A close-up, black and white photograph of an hourglass resting on a wooden surface. The sand is visible in both chambers, and the wooden grain is clearly defined. The lighting creates strong shadows, emphasizing the texture of the wood and the glass.

Nostalgias e memórias no tempo das mídias

ORGANIZADORAS

Christina Ferraz Musse
Theresa Medeiros
Rosali Henriques


ppqcom
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DA UFPE

EDITORA  INSULAR

Nostalgias e memórias nos tempos das mídias

Organizadores:

Christina Ferraz Musse

Theresa Medeiros

Rosali Henriques

Juiz de Fora
Selo PPGCOM
Editora UFJF
2020

EDITORA  INSULAR



EDITORA INSULAR

Conselho Editorial

Dilvo Ristoff
Eduardo Medirsch
Jaili Meirinho
Jéferson Silveira Dantas
Nilson Cesar Fraga
Pablo Ornelas Rosa
Waldir José Rampinelli

Rua Antônio Carlos Ferreira, 537
Agronômica – Florianópolis – SC
editora@insular.com.br
insular.com.br



EDITORA DA UFJF
UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUÍZ DE FORA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
R. Benjamin Constant, 790 - Centro,
Juiz de Fora - MG, CEP 36015-510
www.ufjf.br/editora



PPGCOM UFJF

SELO PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE

Conselho Editorial

Christina Ferraz Musse (UFJF)
Claudia de Albuquerque Thomé (UFJF)
Maria Immacolata Vassalo de Lopes (USP)
Mirian Nogueira Tavares (Universidade do Algarve)
Paulo Roberto Figueira Leal (UFJF)
Sallie Hughes (University of Miami)
Sonia Virginia Moreira (UERJ)
Wedencyley Alves Santana (UFJF)

Comissão Editorial

Frederico Braida (UFJF)
Gabriela Borges Martins Caravela (UFJF)
Iluska Maria da Silva Coutinho (UFJF)

Revisão

Bianca Colvara, Nadime Bara, Rafael Rezende

Assistência editorial

Taila Magnolo

Projeto gráfico

Frederico Braida

Diagramação

Bianca Colvara, Rafael Rezende

Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Faculdade de Comunicação
Universidade Federal de Juiz de Fora
Campus Universitário, Bairro São Pedro
CEP 36.036-330 – Juiz de Fora – Minas Gerais
www.ufjf.br/ppgcom

M989n Musse, Christina (org.).

Nostalgias e memórias no tempo das mídias / Organizadoras: Christina Musse, Theresa Medeiros e Rosali Henriques. -- 1. ed. -- Florianópolis, SC : Editora Insular - Editora UFJF, 2020.

769 p.

E-Book: 6 Mb; PDF.

ISBN 978-65-88401-35-4

1. Comunicação. 2. Memória. 3. Mídias. I. Título. II. Assunto. III. Musse, Christina. IV. Medeiros, Theresa. V. Henriques, Rosali.

CDD 302.2
CDU 316.77

20-30246039

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Comunicação; Memória.
2. Comunicação, comunicação social; Memória.

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8 8846

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

MUSSE, Christina; MEDEIROS, Theresa; HENRIQUES, Rosali. *Nostalgias e memórias no tempo das mídias*. 1. ed. Florianópolis, SC: Editora Insular - Editora UFJF, 2020. E-book (PDF; 6 Mb). ISBN 978-65-88401-35-4.

Este livro é dedicado aos professores Arlindo Machado e Ciro
Marcondes Filho, por sua revolucionária contribuição ao campo da
Comunicação.

Agradecimentos

Nosso mais profundo agradecimento ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, que possibilitou a concretização deste projeto coletivo.

Sumário

Ruínas do contemporâneo no tempo das mídias	9
<i>Marialva Barbosa (UFRJ)</i>	
Apresentação.....	15
SEÇÃO I - NARRATIVAS NOSTÁLGICAS NA IMPRENSA	
Os traços nostálgicos nos depoimentos sobre a revista <i>Intervalo</i>	23
<i>Talita Souza Magnolo</i>	
Memórias Possíveis: a nostalgia das narrativas dos jornalistas sobre o cotidiano das redações	66
<i>Christina Ferraz Musse, Ana Paula Dessupoio Chaves</i>	
A História de Beatles Forever de JF pela mídia local: 37 anos de Memória e Nostalgia	107
<i>Carla Baldutti, Marta Castello Branco</i>	
Nostalgia e memória: edição comemorativa de 38 anos do jornal Tribuna de Minas.....	142
<i>Marcos Paulo de Araújo Barros, Gracielle Loures Nocelli</i>	
Nostalgia e memória na revista oficial do carnaval de Juiz de Fora de 1980	163
<i>Samara Miranda Silva, Rafael Otávio Dias Rezende</i>	

SEÇÃO II - MEMÓRIA E NOSTALGIA NAS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS
Construções nostalgizantes: os elementos nostálgicos presentes na
narrativa visual de Euphoria (HBO, 2019) 199

Theresa Medeiros, Rebeca Telles, Lucas Vieira

Nostalgia do “bom selvagem” na formação do estereótipo do francês
sobre o Brasil..... 229

Janaína Cardoso da Silva

Coisas que ficaram muito tempo por dizer: nostalgia e feminismo em
***Elis: viver é melhor que sonhar* 259**

Rosiléa Archanjo, Aurora Almeida de Miranda Leão, Michele Pereira Rodrigues

Assistir a filmes: observações acerca da mesma experiência sob
dinmicas distintas..... 290

João Gabriel Xavier Marques

Videoteratura nostálgica nas crônicas audiovisuais da quarentena. 320

Cláudia de Albuquerque Thomé, Marco Aurélio Reis

SEÇÃO III - A INTERNET COMO ESPAÇO DE MEMÓRIA E NOSTALGIA
O Facebook como lugar de memória e nostalgia: análise da página
***História de Juiz de Fora* 346**

Rosali Maria Nunes Henriques

Memórias afetivas da cidade nas páginas do jornal Tribuna de Minas
..... 375

Rafaella Prata Rabello, Márcio Henrique de Oliveira

Memorial Inumeráveis: combate ao negacionismo, à banalização da morte e a emergência de uma memória subterrânea418

Isabella de Sousa Gonçalves, Luísa Campos Batista

História das histórias: a construção da memória e a representação de vítimas da Covid-19 em Juiz de Fora na série memorial da Tribuna de Minas441

Pedro Augusto Silva Miranda, Laura Sanábio, Vanessa Martins

SEÇÃO IV - ARTE, NOSTALGIA E RUÍNAS DO PASSADO

A nostalgia dos Barões: a lógica da derrubada de monumentos como estratégia para ressignificação de narrativas.....476

Frederico Lopes Oliveira, Lorraine Pinheiro Mendes

Altars espontâneos de memória: entre ruínas e reivindicações499

Sandra Patricia Arenas Grisales, José César Coimbra

Consumo de arte na quarentena no Brasil: a nostalgia das lives da cantora Teresa Cristina521

Elizângela Granadeiro, Guilherme Veroneze

João Câmara e seu olhar sobre a Conjuração Mineira: a nostalgia presente na exposição em Minas Gerais556

Daniella Lisieux Oliveira, Moisés Martins

A nostalgia é forte como a morte: análise do romance de Guy de Maupassant576

Ramsés Albertoni Barbosa

Sobre os autores599

Ruínas do contemporâneo no tempo das mídias

Marialva Barbosa (UFRJ)

Destacando, sobretudo, a maneira como se relaciona o sentimento nostálgico com a ação midiática na sociedade contemporânea, o livro *Nostalgias e memórias no tempo das mídias* parte do pressuposto que vivemos imersos num tempo midiático. Isso significa que ações, gestos, sentimentos, maneiras de ver e viver o mundo são atravessadas pela mídia de tal forma que vínculos profundos se interpõem entre vida e mídia nos tempos contemporâneos.

Vivemos não só a mídia, mas sobretudo na mídia. Os sentimentos que afloram em cada um de nós, quando diante da maior pandemia dos últimos cem anos, fomos obrigados a deixar o mundo lá fora para nos relacionarmos de dentro para fora, através de aparelhos tecnológicos, que nos deram a ilusão de estarmos vivendo nesgas de presença, mostram de maneira contundente o quanto estamos entranhados dos gestos, apelos, significados, práticas e processos que se desenrolam no âmbito midiático. As aulas que ministramos, os trabalhos que fazemos, as reuniões das quais participamos, tudo está mediado pela via midiática, de tal forma que o dentro e o fora do mundo se transmutam em ações realizadas via olhares direcionados para as telas digitais do nosso cotidiano.

Estamos vivendo na mídia e em relação ao mundo do século XX, que definitivamente ficou para trás, esta é, sem dúvida, a maior e mais definitiva transformação. Portanto, de fato, como anuncia o título do livro, o nosso tempo, não temos dúvida, é o tempo das mídias.

São estas práticas mais contemporâneas, materializadas em narrativas midiáticas, que o livro procura explorar, agrupadas em quatro grandes seções. As três primeiras envolvem modos de narrar distintos em suportes midiáticos diversos: a textualidade da imprensa; as narrativas audiovisuais; e aquelas que são mediadas pelos modos digitais. Por fim, um olhar sobre monumentalidades narrativas artísticas do presente e do passado, fechando as reflexões que procuram colocar em relação nostalgias e memórias.

Abrindo as análises sobre textualidades impressas, dois textos fazem uso dos testemunhos de profissionais da imprensa como corpus empírico privilegiado das abordagens: o primeiro descortina o cotidiano da redação da revista Intervalo a partir dos depoimentos de ex-funcionários da Editora Abril; enquanto o segundo é produzido a partir dos testemunhos de fotógrafos e jornalistas entrevistados para o projeto *Memórias Possíveis*. São, portanto, histórias contadas pelos próprios jornalistas, que fazem dos seus trabalhos de memória tramas possíveis para acessar o passado. O que une os dois capítulos é o sentido de testemunho emanado das entrevistas realizadas, em que um certo passado idílico sobressai das construções narrativas, produzindo – pelos caminhos da memória – traços distintivos entre o presente e o passado, ao mesmo tempo em que, pela emoção, qualificam esses tempos de outrora. Vistos como irremediavelmente tempos mais felizes, constroem um sentimento em relação ao passado, em que emoção e afeto se constituem em relação, o que permite dizer que o olhar memorável lançado em direção ao passado está repleto do sentido de perda e de falta. É nesse sentido que um sentimento, o

testemunho repleto de nostalgia, revelada pela complementariedade dicotômica emoção e afeto, aflora.

Nos três textos seguintes, desta parte que faz da imprensa a chave aglutinadora dos capítulos, a questão das representações produzidas pelas textualidades midiáticas é central. As datas comemorativas emergem para se verificar esses momentos singulares em que o passado é convocado ao presente quase como imperativo, produzindo-se uma textualidade em que significações singulares, peculiares, construídas como diametralmente opostas ao presente, se sobressaem. Olhares que ficcionalizam o passado como um tempo sempre melhor e mais grandioso do que os que designamos como contemporâneos. Constrói-se, assim, um olhar memorável que valoriza o passado e, ao mesmo tempo, um sentimento de perda inexorável deste mesmo passado.

Na seção seguinte as narrativas audiovisuais são os atores privilegiados. Mais uma vez os autores colocam em relação narrativas do passado e sentimentos construídos em relação a este passado. São textos que analisam filmes ou emissões televisivas, todos, segundo os autores, marcados por fortes traços nostálgicos. Analisando as cenas, os objetos cênicos, os figurinos, ou seja, as visualidades dessas narrativas, os autores interpretam séries televisivas e documentários, sempre com a preocupação de identificar os traços nostálgicos presentes nas narrativas.

A terceira parte do livro reúne textos que se debruçam sobre as redes sociais *online* e as transformações que estas produzem no cotidiano dos usuários das mídias. O foco dos dois primeiros capítulos são as páginas do Facebook e as imagens memórias por elas divulgadas. Os memoriais construídos para homenagear os mortos pela Covid-19 através da internet constituem a temática dominante dos dois últimos textos desta parte do livro. No primeiro deles, as autoras se propõem a entender o fenômeno *Memorial Inumeráveis*, no site e Instagram, dedicado às vítimas da Covid-19

no Brasil. No segundo, as micronarrativas produzidas pelo jornalista Mauro Morais no jornal Tribuna de Minas, com objetivo de homenagear os mortos pela Covid-19, na cidade de Juiz de Fora, constituem o tema dominante.

A última parte do livro relaciona nostalgia e ruínas, em cinco textos que fazem dos monumentos e exposições às produções literárias e *lives* (que se multiplicaram durante a pandemia) possibilidades de acionamento empírico para refletir sobre diversos cenários artísticos. O foco reflexivo recai sobre as possibilidades de conectar teoricamente ruínas e nostalgia.

Desde a bela imagem produzida por Walter Benjamin (1985) ao apresentar o seu *Anjo da História*, que acumula sob seus pés escombros e mais escombros – na alegoria que produz sobre a irreversibilidade do futuro, que para ele nada mais é do que uma tempestade a que chamamos progresso –, a questão da relação entre os tempos e os sentimentos que se produzem para o passado, no presente e em direção ao futuro, assumem centralidade. A modernidade ao valorizar o novo, rompendo com a tradição, e construindo o futuro definitivamente como um porvir de esperança, faz desabar tempestade e com ela produz escombros. Para Benjamin, o progresso era essa tempestade.

Negando-se o passado, ou, ao contrário, ao se voltar novamente em direção a ele, valorizando-o em detrimento do futuro, pode-se construir um sentimento marcado pela negatividade, recolocando o passado na trama temporal, mas agora eivado pela valorização não desejável. Nesse sentido, é sobre um passado em ruínas – porque representando tudo aquilo que deveria ser esquecido – que o olhar nostálgico se construiria.

Por outro lado, há que se considerar ainda que qualquer vestígio é, como afirma Krzysztof Pomian (2000), uma ruína, já que é sempre parte de algo e este caráter de parcialidade “depende, na grande maioria dos casos (...) do acaso”. Assim, seja uma imagem

ou uma relíquia, ou ambas ao mesmo tempo, qualquer documento faz parte de um todo em essência desconhecido, sendo sempre parcial. Toda recordação também carrega nela mesma este sentido de parcialidade: se refere sempre a um pedaço do passado, um resto que permaneceu retido nas profundezas do cérebro e que por múltiplas ações, quando acionado, volta novamente a fazer parte da vida. Toda recordação, nesse sentido, é ruína, e sobre ela remontamos o passado na esperança de encontrar a totalidade originalmente perdida. A reevocação, portanto, é a tentativa de colar pedaços perdidos no tempo, transformando ruínas numa integralidade memorável.

A ruína que se forma quando nos esquecemos dela – uma casa abandonada rapidamente se transfigura em ruína – não desaparece totalmente. Dela sempre restam pedaços do passado, mesmo quando é tomada por elementos outros, que emergem por entre os escombros, tentando encobri-los. Mas não é possível: a ruína já formada de formas disformes continua, mesmo que matos e musgos avancem sobre ela. Nesse sentido, podemos dizer que a ruína originalmente deixada será para sempre resquício de algo do que foi um dia. Reatualizada por elementos outros, que crescem por entre escombros, continua sendo cada vez mais ruína.

Andreas Huyssen explica as razões pelas quais no imaginário contemporâneo as ruínas se constituírem num “gatilho poderosíssimo de nostalgia” (2014, p. 164). Para ele, o fato de elas manterem uma espécie de promessa que desapareceu da nossa época, já que o passado continua existindo nos seus resíduos, produz a relação inexorável entre as duas categorias. Ruínas é a forma como o passado transfigura-se diante de nós e sobre um passado-ruína nada mais pode ser construído a não ser uma imagem-nostalgia. Mas é preciso também lembrar que sobre a ruína pode haver criação: é possível erigir algo sobre destroços. A ruína pode não ser finitude.

Quando diante das incertezas do nosso tempo refletimos sobre memória-ruínas-nostalgia a imagem de um presente incerto aparece de maneira ofuscante aos nossos olhares. Quem sabe refletindo sobre ruínas do passado não sejamos capazes de ver o nosso tempo como um momento em que o verde possa brotar por entre os escombros, evocando a esperança e a possibilidade de futuro. Afinal, também a memória pode ser acionada como possibilidade de lançar olhares possíveis do presente-passado em direção ao futuro.

Referências

POMIAN, Krzysztof. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2000.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**; modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre filosofia da história. In: KOTHE, Flavio (org.). **Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

Apresentação

Este livro é o resultado e a materialização do diálogo que se estabeleceu entre dois Grupos de Pesquisa ligados ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Juiz de Fora, em Minas Gerais. Em 2013, o Grupo de Pesquisa Comunicação, Cidade e Memória - Comcime - foi criado, sob a liderança da jornalista e professora Christina Ferraz Musse e da historiadora e pesquisadora Rosali Henriques. Ao ingressar por concurso na UFJF, a professora Cláudia de Albuquerque Thomé iniciou sua participação nas atividades do Comcime. Vários projetos foram então desenvolvidos, até que, em 2016, ela criou, com a parceria do jornalista e professor Marco Aurélio Reis, o Grupo de Pesquisa Narrativas Midiáticas e Dialogias – Namídia. Desde então, os grupos têm desenvolvido suas trajetórias individuais, mas mantêm o propósito de um intercâmbio constante. Ambos são certificados pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq -, e também participam de Redes Nacionais de Pesquisa: a Rede de Pesquisadores em Telejornalismo (Telejor) e a Rede de Pesquisa em Jornalismo, Imaginário e Memória (JIM).

O Grupo Comcime estuda as relações que se estabelecem entre os meios de comunicação, a construção da memória e os usos do espaço público. O grupo tem se caracterizado pela ênfase em estudos transdisciplinares e por projetos de pesquisa que colocam em questão as narrativas que contam e representam as

subjetividades e sociabilidades humanas. Na atualidade, dois projetos orientam as atividades: “Cidade e memória: a construção da identidade urbana pelas narrativas audiovisuais” e “Ruínas do passado: a imprensa, a memória e os depoimentos da Comissão Municipal da Verdade de Juiz de Fora”. No escopo desses projetos, configuram-se várias atividades, que dão transparência e visibilidade às investigações acadêmicas. O Grupo Comcime tem uma trajetória comprometida com a produção de conhecimento e a divulgação científica, e uma atuação relevante em atividades de pesquisa e extensão.

O grupo Namídia pesquisa as mudanças na narrativa jornalística, buscando detectar e analisar os deslizamentos entre os gêneros e as plataformas midiáticas, e as estratégias de uma hibridização que é anterior à convergência midiática, mas que se acelera no contexto atual. A velocidade com que a narrativa midiática contemporânea se altera e é atravessada por novas possibilidades de narrar, diante da convergência das mídias, acena para a necessidade de uma análise de gêneros que se hibridizam, no “deslizamento” de um meio a outro. As tecnologias digitais aceleraram esse fenômeno que, no entanto, não é tão novo. O grupo abriga projetos de pesquisa sobre narrativas em mutação, estratégias narrativas no telejornalismo e seu diálogo com outros campos, cronismo audiovisual e novas funções e competências no jornalismo nas diferentes plataformas.

Entre os vários projetos desenvolvidos pelo Comcime e Namídia, ganhou destaque, em 2020, a confecção de um livro que reunisse textos de professores, pesquisadores, doutorandos, mestrandos e até mesmo graduandos, que investigam temas de relevância para atuação nos espaços da Universidade e também além do *campus*, na cidade de Juiz de Fora, no estado de Minas Gerais, e no restante do país. O propósito é que este seja o primeiro volume de uma coleção. A cada ano, um dos grupos elege

o tema, que será desenvolvido. Em 2020, coube ao Comcime a escolha da temática, que definiu o título: *Nostalgias e memórias no tempo das mídias*. As leituras e discussões do grupo, este ano, destacaram a nostalgia, como campo de investigação, o que resultou inclusive na realização do Seminário “Memórias, nostalgias e imaginários”, de 14 a 18 de setembro, além de várias palestras com pesquisadores convidados. A nostalgia, entendida por nós como o desejo e a saudade de um passado que foi vivido, ou imaginado, idealizado, e que se projeta sobre o futuro incerto, foi um achado, que acabou por se tornar ainda mais relevante, quando, em março, a Organização Mundial da Saúde (OMS) decretou o estado de pandemia em todo o mundo, causado pela disseminação do novo coronavírus. A temática da nostalgia se mostrou, então, ainda mais relevante, e orientou a realização deste livro.

