aceito em 20 de dezembro de 2018.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.19474>

## Resumo<sup>1,2</sup>

Na ambiência da midiáticação, verifica-se a potencialização dos protocolos sociosemiotécnicos que consolidam imagens exógenas em nosso imaginário coletivo. Tais imagens, como as vistas no jornalismo ou em espaços de atores sociais midiaticados, tendem a acionar memórias. E é exatamente a relação entre música, imagens e memória que este artigo visa investigar. O foco está nos shows tributo realizados, de forma cíclica, relativos aos atentados terroristas. Nossa pergunta de partida é: em que medida os shows tributo se transformam em estratégia performática de eternização dos atentados? Para responder tal questão partimos para uma análise de casos múltiplos: o *Concert for New York* (2001), o show da banda *U2 for Paris* (2015) e o show *One Love Manchester* de Ariana Grande (2017).

### Palavras-chave

Imagem; Midiáticação; Show tributo; Atentados; Experiência.

## Abstract

In the ambiance of mediatization, we see the potentialization of the socio-technical protocols that consolidate exogenous images in our collective imaginary. These images, as seen in journalism or in the spaces of mediatized social actors, trigger memories. And this article aims, precisely, to investigate the relation between music, images, and memory. Our focus is on the tribute concerts held, in a cyclical way, concerning terrorist attacks. Our starting question is: to what extent do tribute concerts become a performance strategy to perpetuate the attacks? To answer this question, we perform a multiple case analysis: the Concert for New York (2001), the show U2 for Paris (2015) and Ariana Grande's show One Love Manchester (2017).

### Keywords

Image; Mediatization; Tribute concert; Attacks; Experience.

---

<sup>1</sup> Este texto já foi apresentado, apenas oralmente, no evento COMUSICA ocorrido na UNISINOS em 2017. Trata-se do texto produzido após críticas e sugestões dos colegas e participantes. Especial agradecimento a Thiago Soares pelas dicas.

<sup>2</sup> Este trabalho é uma produção do Projeto Procad Cartografias do Urbano na Cultura Musical e Audiovisual: Som, Imagem, Lugares e Territorialidades em perspectiva comparada que envolve a UFF, a UNISINOS e a UFPE.

## Introdução

No atual cenário da midiatização, verifica-se a potencialização dos protocolos sociosemióticos que consolidam imagens exógenas (Belting, 2006) em nosso imaginário coletivo. Tais imagens exteriores, como as vistas no jornalismo ou em espaços de atores sociais midiatizados, tendem a convocar estruturas simbólicas, acionando memórias. E é a relação entre música, imagens e memória que este artigo visa investigar. O foco, no entanto, está nos shows tributo realizados, de forma cíclica, relacionados aos atentados terroristas. Desde 2001, com o ataque às Torres Gêmeas nos EUA, instalou-se uma processualidade de promoção de shows em homenagem às vítimas e para arrecadação de fundos para suas famílias. Tais eventos transcendem o espaço da música, potencializados por ela, para se imbricar no tecido social a partir das tentativas de ressignificação dos acontecimentos e de sua presentificação.

Neste sentido, nossa pergunta de partida é: em que medida os shows tributo se transformam em estratégia performática de eternização dos atentados? Para responder tal questão, partimos para uma análise de casos múltiplos: o *Concert for New York* (2001), o show da banda U2 para Paris (2015) e o show *One Love* de Ariana Grande para Manchester (2017). Apesar das diferenças temporais entre os shows e das próprias lógicas de organização e midiatização, verifica-se que as homenagens às vítimas possuem amplo potencial de evocação da memória e de criação de imagens símbolos.

A partir deste corpus, o artigo irá discutir o processo de circulação midiática dos shows, tanto por instituições jornalísticas quanto por atores sociais que reelaboram os sentidos. Assim, nossa hipótese é a de que a circulação trata de uma relação de atribuição de valor, na qual a música reitera e presentifica as imagens já inscritas sobre os atentados, atribuindo aos fatos uma pós-vida por meio das performances. Destaca-se que, por questões vinculadas à coleta de dados, será intensificada a análise do show de Londres, em 2017, tendo em vista os próprios modos de transmissão, ancorados na televisão, mas também nas mídias sociais.

Como ponto de partida, entendemos o conceito de midiatização, neste trabalho, a partir de Ferreira (2007), como a articulação que se realiza entre os processos sociais e os midiáticos no âmbito dos dispositivos. Estes últimos, por sua vez, são pontos de intersecção e, no caso da música e das imagens derivadas dos shows, são fundamentais, uma vez que estas são produzidas, compartilhadas e replicadas em espaços vinculados às instituições midiáticas, mas também de atores sociais midiatizados.