Para uma melhor organização do conteúdo, dividimos a publicação em quatro grandes temas: a nostalgia na imprensa, a nostalgia nas narrativas audiovisuais, a nostalgia na internet e por fim um tema transversal, ligando nostalgia, arte e ruínas. Apresentamos na primeira parte cinco textos que discutem questões nostálgicas ligadas ao cotidiano da imprensa. No primeiro deles, Talita Magnolo, que, em sua dissertação de mestrado, gravou entrevistas de ex-funcionários da Editora Abril, analisa as narrativas nostálgicas sobre o cotidiano na redação da revista Intervalo, apresentando trechos de depoimentos de jornalistas que trabalharam nesse veículo. O texto de Talita dialoga com o artigo de Christina Ferraz Musse e Ana Dessupoio Chaves, que analisam as narrativas dos jornalistas e fotógrafos entrevistados para o projeto *Memórias Possíveis*, em 2013. Nesses depoimentos, estão presentes as lembranças e recordações das redações dos jornais de Juiz de Fora, da boemia presente no cotidiano dos repórteres, e as emoções ao cobrirem determinado fato ou evento da cidade. Também ligados à imprensa de Juiz de Fora, apresentamos três

textos: no primeiro deles, Carla Baldutti e Marta Castello Branco discutem a nostalgia presente nas matérias produzidas pela mídia local por ocasião da comemoração dos 37 anos da banda *Beatles Forever*. Assim como os dois primeiros artigos, o texto de Carla e Marta utiliza a história oral como metodologia para gravar as lembranças sobre fatos da história recente da imprensa na cidade de Juiz de Fora. O artigo de Marcos Paulo Barros e Gracielle Nocelli analisa o caráter nostálgico das matérias do encarte comemorativo do aniversário de 38 anos do jornal Tribuna de Minas. Para tanto, apresentam também um retrospecto sobre os jornais diários da cidade de Juiz de Fora. No último texto da primeira parte, Samara Silva e Rafael Rezende analisam os traços nostálgicos sobre o carnaval da cidade de Juiz de Fora presentes na revista *O melhor de Minas: Carnaval de Juiz de Fora*, publicada em 1980. A partir dos textos publicados na revista, os autores fazem intersecções entre conteúdo e narrativas sobre a festa carnavalesca e sua repercussão na cidade.

Não podemos falar de memória sem alertarmos para os traços nostálgicos sempre presentes nas narrativas sobre o passado. Além da mídia impressa, as narrativas audiovisuais, sejam fílmicas ou televisivas, também são grandes fontes de traços nostálgicos. Esses traços podem estar presentes na série *Euphoria*, lançada em 2019, pela HBO, por exemplo, que é analisada por essas características por Theresa Medeiros, Rebeca Telles e Lucas Vieira. Nesse artigo, os autores identificam os objetos cênicos e o figurino que são utilizados na narrativa visual da série, e que apresentam um tom de rememoração das décadas de 1980 e 1990. Em comum com o primeiro artigo, o texto de Rosiléa Archanjo, Aurora Leão e Michele Rodrigues analisa a série *Elis: viver é melhor que sonhar*, minissérie lançada pela TV Globo, em 2019. A partir da pergunta: “De que forma podemos dizer que a nostalgia é um dos pilares da construção do roteiro audiovisual?”, as autoras apresentam uma

análise acurada da série, apontando traços nostálgicos na narrativa de vida da cantora Elis Regina. Em seguida, Janaína Cardoso da Silva analisa a nostalgia do “bom selvagem” na formação do estereótipo do francês sobre o Brasil. O foco do artigo é o festival de documentários brasileiros na França *Brésil en Mouvement*, promovido pela ONG *Autres Brésils*, que busca quebrar o estereótipo do brasileiro, na França, através do cinema documental. Além da análise dos filmes apresentados no festival com a temática indígena, a autora apresenta um histórico da relação entre o Brasil e a França, construída ao longo dos séculos. Os dois últimos textos dessa parte têm focos distintos. O primeiro deles, escrito por João Gabriel Marques, apresenta uma análise da experiência de assistir filmes, desde a invenção do cinematógrafo até as atuais opções de *streaming*. Entrelaçando as questões nostálgicas, o autor analisa como o ato de ir ao cinema mudou ao longo da história. O texto de Cláudia Thomé e Marco Aurélio Reis finaliza o tema das narrativas nostálgicas, apresentando a análise das crônicas visuais da quarentena e defendendo o conceito de videoteratura nostálgica como uma tipologia de crônica audiovisual que emerge entre a nostalgia da mídia e a nostalgia mediada.

A forma como as redes sociais *online* têm mudado a dinâmica de participação dos usuários nas mídias é o destaque na terceira parte, onde apresentamos textos que discutem o caráter nostálgico de publicações na internet. Os dois primeiros textos têm aspectos bem parecidos, pois ambos apresentam análises de uso do Facebook como disparador de memórias, tendo como objeto central a cidade de Juiz de Fora. Rosali Henriques apresenta uma análise sobre a página *História de Juiz de Fora*, e Rafaella Prata Rabello e Márcio Oliveira discutem como o jornal Tribuna de Minas utilizou o Facebook como estratégia para comemorar o aniversário da cidade no encarte *Memórias Afetivas*. Em ambos os textos, os autores analisam os comentários das páginas do Facebook para

entender a nostalgia dos frequentadores dessa rede social *online*, quando visualizam imagens antigas da cidade de Juiz de Fora. Os dois últimos textos possuem um caráter comum: o uso de memoriais para homenagear os mortos pela Covid-19 através da internet. No primeiro deles, Isabella Gonçalves e Luísa Campos Batista se propõem a entender o fenômeno do *Memorial Inumeráveis*, no site e Instagram, dedicados às vítimas da Covid-19 no Brasil, apontando aspectos nostálgicos nas narrativas dos parentes e amigos sobre aqueles que faleceram. Pedro Miranda, Vanessa Alves e Laura Sanábio analisam as micronarrativas produzidas pelo jornalista Mauro Morais no jornal Tribuna de Minas, que têm como objetivo homenagear os mortos pela Covid-19 na cidade de Juiz de Fora.

Tal como Huysen (2014) e Boym (2015), entendemos a nostalgia como ruínas de um passado e ligadas às questões da rememoração. Essas ruínas podem ser narrativas, tal como nos apresentam Frederico Cortes e Lorraine Mendes, em seu artigo sobre as derrubadas de monumentos, ou os altares espontâneos, como no estudo de Sandra Arenas e José Coimbra sobre os monumentos erigidos na Colômbia para referenciar os mortos e desaparecidos. A arte também é uma forma de demonstração nostálgica, como aponta Huysen (2014). Assim, encerramos nossa publicação, dando espaço para estudos que aliam questões ligadas à arte e à nostalgia. Elisângela Granadeiro e Guilherme Veroneze analisam a nostalgia presente nas *lives* da cantora Teresa Cristina, ao mesmo tempo em que apresentam como essa modalidade de apresentação artística cresceu durante a pandemia do novo coronavírus, aumentando o número de shows *online*. Os pesquisadores Daniella Liseux Oliveira e Moisés Martins fazem uma análise semiótica da exposição *Conjuração Mineira*, inaugurada em dezembro de 2016, no Memorial da República Itamar Franco, na cidade de Juiz de Fora. Elaborada a partir de uma série de litografias

produzidas pelo artista pernambucano João Câmara, essa exposição serve de pano de fundo para a discussão sobre nostalgia e melancolia na obra desse artista. No artigo, os autores refletem também sobre a volatilidade dos signos da memória, dentro de seu contexto sócio-político, uma vez que a mesma obra pode rememorar períodos históricos diferentes, de acordo com o olhar do espectador. Finalizando o livro, abordamos questões nostálgicas na literatura, a partir do texto de Ramsés Albertoni Barbosa, que analisa o romance *Forte como a morte*, de Guy de Maupassant, em que o escritor francês narra a vida do célebre artista Olivier Bertin, pintor dos retratos das mais belas mulheres de Paris, e que vive um romance com Anne de Guilleroy, casada com o deputado M. de Guilleroy.

Boa leitura!

Referências

BOYM, Svetlana. **El futuro de la nostalgia**. Madrid: A. Machado, 2015.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, arte visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

Narrativas nostálgicas na imprensa

Os traços nostálgicos nos depoimentos sobre a revista *Intervalo*

Talita Souza Magnolo

Resumo

Este artigo tem como principal objetivo investigar a presença de traços nostálgicos nos depoimentos de ex-funcionários e jornalistas da revista *Intervalo*, da Editora Abril, que existiu entre 1963 e 1972. Os depoimentos foram colhidos durante o desenvolvimento da pesquisa de mestrado “A construção narrativa do Festival de MPB de 1967 nas páginas da revista *Intervalo*”, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF, em 2017, através de entrevistas de história oral, que buscaram registrar a memória do semanário da Editora Abril. Utilizaremos como aporte teórico, estudos sobre a nostalgia, mas também exploraremos suas potências, pluralidades, classificações e categorias. Neste contexto, analisaremos as transcrições dos depoimentos, buscando por momentos em que os depoentes usam frases ou termos que possam ser classificados como nostálgicos e buscaremos relacionar com determinadas temáticas ou episódios históricos.

Palavras-chave: nostalgia; depoimentos; história oral; revista *Intervalo*.

Introdução

De raízes gregas, a palavra nostalgia é uma mistura de “retorno à casa” – *nostos* – e “dor” e “anseio” – *algia*. Como sua origem sugere, esse termo foi usado, primeiramente, como um termo médico, cunhado, pela primeira vez, pelo erudito suíço Johannes Hofer, ainda no século XVII, na sua tese de medicina, em 1688. Sendo assim, a nostalgia era considerada uma doença curável, semelhante a uma gripe comum. Os estudiosos da época, consideravam como principais sintomas a saudade que uma pessoa tinha de sua terra natal, de seus costumes, comidas, cultura, cheiros, crenças, entre outros. De acordo com Svetlana Boym (2017), os médicos suíços acreditavam que o ópio, bem como o uso de sanguessugas ou uma bela viagem aos Alpes Suíços, dariam conta de curar os sintomas nostálgicos.

Com o tempo, a nostalgia pôde ser descrita como um fenômeno, que migra para uma profunda estrutura emocional e psicológica, mas também para uma estrutura cultural, social, econômica e política. Hoje, mais do nunca, se fala e se estuda sobre nostalgia. Sua relevância está nos inúmeros estudos realizados pelos diversos campos do saber, que exploram suas potências, pluralidades, classificações e categorias.

Este artigo tem como principal objetivo, investigar a presença de traços e termos considerados nostálgicos nos depoimentos de ex-funcionários e jornalistas da revista *Intervalo*, da Editora Abril, que existiu entre 1963 e 1972¹. Os depoimentos foram colhidos durante o desenvolvimento da pesquisa de mestrado², através de entrevistas de história oral.

A princípio, as entrevistas foram necessárias para que conseguíssemos rememorar a história da publicação da Editora Abril, pelo fato de não termos encontrado documentos o suficiente que cumprissem com essa função. A revista *Intervalo* foi a primeira

a tratar com exclusividade sobre televisão em âmbito nacional e, por isso, é um objeto de estudo de muita curiosidade, porque além de ser um importante documento histórico sobre a TV dos anos 1960 e 1970, tem em suas páginas novas estratégias editoriais e de comunicação para falar sobre um meio, que era novidade naquele momento no Brasil.

Entretanto, não tínhamos a dimensão do que tais depoimentos se tornariam para nossa pesquisa. Quando procurados, inicialmente a maioria dos entrevistados ficaram surpresos por termos escolhido a revista *Intervalo*, já que muitos haviam feito suas carreiras em impressos de maior renome do que o pequeno – literalmente – semanário da Editora Abril. O que eles – nem nós – podíamos imaginar era que, dessas entrevistas nasceriam tantas nuances de nostalgia sobre o período, a redação e alguns episódios que viveram na revista.

Através da análise das transcrições dos depoimentos, buscaremos por momentos, falas, termos ou frases ditas por nossos entrevistados que marcam esse sentimento nostálgico. O uso da metodologia da história oral, com entrevistas em profundidade, será de extrema importância, para auxiliar o entendimento de contextos e relações entre as pessoas e os objetos de pesquisa, privilegiando, portanto, a história de cada indivíduo.

Também pretendemos usar uma metodologia de observação, em que levaremos em conta a fala, propriamente dita, mas também o contexto da entrevista, o lugar, bem como todos os elementos no campo desse acontecimento. Além disso, levaremos em conta a questão da memória como sendo um ato de fala e o momento da entrevista como um aspecto catalisador dessas lembranças, que proporcionaram reações e mudanças de comportamento em nossos entrevistados. Por fim, buscaremos observar nas transcrições quais foram os gatilhos nostálgicos para cada entrevistado e como ele (re)construiu tais memórias em seu depoimento. A observação dará

origem a uma tabela, na qual buscaremos evidenciar e classificar os gestos nostálgicos de nossos entrevistados, dentro do repertório temático sobre a revista *Intervalo* e a redação da Editora Abril.

O poder da nostalgia

Historicamente, a nostalgia estava ligada ao passado, à melancolia e à saudade. Uma lembrança de tempos e lugares que não existem mais, não são mais acessíveis ou talvez nunca foram. Num cenário nacional, Cruz e Ferraz (2018) afirmam que houve uma intensificação de um desejo de retorno ao passado, em uma manifestação de afeto pela nostalgia que não, necessariamente, simboliza a memória, mas que se materializa em saudade de tempos mais seguros e menos violentos e perigosos. As autoras ainda dizem que não somente no Ocidente, mas também no Oriente, há um entrelaçamento entre aspectos geográficos, socioculturais, políticos e religiosos cujo elo é esta ode a um passado idealizado. Entretanto, a ideia de nostalgia, vai além do desejo de restauração do passado:

A invocação de “tempos de ouro” pode estimular a busca dos exercícios de nostalgia por laços identitários ou sensações de pertencimento que ainda restem entre as vulnerabilidades tão temidas de nossa era. A questão é que a nostalgia, como bem lembra Stuart Tannock (2006), não está livre de ser cooptada por instâncias de poder conservadoras e reacionárias. Por outro lado, não se pode negligenciar que a nostalgia vai além do ímpeto e desejo pela restauração de quadros passados, o que desafiaria qualquer sentido razoável de memória. Mais do que isso, a nostalgia ancora-se no tempo presente, de onde parte em forma de narrativas, estilos e ações, “[refletindo] novos modos de engajamento com o passado”. (CRUZ; FERRAZ, 2018, p. 6-7).

Katharina Niemeyer (2014), diz que a nostalgia pode ser considerada um fenômeno liminar, ambíguo, que está presente tanto na estrutura psicológica e emocional, como em estruturas culturais, econômicas, políticas e sociais. Esse contexto nos leva a crer, cada vez mais, nas potências das nostalgias – com “s” – sua pluralidade e seus atravessamentos, classificações e categorias.

Hoje, existe também o entendimento e estudos que comprovam que a nostalgia abrange outras temporalidades, principalmente quando a entendemos como um desejo de um retorno de algo que nunca foi experimentado, ou de um futuro que nunca acontecerá. Niemeyer (2018) afirma que o sentimento nostálgico é frequentemente relacionado a imaginações utópicas sociais e políticas. A autora ainda afirma que a multiplicidade de reflexões sobre a nostalgia mostra a sua relevância e sua importância para as pesquisas acadêmicas, e que há muita coisa para ser escrita e estudada sobre o tema.

Vivenciada individualmente, em grupo ou coletivamente, a nostalgia tem sido explorada como uma doença médica, um desencadeador de amnésia ou um sentimento agridoce, e como uma prática criativa ou até curativa em numerosos campos acadêmicos como antropologia, estudos culturais, geografia, história, literatura, marketing e estudos sobre o consumo, filosofia, ciência políticas, psicologia ou sociologia, e também mais recentemente em estudos de mídia e comunicação. Essa multiplicidade de reflexões conceituais e metodológicas, estudos de caso e análise crítica mostram a relevância e a persistência da nostalgia como um fenômeno médico, social, político, cultural e também acadêmico. (NIEMEYER, 2018, p. 39).

A nostalgia é um sintoma da nossa época, uma emoção histórica. Para Boym (2017), a nostalgia não é antimoderna, na verdade ela é contemporânea à modernidade e não é apenas uma

expressão de saudade local, mas um resultado da nova compreensão do tempo e do espaço, principalmente devido às novas concepções que foram surgindo ao longo de tempo e a consequente desmaterialização do espaço.

Minha hipótese é que a propagação da nostalgia ligava-se não somente ao deslocamento no espaço, mas também à mudança na concepção do tempo. A nostalgia foi diagnosticada em um tempo no qual arte e ciência ainda não haviam cortado inteiramente seus cordões umbilicais e quando mente e corpo – saúde interna e externa – eram tratados simultaneamente. Este era o diagnóstico de uma ciência poética, mas não devemos sorrir condescendentemente para os diligentes médicos suíços. (BOYM, 2017, p. 158).

Boym (2017) ainda diz que a nostalgia é, na realidade, um anseio por um tempo diferente e, se olharmos de uma forma mais ampla, poderemos entender que esse sentimento é “uma revolta contra a ideia moderna de tempo, o tempo da história e do progresso”. Ainda nesta linha de pensamento, a autora continua:

[...] a nostalgia, a meu ver, nem sempre é retrospectiva; pode ser igualmente prospectiva. As fantasias sobre passado, determinadas pelas necessidades do presente, têm um impacto direto nas realidades do futuro. A consideração do futuro nos faz assumir a responsabilidade por nossas fábulas nostálgicas. Diferentemente da melancolia, que se restringe aos planos da consciência individual, a nostalgia trata das relações entre a biografia individual e a biografia de grupos ou nações, entre as memórias pessoal e coletiva. (BOYM, 2017, p. 154).

Deve-se ainda ressaltar que a nostalgia não é algo automático em cada ser humano. Muito pelo contrário, ela depende de diversos fatores, desde a história de cada indivíduo, até seus gostos pessoais,

coisas que fazia na sua infância e adolescência, entre outros. Isso também é percebido quando se compara a nostalgia analógica com a nostalgia digital:

As duas nostalgias apresentam em comum o envolvimento emocional e, em ambos os casos, a contração e a passagem do tempo permitem o surgimento de um contraste com o passado. A nostalgia é sobre objetos analógicos e digitais, sua função e construção tecnológica, seus conteúdos e formas, e os rituais sociais e narrativas pessoais e histórias associadas a eles. Obviamente, uma câmera Polaroid pode conter materialmente traços de tempo, enquanto um GIF animado não envelhece da mesma maneira. É com uma distância temporal que um desenho parece “antigo”, como é também o caso de certas formas e estilos estéticos em geral. Ao contrário de objetos retrô, que reproduzem um desenho no presente não feito no passado, os objetos *vintage* analógicos transportam e mostram a passagem do tempo entre eles; eles são uma espécie de “ruína” que viaja. (NIEMEYER, 2018, p. 38).

Por fim, a autora conclui dizendo que acredita que a ideia da nostalgia como prática comunicativa é inegável, bem como sua relação intrínseca e histórica com os textos midiáticos. Niemeyer (2018) diz que agora, mais do que nunca, tudo isso fica mais evidente graças às pesquisas que foram feitas internacionalmente nos últimos anos³. A nostalgia e a memória são muito próximas. Bruno Leal, Felipe Borges e Igor Lage (2018) afirmam que é muito difícil para deixarmos nossos passados para trás, pois somos constantemente inundados por memórias e objetos de décadas anteriores, graças às novas tecnologias e novas formas de lembrarmos do nosso passado, como aponta Gumbrecht (2015, p. 52):

[...] em parte devido às nossas poderosas tecnologias de registro e preservação da memória, em parte devido à já

referida transformação na nossa construção social do tempo, temos hoje mais dificuldades do que antes para afirmar como ser a arquitetura, o estilo literário ou a música “do nosso tempo”.