Deste modo, entendemos o momento atual como parte de um processo evolutivo de midiaticização<sup>3</sup>, onde as lógicas midiáticas não estão mais restritas ao espaço dos meios de comunicação tradicionais, mas integram a cultura. O domínio das lógicas midiáticas confirma o posicionamento de Belting (2006) quanto ao espaço da técnica que implica em um outro *modus operandi* social. Isso vale, por exemplo, para as apropriações imagéticas, como as jornalísticas e artísticas, que parecem ter uma ampliação conforme os níveis diferenciados de conhecimento e as possibilidades de acesso às tecnologias. O mesmo é perceptível quanto às apropriações das músicas, caso de *Don't Look Back in Anger* (Não olhe para trás com raiva), da banda Oasis, de 1995, e que se tornou marca dos tributos em Londres (2017), entoada por centenas de pessoas. O mesmo ocorreu em 2015 com a música *Imagine* cantada por Coldplay no tributo aos atentados de Paris.

Segundo John Blacking (2007, p. 200), a música é parte da infraestrutura humana e pode desencadear ações sociais. "A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana". Ou seja, trata-se de compreender a música como uma forma de atribuição de sentidos e de acionamento da memória. Para o autor (2007, p.201), as músicas são fatos sociais e a análise das composições e das performances musicais deve "levar em conta tanto o trabalho dos críticos e leitores de textos como dos performers e recriadores da 'música', isto é, o circuito interacional". Ou seja, não se trata de discutir o que é ou não arte, mas como o show tributo adquire dimensões múltiplas a partir das atitudes e dos sentimentos trazidos à tona pelos processos de interação.

O show tributo, que nasce com a característica da memória, da homenagem a grandes nomes da música, se insere como elemento de catarse coletiva e de reificação das imagens dos atentados. Para Jardim (2005, p. 30), "a memória guarda um relacionamento essencial com a música, tanto no que diz respeito à mítica da música e da memória da cultura Ocidental, quanto na própria realização da música propriamente dita". Isto porque a memória é responsável pela constituição do sentido da música que se vincula à oralidade. Para Jardim (2005, P.31), isto implica em "manter a vigência da memória para além de sua função como mero instrumento ou suporte. A memória tem na música o seu mais alto grau de realização". Esta realização permite que a música desencadeie a realidade, mesmo quando esta só está acessível pela rememoração. Os shows tributo rememoram, ressignificam e indicam um devir.

---

<sup>3</sup> José Luiz Braga considera o processo em vias de midiaticização, uma vez que embora consolidado, ainda não está finalizado, nem tampouco pode-se saber quais extensões e derivações estão por vir.

O show de Ariana Grande, por exemplo, interrompido pelo atentado terrorista, quando transformado em tributo não apaga as imagens anteriores, mas as valoriza na interação, atribuindo não somente às vítimas, mas ao próprio atentado em si uma lógica de duração. Neste aspecto, convocamos o autor Aby Warburg (2015) com o conceito de *nachleben*, isto é, pós-vida. Esta imagem referência que a música cristaliza, através do estímulo dos sentidos físicos, é uma morta-viva, que pode ser percebida de modo explícito ou em uma sutil referência. Quanto à música, cabe verificar se os shows não implicam uma estratégia que também cristaliza o artista por meio da criação de laços profundos entre ele e seu público. Ante o exposto, o estudo será realizado a partir da análise empírica para verificar que operações de circulação se produzem nos casos recortados (circulação, circularidade, fagias midiáticas) e do tensionamento de autores vinculados à midiatização, à música e à memória.

## A construção dos casos: três shows, operações semelhantes

Os atentados terroristas não são fenômeno recente, talvez sejam tão antigos quanto a própria humanidade. Historicamente, indica-se que o primeiro ato de terror teria sido realizado no Oriente Médio em uma invasão territorial do Império Romano. Tal ato teria ocorrido entre os séculos I e II a.C<sup>4</sup>. Posteriormente atentados atingiram diversos países dentre eles Rússia, França, Itália, Argélia, Alemanha. Entretanto, a partir de 2001, com o atentado ao World Trade Center, um novo modo de se vivenciar as ações terroristas foi inaugurado: a transmissão em tempo real. Tal marco fez com que a partir deste período, pelo adensamento do processo de midiatização social, fosse possível estar lá, diante da cena, sem ter estado, chorar a dor dos mortos, sentir o medo, gravar na memória imagens que não se apagam e que nem novos atentados substituem. De 2001 para 2017, inúmeros atentados foram registrados e cobertos pela mídia internacional; no entanto, nos últimos dois anos vemos uma intensificação de ações na Europa, principalmente em países que mantêm relações comerciais e políticas com os Estados Unidos como a França e a Inglaterra.

O caso desse trabalho é configurado a partir da produção/circulação de três shows tributo realizados em homenagem às vítimas e aos “heróis” dos atentados. Tomando como ponto de partida o 11 de setembro de 2001, recuperamos brevemente o contexto do acontecimento. O ataque às Torres Gêmeas ocorreu em uma manhã de terça-feira. Dois aviões comerciais foram sequestrados em Boston e

---

<sup>4</sup> Disponível em: <http://veja.abril.com.br/mundo/atentados-de-11-de-setembro-completam-15-anos/>  
Acesso em: 21 dez. 2018.

atingiram, propositalmente, as duas torres. Ao todo, mais de 3 mil pessoas morreram e outras centenas ficaram feridas e em choque. O grupo *Al-Qaeda* assumiu a autoria dos atentados em nome da guerra Santa, assegurando que o ataque às torres, símbolo do poderio americano, eram uma forma de conter o país e seus aliados. Mesmo 16 anos após a ação, a imagem das torres em chamas e do flagrante do avião colidindo contra o edifício permanecem impregnadas nas retinas, a tal ponto que a cada novo atentado, a imagem do 11 de setembro é recuperada ou se sobrepõe, numa vinculação que não necessariamente precisa ser visível, pois é da ordem do sentido.

O show tributo *The Concert for New York City* foi realizado no dia 20 de outubro de 2001. Organizado por Paul McCartney, contou com pelo menos 20 atrações musicais dentre eles os artistas pop do momento, como, Backstreet Boys e Destiny's Child, e clássicos do rock, como Mick Jagger e Keith Richards, Bon Jovi, Eric Clapton, Elton John e David Bowie. O evento reuniu milhares de pessoas no Madison Square Garden, com especial lugar para policiais, bombeiros, médicos e socorristas que se tornaram os heróis da América. Em aproximadamente seis horas de show, artistas se revezaram no palco. A abertura foi realizada por David Bowie com duas canções que deram o tom do acontecimento: *America e Heroes*. Com transmissão ao vivo pela TV, o show arrecadou fundos para as famílias das vítimas e encerrou com Paul McCartney cantando *Freedom*. Toda a escolha do repertório, certamente, foi conduzida para que o show tributo priorizasse a valorização da memória das vítimas, mas em especial, a imagem de um país de heróis, de pessoas comuns, que resistem. Sem entrar nas questões políticas e econômicas, os cidadãos de Nova York foram os grandes homenageados. Observa-se que várias fotografias e vídeos de resgates, das cenas do atentado, de bombeiros cobertos de fuligem e de momentos históricos dos EUA foram utilizadas como abertura do show. Tais fotografias e vídeos replicam o acontecimento originário, amplificando as emoções e evocando memórias.

O tributo *The Concert For New York* encerrou com a música *Freedom*, escrita por McCartney especialmente a partir do atentado como uma espécie de manifesto. No final do show, o cantor pediu ao público que batesse palmas e cantou: “Estou falando de liberdade, eu irei lutar pelo seu direito de viver livremente”, sendo ovacionado pela plateia, já em lágrimas. A repercussão do show se deu tanto em meios tradicionais como em espaços da web, principalmente com postagens de vídeos feitas a partir da captura da própria transmissão da TV. Foi transformado em documentário por Woddy Allen e Louis Horvitz em 2001. Importante destacar que, antes do show organizado por McCartney, um outro tributo havia sido organizado pelo ator George Clooney e transmitido por 35 emissoras de TV americanas

intitulado *America: a tribute to heroes*. O destaque, além das bandas como U2, Bruce Springsteen e Celine Dion foram os atores que permearam as duas horas do evento televisivo. Destaca-se que, para este trabalho, optou-se pelo concerto de Nova York, o que não diminui a importância de futuramente analisar as relações da midiaticização neste acontecimento.

Já o segundo observável de nosso caso, diz respeito ao show tributo da banda *U2 for Paris*. O show ocorreu um mês depois do atentado terrorista que resultou em 129 mortos. Em uma sexta-feira, 13 de novembro, ataques foram registrados em três pontos da capital francesa, um na boate *Bataclan*, onde acontecia o show da banda *Eagles of Death Metal*, outro no *Stade de France*, onde ocorria a partida de futebol entre as seleções da Alemanha e da França, e, por fim, em frente a um restaurante lotado em uma avenida movimentada de Paris. Explosões, tiroteios e ataques-suicidas implicaram um grande número de mortos e de feridos, principalmente na boate *Bataclan*, onde os primeiros pedidos de socorro foram feitos via páginas de Facebook. O Estado Islâmico reivindicou a autoria dos atentados simultâneos. As imagens mais emblemáticas deste acontecimento foram as de pessoas feridas penduradas nas janelas da boate, os corpos cobertos de material alumínio na rua e o público invadindo o campo do *Stade de France*. Tais cenas foram replicadas em páginas de jornais, ocuparam as capas, os espaços editoriais das redes de TV em todo o mundo e foram publicadas e republicadas nas mídias sociais.