Leal, Borges e Lage (2018) buscam articular a ideia de nostalgia e experiência e, para isso, afirmam que não surge como razoável pressupor que ela seja ofertada ao consumo, nos diferentes produtos midiáticos, e vivida pelas pessoas de modo homogêneo, linear e unidimensional ou uniforme: “A pregnância da nostalgia hoje nos parece, adquire força e potência quando articulada à experiência, ou seja, aos modos como ela se enraíza, plasma, configura em ações e textos” (LEAL; BORGES; LAGE, 2018, p. 48). Apesar de direcionarem seus estudos para produtos midiáticos, os autores salientam a importância de entender que essas obras nostálgicas não se confundem com a vivência nostálgica das pessoas, marcada por articulações entre memória e esperança, passado, presente e futuro. E complementam: menos do que um sentimento que pode ser causado por um agente externo, a nostalgia, vinculada à experiência, é sobretudo uma ação responsável pelo modo que organizamos nossas lembranças, expectativas e projeções.

Os autores reforçam os tipos de memória e que eles são primordiais para compreender a nostalgia, como a: “memória vivida”, para usar a expressão de Huyssen (2014), que se contrapõe a uma “memória imaginada”. Através dos depoimentos dos ex-jornalistas da revista *Intervalo*, por exemplo, vamos observar testemunhos de um passado que retorna a partir de uma “memória vivida”, e não de uma memória formada por narrativas da mídia (ou oficiais, no caso). Além disso, parece também um passado oriundo de uma memória construída a partir de uma vivência coletiva.

A nostalgia está relacionada ao conceito de memória, pois lembra tempos e lugares que não existem mais ou que estão fora de alcance. Isso envolve duas direções diferentes nas quais a relação de memória e nostalgia pode levar. Pode ser visto como essencial e útil para manter identidades (Wilson, 2005) e também como um fator de amnésia social (Doane e Hodges, 1987). Nesse sentido, a nostalgia oferece um "significado especial para os estudos da memória"⁴. (NIEMEYER, 2014, p. 5).

O reconhecimento do caráter de ação na nostalgia também pode nos ajudar a entender por que se convencionou dizer que a nossa época é especialmente nostálgica. Se a nostalgia nos fornece uma possibilidade de escapar de um presente incerto e incômodo, podemos dizer que ela opera tanto como uma espécie de "cura", um alívio memorialístico ao sofrimento que aflige (NIEMEYER, 2014), quanto como um modo de afastamento crítico, que põe o hoje em perspectiva. Talvez seja por esse motivo o excesso de nostalgia nas mídias. Assim, parece possível entender a nostalgia tanto como um recurso para estabelecimento de parâmetros com vistas a projetar futuros quanto como uma renúncia de futuro em favor de um desejo de passado.

Mesmo que a história e a memória não possam ser descritas como iguais, epistemológica ou socialmente, torna-se cada vez mais difícil limitar suas fronteiras e seu intercâmbio mútuo. A memória não é história, mas é um de seus objetos e é essencial para a "elaboração histórica". (NIEMEYER, 2014, p. 4)⁵.

Diante do fato de vivermos tempos de nostalgia, é preciso atentar à relação do que seria, de fato, um sentimento nostálgico. A nostalgia, se refere a um tipo de relação com a memória que desperta "sentimentos agridoces" por espaços e tempos romantizados por aqueles que estão rememorando (LEAL; BORGES;

LAGE, 2018). Ao falar da aproximação entre o “boom da memória” – defendido, entre outros, por Huyssen (2014)⁶ – e a nostalgia, Niemeyer (2014) sugere, portanto, que as narrativas de reconstrução memorialística é algo necessariamente “nostálgico”.

Ao falar mais especificamente sobre depoimentos, Leal, Borges e Lage (2018) lembram da escritora bielorrussa Svetlana Aleksiévitich, que ficou conhecida por ouvir e registrar depoimentos de pessoas que foram afetadas por acontecimentos da história soviética a partir da Segunda Guerra Mundial, dando importância, justamente, às pequenas histórias: “Essas ‘vidas pequenas’ não têm lugar nos diferentes relatos oficiais e midiáticos por diferentes razões, seja por produzirem verdades incômodas, seja por não serem traduzíveis em números, seja por serem excessivamente locais, demasiadamente pessoais” (LEAL; BORGES; LAGE, 2018, p. 58). Além disso, são nos relatos que conseguimos perceber a reconfiguração ou desconfiguração do entendimento dessas pessoas sobre si, sobre ser e estar no mundo, como se estivessem quebrando eles com uma vida anterior ao acontecimento: “Num conflito temporal entre passados, presentes e futuros que deixam de ser compreendidos, a fala dos ouvidos muitas vezes assume um tom memorialístico, e, em alguns casos, esse gesto de memória aparece tingido com cores de nostalgia” (LEAL; BORGES; LAGE, 2018, p. 59).

Acreditamos que os depoimentos que serão analisados se aproximarão da noção mais clássica de nostalgia, apresentada por Niemeyer e por Huyssen, porque, apesar de terem trabalhado na revista *Intervalo* durante o período militar brasileiro (1964-1985) – caracterizado por muito violência, perseguição e censura – muitos deles sentem saudade dos momentos que passaram na redação, de uma época, considerada por eles, como “romântica”, “alegre”, “cheia de vida”. Nesse contexto, ainda levaremos em conta que:

A nostalgia nos parece operar de maneira semelhante: para que se crie um sentimento nostálgico em relação a determinada memória, é preciso que se esqueça de certos elementos que compuseram aquela experiência, para que se decante apenas que mantém um aspecto afetivamente positivo, ainda que a impossibilidade de retorno pleno a essa experiência confira também uma dor pelo sentimento da perda. (LEAL; BORGES; LAGE, 2018, p. 60).

Por fim, os depoimentos nos trarão sentimentos, memórias e acontecimentos que nos possibilitarão entender, por exemplo, como cada um viveu aquela época, e mais importante, como os depoentes se lembram daquele período em que trabalharam na revista *Intervalo*. Por serem pessoas idosas, acreditamos que o saudosismo e a romantização de algumas vivências ficarão evidentes nas falas, bem como na forma de tratar sobre determinados momentos, não esquecendo o contexto histórico no qual estavam inseridos.

A revista *Intervalo*: o gatilho emocional

Para a análise dos depoimentos, utilizaremos como aporte, as transcrições das entrevistas realizadas, que seguiram a metodologia da história oral. A tradição oral é baseada em testemunhos, depoimentos e o costume de se contar histórias e transmitir conhecimentos de geração em geração por meio da fala, hábito este que tem sua origem muito antes da invenção da escrita.

Verena Alberti (2005) afirma que a primeira experiência da história oral como uma atividade devidamente organizada foi em 1948, quando foi lançado o *The Oral History Project* da Universidade de Columbia, em Nova York, pelo professor Allan Nevis. De acordo com a autora, a fonte oral pode acrescentar uma dimensão viva e trazer novas perspectivas à historiografia composta por

documentos variados. Além disso, a história oral deve ser empregada em pesquisas que tratem de temas contemporâneos, ou seja, que aconteceram em um passado não muito remoto, e, as fontes orais obrigatoriamente terão participado – seja como atores ou testemunhas – de determinado momento ou episódio histórico.

A metodologia da história oral para Thompson (1992) depende de pessoas e isso torna possível que essas histórias contadas surjam como alternativa à característica estática do documento escrito, permitindo que novas hipóteses e novas versões de processos conhecidos cheguem ao conhecimento do pesquisador.

A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga o campo de ação. [...] Paralelamente, a história oral propõe um desafio aos mitos consagrados da história, ao juízo autoritário inerente a sua tradição. E oferece os meios para uma transformação radical do sentido social da história. (THOMPSON, 1992, p. 44).

Entretanto, deve-se ressaltar – conforme apontamos anteriormente – que nenhuma fonte está livre da subjetividade, seja ela escrita, visual ou oral. Os depoimentos – que estão relacionados diretamente com a história individual de cada pessoa – podem ser ambíguos, insuficientes ou até mesmo passíveis de manipulação. Mesmo com essa questão, Thompson (1992, p. 137) defende o uso da metodologia: “A evidência oral, transformando os ‘objetos’ de estudos em ‘sujeitos’, contribui para uma história que não é só mais rica, mais viva e mais comovente, mas também *mais verdadeira*”.

Segundo David (2013), o depoimento oral está relacionado com questões da natureza privada e isso fará com que o entrevistado determine o que deve ou não falar e como deve tratar de determinados assuntos. Para nossa pesquisa, foi indispensável

considerar que não somente os depoimentos e as narrações eram importantes, mas também as fontes documentais, em cuja materialidade, pudemos confirmar várias das informações que ilustraram as entrevistas, como o acervo da revista Intervalo e as fotografias cedidas pelos entrevistados. As fontes da História Oral possuem um caráter pessoal, conforme reforça Alberti quando registra que há nelas uma vivacidade e um tom especial, característico de documentos pessoais, e é exatamente essa a sua riqueza:

É da experiência de um sujeito que se trata; sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro: aquele que fez do homem um indivíduo único e singular em nossa história, um sujeito que efetivamente viveu – e, por isso dá vida a – as conjunturas e estruturas que de outro modo parecem tão distantes. E, ouvindo – o falar, temos a sensação de que as descontinuidades são abolidas e preenchidas com ingredientes pessoais: emoções, reações, observações, idiosincrasias, relatos pitorescos. (ALBERTI, 2005, p. 14).

Assim, a subjetividade das entrevistas contribuiu muito para o enriquecimento das histórias que estávamos reconstruindo – tornando-as mais ricas em detalhes e impressões pessoais que, de outra maneira, não seriam possíveis. Pollak (1992) também defende os depoimentos, como registro da história, valorizando o subjetivo em detrimento do objetivo. Essa dupla força – objetividade e subjetividade - também é discutida por Thompson (1992, p. 32):

[...] é que a história oral contém uma mistura do subjetivo e do objetivo, e parte do interesse está em entender como as experiências do passado são reinterpretadas na memória. Olhar os elementos subjetivos e objetivos lado a lado é a forma mais eficaz de análise. Isso porque toda entrevista tem informações objetivas, que as pessoas não inventam,

ou raramente inventam, como sua data de nascimento, com quem se casaram, quantos filhos tiveram, que tipos de trabalhos fizeram e assim por diante.

Enquanto grandes produtores de sentido, os depoimentos recolhidos devem ser entendidos como construções de sentidos e de grande importância para as narrativas da realidade social, ou seja, através da linguagem é construída uma identidade social pertencente apenas àquela pessoa. Sobre essa ligação que os depoimentos e a reconstrução da memória têm com a identidade social no âmbito da história oral, Pollak (1992) afirma que a coleta de histórias através dos depoimentos orais abre novos campos de pesquisa e uma pluralização de fontes e a conseqüente abertura de novas perspectivas. Para nossa análise, consideramos que não existe uma única história pronta, ela será sempre narrada por alguém através de um processo vivo, permanente, subjetivo e, acima de tudo, nostálgico.

Durante a nossa pesquisa, realizamos diversas consultas no acervo digital da Biblioteca Nacional e, através do expediente das revistas, localizamos uma fonte, a jornalista Marilda Varejão – que trabalhou na publicação de outubro de 1971 até o fechamento da revista, em agosto de 1972 – que nos direcionou para outras fontes.

Através desta primeira indicação, chegamos a cinco nomes: Eduardo Ribeiro, que trabalhou na Editora Abril como *office boy* e, depois, como repórter de vários impressos entre 1965 e 1975; Esníder Pizzo, companheiro de Marilda na *Intervalo*, entrou em 1971 e ficou até o fechamento em 1972, inicialmente como editor de texto e posteriormente como redator chefe; Thomaz Souto Corrêa, que por muitos anos integrou a chefia dos grupos, foi parte da diretoria e até hoje – desde 1956 – trabalha na Abril; Ágata Messina, redatora chefe e depois editora de texto entre 1969 e 1972; e Laís de Castro, que ficou na *Intervalo* entre 1967 e 1968, primeiro como estagiária e depois como repórter. A partir das

entrevistas iniciais, alguns outros nomes foram citados pelos entrevistados e isso nos deu um novo direcionamento, que resultou em mais duas baterias de gravações.

Esse trabalho incluiu a elaboração do questionário que foi dividido em quatro partes: 1) História pessoal e formação profissional; 2) A experiência do entrevistado durante os anos 1960 – dentro dos âmbitos político, social, cultural e midiático; 3) Suas lembranças sobre a revista Intervalo – esta, que seria a parte mais extensa, exigiu dos entrevistados um exercício de memória e foi um dos momentos em que presenciamos um comportamento e fala mais nostálgicos; 4) Suas lembranças sobre os Festivais de MPB dos anos 1960 e, principalmente, sobre o Festival de 1967, que era nosso objeto de estudo na época. A seguir, apresentamos uma tabela com os dados de todos os entrevistados.

Entrevistado	Data da entrevista	Quando trabalhou na Intervalo / Editora Abril	Função
Esníder Pizzo	21/02/2017	Out/1971 a Ago/1972	Editor de texto / Redator Chefe
Eduardo Ribeiro	22/02/2017	Abril: 1969 a 1975	Office Boy / Repórter
Thomaz Souto Corrêa	23/02/2017	1956 a 2017 (ainda está na Abril)	Repórter / Diretor de Grupos / Conselheiro
Milton Coelho da Graça	14/03/2017	Fev/1966 a Out/1967	Redator Principal

Ágata Messina	16/03/2017	Out/1969 a Ago/1972	Redatora / Editora de texto
Marilda Varejão	19/03/2017	Out/1971 a Ago/1972	Repórter / Redatora
Jaime Figuerola	10/05/2017	Set/1963 a Dez/1966	Departamento de Arte
Adalberto Cornavaca	11/05/2017	Jan/1963 a Set/1967	Chefe de Arte
Rubens Jardim	12/05/2017	Abr/1970 a Ago/1972	Departamento de Arte
Dulcília Buitoni	12/05/2017	Nov/1970 a Ago/1972	Repórter
Láís de Castro	13/05/2017	Mar/1967 a Nov/1968	Estagiária / Repórter
Flávio Tiné	13/05/2017	Ago/1970 a Ago/1972	Repórter / Redator

Tabela 1 - Quadro dos entrevistados de acordo com a data das entrevistas

Fonte: Elaboração feita pela autora do trabalho.

Nossa observação estará focada em quais momentos nossos depoentes se comportaram de maneira mais nostálgica, qual foi o gatilho emocional e quais foram as frases e termos utilizados para demonstrar esse sentimento de saudade. Para este artigo, especificamente, nos importa mais como as pessoas se lembram de determinada situação, do que atestar se, de fato, o que eles se lembraram, aconteceu ou se isto foi exatamente como narraram.

Os traços nostálgicos nos testemunhos sobre a revista Intervalo

“O que você se lembra sobre a revista Intervalo?”. Esta foi a primeira pergunta que fizemos, quando iniciamos o contato com nossos entrevistados. Com aqueles que tivemos a sorte de falar por telefone, antes da resposta, uma boa risada, acompanhada de um suspiro. Ainda antes de responder, muitos emendaram o suspiro a uma pergunta: “Mas por que a Intervalo?”. Naquele momento, nem nós, nem nossos possíveis entrevistados sabiam da importância, ou do carinho, ou mais forte, da saudade que eles realmente sentiam da “Intervalinho”. Muitos dos entrevistados trabalharam em veículos de comunicação renomados, muitos que, inclusive, existem até hoje. Não conseguiam entender o porquê de uma pesquisadora querer “logo” investigar a revista Intervalo, que teve seus tempos de glória há muitos anos e que lá, no passado, ficou. Por que abrir a caixa do passado, para revisitar esta história? O que de tão importante eles teriam a nos contar? Foi então que, depois de iniciarmos a nossa conversa, com um simples “Bom dia/Boa tarde” que eles – e nós – conseguimos entender o tesouro que ali estava escondido.

Ao rememorem sobre a revista Intervalo, nossos entrevistados puderam, por algumas horas, voltar aos tempos de redação, principalmente, ao segurarem, em suas mãos, um exemplar da revista Intervalo. A partir desse contexto, buscaremos identificar, através da fala dos nossos depoentes, traços, termos e comportamentos que podem ser considerados nostálgicos, com o intuito de relacionar determinados momentos e vivências na redação da revista e a importância a eles dada, por cada um dos entrevistados.

Uma das primeiras evidências que procuramos ao entrevistar nossos personagens, foi a relação afetiva que eles haviam

construído com a revista *Intervalo*. O que, de fato, esta revista havia representado em suas vidas pessoais, mas também profissionais. Ao falar sobre sua relação com a revista, por exemplo, Eduardo Ribeiro (2017), que não trabalhou de forma direta na redação da *Intervalo*, afirma, ainda assim, ter tido uma relação pessoal:

Eu tenho uma história pessoal que é bem ligada à revista *Intervalo*, direta e indiretamente, mas não à história da revista propriamente. Eu trabalhei na Abril de 1969 a 1975 e, depois, em 1977 e 1978. Na primeira fase, fui *office-boy* e percorria as redações da Abril distribuindo correspondências, entre elas, na revista *Intervalo* [o entrevistado fez um gesto, simulando a entrega das correspondências], que, à época, era dirigida pelo Giba Um, que depois tomou outros rumos na vida. [...] É uma época que dá saudades viu... (RIBEIRO, 2017, s.l., grifo nosso).

Essa mesma relação está presente no depoimento de Thomaz Souto Corrêa, que trabalha na Editora Abril até hoje, como consultor. O jornalista nunca trabalhou diretamente na *Intervalo*, porém a viu ser criada e também presenciou seu fim. Quando perguntado sobre como começou na editora, antes de responder, deu um suspiro e coçou a cabeça, como se fosse uma tentativa de se lembrar. Apesar de não se deixar levar pela emoção, neste depoimento, fica evidente que aquela época é romantizada na lembrança das pessoas que, como Thomaz, se “apaixonaram” pelo mundo da revista.

[...] quando a Abril me convidou pra eu fui pra Abril, a Abril me descobriu pelas minhas crônicas no suplemento feminino, a Abril não, Luís Carta que era então diretor da revista *Cláudia*. Luís me convidou para conversar e tal, e ninguém sabia o que era a Abril, meus colegas do Estado de São Paulo ficaram falando: “Você é maluco, você não sabe quem é.”. O *Estadão* era um jornal importantíssimo: “Você vai deixar o Estado de São Paulo?”. O Estado era o porta-voz

de São Paulo, o jornal mais importante de São Paulo e deixar o Estado era uma coisa muito arriscada, mas eu arrisquei, eu arrisquei e aí eu entrei no mundo das revistas e me apaixonei. E então, eu estou em revistas, desde então. (CORRÊA, 2017, s.l.).

Ao falarem sobre a Intervalo, alguns depoentes não conseguiram dissociar o clima alegre e leve da editora. Pareceu-nos que a Intervalo, por ser uma revista voltada para o entretenimento, se tornou a referência desse ambiente divertido, como lembrado por Eduardo Ribeiro:

A Abril sempre foi uma empresa de muita liberdade, muita liberdade, era uma alegria trabalhar na Abril, as pessoas gostavam de trabalhar na Abril, porque você tinha liberdade, era uma farra, uma bagunça, uma esculhambação, nego jogava bola e assim, não tinha por onde, entendeu, porque o resultado era as revistas, as revistas, vendiam, davam lucro para a empresa e era assim, era obviamente uma época difícil que a gente já tinha a ditadura que já tava de plena posse do país né, mas esse grupo de revistas, era um grupo menos politizado né, Contigo, Capricho, Intervalo, Claudia, Manequim [...]. Então, é isso que me traz à lembrança. (RIBEIRO, 2017, s.l.).