Tendo em vista que os atentados em novembro fizeram a banda U2 cancelar a turnê na França, um show tributo foi organizado para os dias 06 e 07 de dezembro de 2015 e transmitido ao vivo, via web e pela TV, para inúmeros países, inclusive o Brasil. No dia 07, a participação especial foi da banda *Eagles of Death Metal*, que voltou ao palco após o atentado. Em entrevista, Bono Vox disse que a música é a forma de resistência ao terror. Pensando nisso, escreveu uma canção chamada *Streets of Surrender* ("Ruas de Rendição"), para o cantor italiano Zucchero. E abriu o show dizendo: "Somos todos parisienses e vamos lutar pela liberdade". O show foi marcado pela técnica; além dos efeitos de som, muitas luzes foram utilizadas, mas muitas vezes apenas as lanternas dos celulares apareciam, transformando músicas como *One* em uma prece à capela. Nesse caso, mesmo que as imagens das vítimas ou da cidade de Paris não estivessem sendo exibidas, elas eram convocadas por meio de sua rejeição, isto é, Paris é a cidade do amor, não do terror.

Nosso último observável, fechando os três casos múltiplos, refere-se ao show tributo intitulado *One Love for Manchester* de Ariana Grande. Tal evento foi organizado pela cantora pop americana após o atentado em Manchester ocorrido no

dia 22 de maio de 2017, uma segunda-feira, durante um de seus shows. A explosão que vitimou 22 pessoas, dentre elas crianças, ocorreu logo após a cantora terminar sua última música e deixar o palco. Logo após o show, a cantora se manifestou no Twitter dizendo "estar ferida no fundo de seu coração". A repercussão do atentado foi intensa, a ponto de fãs e celebridades se unirem nas mídias sociais por meio das hashtags "#PrayforManchester", "Ariana" e "Manchester". No dia 04 de junho de 2017, portanto, poucos dias após o ataque, Ariana retorna a Manchester para o show tributo. Mais de 50 mil pessoas assistiram ao show que teve participações de Justin Bieber, Katy Perry, Coldplay, Miley Cyrus e Liam Gallagher. Foram cerca de três horas de show, sendo que este foi transmitido por diversas emissoras de TV e também pela Internet.

Todo o show foi permeado por imagens das vítimas e por duetos. Chris Martin (Coldplay) e Ariana Grande cantaram *Don't look back in anger*, do Oasis, que virou uma espécie de hino em homenagem às vítimas, entoada a plenos pulmões pelo público. O grupo Oasis é natural de Manchester e o próprio Liam Gallagher cantou *Live Forever* com Chris Martin. *Don't look back in anger* foi cantada por cidadãos londrinos também durante vigília no dia seguinte ao atentado. A última música do show foi a interpretação de Ariana de *Somewhere over the rainbow*. A frase mais repetida da cantora durante show foi que, para combater o terror, "o amor e a união que vocês mostram aqui são o remédio de que o mundo precisa agora", e a cor rosa tomou conta de todo o palco. No caso de *One Love*, o amor por Manchester, pelas vítimas se soma ao amor, personificado, na figura da cantora Ariana Grande que, em sua performance, parecia mais doce e infantil do que de costume, tornando-se ainda mais próxima.

Após a apresentação destes três observáveis que integram o corpus deste artigo podemos, de fato, delimitar o nosso caso de pesquisa<sup>5</sup>. Isto é, embora sejam três acontecimentos ou casos múltiplos, por uma questão metodológica consideramos que os três episódios configuram um caso de pesquisa. Observa-se que nos três atentados temos alguns aspectos centrais: a) todos derivam em shows tributo organizados por artistas renomados; b) os três shows atendem a lógicas de circulação intra e intermediática, portanto, são produzidos para a midiatização; c) as imagens dos atentados e de suas vítimas são recuperadas em efeitos visuais ou via evocação de memórias; d) a memória é atualizada e, por consequência, repete-se a vivência dos atentados coletivamente; e) a escolha do repertório, os efeitos, o tom performático deslocam a ambiência do espaço do palco para o espaço da plateia,

---

<sup>5</sup> Adotamos nesse artigo uma metodologia de construção do caso que vem sendo organizada e discutida no âmbito do PPG em Ciências da Comunicação, na Unisinos. Trata-se de uma perspectiva em desenvolvimento por pesquisadores como Ferreira (2012), Rosa (2016) e estudantes da linha de Midiatização e Processos Sociais, ancorada na ideia de que é indispensável, antes do arcabouço teórico, a constituição de um campo de observação que permita aproximação do empírico.

demandando interações; f) tanto *The Concert of New York* quanto *U2 for Paris* têm apelo político no tom dos discursos, enquanto *One Love* é marcado pelo discurso do amor e da união; g) apenas *The Concert of New York* e *One Love* trazem as imagens dos acontecimentos, mas mesmo perante sua ausência, a escolha das canções e dos duetos acionam as imagens endógenas, h) nos três shows, o fazer performático dá o tom das apresentações, seja porque os artistas representam os cidadãos e, assim, tornam-se outros, ou porque optam pela encenação e a dramaticidade como tônica. E, por fim, j) observa-se que nos três episódios, com mais ênfase no de Ariana Grande, a participação dos atores sociais é determinante para o fluxo adiante, ou seja, para que os próprios artistas se consolidem como “emblema” positivo dos atentados, atribuindo não uma resignificação, mas uma possibilidade de pós-vida aos próprios atentados.