Sobre esse mesmo aspecto, mesmo sendo de épocas diferentes, já que Dulcília Buitoni (2017) acompanhou os últimos anos da Intervalo, também fala de maneira saudosa sobre a redação:

Então a gente brincava, nossa, era uma redação porque, era assim muito animada, aí vinham os artistas, vinham o que já tinham porque já era tipo um jabá, os caras da gravadoras e davam os discos, os *long-play* pra gente, aí a gente fazia uma ou duas matérias, mas enfim, era uma coisa... Mas a gente só fazia matéria dos artistas que a gente gostava, então era uma convivência muito legal e era uma

convivência também não competitiva, isso eu tive uma felicidade [...]. Então, um ajudava o outro, dava dicas e tudo, foi assim praticamente uma coisa meio ideal que eu vivi nessa redação de Intervalo. (BUITONI, 2017, s.l., grifo nosso).

As imagens a seguir pertencem ao acervo de Ágata Messina e ilustra bem esse clima descontraído mencionado por nossos entrevistados. Na primeira foto, podemos ver Zamali Dória – jornalista – com J. Ferreira – fotógrafo da Intervalo – e, na foto seguinte, a própria Ágata Messina, em um momento de descontração:



Imagem 1 – Fotografias da redação da revista Intervalo

Fonte: Fotografias cedidas por Ágata Messina (s.d.).

Por vezes, como mencionado por Dulcília Buitoni (2017), a relação profissional se tornou uma grande amizade. Um bom exemplo foi a relação de Laís de Castro com a cantora Elis Regina, que foi, inclusive, convidada para o seu casamento com Ronaldo Bôscoli e guarda, até hoje, o convite.

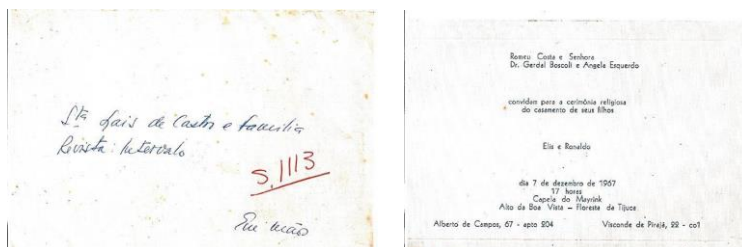


Imagem 2 – Convite de casamento de Elis Regina com Ronaldo Bôscoli

Fonte: Imagem cedida por Laís de Castro (1967).

Ao falar sobre isso, Laís se emocionou, pois foi um momento muito marcante em sua vida.

Um dia, sem querer, encontrei Elis, sozinha, no Conjunto Nacional. Uau! Corri para o lado dela. “Onde você vai assim sozinha?” Ela respondeu: “Vou a um escritório aqui, falar com um advogado.”. “Posso ajudar? Quer companhia?”. “Não, tá tudo bem. Olha aqui o tenho pra te entregar!” E deu uma daquelas risadas gostosas. De uma pilha, tirou um envelope sobrescrito: “Laís de Castro e família”. Era nada menos do que o convite de casamento dela com Ronaldo Bôscoli. O elevador chegou, Elis subiu e me deu um tiazinho amigo... (CASTRO, 2017, s.l.).

Marilda Varejão, apesar de ter sido nosso primeiro contato, foi a última a ser entrevistada e, entre os nossos depoentes, identificamos que ela foi a pessoa que mais carregou um sentimento de nostalgia e carinho pela revista Intervalo, mas também pela Editora Abril. Um dos primeiros momentos rememorados por ela, foi como foi selecionada para o Curso Abril de Jornalismo.

Esse curso era assim, a gente ia de manhã pro Terraço Itália e na primeira parte sempre era uma coisa assim: “Pra Abril, pela Abril, com a Abril” e os diretores de revista e tal, começava às 8 da manhã e às 10 horas chegava o Roberto Civita, na época era o Roberto com o cachimbinho dele na boca que ele limpava [fez o gesto com as mãos] e eu sempre tive síndrome de primeira da classe e sempre sentava bem na frente e ele também dando “bom dia” com aquela vozinha que eu adorava! [a entrevistada se emocionou e chorou]. Perguntava o que que eu tinha achado e tal, na verdade, a primeira parte era dos diretores das redações tipo Milton Coelho da Graça, Thomaz Souto Corrêa, esses aí contando o que era a Abril, como eram as revistas, como é que era a revista, o que se fazia, essas coisas. (VAREJÃO, 2017, s.l.).

A revista se tornou algo “tão deles”, que em certos momentos, os entrevistados usavam um pronome de posse, como se a revista, de fato, pertencesse a eles. Foi o caso de Marilda Varejão, quando falou sobre as pautas da revista.

Na minha Intervalo, na 2000, nós tínhamos reunião de pauta, todo mundo sugeria e tal, e a gente tirava, deixava lá um espelho e tal, mas, nós fazíamos reunião de pauta, funciona mesmo nos moldes de uma revista, nas demais revistas. Agora, na Intervalinho eu já não sei. (VAREJÃO, 2017, s.l.).

Além do sentimento de posse, alguns entrevistados a trataram como se fosse uma pessoa. Esníder Pizzo, por exemplo, ao falar de seu fim, parece que está falando sobre uma pessoa: “Mas, aí vem aquilo que eu falei, ela viveu o quanto que ela tinha que viver” (PIZZO, 2017, s.l.). O formato da revista, também foi algo muito mencionado pelos jornalistas. Por terem trabalhado em diferentes fases. Alguns, como é o caso de Esníder Pizzo, pegaram a Intervalo já no formato grande e apelidaram a revista em formato menor.

Neste caso, não sentimos um desdém, mas também uma forma de carinho ao falar da revista, ainda em formato menor:

Ele me apresentou para o Alessandro Porro, o Sandro Porro me contratou para trabalhar na nova Intervalo 2000 eu já fui pra lá, pra nova revista, isso foi em, não sei que mês de 1971, meado de 1971, eu tenho até a data, preciso pegar minha carteira de profissional pra saber, não tenho certeza agora, mas foi em meados de 1971, sem dúvida. E lá eu assisti o fim da “Intervalinho”, “Intervalinho” no formato “pato”. Porque antigamente essas revistas pequenas tinham o mesmo formato do Pato Donald, então, era o formato “pato”. (PIZZO, 2017, s.l.).

De fato, um momento que mexeu com alguns de nossos entrevistados, especialmente aqueles que trabalharam na fase final da revista, foi o fim da Intervalo. Flávio Tiné (2017), muito emocionado, lembrou este episódio. A comprovação de que esse momento marcou sua vida é pelo fato dos detalhes fornecidos por ele, bem como a emoção, ao rememorar sobre este dia:

[...], foi até um dia que o Roberto Civita reuniu a redação, a redação era 50 pessoas, imagina como era grande, reuniu 50 pessoas no auditório e disse: “Olha, a revista Intervalo não tá dando lucro, individualmente na editora Abril ela tá dando prejuízo, vou fechar, então vocês, por favor, procurem outro emprego ou dentro da editora Abril ou fora da editora Abril.”. Aí, ele fez uma coisa rara que eu nunca tinha visto na imprensa: “Vocês têm 90 dias, com salário mantido e os planos de saúde.”, foi generoso com a gente: “Então, a partir de amanhã, vocês se viram aí, dentro da editora Abril mesmo ou fora da editora Abril”. (TINÉ, 2017, s.l.).

Outro aspecto que muito nos chamou a atenção, foi a lembrança de nossos entrevistados com relação ao local físico, o prédio, os andares, as salas. Naquele momento, muitos deles

fizeram gestos, que tentavam imitar algum formato, tamanho ou a forma como eram distribuídos os móveis pela redação.



Imagem 3 – Fotografias da redação da revista *Intervalo*

Fonte: fotografias cedidas por Ágata Messina (s.d.).

Ao falar sobre sua função de *office-boy*, por exemplo, Eduardo Ribeiro narra com detalhes espaços e lugares, pelos quais passava diariamente:

Então, a Abril naquela época, eu não lembro quantos andares, mas você tinha o 7º andar que era onde a gente ficava, o tráfego e a Veja, a Veja ocupava quase 80% do andar, aí você descia o 6º andar, era a diretoria, era aquela coisa mais sóbria, as paredes mais escuras, aquele silêncio sepulcral, só diretor ali, o Victor Civita, Roberto Civita, Gordiano Rossi, Edgard de Silva Faria, esses caras que estão inclusive no livro do Carlos Maranhão, né, aquela sobriedade, a dona Luisa Crema que era secretária do Sr. Victor Civita, aí descia, aí você tinha as redações, acho que do 5º ao 3º, não lembro direito, mas era o grupo de redações, mas cada redação separada, mas eram abertas as

redações, tinha tipo com biombos dividindo, mas eram biombos assim, nessa altura [fez a medida com os braços], não era.... Só ficava fechado as salas dos diretores, dos editores, né? (RIBEIRO, 2017, s.l.).

A lembrança sobre a redação seguiu um padrão entre os entrevistados, ao se lembraram do lugar físico, mas também da equipe, das pessoas que ali estavam juntas diariamente. Para Marilda Varejão, por exemplo, uma das depoentes mais saudosas, as pessoas foram a sua primeira lembrança:

Olha, nós tínhamos uma equipe formada por um diretor de redação, um redator-chefe, dois fotógrafos tá, eu acho que eram uns quatro repórteres e no texto tinha o Esníder [Pizzo, também entrevistado por nós] que era editor de texto, eu era redatora, Zamali [Dória] também eu acho que era redatora, Lalá [apelido carinhoso para Laís de Castro, também entrevistada por nós] era repórter, Ágata [Messina] era repórter, o Flávio Tiné [também entrevistado por nós] era repórter, mas a gente tinha uma equipe legal fazendo matérias.... Ah! E o pessoal da arte também que o irmão do Carlos Grassetti que trabalhou comigo na Capricho, ele era um dos meninos da arte, tinha mais um fotógrafo que eu não falei, que é um garoto que eu gosto muito, o Luiz Coruja, ele começou como *freelancer*, mas ele depois trabalhava lá na equipe da Intervalo. (VAREJÃO, 2017, s.l., grifo nosso).

Para Thomaz Corrêa, que era diretor de revistas, a lembrança é menos emotiva e saudosa, mas nos chamou a atenção como as descrições também são detalhadas. Para ele, um lugar marcante foi um grande salão que acomodou várias revistas juntas.

[O lugar físico da redação] Era igual ao de todo mundo, não era muito bonito, os móveis eram os mesmos em todas as redações, as máquinas eram as mesmas em todas as redações, não tinha nada de especial. Era dividido por

revistas. Teve uma época, quando eu era diretor de grupo, acho que todas as femininas, a gente ficou num salão, foi o primeiro salão da Abril, era um salão grande na gráfica, chacoalhava quando ligava a máquina, a gente chacoalhava [ele tremeu na cadeira e riu], tinha cheiro de tinta, isso eu me lembro bem, e era uma salãozão com todas as redações diferentes, fotonovela, Claudia, Manequim, todas estavam lá, estavam no mesmo salão. Eu não me lembro se as masculinas estavam lá, talvez, mas, foi o primeiro ambiente diferente que também não durou muito, de lá a gente saiu para um outro prédio e lá cada redação tinha sua sala. Mas não tinha nada de especial. (CÔRREA, 2017, s.l.).

Para quem trabalhava nas redações dos anos 1960, uma das partes mais difíceis, mas também mais comuns, eram as correções em cima da hora e, diferentemente da praticidade que temos hoje, naquela época a correção era manual e demandava muito tempo. Ao falar sobre isso, Adalberto Cornavaca, meio risonho, se lembra do momento, mas ao mesmo tempo, retrata sua saudade por aquela época:

E quando tinha que corrigir a programação da TV, que era cheio de ícones, canalzinho, tinha um ícone, não sei o quê, o horário tinha um ícone, tudo tinha que cortar papelzinho pequenininho, consertar lá na mão, né, na última hora, nós trabalhávamos até altas horas, mas ninguém reclamava, era tão apaixonante a época, saía 23h, minha esposa que não gostava, saíamos altas horas, pra fechar a revista com paixão, ninguém reclamava, era uma época romântica, uma época romântica. (CORNAVACA, 2017, s.l.).

Esse carinho com a imagem é refletido no depoimento dos dois *designers* que entrevistamos, tanto para Jaime Figuerola, quanto para Adalberto Cornavaca, era necessário construir uma relação muito próxima com a TV e ter cuidado com a forma que iriam retratar os artistas, já que era algo esperado pelos seus fãs.

Bem, inicialmente é o público que tinha se encantado com esse bichinho que surgiu que chamava TV e se deslumbrava com as novelas, os artistas, antes ouvia pelo rádio e agora via, então, ele queria ver, queria saber sobre esse artista, então, se interessava pelas novelas ou outras atividades e queria ver as fotos dos artistas, então eles caprichavam muito no visual, os ângulos, a foto mais bonita, que mostrasse o artista, então, para satisfazer esse senso estético talvez de fã, do público, a gente focava nisso [...]. (CORNAVACA, 2017, s.l.).

As lembranças, por vezes, traziam um ar de cuidado e carinho na fala dos depoentes. Em alguns momentos, ao falar da redação, por exemplo, alguns entrevistados colocaram algumas palavras no diminutivo. Entretanto, o uso desse recurso de linguagem não tinha a intenção de “diminuir” a informação, mas de tratar com carinho aquele momento, aquelas pessoas e aquele lugar:

Não, você consegue ver por aqui [aponta para a foto] era pequenininha, era na Rua João Adolfo 118, eu acho que era, no sexto andar, duas ou três salinhas pequenininhas, né, dá até uma saudade, né, era bem pequena, me lembro de trabalhar até muito tarde, meia noite, às vezes 1h da manhã, porque ela era semanal, tinha três pessoas, não dava tempo do pessoal fazer, então era pauleira, trabalhava muito e eu lembro que saía pra almoçar do lado lá num barzinho que tinha e já subia, foi puxado lá, isso eu me lembro muito, foi muito trabalho. Mas deu resultado, quer dizer, outra coisa boa é isso, quer dizer, você ver que seu trabalho dá resultado, então, tá vendendo bem, que ótimo, isso é importante também, se fosse outra publicação, não vendeu nada, não saiu... Putz! Era uma coisa ruim, mas não, vendeu 200.000, tá ótimo. Agora, a redação tinha pouca gente, eu me lembro mais da arte, dos fotógrafos, mas era muito pequena, era uma salinha que tinha o diretor, a secretária, a redação tinha duas, três mesas e a arte

também, três salinhas, lá na João Adolfo. (FIGUEROLA, 2017, s.l.).

Outros entrevistados também utilizaram palavras no diminutivo, como é o caso de Dulcília Buitoni (2017) que chama a *Intervalo* da primeira fase de “pequeninha” e, também Marilda Varejão que, por ter feito parte somente da terceira e última fase da revista, ela não pegou a *Intervalo* em formato pequeno, mas a trata como “Intervalinho”: “Me lembro muito pouco, porque eu mesma não era leitora da ‘Intervalinho’, ela tinha programação, ela não tinha matérias, que eu me lembro ela era literalmente um guia de TV” (VAREJÃO, 2017, s.l.). Ainda sobre esse carinho e cuidado, Marilda também falou sobre a equipe:

[...] era uma equipezinha bem montada, entendeu, não era grande mas, dava pra fazer uma revista legal e o que ela pretendia ser, eu acho que era uma revista bonita, uma capa bonita, tinham matérias interessantes, acho que, se eu não me engano, acho que tinha culinária também, eu acho que tinha alguma receita que vinha, era um *mix* assim, de publicações. (VAREJÃO, 2017, s.l., grifo nosso).

A palavra “Intervalinho” também apareceu na fala de Esníder Pizzo: “Na *Intervalo* 2000, eu não sei se na “Intervalinho” também, mas na *Intervalo* 2000 tinha um colunista ligado a área artística, especialmente à música que era o ‘Meninão’, ele já morreu.” (2017, s.l.). Ao falar sobre as fases da revista, outro apelido apareceu na fala do jornalista, a “Intervalão”:

Mas a “Intervalinho” era uma revista e a “Intervalão”, a “*Intervalo* 2000” tinha que ser outra revista, aliás ela tinha que ter até outro nome, porque eles ainda acreditavam na força do nome, mas você não tem força numa publicação que já é decadente, qual força que ela tem? Eu acho que ela começou por aí, entendeu, mas eu acho que pra não

registrar outra revista, então ficou “Intervalo” mesmo, não sei porque, mantiveram “Intervalo” e botaram um “2000”, “2000” tava um bocado longe, faltavam 28 anos para 2000, 29 pra 2000, mas eles achavam que aquilo dava um “tchan” de modernidade que a revista precisava, então botaram um “2000” na frente: Estamos no futuro, né? (PIZZO, 2017, s.l.).

A seguir, apresentamos a foto usada por Jaime Figueirola, para falar sobre a redação. No momento de sua fala, Jaime segurou a fotografia em suas mãos o tempo todo, e como se cuidasse de algo precioso e muito frágil, parecia, em alguns momentos, fazer carinho naquilo que representou a materialidade daquela lembrança.



Imagem 4 – Foto da equipe da revista Intervalo

Fonte: fotografia cedida por Jaime Figuerola (s.d.).

O fazer jornalístico daquela época, também foi um momento de saudade como, por exemplo, para Dulcília Buitoni, que lembra com detalhes, da primeira vez que foi fazer uma reportagem para a Intervalo 2000:

Ah! E a gente fazia reportagem, a primeira vez, a primeira semana eu saí pra fazer reportagem e entrevistar, a minha primeira entrevista na primeira semana foi a Eva Wilma, ela me recebeu na casa dela, ela ainda era casada com o John Herbert e fazia uns programas, era mais, não era tanto novela, era um programa que chamava “Alô Doçura” que era um casal, enfim, vários roteirinhos sobre casal e eu fui entrevistar ela, eu tava começando, foi ótimo. [...] O legal foi que trabalhando no jornalismo eu caí na vida, né, porque eu ia de noite, entrevistar ou cantores ou matérias sobre teatro de revista e viajando, viajava pra fazer as matérias e tal, e sempre ia com repórteres mais malandros, repórter não, com os fotógrafos, você ia com fotógrafo. Às vezes ele ia antes porque ele tinha outros horários e eu ia depois ou vice e versa, mas muitas vezes eu ia junto com o fotógrafo. Essa convivência com esses caras, esse cara o Paulo Salomão, eram dois que iam muito. (BUITONI, 2017, s.l.).

Para Flávio Tiné (2017), por exemplo, o trabalho na *Intervalo* também se resumia a pequenas criações, para organizar dados de artistas e, conseqüentemente, fazer matérias mais completas. Ao falar sobre as “fichinhas quadradas”, Flávio se emocionou, pois, foi o percussor da ideia e sentiu muito pelo fato de a *Abril* não ter preservado esses documentos. “Tinha uma fichinha quadrada lá, com nome, endereço, telefone, apelido, cor preferida, automóvel preferido, tudo isso era uma parte de uma espécie de rotina que a gente adotava lá, nas perguntas e respostas, qual é a sua cor preferida: azul” (TINÉ, 2017, s.l.).

Ao final das entrevistas, nós deixamos livre, para que os entrevistados fizessem ali um último depoimento, sobre esta história, sobre suas lembranças e saudades. Em alguns deles, como apontaremos a seguir, esse sentimento nostálgico se fez muito mais presente, deixando-os, por vezes, muito emocionados, como é o caso do depoimento final de Adalberto Cornavaca:

Bom, a Intervalo como foi minha primeira experiência em revista, como eu te falei eu era publicitário e eu me encantei, me apaixonei pelas revistas, eu digo que nunca fui publicitário, sempre fui revisteiro e eu tratava a revista assim, como se fosse uma ilustração, como eu trabalho as ilustrações, que tem que ser uma coisa muito criativa e tem que ficar muito linda e eu achava que todos os personagens tinham que ficar lindos, [o entrevistado se emocionou e precisou de uma pausa], eu sempre tratei a revista como ilustração e o Thomaz [Souto Corrêa] vinha nas redações de vez em quando, né, na última etapa e falava assim: “Vocês têm que surpreender!” E muita gente ficava com medo, receio e ele falava: “Isso mesmo, surpreender”, o que é surpreender? Então, procurávamos surpreender, achar uma coisa que fosse diferente, que fosse um impacto e eu tenho saudade disso, desse desafio, de tratar a revista como objeto que você teria o prazer de ter na sua mesinha de centro da sua sala e eu imagino que as revistas também teriam que ter uma capa que você teria prazer em ter na sua casa [...]. Eu acho que isso era muito importante no diretor de arte e acho que isso nunca deveria ter morrido. (CORNAVACA, 2017, s.l.).