Esta ampla relação de aspectos evidencia que o caso não está na realização dos shows em si, mas naquilo que eles geram: de um lado a presentificação e eternização do acontecimento; de outro a transformação dos atentados terroristas em eventos midiáticos de solidariedade e de valorização dos próprios artistas, que resignificam a dor, mesmo sem apagá-la.

## Show em circulação: a dor como experiência coletiva

A circulação é um conceito central para se pensar, hoje, a comunicação. Embora não seja um tema novo, é o aspecto da midiatização que ganha maior atenção conforme o processo se complexifica socialmente. Quando pensamos em gramáticas de produção e de reconhecimento, já não conseguimos distinguir tão claramente suas fronteiras, isto porque, cada vez mais as gramáticas se contatam ou se atravessam. Isso não significa dizer que a produção de sentido é comum e partilhada, ao contrário, há inúmeras defasagens, diferenças, já que os acessos também são diferenciados. Se tomarmos a música do Oasis entoada pelos atores sociais nas ruas de Manchester e sua potencialização no tributo na interpretação de Chris Martin e Ariana Grande, observa-se que há apropriações, consumos múltiplos, seja dos atores sociais, seja das instituições, como os artistas e suas gravadoras, seja das próprias instituições midiáticas como as redes de TV e os canais no Youtube. Em nossa perspectiva, a circulação é um momento invisível de articulação ou embate entre produção e reconhecimento, mas que vai além de um intervalo, sendo possível seguir os rastros das materialidades, e assim, entender o sentido em movimento e dinamicidade, inclusive nas próprias letras das músicas.

No que tange aos shows tributo, estes são produzidos para a circulação, isto é, para a sua ampla visibilidade. Neste aspecto, as imagens fotográficas, os

registros jornalísticos e os vídeos amadores que foram postos em circulação para “dar rosto” aos atentados, passam a ser incorporados, reelaborados, vinculados às músicas e, assim, regem novos significados sociais que ganham concretude na estrutura das performances. Não são mais imagens estáticas, de um momento trágico retido no tempo, são atualizações revividas numa experiência que é coletiva: *o show*. Entendemos, desse modo, que há um trabalho intenso de valorização entre as instâncias comunicativas que interagem a partir do acesso e dos usos dos dispositivos como as mídias sociais, já que nos três observáveis constatamos que a presença do ator social não se dá apenas fisicamente no lugar do show tributo, mas em seu prolongamento via web.

Para Fausto Neto (2013, p.47), “a técnica, em de vez produzir ampliação das distâncias entre produtores e receptores, trata de encurtá-las, reunindo-as agora na forma de contatos”. Além disso, nos três casos, a televisão tem papel importante, já que os shows são produzidos com a finalidade de veiculação. Isso implica regras, formatos, efeitos, enquadramentos e, portanto, modos de ver. No caso dos shows de 2015 e 2017, a web tem papel determinante, em especial no show de homenagem a Manchester, quando a transmissão ao vivo foi realizada de modo online. Isso permite que o show exibido na BBC seja levado adiante por um fã brasileiro ou por outras celebridades num processo intenso de fagia social e midiática<sup>6</sup>. Dito de outro modo, nossa percepção é a de que, apesar das diferenças e defasagens, há um imbricamento que se manifesta por meio das práticas tecnodiscursivas, acentuadas, neste caso, pelo apelo emocional das músicas.

Os shows tributo que compõem nosso campo de observação podem ser entendidos como dispositivos interacionais (BRAGA, 2006), uma vez que deles derivam circuitos (BRAGA, 2012) que consolidam determinadas imagens-memória dos atentados. Por esse ângulo, trabalhamos com a hipótese de que a circulação implica uma relação de atribuição de valor, pois apenas aquelas imagens tomadas como relevantes passam a ter condição de permanência. Do mesmo modo, se pensarmos em termos musicais, cada um dos tributos trouxe à tona um conjunto de músicas alusivas ao repertório das bandas, mas especialmente, às temáticas em jogo, ora políticas, ora de apelo afetivo.