Marilda Varejão, por exemplo, reconheceu aquela oportunidade, como fator decisivo em sua vida profissional:

[Já muito emocionada começou a falar] E Abril foi assim, eu não seria quem eu sou, você [apontou para mim] não ia estar aqui de maneira alguma se eu não tivesse tido o privilégio, porque foi um privilégio, uma graça assim, divina de eu ter ido trabalhar na Abril, a Abril mudou a minha cabeça, enquanto eu era uma advogadinha, que usava meia com costura na perna, a bolsa combinando com sapato, não sei o quê, ia pro Fórum, toda certinha e eu brinco que eu caí na vida, com a Abril na minha vida, eu caí na vida né, sabe, foi uma coisa muito boa pra minha cabeça, eu devo muito a essa figura do Roberto [a entrevistada se emocionou e chorou], tudo isso, porque eu trabalhei, fui diretora de redações [...]. (VAREJÃO; 2017, s.l.).

Para Dulcília Buitoni (2017), uma das memórias mais valiosas, foi o fato de ter aprendido a fazer revista. A *Intervalo*, para ela, foi o ponto de partida que a tornou uma jornalista de revista e, atualmente, ela é professora que ensina sobre isso: “É o fazer revista... eu fiquei realmente revisteira, né, como o pessoal chama e foi bem a partir daí porque eu pude ver o processo todo, não só escrever, mas poder assinar uma matéria, coisa que em outra revista eu não iria poder fazer...” (BUITONI, 2017, s.l.).

Do que seriam estas lembranças, sem as memórias sobre as pessoas? Um aspecto final que muito nos chamou a atenção foi a lembrança de nossos entrevistados sobre seus companheiros de equipe, sobre seus chefes e pessoas que foram importantes naquele momento. Por vezes, o entrevistado não se lembrava de um nome de um artista, mas conseguia se lembrar do nome do fotógrafo que fez o registro para determinada matéria.

A história como um todo fez mais sentido quando um entrevistado falava ou se lembrava de outro. A história que, até então, pertencia somente ao primeiro narrador, ganhava corpo e outras perspectivas, quando narradas por outras pessoas também. Ficou nítido que, nesses momentos havia uma saudade mais aflorada, um sentimento de carinho e de respeito entre pessoas que passaram muitos anos, convivendo umas com as outras.

Tempos atrás, uma amiga que foi repórter da *Intervalo*, Laís de Castro, lembrou de reportagens que fez para a *Intervalo*, cobrindo os festivais da Record, e disse que por infortúnio havia perdido um dos exemplares mais importantes, que foi, se a memória não me falha, uma grande matéria com Elis Regina. Sem ela saber, entrei em contato com a Abril, na época com o Sidnei Basile, que era o diretor de relações institucionais e meu amigo pessoal, e conseguimos fazer um fac-símile daquela edição e demos de presente a ela num almoço que armei, para que pudesse rememorar inclusive

os tempos de Abril. Foi muito emocionante. Durante alguns anos, cuidei também do acervo da Abril, o chamado Arquivo Morto e Arquivo Eterno, e ali reuníamos todas as publicações da empresa (dez exemplares de cada). Depois que saí, não tive mais contato com isso. (RIBEIRO, 2017, s.l.).

Marilda Varejão, por exemplo, se lembrou de pronto de seu colega de redação, Esníder Pizzo, com quem trabalhou por alguns anos. Tanto Marilda, como Esníder, pegaram os últimos anos da revista Intervalo e, por causa disso, têm um discurso mais doído, com mais pena, pelo fato de a revista não ter durado mais. Entre os muitos depoentes, eles foram um dos poucos que acompanharam o processo de decadência do semanário da Editora Abril.

[...] foi aí que eu fui trabalhar com o Esníder que era editor de texto e tal, e eu fui como redatora, mas aí foi muito pouco tempo, entendeu, infelizmente a revista não emplacou porque o problema foi publicidade, nem o mercado, nem nada, enquanto a espécie da *TV Guide* que era aquela pequenininha que era só programa, se sustentava no mercado, vendia no mercado e tal, essa bonita, com papel colorido, o Giba era redator-chefe também, essa daí, realmente não emplacou. (VAREJÃO, 2017, s.l.).

A seguir, trazemos algumas fotografias como uma singela homenagem a todas as pessoas que fizeram parte da história da Intervalo. As pessoas que foram lembradas por nossos entrevistados, mas também aquelas que não foram trazidas à tona. Todos vocês pertenceram à família da “Intervalinho”. Na ordem que as imagens são apresentadas: Esníder Pizzo, Adalberto Cornavaca, Jaime Figuerola e Giba Um.

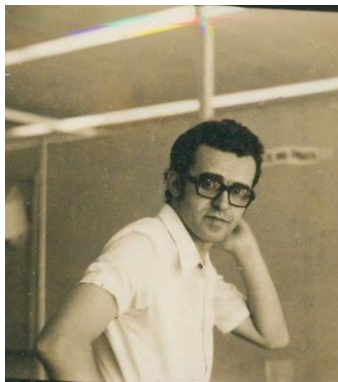


Imagem 5 – Fotografias de funcionários da revista *Intervalo*

Fonte: A primeira e a quarta foto foram cedidas por Ágata Messina e a segunda e terceira, por Jaime Figuerola (s.d.).

De fato, apesar de carregarem diversos momentos de saudade, um aspecto ficou muito evidente: a saudade das pessoas. Isso fica muito mais claro, na fala de Esníder, ao final de seu depoimento, quando perguntado do que tinha mais saudade:

Das pessoas! Algumas pessoas, Celso Nucci, meu amigo, Closet, a Marilda, Coelho que já morreu, o Leitão, tinham

muitos amigos, muita gente! Thomaz Souto Corrêa, Nércio Pizzani, publicidade, foi um período muito bom, conheci muita gente boa, muita gente boa, interessante isso, né? É isso que fica para a mim é isso, o resto não me interessa, nem a minha história, não guardo nada, guardo as pessoas, pra mim é o suficiente. (PIZZO, 2017, s.l.).

A seguir, apresentamos uma tabela que traz, de maneira sucinta, a classificação e a categorização dos temas, por nós identificados e a apresentação dos gestos que consideramos nostálgicos:

SOBRE A REVISTA <i>INTERVALO</i>				
Afeto	Posse	Carinho / diminutivo	Apelidos	Rotina / Experiências
- relação pessoal	- na minha Intervalo	- Intervalinho	- Intervalinho	- corrigir programação
- apaixonou- se por fazer revista		- Equipezinha - Roteirinhos - Canalzinhos - Bichinho que se chamava TV - Fichinha quadrada	- Intervalo pequeninha - Intervalão - Intervalo formato “pato”	- entrevistar artistas - fazer matérias externas - fazer a fichinha dos artistas - o “fazer jornalístico” - pedir dicas para os companheiros

				de redação - reunião de pauta
SOBRE A REDAÇÃO				
Lugar físico	Clima	Fotos	Apelidos	Pessoas
- andares - salas - salão - mobiliário - divisórias - lugar das revistas - sala dos diretores	- alegre - divertido - amizade entre os colegas de profissão - amizade com os artistas - convivência não competitiva - romântico	- abraços - risos - brincadeiras - materializam as redações	- Giba Um - Lalá	- amigas valiosas - companheiros de equipe - chefes
SOBRE A EDITORA ABRIL				
Enquanto empresa		Curso Abril de Jornalismo		Lembranças
- uma empresa de muita liberdade - uma empresa organizada		- momento de início e aprendizado		- primeiro emprego - ensinou muito

- grande e importante		- impulsionou
- possuía várias revistas		carreiras
		- decisivo na
		carreira
		profissional

Tabela 2 – Classificação dos gestos nostálgicos, nos depoimentos sobre a revista Intervalo

Fonte: Tabela elaborada pela autora deste trabalho.

Considerações finais

Este artigo teve como principal objetivo, identificar, através da análise de transcrições de entrevistas de história oral, realizadas com ex-funcionários da Editora Abril e revista Intervalo, a presença de traços e termos considerados nostálgicos em seus depoimentos. Através de um estudo inicial sobre o conceito de nostalgia, buscamos relacionar sua potencialidade, pluralidades, classificações e categorias à análise das transcrições e como estas categorizações se relacionaram com determinadas temáticas, episódios históricos e experiências de nossos entrevistados.

O primeiro aspecto observado foi a inter-relação entre os depoimentos de História Oral e a nostalgia. Em um primeiro momento, no início das entrevistas a maioria dos depoentes estava com medo de não conseguir se lembrar, entretanto, quando ativamos suas memórias com um gatilho emocional, através da apresentação de um exemplar da revista, a memória afetiva, bem como a saudade vieram à tona. Pode-se observar, através dos depoimentos que nossos entrevistados consideraram os momentos e suas vivências como algo pessoal e, portanto, cada um à sua

maneira, rememorou de um aspecto único sobre uma experiência que tiveram no passado.

Além disso, ficou evidente que a nostalgia foi capaz de romantizar algumas lembranças dos depoentes, ao falarem sobre suas rotinas, formas de trabalho e outras experiências na redação. Alguns aspectos chamaram atenção, como a fato de todos se lembrarem do clima divertido e leve da redação, que estava voltada para produção de conteúdos sobre o entretenimento televisivo e como tal, recebia diretores, cantores e atores de todas as emissoras de TV. Um desdobramento interessante desta relação foi a amizade que surgiu, por exemplo, entre Laís de Castro e a cantora Elis Regina.

Ao falarem, mais especificamente, sobre a revista *Intervalo*, foram observados comportamentos e falas consideradas mais nostálgicas, por parte de nossos depoentes. Alguns associaram este trabalho na revista ao início de suas carreiras profissionais, outros utilizaram pronomes de posse como “minha *Intervalo*”, como se possuíssem pelo menos um pedaço de sua história, alguns a trataram como uma pessoa dizendo, por exemplo, que “ela viveu o que tinha que viver”, além de utilizarem apelidos e palavras no diminutivo, como sinal de carinho.

Acredita-se que as fotografias se comportam como a materialização das lembranças, principalmente com relação às pessoas e ao local físico da redação, lembrado por muitos entrevistados, com muitos detalhes. Além disso, é importante observar que a história, como um todo, só fez sentido quando juntamos as múltiplas narrativas de nossos depoentes. Um dos momentos mais emocionantes para nós e, para eles, foi quando os deixamos livres para fazerem um depoimento final. A maioria se emocionou verdadeiramente, e deixou a nostalgia vir, mostrando os traços de carinho e, acima de tudo, de saudade.

Notas

[1] As entrevistas foram gravadas em áudio, mas também em vídeos. Alguns trechos podem ser acessados no Canal do YouTube: <https://www.YouTube.com/channel/UCDzFjz2hAkO8Lh0Om5tezfg>.

[2] MAGNOLO, Talita de Souza. **A construção narrativa do Festival de MPB de 1967 nas páginas da revista *Intervalo***. Mestrado em Comunicação Social. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/6634>. Acesso em 06 de maio de 2020.

[3] Em seu texto “O poder da nostalgia: sobre o papel e o lugar da mídia e da comunicação (acadêmicos) em estudos sobre nostalgia”, a autora faz um vasto levantamento de estudos de diversas áreas do saber sobre a nostalgia. In: CRUZ, Lucia Santa; FERRAZ, Talitha. *Nostalgia e Mídia: no caleidoscópio do tempo*. E-papers Serviços Editoriais Ltda., 2018.

[4] Nostalgia is related to the concept of memory, since it recalls times and places that are no more or are out of reach. This involves two different directions in which the relation of memory and nostalgia might lead. It can be seen as being essential and useful to maintaining identities (Wilson, 2005), and also as a factor of social amnesia (Doane and Hodges, 1987). In this sense, nostalgia offers a ‘special significance for memory studies’ (Attia and Davis, 2010, p. 181). (Tradução nossa).

[5] Even if history and memory cannot be described as being the same, either epistemologically or socially, it becomes more and more difficult to confine their frontiers and their mutual exchange.

Memory is not history, but it is one of its objects and is essential for 'historical elaboration'. (Tradução nossa).

[6] O intenso fluxo de informações que está inundando nosso mundo globalizado, por vezes, dá a falsa sensação de que conhecemos a riqueza de nossa sociedade. Nos dias de hoje, as culturas se conhecem, se tocam, mas ainda não conseguem construir histórias e visões que considerem e valorizem essa diversidade. Huyssen (2014) diz que o crescimento da cultura da memória ganhou força a partir dos anos 1970 e 1980, e atingiu proporções inimagináveis na década de 1990, fazendo com que o comportamento humano valorizasse o passado em detrimento à excessiva importância que se dava ao futuro, como aconteceu no início do século XX. Para ele, nossa relação com o passado se faz presente desde registros mais simplórios à criação de monumentos, museus e bibliotecas - para documentar e registrar as mudanças socioeconômicas, ambientais e culturais de sociedades, pessoas, acontecimentos – e projetos que valorizam depoimentos orais e as histórias de vida.

Referências

ALBERTI, Verena. Fontes Oraís: história dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Oraís**. Contexto: São Paulo, 2005, p. 155-202.

BOYM, Svetlana. Mal-estar a nostalgia. **Hist.historiorg**. Ouro Preto, n.23, p.153-165, Abril, 2017.

BUITONI, Dulcília. **Depoimento**. Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. São Paulo, 12 de maio de 2017.

CASTRO, Laís de. **Depoimento**. Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. São Paulo, 13 de maio de 2017.

CORNAVACA, Adalberto. **Depoimento**. Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. Vinhedo, São Paulo, 11 de maio de 2017.

CORRÊA, Thomaz Souto. **Depoimento**. Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. São Paulo, 23 de fevereiro de 2017.

CRUZ, Lucia Santa; FERRAZ, Talitha. **Nostalgia e Mídia: no caleidoscópio do tempo**. E-papers Serviços Editoriais Ltda., 2018.

DAVID, Priscilla. História Oral: metodologia do diálogo. **Patrimônio e Memória**, Universidade Estadual Paulista, v. 9, n. 01, p. 157-170, janeiro-junho, 2013. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/313/601>. Acesso em: 07 de julho de 2020.

FIGUEROLA, Jaime. **Depoimento**. Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. São Paulo, 10 de maio de 2017.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente**. Bauru: Unesp, 2015.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Coordenação Tadeu Capistrano. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

LEAL, Bruno Souza; BORGES, Felipe; LAGE, Igor. Experiências de nostalgia: de *Stranger Things* a Vozes de Tchernóbil, diferentes

construções nostalgizantes. In: CRUZ, Lucia Santa; FERRAZ, Talitha. **Nostalgia e Mídia: no caleidoscópio do tempo**. E-papers Serviços Editoriais Ltda., 2018.

MESSINA, Ágata. **Depoimento**. Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. Rio de Janeiro, 16 de março de 2017.

NIEMEYER, Katharina. **Media and Nostalgia: yearning for the past, present and future**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

_____. O poder da nostalgia: o papel e o lugar da mídia e da comunicação. In: CRUZ, Lucia Santa; FERRAZ, Talitha. **Nostalgia e Mídia: no caleidoscópio do tempo**. E-papers Serviços Editoriais Ltda., 2018.

PIZZO, Esníder. **Depoimento**. Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. Indaiatuba, São Paulo, 21 de fevereiro de 2017.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.5, n.10, p. 200-212, 1992. Disponível em <http://www.pggedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20a%20capraro%202.pdf>.

RIBEIRO, Eduardo. **Depoimento**. Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. São Paulo, 20 de fevereiro de 2017.

TINÉ, Flávio. **Depoimento**. Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. 13 de maio de 2017.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado – História Oral**. Editora Paz e Terra: São Paulo, 1992.

VAREJÃO, Marilda. **Depoimento.** Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. Petrópolis, Rio de Janeiro, 18 de março de 2017.

Memórias Possíveis: a nostalgia das narrativas dos jornalistas sobre o cotidiano das redações

Christina Ferraz Musse, Ana Paula Dessupoio Chaves

Resumo

O artigo analisa os depoimentos de jornalistas gravados para o projeto *Memórias Possíveis*, iniciativa do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cidade e Memória, ligado ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, em Minas Gerais. A partir desse material, observamos os vestígios da nostalgia presentes nas narrativas de rememoração, caracterizados por uma apropriação do passado. Esta memória nostálgica está presente, por exemplo, no saudosismo romantizado do cotidiano das redações dos jornais da cidade e na rotina da profissão. Apesar da informalidade que caracterizava o trabalho, dos baixos salários e dos poucos direitos, os profissionais se viam como uma “grande família”, compartilhavam afetos em uma intensa vida boêmia e se sentiam como heróis vocacionados para uma causa. O artigo vai identificar essas marcas narrativas e interpretá-las, a partir dos Estudos da Memória e da Nostalgia.

Palavras-chave: jornalistas; memória; nostalgia; identidade profissional; Juiz de Fora.

A nostalgia como ingrediente da rememoração

“A nostalgia vem e vai como outros sentimentos”.
(NIEMEYER, 2018, p. 29)

A nostalgia é um aspecto latente na vida contemporânea. Não pode ser confundida apenas com a saudade ou a melancolia. Está ligada não necessariamente apenas às experiências vividas, mas àquelas idealizadas, sonhadas, lidas ou assistidas. A nostalgia representa o desejo pelo passado, idealizado nas narrativas construídas pela memória, no tempo presente. Nesta reconstrução do que definitivamente se foi, observa-se o comportamento de tratar o passado de uma forma idealizada, como se ele não abrigasse contradições. Quando se faz referência à nostalgia, ela se constitui em uma forma de perceber o passado como o tempo da harmonia, o espaço do acolhimento. Essas foram as percepções averiguadas em depoimentos, colhidos durante as gravações do projeto *Memórias Possíveis*, nas dependências do Museu de Arte Murilo Mendes¹, da Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2013. Na ocasião, foram realizadas 12 entrevistas de história de vida com jornalistas que tinham trabalhado em veículos de comunicação do município. O conteúdo das entrevistas está disponível no *site* do Museu da Pessoa² e no blog *Memórias da imprensa de Juiz de Fora*³. Sobre esse material, empreenderemos este trabalho para identificação e interpretação dos traços de nostalgia presentes no mesmo.

Não vamos rediscutir em detalhes as numerosas conceituações de nostalgia. Olharemos para a nostalgia de um tempo que não volta mais. Para Huyssen (2014), o significado primário de nostalgia tem a ver com a irreversibilidade do tempo: algo passado deixa de ser acessível. O anseio nostálgico do passado também é sempre

uma saudade de outro lugar. No desejo nostálgico, a temporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligadas.

Svetlana Boym (2007) complementa a definição de Huyssen, apontando que a nostalgia pode ser definida como o desejo por um lar, que não existe mais ou nunca existiu. Nostalgia é um sentimento de perda e deslocamento, mas é também uma fascinação com a própria fantasia. A nostalgia é um sintoma de uma época, uma emoção histórica (BOYM, 2007). A nostalgia, neste artigo, está impregnada nos depoimentos dos jornalistas, como o anseio por um tempo diferente, de ritmo mais lento, e um espaço diferente, de relações mais próximas, que trazem a sensação de plenitude, e são construídos através da idealização. É o anseio de transformar aquele tempo, aquela história em quase um passado mítico⁴.

Nesse sentido, Katharina Niemeyer explica que “a nostalgia situa-se entre recordação e esquecimento, idealização e criatividade, é uma lembrança de tempos e lugares que não existem mais, não são mais acessíveis ou talvez nunca foram” (NIEMEYER, 2018, p. 29). Pode-se referir ao desejo de retorno a um tempo passado que nunca foi experimentado pela pessoa que o deseja ou, talvez, trazer à tona um passado vivido, porém, com aspectos criados a partir da imaginação. Há uma apropriação desse passado e sua ressignificação.