No entanto, as músicas que aderiram aos fatos como seus emblemas sonoros são aquelas de maior pregnância e circularidade. Tome-se, como exemplo, as canções *Freedom* de Paul McCartney, *America ou Heroes* de David Bowie, *One*,

---

<sup>6</sup> O conceito de fagia social e midiática foi desenvolvido por Rosa (2016) e vem sendo acionado em materiais empíricos. A fagia social refere-se ao consumo por parte dos atores sociais de imagens e outras produções disponibilizadas por instituições não midiáticas ou jornalísticas e que passam a ser reverberadas nos dispositivos dos atores, inclusive com apropriações e mudanças de sentido. Já a fagia midiática se refere ao consumo que os próprios veículos de comunicação tradicional fazem a partir das elaborações dos atores sociais, incluindo-as em seus espaços e lógicas.

do U2 ou *Don't look back in anger*, do Oasis. Quanto mais circulam, atreladas aos atentados, mais se fixam. A produção jornalística, por exemplo, que outrora foi considerada detentora de capacidade de unificar os discursos e, portanto, de gerar uma perspectiva única, hoje ainda produz a chancela dos acontecimentos, legitimando-os, mas a ocorrência de uma unificação de sentido não está no fazer de um ou de outro, mas na criação coletiva.

Certamente, nos três shows os artistas foram alvo de críticas, mas tanto a crítica quanto a adesão endossam a valorização nas interações, o que remete ao conceito de imagens-totens (ROSA, 2012). Esse conceito, ancorado nas formulações de Cassirer e de Durkheim de totemismo, dá conta de imagens que convocam um laço profundo do social, acionando o imaginário coletivo; ao mesmo tempo em que implica em restrições ao acesso de novas imagens e à interpretação, pois tais produtos audiovisuais se configuram como barreiras. As imagens-totens são consolidadas pelo processo de circulação intra e intermediária (FERREIRA; ROSA, 2011) que é fomentado tanto por atores sociais como por instituições jornalísticas. Ainda que ocorram tentativas de ruptura, ingresso de novas imagens e sentidos, tais ações tendem a ser rechaçadas socialmente, pois a imagem primeira é transcendente.

Nos três shows tributo analisados, as imagens-totens são aquelas que, de um lado, se consolidam como sendo “as imagens” dos acontecimentos, portanto, os próprios acontecimentos e, de outro, as imagens mentais provocadas pelas músicas que convocam esse laço profundo do social, impedindo que críticas aos cantores ou que manifestações que indiquem uma lógica de mercado ou de indústria cultural ganhem espaço e reverberação. Em síntese, os shows tributo significam os atentados e criam uma espécie de barreira para interpretações alternativas.

É nesse sentido que pensamos a noção de catarse coletiva. Renata Rezende (2015), ao tratar de narrativas catárticas via Facebook, recorre a Aristóteles para a conceituação de catarse. Segundo a autora (2015, p. 229) “narrativas catárticas, ou seja, relatos nos quais se evidencia uma descarga emocional do indivíduo pela estrutura enunciativa. [...] incorporam elementos dramáticos e trágicos enraizados na experiência individual”. Assim, em nossos observáveis identifica-se uma descarga emocional que é propiciada pela música, fazendo com que esta experiência coletiva ocorra no tempo da partilha, mesmo que em sobreposição de tempos idos e de devires. Ainda conforme Rezende, o conceito de catarse tomado a partir da concepção aristotélica,

baseia-se no fato de que algumas emoções podem ser liberadas por meio de uma descarga emocional provocada por uma situação

dramática. Na Grécia Antiga, a *catharsis* era compreendida como o despertar de *eleos* e *phobos*, respectivamente piedade e temor, a partir de uma ação representativa que se daria na tragédia, enquanto processo de identificação, numa economia de afetos que resultaria em um estado de purificação do ser [grifos do autor]. (REZENDE, 2015, p. 229).

Para além da tragédia grega, percebemos nos eventos em análise que os dramas sociais são dramas compartilhados, uma vez que atingem toda uma coletividade e, assim, não podem ser mensurados “apenas” pelas vítimas fatais que as estatísticas apontam. Certamente, porém, as formas de realização dessa catarse coletiva transformam-se na circulação midiática. Ela pode se manifestar nos discursos das redes sociais ou nas performances dos shows tributo, que não se limitam a um conjunto de atrações culturais que se realizam durante três ou quatro horas em um palco, mas em um fazer performático que implica, segundo Schechner (1985), em uma sequência de etapas que extrapolam o momento em si. Tais etapas podem ser pensadas como as precedentes (ensaios, aquecimentos, escolha de repertórios, bandas), a performance em si e, por fim, o esfriamento (e logo, sua interiorização) e as consequências. Como uma das principais consequências, apontamos tanto a intensificação dos atentados na circulação a partir de sua resignificação pós-show como a valorização dos artistas responsáveis pelos tributos, elevando-os a um patamar que se aproxima do “sagrado”.

## O show tributo: quando as estrelas choram

Pensar as performances musicais como um espaço que ultrapassa as fronteiras do palco é fundamental para a compreensão da processualidade de realização de shows de homenagem às vítimas de atentados. Isto porque não se trata de focalizar na música como produto, mas nas vinculações sociais e afetivas que potencializa. Há um processo de atribuição de sentido social, portanto, de significação não apenas da música, mas dos próprios acontecimentos. Isso implica, assim, dizer que o tributo não se restringe e tampouco é pensado pelo viés sonoro, mas para o que o viés sonoro pode evocar/atualizar coletivamente. Victor Turner (2004) se dedicou a estudar os rituais e as performances neles praticadas. Um dos elementos centrais, segundo o autor, é compreender a performance ritualística como um fechamento, uma obra completa. Dentro dessa ótica, podemos considerar que o show tributo, realizado poucos meses após a ocorrência dos atentados, finaliza e consolida a experiência, revertendo-a em imagem-lembrança.

No entanto, a performance só existe mediante a presença do outro, que não é mera plateia, mas parte do jogo interacional. E isso repercute nos modos de

comportamento dos próprios artistas organizadores ou participantes dos shows. Tome-se como exemplo o *The NY Concert*, em 2001, quando David Bowie e mesmo Paul McCartney apresentaram a voz trêmula e, em certa medida, embargada pela emoção. O mesmo ocorreu, explicitamente, com Ariana Grande, que por diversos momentos interrompeu a música para chorar e, aos prantos, ser ovacionada pelo público. As lágrimas de Ariana e a emoção de McCartney os aproximam daqueles que são, por ora, os homenageados, os torna mais mortais, permite uma imediata identificação que se transforma, posteriormente, em estratégia de reconhecimento dos artistas, mesmo quando fora de seus países de origem. Tanto no caso do U2 como de Ariana, as postagens nas redes sociais sobre os shows são de agradecimento aos cantores e até mesmo de um deslocamento de foco, os atentados são opacados pelas estrelas que choram. No caso de 2017, fãs da cantora pop americana chegaram a postar que “Ainda bem que ela está bem”, “Força, Ariana”... frases que remetem muito mais à valorização da artista enquanto ser comum, ainda que sagrado, do que às vítimas dos atentados em si.

Além disso, a tentativa de gerar uma ambiência de proximidade e de pertença se manifesta nos shows tributo por um conjunto de operações que vão desde a escolha da música, do figurino até o modo de dançar. Segundo Jeder Janotti e Thiago Soares (2008, p. 104),

Além dos aspectos performáticos ligados ao ritmo e à execução musical, a configuração corporal e a vocálica também estão ligadas às estratégias comunicacionais que envolvem a constituição da imagem dos intérpretes da música pop que possibilita o estabelecimento de vínculos entre músico e ouvinte, envolvendo a tênue relação entre intérprete, personagem e pessoa pública. As diferentes relações de intensidade sonora, reverberação, altura de voz em relação aos instrumentos percussivos e harmônicos estão diretamente atreladas aos horizontes de expectativa dos diferentes gêneros musicais.

Embora os autores estejam preocupados com a performance nos videoclipes, nos apropriamos de suas concepções para compreender que, em um show de homenagem, a configuração corporal é essencial. Ariana vestindo um moletom branco, alusivo ao evento, a bandeira norte-americana no palco em 2001, interagindo com as bandas, e a manifestação de amor à Paris feita por Bono Vox dão indícios de que estratégias comunicacionais e, certamente, mercadológicas também perpassam estes eventos. O próprio Richard Schechner (1988) indica que toda performance tem um valor mercadológico, mas que o valor atribuído socialmente é sempre mais importante. Inclusive, produtos singelos comercializados em eventos, como moletoms e camisetas, ganham outro valor quando integram as narrativas da performance.

## Breves considerações da pós-vida dos atentados

A partir do exposto ao longo deste texto, duas questões são recuperadas como centrais: a) a circulação intermediária e b) a performance como presentificação/atualização dos atentados. Mesmo que outros tópicos mereçam maior atenção, nossa intenção é ressaltar que os shows tributo, não apenas estes que integram o corpus do artigo, como os muitos outros já realizados, não se tornariam tão representativos a ponto de promover uma catarse social se não fosse pelos efeitos da midiaticização. Isto é, os shows já nascem dentro de uma cultura perpassada pela cultura da mídia, o que não implica midiacentrismo, mas a compreensão de que o tecido social é permeado por estratégias e lógicas de visibilização, gramáticas de produção e de reconhecimento. Assim, a circulação intermediária, caracterizada pela produção de sentido em múltiplos dispositivos é marca destes eventos. Desde 2001 até o tributo de 2017, todos os shows foram criados como grandes eventos, não apenas para o público local, mas como eventos que visam ultrapassar as fronteiras territoriais. Seja por meio da televisão, de documentários, mas especialmente pelas mídias sociais.

Desta forma, fluxos interacionais são agenciados e passam a produzir circuitos em torno dos atentados. Estes não se limitam aos registros dos acontecimentos e depoimentos de vítimas e famílias, mas se prolongam toda e cada vez que são rememorados nos shows e nas letras de músicas compostas especificamente para as tragédias em questão. Assim como se diz que o poeta precisa da dor, os compositores encontram nas situações extremas do cotidiano inspiração para letras de cunho social e político. E tanto as canções como a própria organização dos shows se transformam em elementos evocadores de imagens já vistas e, conseqüentemente, de memórias.