Ao investigar essa relação que mantemos com a passagem do tempo, Hans Ulrich Gumbrecht (2015) detecta uma imensa dificuldade, quando tentamos deixar o passado “para trás”, pois, constantemente, somos inundados por memórias e objetos de décadas anteriores. A nostalgia adere-se aos mecanismos de produção de memórias, tensionando-as, atuando na desvirtualização e nas montagens realizadas entre aspectos do vivido e do que se imagina.

Nesse contexto, a memória é uma construção de subjetividades e, quando observamos os relatos dos jornalistas, isso fica evidente. Afinal, as lembranças fazem parte de uma outra lógica temporal. É o passado visto e lembrado no tempo presente. Essas rememorações existem sempre no presente, pelo entrelaçamento das ações vividas no presente, e das rememorações que fazem o passado, presente. É uma visão processual daquele tempo. Andrew Higson (2014) complementa tal reflexão dizendo que o fenômeno da nostalgia tem multicamadas e é experimentado de maneiras diversas, tanto de indivíduo para indivíduo, quanto nos diferentes momentos históricos.

O presente vem compor o quadro da nostalgia, pois ela não se desvencilha da memória, do ato de lembrar. Menos que um sentimento promovido por um agente externo, a nostalgia é vinculada à experiência, sobretudo uma ação. Como diria Fredric Jameson (1996), ela matiza os nossos modos de lidar com as lembranças, com o que foi, com expectativas e projeções acerca do que é hoje e do que virá.

Neste trabalho, devemos também destacar os aspectos que entrelaçam as memórias individuais com as memórias do grupo. Segundo Maurice Halbwachs (1994), a memória individual é nossa identidade pessoal, única, mas ela é também coletiva, porque todos nós fazemos parte da memória dos grupos aos quais pertencemos. A nossa memória está articulada a todas as lembranças que o grupo tem. Para Halbwachs (1994), a rememoração é uma reflexão e é essa medida que dá o caráter social à nossa memória. A memória coletiva é o trabalho de um grupo, que articula suas lembranças em quadros sociais comuns, compartilhados por todos. Halbwachs (1994) afirmava que a memória coletiva passa por um constante processo de reconstrução e de busca de significados, e por isso, ele separa o social (que pertence à sociedade), do coletivo (que pertence a um grupo). A memória social, para o autor, é formada

pelo conjunto das memórias individuais e das memórias coletivas (MUSSE; HENRIQUES; THOMÉ, 2015). As memórias dos jornalistas sobre seus locais de trabalho, e suas atividades têm características às vezes singulares, porque dependem da subjetividade individual, mas quase todas dialogam sobre aquilo que são as percepções daquele grupo, no qual o indivíduo se sentia reconhecido e, de forma geral, as lembranças individuais e dos grupos se mesclam às memórias de toda uma geração.

A história oral, a rememoração e as histórias de si

Na antiguidade clássica, as narrativas orais eram consideradas fontes históricas e muitos dos escritos que restaram deste período são relatos das batalhas e narrativas heróicas. No entanto, as sucessivas mudanças no mundo e a criação de novos instrumentos de registro, mudaram a forma como as sociedades encaram a oralidade. De grande uso nas comunidades primitivas, elas foram perdendo a sua força à medida em que a história foi tornando-se uma ciência, a partir do século XVII. (MUSSE; HENRIQUES; THOMÉ, 2015).

Foi praticamente apenas a partir dos anos 1950, que a oralidade voltou a ser valorizada. A criação de uma metodologia de gravação de depoimentos orais, mais conhecida como história oral, e o seu uso como fonte pelos historiadores, portanto, é ainda muito recente. Ela começou a ser utilizada como fonte de informação para o estudo da história a partir da 2ª Guerra Mundial, precisamente em 1948, por Alan Nevin, da *Columbia University*, nos Estados Unidos. Em meados do século passado, na Grã-Bretanha, através de Paul Thompson, da *Essex University*, a história oral passou a ser difundida na Europa. Esse trabalho de Paul Thompson teve início com o projeto *The Edwardians*, em que os depoimentos orais

recolhidos durante a pesquisa deram origem a uma publicação e um arquivo de testemunhos ligados à *Essex University* (THOMPSON, 1992). Nos anos 1960, influenciado pela Escola dos *Annales*⁵, surgiu também na França um movimento para uso da história oral como fonte de pesquisa. Foi a partir desta época que a metodologia ganhou novos contornos.

É importante enfatizar que os depoimentos ganharam especial destaque nas últimas décadas do século XX pelo fato de possibilitarem acesso a relatos que não haviam ganhado registro, em especial aqueles da memória traumática, que obtêm relevância com a gravação dos testemunhos do Holocausto e, em seguida, expandem-se para os sobreviventes de vários outros tipos de genocídios, assassinatos, torturas, como os casos que ganharam visibilidade através dos depoimentos daqueles que foram perseguidos e presos nas ditaduras latino-americanas. A pesquisadora argentina Beatriz Sarlo (2007) caracteriza esse período como o da “guinada subjetiva”. Esse reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade, sustenta grande parte da iniciativa reconstituidora das décadas de 1960 e 1970.

As pessoas narram suas histórias de forma a montar um mosaico da sua própria vida. E a tendência é para o uso da linearidade nas lembranças dos fatos ocorridos, pois a narrativa sempre é feita do presente para o passado. Nesse caso, é a visão atual do mundo que é passada na narrativa. Por isso, a atividade de contar histórias é sempre temporal. Além disso, a narrativa também é uma forma de comunicação. Assim, para Ecléa Bosi, que trabalhou com os relatos de idosos moradores da cidade de São Paulo, “a narração é uma forma artesanal de comunicação. Ela não visa transmitir o ‘em si’ do acontecido, ela o tece até atingir uma forma boa” (BOSI, 1994, p. 88).

O uso da história oral em projetos de registro da memória dos grupos sociais possibilita dar voz aos próprios protagonistas da história, trazendo não uma única história, mas múltiplas histórias. Nesse sentido, Paul Thompson (1992) alerta sobre a possibilidade do uso social da memória nas comunidades. Para Thompson, a forma de abordagem da história oral possibilita uma maior interação entre os membros do grupo. A história oral permite às comunidades terem a sua história preservada, pois “a história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. [...] E oferece os meios para uma transformação radical do sentido social da história” (THOMPSON, 1992, p. 44).

Ainda sobre a forma como as pessoas narram suas histórias, é importante lembrar que as narrativas não são feitas apenas através da fala, mas dos gestos do nosso corpo. Além disso, nossa história não é somente o que narramos, mas os objetos que nos acompanham durante a nossa vida. Nesse sentido, ganha importância o registro audiovisual, que permite ir além da rememoração possibilitada pela fala, mas permite que se observem expressões corporais, detalhes da vestimenta, dos objetos que cercam o depoente, que também produzem sentidos sobre a narrativa que ele conduz.

As histórias de vida nos depoimentos do projeto “Memórias Possíveis”

Será que podemos considerar os depoimentos voltados para o passado do jornalismo em Juiz de Fora como construtores de uma memória nostálgica⁶? Como esses relatos nos ajudam a compreender a identidade e o cotidiano dos jornalistas nesses outros períodos? Essas perguntas irão nortear nosso texto. Antes de

analisar o material, vamos descrever melhor o nosso objeto de estudo, que é o projeto *Memórias Possíveis*, uma iniciativa do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cidade e Memória - Comcime -, ligado ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

O projeto foi criado em parceria com o Museu da Pessoa, de São Paulo, e com o Museu da Arte Murilo Mendes (MAMM), de Juiz de Fora, em 2013. Ele foi dividido em quatro módulos, sendo o primeiro destinado à memória dos jornalistas. O *corpus* selecionado para a investigação compreende 12 depoimentos, gravados em áudio e vídeo, de jornalistas que fazem parte da história da imprensa em Juiz de Fora. No total, foram mais de 25 horas de gravações. Os depoimentos transcritos estão disponíveis para acesso público e podem ser lidos na íntegra no *blog Memórias da Imprensa de Juiz de Fora*. Os depoimentos em formato audiovisual também são acessíveis no respectivo canal do YouTube⁷, divididos em episódios: “Boemia”, “Ser jornalista”, “Reportagem”, “Redação”, “Jornais de Juiz de Fora”, “Imprensa e Política”, “Censura” e “O Golpe”.

O conceito do projeto *Memórias Possíveis* foi o de realizar as entrevistas de história de vida priorizando o registro audiovisual. Também se procurou manter um protocolo de trabalho, que garantisse a qualidade das gravações e a segurança na sua utilização posterior, com relação, por exemplo, a direitos de imagem. Para tanto, o primeiro passo foi a pré-produção da gravação, com a seleção dos nomes dos entrevistados, a pesquisa sobre sua história de vida e a marcação do depoimento. Normalmente, não se adiantavam as perguntas que seriam feitas, mas era apresentada a ideia do projeto. As entrevistas foram realizadas no salão do Conselho Superior da UFJF, no MAMM. O cenário foi sempre neutro: não foram utilizados *banners* com algum tipo de logomarca, por exemplo, as gravações usavam como pano de fundo um painel

de tecido verde, para o caso de, futuramente, optar-se por algum efeito de inserção de imagem, usando o *chroma-key*⁸.

Logo que chegava à entrevista, o depoente assinava o documento da cessão dos direitos de uso da mesma e a ficha de cadastro, com vários dados pessoais. O entrevistado era posicionado sentado frontalmente para uma câmera, que o enquadrava em plano médio ou planos mais fechados. Sempre eram utilizados dois entrevistadores, que faziam as perguntas de acordo com um roteiro prévio - resultado da pesquisa feita por bolsistas de iniciação científica, que preparavam um breve perfil do entrevistado. O roteiro com as perguntas sugeridas abrangia aspectos da vida pessoal e profissional do entrevistado, mas dava liberdade aos entrevistadores para conduzir o depoimento. O primeiro entrevistador coordenava a maior parte da entrevista; o segundo complementava alguma questão, mantendo a atenção para a necessidade de intervir. Nesse tipo de depoimento, há uma condução do processo, mas o entrevistado tem muita liberdade para falar, suas pausas também são respeitadas, o tempo não é implacável, embora se tenha tentado manter a duração das entrevistas em torno de 90 minutos.

Para as gravações, foi contratada uma produtora audiovisual terceirizada. Utilizavam-se duas câmeras digitais, operadas por dois cinegrafistas. A primeira captava imagens do entrevistado e a segunda dos dois entrevistadores. Trabalhou-se com dois microfones de lapela sem fio (entrevistador 1 e entrevistado) e um microfone direcional sem fio (entrevistador 2). O diretor de TV fazia a edição do material, no local, através de um *switcher* (mesa de corte). Em determinadas gravações, foi feita a transmissão do depoimento ao vivo por *streaming* (distribuição de conteúdo multimídia pela internet). Alguns entrevistados levaram, a pedido dos pesquisadores, fotos e outros objetos, que podiam ser gravados

depois da entrevista, com o objetivo de, mais tarde, serem utilizados em publicações.

Algumas entrevistas foram assistidas por outras pessoas, que permaneciam no ambiente de gravação, mas não interferiam no processo. Em todas as entrevistas gravadas, não foram registrados problemas na tomada dos depoimentos. Às vezes, houve a necessidade de fazer uma breve pausa, se o entrevistado sentia necessidade de parar um pouco o depoimento, por emoção ou cansaço. No caso das entrevistas registradas em áudio e vídeo, temos a possibilidade de captar a expressão corporal e outros detalhes do entrevistado, que nos escapariam sem o uso da imagem. Mas reconhecemos que é necessário ser criado um clima de empatia entre entrevistado e entrevistadores, para que possam ser rompidas barreiras que eventualmente surgem pelo uso de iluminação, microfones, e a presença de uma equipe. No caso deste projeto, não foram observados problemas na gravação, mas reconhecemos que isso pode limitar o entrevistado, que pode vir a se sentir menos à vontade para declarar questões mais íntimas ou traumáticas.

Outra questão neste tipo de projeto é a da transcrição dos depoimentos. Esta é uma tarefa árdua, que toma muito tempo. Na maior parte das vezes, as transcrições foram realizadas por pessoas que não estavam presentes à cena de gravação. Isso obrigou os entrevistadores a rever as transcrições, em especial nomes citados pelos entrevistados, e que podiam ter sido grafados erroneamente. Outra questão bastante complicada foi a da adaptação da linguagem oral para o suporte impresso. No caso do projeto *Memórias Possíveis*, não foram feitas transcrições literais, que inviabilizam o entendimento do leitor. Procurou-se, sem alterar o estilo das falas, adaptá-las ao texto escrito, mas se deve reconhecer que a transcrição pode empobrecer um pouco aquilo que é mais natural no depoente. As emoções mais fortes, em nosso ponto de

vista, perdem parte da sua expressão quando transcritas, embora reconheçamos que a transcrição bem feita, como uma boa tradução, consegue captar todas as emoções.

Além dos temas básicos de uma história de vida, tais como infância, adolescência, colégios, espaços públicos e privados da cidade de Juiz de Fora, emergiram dos depoimentos temas específicos sobre a imprensa na cidade. Entre eles, destacamos: o cotidiano da reportagem, o dia a dia das redações, a censura na época da ditadura, as mudanças tecnológicas no processo de impressão dos jornais etc. Seleccionamos alguns trechos que ilustram alguns dos temas abrangidos nos depoimentos. Na tentativa de organizá-los, chegamos a alguns núcleos temáticos: o golpe de 1964 e seus desdobramentos; a censura durante a ditadura civil-militar; o cotidiano nas redações dos jornais de Juiz de Fora; as rotinas da profissão de jornalista; as relações entre imprensa e política na cidade de Juiz de Fora; o trabalho árduo da reportagem (MUSSE; HENRIQUES; THOMÉ, 2015).

Os jornalistas entrevistados para o projeto foram os seguintes: Ismail Zaghetto (nasceu em Juiz de Fora, em 1933), Roberto Dornelas (nasceu em Mercês/MG, em 1936), Wilson Cid (natural de Três Rios/RJ, nascido em 1940), Ivanir José Yasbeck (juiz-forano, nasceu em 1941), Laerte Henrique Fortes Braga (juiz-forano, nasceu em 1945, faleceu em 2016), Maria da Conceição [Tuca] Prazeres dos Santos (natural de Juiz de Fora, nasceu em 1947), Paulo César Magella (natural de Santos Dumont, MG, nascido em 1953), Jorge Raimundo Sanglard de Paula (juiz-forano, nasceu em 1954), Humberto Benachio Nicoline (nasceu em São Paulo, em 1955), Kátia Maria Cornii Dias (juiz-forana, nasceu em 1957), Geraldo de Castro Muanis (nasceu em Juiz de Fora, em 1959) e Daniela Fernandes Arbex (juiz-forana, nascida em 1973). A seleção de nomes considerou indicadores como idade, gênero, função exercida, veículos em que atuou, e disponibilidade, entre outros, para traçar

o perfil desses jornalistas, que atuaram na imprensa de Juiz de Fora, e também fora dela, entre os anos de 1950 e 2010.

A nostalgia na rememoração do passado

Juiz de Fora foi uma das cidades mineiras em que a leitura de impressos foi mais prematura. O primeiro jornal a circular na cidade foi O Constituinte, de 1870. Até o final do século XIX, mais de cem publicações, entre jornais, revistas e almanaques, contaram a vida do município. Algumas com duração efêmera, de apenas uma edição, outras com vida mais longa, como o Lar Católico, que foi publicado de 1891 a 1986. Mas, dentre todas essas publicações, o Diário Mercantil (DM), que surge em 1912, é comprado pelos políticos Antônio Carlos Ribeiro de Andrada e João Penido, em 1917, e é adquirido, em 1931, por Assis Chateaubriand, circulando até 1983, certamente, é aquele que, além de ter sido qualificado como o “alter ego” de Juiz de Fora, pela cronista Cosette de Alencar, permanece de forma mais intensa ligado às representações midiáticas da cidade. Em Juiz de Fora, o impresso teve a companhia, a partir de 1940, do Diário da Tarde (DT) (MUSSE, 2008). A redação de ambos os jornais funcionaria, a partir de 1961, na Av. Rio Branco, a maior e mais importante de Juiz de Fora, nº 1906. No mesmo prédio, ainda ficavam os estúdios da Rádio Sociedade PRB-3, e a gráfica que imprimia os jornais. Entre os funcionários, o convívio neste espaço foi marcado pela amizade.

Até meados dos anos 60, poucos dos jornalistas que atuavam no veículo eram formados, da mesma forma que vários exerciam duas profissões: eram jornalistas e médicos, jornalistas e advogados, não dependendo exclusivamente do jornal para sobreviver. Muitos começaram no DM quando mal tinham saído da adolescência e por isso mesmo não surpreende que tenham passado várias décadas da vida

no jornal. Pelo que se pode perceber, havia *pouca rotatividade de pessoal* [no original], o que criava laços mais profundos entre os trabalhadores, sendo que muitos deles se referiam à empresa como “a família dos Associados”. (MUSSE, 2008, p. 173, grifo do autor).

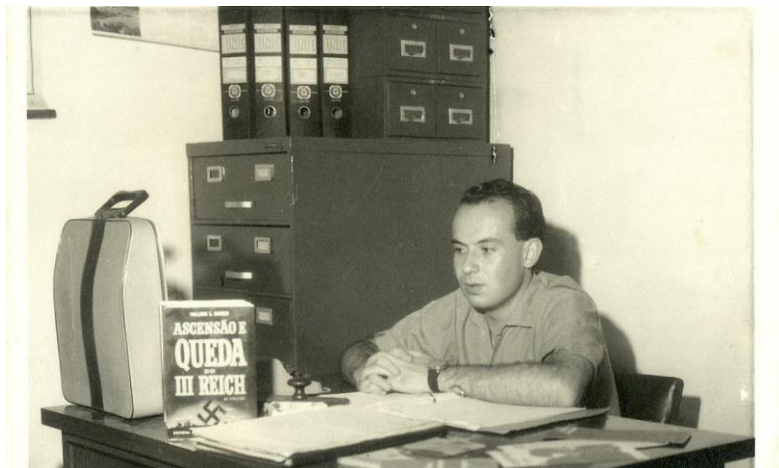


Imagem 1 – Laerte Braga na redação do Diário Mercantil

Fonte: Foto cedida por Laerte Braga para o projeto *Memórias Possíveis* (1965).

Ao instigar o efeito de relembração nos entrevistados sobre como eram as redações dos jornais naqueles tempos, eles lembravam como era ser jornalista na cidade e, geralmente, essa fala vinha com ares de idealização do tempo ido. Uma das lembranças recorrentes era dos hábitos boêmios que acompanhavam o cotidiano das redações. O jornalista Ismail Zaghetto contou que:

Eu adoro falar para repórter, sabe por quê? Eu digo assim, se vocês conhecem alguma redação de jornal hoje, esquece tudo, não tem nada a ver com aquela redação, aquela

redação toda é cantada por Nelson Rodrigues nas suas crônicas, aquela redação boêmia, do fim de noite, do papo, da saideira do botequim do lado, aquela redação romântica, alegre, boêmia. Essa era a redação daquele tempo. (ZAGHETTO, 2013, recurso online).

A boemia⁹ era quase um sinônimo de estilo de vida dos jornalistas. Se recuperarmos as categorias de Huyssen (2014), parece-nos seguro dizer que é um passado que retorna a partir de uma “memória vivida”, mesmo com aspectos de uma certa idealização. Os entrevistados confirmavam que a boemia e o trabalho seguiam juntos. Eram personagens de uma boemia intelectual. O jornalista Wilson Cid também rememorou esse passado, contagiado pelo afeto das lembranças: “Havia muita boemia mesmo, havia demais. Mas é porque não havia compromisso, havia muito compromisso com camaradagem, isso influi muito” (CID, 2013, recurso online). E ainda complementou, dizendo que:

[...] a turma era boêmia, muito alegre, muito fraterna, sobretudo, porque as pessoas, muitas delas, tinham só aquele emprego¹⁰. Hoje, é muito difícil isso, hoje, você faz assessoria aqui, corre para cá, corre para lá, a vida hoje não faz esse tipo de concessão. Naquela época, fazia, você tinha mais liberdade para trabalhar. (CID, 2013, recurso online).