Podemos dizer que os atentados se presentificam, numa espécie de (re)ocorrência dos acontecimentos, uma vez que as imagens exógenas (fotografias, vídeos, registros) que já foram amplamente visibilizadas são atualizadas e passam a integrar o próprio cenário dos shows tributo. Não se trata de uma mera colagem de fundo, mas de um ambiente que se instala, onde a dor e a emoção são dinamizadoras das próprias imagens. Consideramos que os eventos de homenagem às vítimas ou aos heróis reiteram as imagens já inscritas na circulação e, por conseguinte, no imaginário coletivo, através da música e da sua possibilidade de manter a vigência da memória, uma vez que ela estimula a produção de sentidos.

Tais sentidos, passíveis de serem recuperados, nas letras das músicas ou pela performance dos artistas, evidenciam que os tributos aqui analisados não

objetivam apagar o passado, esquecer os acontecimentos, encobrir os atentados. Ao contrário, o seu fundamento é, exatamente, valorizar, recuperar o ocorrido para, na interação, atribuir uma duração. Recorremos, mais uma vez, a Aby Warburg (2015) que trata do conceito de *nachleben*, isto é, pós-vida. Para o autor, uma imagem não morre ante o seu desaparecimento, mas ela se presentifica, como uma sombra, para além dos anos e dos intervalos. As referências das obras de arte ou da fotografia estão contidas em outras obras posteriores, mesmo que por traços de aproximação. Desse modo, uma imagem atual carrega sombras, vestígios de imagens anteriores que interferem em nosso modo de produzir sentido. Quando transpomos essa noção para a música, queremos dizer que os shows tributo cristalizam a referência dos atentados, fazendo com que eles permaneçam em circulação, pautando novos temas e interações, criando uma atmosfera de pertença. A tal ponto que os próprios artistas perdem suas origens e traços identitários para se fundir, performaticamente, com o público que lhes retorna com a atribuição de um novo status, tanto quanto músico, quanto como pessoa real, que partilha a mesma experiência. Portanto, também os artistas que organizam os shows conquistam um direito de permanência.

## Referências

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BRAGA, Jose Luiz. "Circuitos versus Campus". In: JANOTTI JR, J; MATTOS, M A; JACKS, N. **Mediação& Mdiatização**. Salvador: EDUFBA, Brasília COMPOS, 2012. p.31-52.

\_\_\_\_\_. Sobre a mediatização como processo interacional de referência. In: **Anais da 15<sup>o</sup> Encontro Anual da Compós** – Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação. Bauru: UNESP, 2006. Disponível em: <<http://www.midiaticom.org/jose-luiz-braga-mediatizacao-como-processo-interacional-de-referencia/>> Acesso em: 10 jul. 2017.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. In: **Cadernos de Campo**. Vol 16. Nº 16. São Paulo: USP, 2007. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064>> Acesso em 10 jul. 2017.

FERREIRA, Jairo. Mdiatização: dispositivos, processos sociais e de comunicação. IN: **Revista E-compós**. Vol. 10, 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/196/197>> Acesso em: 20 ago. 2016.

FERREIRA, Jairo; ROSA, Ana Paula da. Mídiação e poder: a construção de imagens na circulação intermediária. IN: TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa (org) **Mídia, Cidadania & Poder**. Goiânia: Facomb/FUNAPE, 2011.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. IN: **Revista Galáxia**, n. 15, p. 91-108, jun. 2008.

JARDIM, Antônio. **Música**: vigência do pensar poético. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

REZENDE, Renata. Política e afeto no tempo das redes: ou a catarse coletiva - uma análise da Mídia Ninja. IN: **Revista Ação Midiática**, nº. 10. Jul/Dez. 2015. Curitiba: PPGCOM-UFPR. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/acaomidiatica/article/view/40847/26984>> Acesso em: 25 jul. 2017.

ROSA, Ana Paula da. De reflexos a fagias: os níveis de circulação e apropriação midiática das imagens. IN: CINGOLANI, Gaston; SZNAIDER, Beatriz. **Nuevas mediatizaciones, nuevos publicos**. Argentina, 2016. Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2016a.

\_\_\_\_\_. Imagens em proliferação: a circulação como espaço de valor. IN: **Anais do V Colóquio de Semiótica das Mídias**. Japaratinga: UFAL, 2016b.

\_\_\_\_\_. **Imagens- Totens**: a fixação de símbolos nos processos de mídiação. São Leopoldo: Unisinos, 2012 (Tese de doutorado). Disponível em <<http://biblioteca.asav.org.br/vinculos/000003/0000033A.pdf>> Acesso em: 20 jun. 2017.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 2004.

TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974b.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.