É interessante refletir sobre este processo de acionamento da memória. Apesar das condições de trabalho serem mais precárias, e os direitos trabalhistas nem sempre cumpridos à risca, as lembranças da convivência na redação dos jornais dos Diários Associados são marcadas por narrativas nostálgicas, em que as diferenças são apagadas em nome do companheirismo e da liberdade para exercer a sua função na hierarquia da empresa. De certa forma, a cidade dos anos 1960 também era outra. As

principais atividades se concentravam no Centro, e muita coisa era feita a pé pelos repórteres, poucos quarteirões, por exemplo, os separavam da Prefeitura, da Câmara e do Fórum.

As redações tinham outras características, eram mais desordenadas e menos assépticas que as de hoje. A jornalista Cida Andreola relembra assim o perfil da velha redação dos jornais DM e DT: “[...] uma redação antiga era uma redação barulhenta, sentia-se [sic] barulho de máquina de escrever, você sentia [sic] o grito das pessoas, hoje, na era do computador, todo mundo tem que ficar quietinho, está dentro do ar condicionado...você não pode fumar, entendeu?” (ANDREOLA, 1995 apud MUSSE, 2008, p. 183).

A confusão da redação dos Diários Associados permaneceu na memória de Maria da Conceição [Tuca] Prazeres: aquilo até podia incomodar, mas, segunda ela, acabava em festa.

A redação era tudo tão velho, era máquina velha, era *bureau* velho, suja, uma coisa horrorosa, a roupa era assim: você ia com uma roupa de manhã, à tarde, tinha que ir com outra, porque você esbarrava nas mesas, porque era tudo muito apertado, embora fosse grande, tinha muito *bureau*, a gente esbarrava naquilo e ficava toda suja. Para você ter uma ideia, a gente perguntava: “Vamos tomar café?”. Saíam 20, saía a redação inteira para tomar café, todo mundo, gente da oficina, da clicheria, do pessoal da fotografia, ia para o bar do Português tomar café, juntava aquela monteira [sic] de gente, era desse jeito. (PRAZERES, 2013, recurso online, grifo nosso).



Imagem 2 – Maria da Conceição (Tuca) Prazeres, na redação do Diário Mercantil

Fonte: Foto de Antônio Maria (Tuninho), cedida por Tuca Prazeres (1973).

Mas a mesma redação, para alguns, confusa e desorganizada, mas viva, podia ser rememorada de uma forma totalmente diferente, por outros, como o espaço elegante que habita a memória de Kátia Dias:

Era uma redação muito elegante, muito bonita, tinha muita obra de arte, porque Gilberto Chateaubriand era uma figura, que era o filho do Chateaubriand, e era uma figura presente, eu o vi umas duas vezes, na época em que eu trabalhei no Mercantil. E ele era um colecionador fantástico, sabe? Ele comprou toda uma série de trabalhos do Arlindo Daibert¹¹, que foi o *Grande Sertão Veredas*. Então, ele era uma figura de bom gosto com um refinamento muito grande e a redação reluzia isso; era muito interessante estar num lugar bonito assim. E ela ficava de frente para a Avenida Rio Branco, uma área

envidraçada imensa, então, era bem inspiradora. E ela tinha uma ligação até a Rua Santo Antônio, nessa ligação, você entrava por baixo, tipo um túnel, não era um túnel, mas você entrava, onde era a gráfica do Diário Mercantil e do Diário da Tarde, e você desembocava onde chegou a funcionar, inclusive, o Conservatório Haydée França Americano, mas que, na época, era a Rádio B-3, Super B-3, que, depois, virou a Rádio Solar, quando foi comprada pelo doutor Juracy Neves. E você saía da redação, levava a sua matéria, ou o que fosse, e passava pela gráfica. Ainda era tempo de linotipo. Linotipo era a época dos clichês, em que as fotografias ainda eram em clichês, uma base de madeira grande de metal por cima, meio que negativo, assim, e as páginas do jornal eram feitas em chumbo. Então, às vezes, muito novinha, saía correndo para entregar uma matéria ou falar alguma coisa, passava na gráfica, e tinha um rapaz, que era quem segurava essas páginas. Era o Feijão. Um dia, eu dei um encontrão no Feijão, a página caiu, ele colocou tudo no lugar. No dia seguinte, estava tudo ao contrário, foi impressa assim, porque você não tinha como ver. (DIAS, 2013, recurso online, grifo nosso).

O jornalismo que se fazia na cidade, em meados do século passado, é rememorado por enquadramentos diferentes, todos eles construídos a partir de recortes do tempo que, em geral, celebram as memórias afetivas, felizes. Na verdade, apesar de trabalharem para o maior gigante da imprensa brasileira nos anos 1950/1960, esses jornalistas exerciam seu trabalho com muita precariedade, como relatou Wilson Cid:

Foi uma época de muito sacrifício. Interessante as pessoas participavam mais pela camisa, pela vontade de participar, interessante isso, as dificuldades eram imensas, ganhava-se pouquíssimo. O Diário Mercantil foi o introdutor do salário profissional aqui e em muitas partes do Brasil, mas antes era uma boa parte por diletantismo, só escrevia para o jornal, escrevia e pronto, mas era uma coisa complicada. (CID, 2013, recurso online).

Paulo César Magella (2013) destacou a boa convivência com os repórteres fotográficos, que enfrentavam outros problemas, entre os anos de 1960 e 1980: eram eles o principal alvo da ditadura civil-militar.

O Jorge Couri era editor de fotografia do Diário Mercantil, tinha também Toninho Carvalho, Toninho Maria, o Roberto Fulgêncio começou lá também. O Roberto Fulgêncio é o atual chefe de fotografia da Tribuna de Minas, nós éramos todos muitos jovens e muito entusiasmados. Chuva, por exemplo, saía-se à noite, não tinha esse problema: “A água está na cintura, está na canela, vamos embora”, não queria saber, não tinha dengue naquele tempo, então, não tinha esse problema. E, depois, tomava-se uma boa cachaça, lá pelas três da madrugada, para espantar todas as doenças que possivelmente poderiam ter chegado até a gente. Mas era uma relação às vezes complicada, porque os fotógrafos, na época da ditadura, eram muito visados também, tinham os equipamentos quebrados, dependendo do flagrante que eles fizessem, isso fazia deles um alvo muito mais direto do que o próprio jornalista, porque o jornalista era do depois, você vai escrever depois, o repórter fotográfico é o que ele registrou naquela hora, e muitos deles já tiveram problemas sérios de câmera quebrada, mas fazia parte também da nossa rotina. (MAGELLA, 2013, recurso online).

O depoimento do fotógrafo Roberto Dornelas, que atuou no Diário Mercantil, lembrou a precariedade mas, ao mesmo tempo, a garra; mesmo com uma equipe reduzida, os jornalistas conseguiam fazer um bom trabalho e, por conta da falta de profissionalização, eles atuavam em várias áreas do jornal:

A gente não tinha assistente, a gente fazia plantão, eu e o Jorge Couri. Eram seis horas para cada um, plantão à noite, não tinha plantão em casa. A gente atuava em todas as áreas, parte de publicidade, não era aquele fotógrafo

específico para aquilo, a parte de polícia, a parte de reportagem normal. Tudo que um jornal faz hoje, nós fazíamos ontem e sem essa equipe toda que tem hoje. (DORNELAS, 2013, recurso online).

Ainda sobre a redação, não havia muita tecnologia, e os aparelhos que já existiam eram caros. O trabalho do jornalista ainda era bem manual. Paulo César Magella contou sobre as dificuldades que, atualmente, são impensáveis por conta, principalmente, dos computadores que facilitaram o trabalho:

O *Telex*¹² vinha [com] tudo em caixa alta. Então, você tinha que “pentear” o *Telex*. O que é que é “pentear”? Você tinha que corrigir, porque não tinha cedilha, não tinha til, nem um acento, aliás, e muito menos maiúscula e minúscula. Você tinha que fazer marcações: na letra maior, você dava um tracinho por baixo; o acento, você tinha que colocar. Era uma das obrigações que o editor tinha. Às vezes, o cara queria sacanear alguém: “Penteia esse Telex”. O texto desse tamanho, que vinha da agência; as fotos vinham por rádio foto, aquele negócio rodando, chega aquela foto toda marcada, assim, demorava três dias. O Diário Mercantil ainda tinha um tal de clichê¹³. Você tinha que tirar a foto, “chapá-la” e montar a página todinha, ler letra por letra, que era linotipo¹⁴. O cara “batia”, a gente lia o jornal de cabeça para baixo, porque a gente lia invertido. (MAGELLA, 2013, recurso online, grifo nosso).

Wilson Cid teve uma experiência similar com a precariedade da tecnologia e discorreu sobre as facilidades que ela traz, atualmente, para dentro das redações. Aqui, podemos perceber que, por mais que se tenha saudade do passado, também há o reconhecimento das transformações positivas usufruídas no presente:

O jornal era interessante porque quando houve aquela transformação técnica, de tecnologia a serviço do jornal, as coisas mudaram demais, inclusive no ânimo das pessoas, na

importância das pessoas em relação ao fato, interpretação menos pessoal, e mais factual, houve uma modificação muito interessante. O jornal tem que ter uma preocupação plástica, quer dizer, jornal tem que ter uma diagramação, não pode ser aquela situação, você botando lá: “continua na página três, volta na página dois”. Não pode ter mais isso. Não são aqueles *paquetes*¹⁵ imensos de chumbo, difíceis de ler, nada disso. Houve uma evolução muito grande e para melhor, isso não resta a menor dúvida. (CID, 2013, recurso online, grifo nosso).

Por exemplo, ainda não havia diagramação, não havia a preocupação em se pensar na harmonia visual das páginas. Para Wilson Cid:

Naquela época, você compunha o jornal no chumbo. Aquilo ia para a oficina, e o chefe da oficina distribuía aquilo na página, do jeito dele, como ele queria, nada mais do que isso, não havia diagramação¹⁶. Só depois, quando o Diário Mercantil entrou no *offset*¹⁷, aí é que a diagramação começou a ser tratada com carinho, dois, três diagramadores. Mas antes, não, era a oficina que cuidava disso. O jornal tinha muito pouca foto, era para você ler mesmo, como conservam até alguns jornais europeus, texto para valer, não tem brincadeira não. (CID, 2013, recurso online, grifo nosso).

Laerte Braga (2013), filho do jornalista Arides Braga, complementava, dizendo que não havia também a orientação do formato da matéria ou reportagem: quantidade de linhas, tipo de letra, tamanho etc. O jornalista escrevia e entregava. Caso não coubesse todo o texto em uma página, continuava na seguinte. Só depois da aquisição de equipamento *offset*, é que a paginação começou a ficar mais arejada. Não tinha a preocupação com a estética da página, ou com a facilitação da leitura. Braga, que era autodidata, relatou em seu depoimento o quanto foi ajudado com

paciência pelos editores e disse que até o fato de ser comunista não lhe reservou nenhum tipo de perseguição na redação. Ele cobria Polícia e, nas férias de colegas, era deslocado para a Política, sem problemas.

Naquela época, havia o seguinte: você ia à delegacia de polícia, que era ali embaixo, apanhava as ocorrências policiais e selecionava, porque o Diário Mercantil era diferente do Diário da Tarde. O Diário da Tarde queria um crime que, se você torcesse o jornal, ia sair sangue. E o Mercantil era um negócio mais discreto, vamos dizer assim, padrão Jornal do Brasil. (BRAGA, 2013, recurso online).

Vários outros impressos, que circularam em Juiz de Fora, nesse período, foram lembrados pelos jornalistas entrevistados. Todos tiveram histórias curiosas para contar. Vale destacar que fazer jornalismo, naquela década de 1960, envolvia mais criatividade e perseverança do que investimento e técnica. Ivanir Yasbeck, que se tornou anos mais tarde nacionalmente conhecido por sua atuação no Jornal do Brasil e em O Globo, no Rio de Janeiro, foi iniciado quase que por acaso no jornalismo por um outro ícone da imprensa brasileira, o juiz-forano Fernando Gabeira, com quem trabalhou, e também outros grandes jornalistas, no extinto Binômio¹⁸. Mas a história que queremos enfatizar aqui é a da sua experiência com o pequeno jornal meticulosamente datilografado por ele, e vendido na saída das sessões de cinema do Cine-Theatro Central. Era o “jornal do Ivanir”:

Aí, é que me vem na cabeça fazer o meu jornal, mas como fazer o meu jornal? Para ver que o sangue fervia, fervia sem tréguas, eu falei: “Eu vou fazer um jornal mimeografado, porque o mimeógrafo¹⁹ é fácil, é só ir passando, rodando lá e tudo, e esse jornal vai abordar o quê? Vai abordar esse movimento estudantil, vai abordar a juventude, o movimento de juventude, quem é quem, quem faz o quê,

que festa aconteceu, o que é que vai acontecer, enfim”. Aí, uns amigos meus, desses que frequentavam comigo o Salvaterra²⁰, aderem a essa ideia e começam a me ajudar, esse jornal a gente fazia em casa eu datilografava muito bem datilografado, depois passava para um estêncil, aliás, datilografava o estêncil, o estêncil vem a ser a matriz, depois é que vai imprimir, e aí levávamos para alguém que tinha um mimeógrafo, nós não tínhamos, que era uma máquina que custava algum dinheiro, e rodávamos 50 exemplares, e púnhamos para vender. Aí, dois jovenzinhos, para ganhar um dinheirinho, amigos meus, embora a diferença de idade grande, os dois montaram uma banquinha em frente ao Cinema Central, na Rua Halfeld, em frente ao Cinema Central, às cinco horas da tarde, por quê? Era um horário estratégico, o cinema acabava às cinco e meia, os horários de sessão eram uma e meia, três e meia, cinco e meia, sete e meia, nove e meia. Às cinco e meia, acabava a sessão das três e meia, que era a que tinha maior afluência, tanto no Cinema Palace, como no Cinema Central, e, quando abriam as portas do cinema, a rua enchia de gente, aí, ficava um sobe e desce, aí começava o tal do *footing*, sobe e desce, sobe e desce, e, naquela hora, então, o jornal estava ali. E esse jornal começa a ganhar leitores e ele começa a despertar curiosidade, entre outras atrações que ele tinha, atração que eu digo, a vaidade dos leitores, era uma relação que a gente punha lá, as dez mais, então, as garotinhas, que figuravam na lista das dez mais da semana, era uma glória para elas. Esse jornal vai servir futuramente de modelo rigorosamente igual, exato, até graficamente para a Gazeta Jovem²¹ do César Romero, do Cabelinho, que vai ser também a semente da carreira dele, que deslançou, o resto vocês sabem, e esse jornal, então, começa a dar até um certo dinheirinho. Um certo lucro, digamos que, por semana, ele me punha no bolso uns 50 reais, equivalente hoje, por semana, mas estava dando um dinheirinho, estava bom, mas meus pais em casa: “Que vida é essa, Ivanir? Não pode continuar com essa vida, isto daí não dá futuro a ninguém, está se perdendo aqui em Juiz de Fora”. (YAZBECK, 2013, recurso online).

Na esteira de outros colegas, Yazbeck, então, sairia de Juiz de Fora para Belo Horizonte, e, em seguida, para o Rio de Janeiro. Voltaria muitas vezes à cidade e, numa delas, em 1981, para ficar à frente do projeto de criação do jornal *Tribuna de Minas*.

Em 1981, quando foi lançado o jornal *Tribuna de Minas*, ainda era aquele velho conhecido o clima nas redações. Muita gente, muita fumaça, muito barulho. E ditadura, embora na fase de “abertura política”. Os jornalistas se comunicavam por telefone fixo, datilografavam seus textos em máquinas de escrever, as fotografias eram reveladas em laboratório, e a diagramação era feita com régua de paica²². Muitos dos jovens que foram integrar a equipe do novo jornal, ou tinham vindo da redação dos *Diários Associados* ou encontraram ali o seu primeiro emprego. Não investigamos dados sobre a idade média dos profissionais nesta época, mas, pelos registros fotográficos disponíveis, observa-se que os jornalistas eram jovens.



Imagem 3 - Chá de panela na redação do *Tribuna de Minas*

Fonte: Foto de Humberto Nicoline, cedida por Kátia Dias (s.d.).

Mais do que uma equipe que convivia nas redações, eram pessoas que conviviam fora do espaço de trabalho, formavam uma “tribo boêmia”. Michele Perrot, no livro *História da Vida Privada: Revolução Francesa à Primeira Guerra* (1991), analisa um padrão de comportamento que se instaura na França, no século XIX, e com o qual podemos traçar um paralelo com os depoimentos dos jornalistas, quando retratam esse estilo de vida. A referida autora salienta que a boemia era quase um módulo para reviver na alma aventureira e idealista da mocidade. A juventude, lembrada pelos entrevistados, juntamente com os sentimentos que a boemia trazia – liberdade, criatividade, sociabilidade –, representavam a identidade daquele grupo e, de certa forma, ajudavam a legitimar o imaginário de um jornalista daquele período. A exemplo disso, Geraldo Muanis recordou que a boemia e o trabalho estavam associados:

Mais ou menos essa data [1985], a redação [do jornal Tribuna de Minas] era uma festa, porque tinha um timaço de pessoas que não só escreviam, mas também gostavam de beber. No domingo da morte do Tancredo Neves, a gente estava no [bar] Caros Amigos. O Caros Amigos ficava ali na Rua São Mateus, quase chegando na Doutor Romualdo. Era o “Triângulo das Bermudas”, que a gente falava: o Privé, o Bar do Bigode, que não era essa potência que é hoje, e o Caros Amigos. Então, a gente estava no Caros Amigos, domingo de noite, por volta de dez, dez e pouco, aí toca o telefone na Cabana da Traíra, que era em frente. O Geraldo Portes vai lá no Caros Amigos e manda chamar a gente, era o Ronaldo Dutra Pereira: “O Tancredo morreu, vocês topam ir para o jornal?”. Do jeito que a gente estava, saímos do Caros Amigos e fomos para o jornal. Saímos do jornal, eram três da manhã. Fizemos uma edição especial. Eu lembro de uma cena daquela época, eu lembro do Paulo César Magella chorando, na hora [em] que a Fafá de Belém cantou o hino nacional. (MUANIS, 2013, recurso online).

Era uma época em que, além dos plantões de feriados e finais de semana, os jornais costumavam “fechar” muito tarde, várias vezes, já de madrugada, era comum, então, que a boemia fosse a companheira de muitos jornalistas. E, neste caso, eram os botequins, de tira-gosto e bebida baratos, que atraíam os profissionais.

Cerveja e tira gosto, de tudo que você possa imaginar, almôndega, [risos] e tomava as piores bebidas, mais baratas possíveis. Porque o jornalismo é muito ligado à boemia, por quê? Por causa do *deadline*²³, se o *deadline* daquela época fosse oito horas da noite, sete horas da noite, como é hoje, os jornalistas não seriam tão viciados em álcool, alcóoltras, porque eu conheci vários que eram alcóoltras, eu não [sic] encaminhei por essa vertente do alcoolismo não, as pessoas bebiam demais da conta, bebia-se muito, e bebida ruim, barata. (NICOLINE, 2013, recurso online, grifo nosso).

O ambiente de camaradagem da redação também contribuía para essa convivência festiva. E, nos bares, as pessoas também encontravam suas fontes, com quem trocavam ideias, ficavam sabendo dos bastidores da notícia, conseguiam descobrir um “furo”. Geraldo Muanis (2013) reforçou que havia um clima de parceria entre os colegas de trabalho, sem competitividade. Fica notório o saudosismo do jornalista ao discorrer sobre como era o ambiente do jornal Tribuna de Minas:

Se você olhar uma foto de todo mundo da Tribuna, você vai ver 60 pessoas. Se você pegar de jornalistas ali, deve ter uns 45, se você pegar na folha de final de ano, por exemplo, deve ter uns 60, porque engloba o pessoal da gráfica também, mas era muita gente e não tinha competição, o jornal estava começando. E nesse início de jornal, tinha um negócio muito bom, que era o seguinte: de um lado, estava o Mercantil, que ainda existia em 1981, e a gente não tinha

briga com o pessoal do Mercantil também não. (MUANIS, 2013, recurso online).

O repórter fotográfico Humberto Nicoline lembrou-se dos primeiros anos de profissão, que coincidiram com a “abertura” política os anos 1980 e o declínio e fechamento do até então poderoso Diário Mercantil:

No princípio, até 1983, a gente tinha um concorrente, que era o Diário Mercantil, o centenário Diário Mercantil, inclusive nós cobrimos o fechamento do Mercantil, em 1983, a Tribuna soltou uma matéria do fechamento do Mercantil em 1983, novembro de 1983. Então, eu cobria de tudo, por exemplo, eu era um cara solteiro, a máquina fotográfica, aonde eu ia, eu levava a máquina fotográfica, eu ia para o barzinho, eu levava a máquina fotográfica. E, naquela época, os anos 1980 de Juiz de Fora, como no Brasil também, foi um momento de muita efervescência cultural, efervescência sindical, as manifestações eram constantes, naquela época, pelo fato da gente ficar muitos anos sem poder sair nas ruas, fazer manifestações, a ditadura não deixava, quando começava a liberar, o pessoal saía mesmo, por exemplo, você via assim, dezenas de pessoas, centenas de pessoas para reivindicar água num bairro, o verdadeiro gigante adormecido, senti isso e eu vivi isso. (NICOLINE, 2013, recurso online).

A convivência intensa também acaba favorecendo o clima amigável, os jornalistas formavam uma “grande família”. Passavam mais tempo convivendo com as demandas do jornal, do que lidando com a própria vida pessoal; as duas vidas, privada e pública, se confundiam. Pelos depoimentos dos entrevistados, não havia uma delimitação de tempo entre lazer e trabalho. Era tudo junto e misturado. Era como se a redação fosse a casa do jornalista. A profissão exigia prontidão diária. Jorge Sanglard, que atuava como diagramador, comentou que:

O jornal [Tribuna de Minas] era muito grande. O jornal enfrentava o Diário Mercantil. No início, a rotina era muito pesada, não tinha muita hora, o dia inteiro, eu tinha que criar as páginas, tinha que depender de uma boa foto, tinha que depender de uma boa redação. E a redação era muito boa, talvez uma das melhores redações que já passaram por Juiz de Fora, a dos velinhos do Mercantil era muito tradicional, mas a nossa era uma redação extremamente competente. (SANGLARD, 2013, recurso online).

Para Humberto Nicoline (2013), pertencer ao jornal era motivo de orgulho, ele se sentia como um fundador da publicação:

O fato da Tribuna, da gente ter fundado um jornal, é como se a Tribuna fosse nossa também, então, a gente era colega mesmo, porque o objetivo era fundar um jornal em Juiz de Fora. Então, isso se transformava numa coisa maior, do que picuinhas, brigas, incompatibilidade, a gente tinha que lançar um jornal de Juiz de Fora, a gente estava pensando no nosso mercado de trabalho, então, tinha uma causa maior, que era fundar esse jornal, foi o que nós conseguimos a duras penas, mas conseguimos. (NICOLINE, 2013, recurso online).

De acordo com vários jornalistas, tinha mudado a empresa, mas os salários nunca foram compensadores. Muanis relembrou:

Então, tem umas coisas muito legais de você lembrar. Porque você fazia o jornalismo por amor mesmo, o contracheque eu costumava falar que era o contra choque, e, ainda hoje, paga-se muito mal. Enfim, quem faz o jornalismo carrega na veia, então, fica satisfeito com essas coisas que acontecem, oportunidade que tem de fazer um evento tão legal quanto esse que eu fiz do vôlei, a cobertura triste do Tancredo Neves, as coberturas do Itamar Franco, sofridas, ficar lá na “porta de esperança”, esperando o Itamar descer para falar alguma coisa era terrível, ao

mesmo tempo, era divertido, era bom. (MUANIS, 2013, recurso online).

Havia também muitas dificuldades para produzir as matérias, em uma época ainda não digital. As condições de produção eram difíceis, mas isso não fez perder a qualidade do jornalismo. O repórter fotográfico Humberto Nicoline relatou que, durante um período, o jornal Tribuna de Minas montou uma redação em Belo Horizonte e, em Juiz de Fora, continuou como Tribuna da Tarde²⁴. Ele ainda lembrou: “Como é que se faz um jornal local e imprime em outro? Era uma loucura, porque não tinha internet, não tinha como você transmitir as coisas, como é que você transmitia?” (NICOLINE, 2013, recurso online).

Nicoline (2013) lembrou também a rotina árdua para a revelação das fotos, tudo muito diferente a instantaneidade dos dias de hoje:

Na verdade, a fotografia era um pré-industrial no jornal impresso, a parte pré-industrial, e o fato das químicas da fotografia para revelar filmes, revelar as cópias, elas terem odores - os odores eram, principalmente, o fixador, que era com base de ácido asséptico, é mal cheiroso -, os fotógrafos eram retirados para longe da redação. Sempre os departamentos fotográficos eram longe da redação por causa do cheiro, porque era incômodo para as visitas e para quem trabalhava lá. Aí, sempre ficamos isolados, inclusive, eu acho uma bobagem, hoje, os departamentos de fotografia continuam isolados das redações, porque você pode muito bem editar as suas fotos ao lado do companheiro com quem você fez a matéria, o repórter de texto que fez a matéria, que eu acho mais adequado inclusive. Então, a gente tinha essa parte laboratorial, ou seja, era interessante, porque você chegava com o filme para revelar, o repórter sentava na máquina de datilografar para “bater” a matéria, na verdade, na hora em que você entregava a foto, entrega a foto em quê? Em 20, 25

minutos, as fotos em 20, 25 minutos, era o tempo dele bater a matéria. (NICOLINE, 2013, recurso online).

Em 2003, alguns desses jornalistas trocariam a Tribuna de Minas pelo jornal Panorama, do empresário Omar Resende Peres, que seria fechado em 2008²⁵. Na organização O.P. Com. de Comunicação, a redação ficava no quarto andar de um prédio, onde também estavam os estúdios da TV Panorama, afiliada da Rede Globo de Televisão, e da Rádio Panorama, no bairro Mariano Procópio. A redação já era diferente, no lugar das máquinas de escrever, os terminais de computador, acender um cigarro, nem pensar!, e tudo já se mantinha conectado pela internet.

A impressão do jornal Panorama não era feita na cidade. O impresso era rodado no Rio de Janeiro. Nicoline (2013) contou que, às vezes, o jornal, cuja arte tinha sido enviada pela *web* para a gráfica, chegava todo borrado: “Era outro problema também, às vezes não chegava o jornal, às vezes chegava todo borrado, eles falavam, que começou a rodar no O Globo, que o jornal Panorama era o aquecimento para O Globo, para as máquinas do O Globo [risos], servia para aquecer as rotativas do O Globo” (NICOLINE, 2013, recurso online).

A concorrência saudável, naquele período, é lembrada de forma prazerosa por Daniela Arbex, a mais premiada entre os jornalistas da cidade:

[...] eu acho que a gente tem sim um jornalismo de qualidade, agora, é uma pena, isso aí é uma pena a gente não ter o que a gente tinha no passado, um Diário Mercantil, grandes jornais, o próprio momento em que o Panorama veio foi maravilhoso para nós, porque, que delícia essa disputa!, e que bom, porque foi um momento em que o mercado aqueceu, que os salários ficaram valorizados, que começou a se disputar repórter, a gente não tem isso, e a gente vive em berço esplêndido, isso é

muito ruim, isso gera uma acomodação. Então, a gente se dá o luxo, hoje, que é muito ruim, de fazer “matéria de gaveta”, que pode guardar, ninguém vai furar; quando a gente tinha o Panorama, nossa!, era uma briga de foice, era maravilhoso, e, quando a gente furava o Panorama, que delícia, uma festa na redação, e para eles também devia ser uma delícia, quando eles furavam a gente. Então, infelizmente, essa falta de concorrência gera uma acomodação e pode gerar sim perda de qualidade; eu lamento que uma cidade do tamanho de Juiz de Fora, que a gente já tenha 600 mil habitantes, só tenha a Tribuna de Minas, porque os outros jornais, o outro jornal é, com todo respeito, ele é figurante, ele não é concorrência²⁶. (ARBEX, 2013, recurso online).

Entre os entrevistados, praticamente Daniela Arbex foi a única que citou o problema do ciúme dentro do jornal, reconhecendo que estava sempre por fora das coisas da redação, das histórias, das saídas:

[...] a gente já teve uma época de muito ciúme, no começo, então, de muito ciúme, de pessoas que eram da minha faixa etária e que ficavam indignadas, porque eu tinha mais tempo para fazer uma pauta e eles não, mas, aí, eles também não entendiam que era a qualidade da história; se você levar uma boa ideia, talvez eles te deixem fazer, porque também já aconteceu de pessoas que reclamavam conseguirem o tempo que eles queriam e não conseguiram fazer a pauta. Então, isso assim já aconteceu, coisas muitas ruins até de pessoas que hoje eu sei que saíram do jornal, porque disseram para a minha chefe que lá eles não seriam uma “Daniela Arbex”, que eles não se sentiam reconhecidos [...]. Então, assim, foi muito ruim uma época, é ruim que eu era sempre deixada muito de lado, mas eu nunca tive muito tempo também, eu era sempre a última a saber de tudo, estava sempre por fora das coisas da redação, das histórias, das saídas da redação, nunca tive tempo também e tal. Hoje não, hoje, como os anos se passaram, a gente tem uma leva no jornal de uma geração de pessoas muito novas, que

estão saindo da faculdade e que já conheciam o meu trabalho e que têm uma admiração, então, como eu sou vovó da redação hoje, acho que eu não intimido mais ninguém, né, minha gente, e assim, eles acabam hoje pedindo conselho, orientação: “Como é que faz essa matéria? Você acha que está bom?”. (ARBEX, 2013, recurso online).

Os entrevistados reforçaram a importância da circulação dos jornais impressos para a cidade. Eram um instrumento de memória, de arquivo, que ajudava a contar a história do local e resgatar a identidade de Juiz de Fora. Para Jorge Sanglard:

Eu acho que o jornal tem um papel importantíssimo. Porque jornal tem dono, jornal tem vontade política do dono, jornal tem os editores, mas tem uma coisa que não tem dono, que não tem editor que possa segurar, que é a vontade do leitor e do leitor que compra o jornal. Na verdade, quando a sociedade começa a achar uma coisa, se o jornal ficar contra, o jornal sai perdendo, porque perde leitor, e o jornal vive de leitor. Essa coisa é um fio da navalha. A questão da opinião pública, se você afronta a cidade, se você afronta a opinião pública, o seu risco é muito grande, como empresa, como indústria. (SANGLARD, 2013, recurso online).

Considerações finais

As falas entusiasmadas dos jornalistas exemplificaram bem a relação entre memória e identidade profissional. Os entrevistados se sentiram como heróis vocacionados para uma causa. Ao analisar os depoimentos, fica claro que, quanto mais se acessa uma memória nostálgica, mais difícil fica de certificar se o que se lembra foi um acontecimento real ou se a versão recebeu algum incremento romantizado, talvez idealizado. Isso não desqualifica o valor das lembranças, visto que o entrevistado é o autor de suas

próprias memórias, que reúnem marcas singulares, mas também do grupo e da época vivida. E as memórias são narrativas construídas no presente. Mesmo que contagiadas pela subjetividade, pela emoção, e pela nostalgia, essas memórias não estavam registradas em nenhum documento, e só vêm à tona a partir de um gatilho, de uma pergunta.

As dificuldades vivenciadas por esses jornalistas não serão inteiramente rememoradas. Suas dores provavelmente serão revisitadas com mais distância. Mas elas existem: o fechamento inexplicável de um jornal, as demissões, as doenças. Porém, nas entrevistas realizadas dentro do projeto *Memórias Possíveis*, o resultado é uma rememoração que traz a marca da saudade, e da nostalgia de um passado mítico do jornalismo impresso de Juiz de Fora, construído a partir das memórias, mas também em uma temporalidade que, ainda nostálgica, aponta para as transformações positivas que estão no presente, e que contribuem para um novo cenário no âmbito jornalístico. Há uma vinculação entre o ser jornalista e a missão, o sacerdócio, que, nas palavras de Daniela Arbex, se traduzem dessa forma: “Eu acho que o jornalista é isso: ele é um contador de histórias, mas não um contador de histórias para contar uma história. Eu acho que ele conta uma história, mas para mudar a história. Eu acho que esse é o nosso papel” (2013, recurso online). E este parece ser o sentimento, a percepção, que todos os entrevistados tiveram de suas jornadas, e que, de forma generosa, compartilharam com pesquisadores para contar a história do jornalismo em Juiz de Fora.

Notas

[1] O Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM) é um órgão suplementar da Universidade Federal de Juiz de Fora, vinculado à

Pró-Reitoria de Cultura, inaugurado em 20 de dezembro de 2005. Reúne expressivo acervo do poeta Murilo Mendes, nascido em Juiz de Fora.

[2] O Museu da Pessoa é um museu virtual e colaborativo de histórias de vida, localizado em São Paulo. “O Museu da Pessoa nasceu em 1991, antes da Internet. Em 1997, abriu seu espaço virtual para receber histórias pela Internet. Desde 2014 passou a receber também coleções montadas pelos usuários. Em 2009, desenvolveu a metodologia da “Tecnologia Social da Memória” para apoiar pessoas, comunidades e instituições a registrarem suas histórias.” Na data de consulta, reunia mais de 18 mil histórias de vida. Disponível em: <https://museudapessoa.org/sobre-o-museu/>. Acesso em 25 ago. 2020.

[3] O *blog* “Memórias da Imprensa em Juiz de Fora” é desenvolvido desde 2013 pelo Grupo de Pesquisa Comcime, com o intuito de realizar o mapeamento dos periódicos impressos, que circularam na cidade, desde a década de 1950. O *blog* já identificou 29 jornais, 19 revistas, um folheto, duas fanzines e um manuscrito. O *blog* pode ser acessado pelo endereço: <http://www.memoriasdaimprensajf.wordpress.com>.

[4] Frederic Jameson (1996) discorre que o passado mítico vem com a invenção de tradições. Esse processo ocorre quando há a presunção de uma valorização do passado em detrimento do presente: fetichização do passado.

[5] A Escola dos *Annales* influenciou historiadores e outros pesquisadores de todo o mundo, a partir de uma série de contribuições para a interpretação da história, que possibilitaram,

em especial, a inclusão e valorização de novas fontes à pesquisa historiográfica.

[6] No que tange à nostalgia, torna-se interessante discorrer sobre o funcionamento da memória de longo prazo, especificamente a episódica, pois é desse tipo de memória do qual a memória nostálgica parte. Tulving (1972) segmenta a memória de longo-prazo em duas: memória episódica e memória semântica. A memória episódica recebe e armazena informação sobre eventos marcados de forma temporal, além das relações tempo-espaciais entre eles. Ao evocar uma memória episódica específica, inserem-se novas informações dentro dessa. Com isso, o sistema da memória episódica é provavelmente bastante suscetível à transformação e perda de informação (TULVING, 1972, p. 385-386).

[7] O canal do YouTube *Memórias Possíveis* está disponível em: <https://www.YouTube.com/channel/UCII77RPokmwK5Am2LEub0uQ>. Acesso em 25 ago. 2020.

[8] *Chroma key* é um recurso para captação e edição de imagens, que permite que você substitua o fundo de um cenário, geralmente de cor azul ou verde, por qualquer outra imagem de sua escolha, feita em um suporte gráfico ou audiovisual.

[9] Para Perrot (1991) o boêmio não usa relógio – de intensa sociabilidade tendo como palco a cidade, os salões, bares e avenidas. Os boêmios não conseguem dar dez passos na avenida sem encontrar um amigo. Conversar é seu prazer, sua principal ocupação.

[10] Ou, de acordo com o que foi apurado por MUSSE, Christina Ferraz (2008), em seu livro *Imprensa, cultura e imaginário urbano*:

exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora, os jornalistas, muitos sem diploma, tinham outras atividades que lhes garantiam o sustento.

[11] Importante artista plástico e professor da Universidade Federal de Juiz de Fora.

[12] Podemos entender o *Telex* como uma rede mundial de comunicação, pela qual se podia enviar uma mensagem escrita para qualquer outro terminal. Os terminais funcionavam como máquinas de escrever ligadas a uma rede igual à telefônica.

[13] Placa de metal destinada à impressão de imagens e textos em prensa tipográfica.

[14] Máquina que funde em bloco cada linha de caracteres tipográficos.

[15] Pacotes.

[16] O primeiro diagramador do jornal *Diário Mercantil* foi o jornalista e professor José Luiz Ribeiro, em 1968, contratado para esta função depois de ter feito um estágio no “*Jornal do Brasil*”.

[17] O *Diário Mercantil* só começou a ser rodado em *offset* em 1981, mas a função de diagramador apareceu antes, conforme foi confirmado em MUSSE, Christina, Ferraz, 2008.

[18] *Jornal semanal*, cuja sede era em Belo Horizonte, e que teve uma sucursal em Juiz de Fora, de 1958 a 1964. Foi fechado pelo golpe civil-militar.

[19] O mimeógrafo é um instrumento utilizado para fazer cópias de papel escrito em grande escala e que utiliza na reprodução um tipo de papel chamado estêncil.

[20] Um importante bar que funcionou na Rua Halfeld, no Centro de Juiz de Fora, e era ponto de encontro de estudantes, intelectuais e profissionais liberais.

[21] O tablóide mimeografado circulou de 1970 a 1976, sem periodicidade muito definida. Seu criador, César Romero, fez depois carreira no Diário Mercantil e Tribuna de Minas, tornando-se o principal colunista social da cidade, e dono de uma das grandes agências de publicidade de Juiz de Fora, a Nova Comunicação.

[22] As medidas utilizadas em diagramação são geralmente em paucas e pontos, sendo que 1P (uma pauca) corresponde a 12p (12 pontos).

[23] Horário do fechamento da edição.

[24] “Houve capítulos controversos em sua história, como a mudança da redação para Belo Horizonte em 1986. A Tribuna transformou-se em um jornal da capital mineira, voltando-se para a cobertura dos acontecimentos do estado e da capital, fundando momentaneamente, em Juiz de Fora, a “Tribuna da Tarde”. A tentativa não foi bem sucedida, e o jornal retornou em 1988 para Juiz de Fora. No mesmo ano, a “Tribuna da Tarde” deixou de circular. A Tribuna de Minas foi, em sua região de atuação, pioneira no processo de modernização da redação. (ROSA, 2005, p.55).

[25] A organização OP.Com ainda lançou, em 2007, o jornal JF Hoje, que circulou até 2010.

[26] Referência feita pela jornalista ao jornal Diário Regional, que nunca chegou a incomodar seu concorrente; criado em 1970, chega a 2020 apenas em versão digital.

Referências

ARBEX, Daniela. **Entrevista concedida ao projeto Memórias Possíveis**. Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <http://www.memoriasdaimprensa.jf.wordpress.com>. Acesso em 30 jul. 2020.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.

BOURDON, Jérôme. Is the End of Television Coming to an End? **VIEW Journal of European Television History and Culture**, v. 7, n. 13, p. 80-95, 2018.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia**. Ouro Preto, n.23, p.153-165, Abril, 2017.

BRAGA, Laerte Henrique Fortes. **Entrevista concedida ao projeto Memórias Possíveis**. Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <http://www.memoriasdaimprensa.jf.wordpress.com>. Acesso em 18 ago. 2020.

CID, Wilson. **Entrevista concedida ao projeto Memórias Possíveis**. Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <http://www.memoriasdaimprensa.jf.wordpress.com>. Acesso em 21 ago. 2020.

DIAS, Kátia Maria Cornii. **Entrevista concedida ao projeto Memórias Possíveis**. Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <http://www.memoriasdaimprensajf.wordpress.com>. Acesso em 8 set. 2020.

DORNELAS, Roberto. **Entrevista concedida ao projeto Memórias Possíveis**. Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <http://www.memoriasdaimprensajf.wordpress.com>. Acesso em 21 ago. 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente - o tempo e a cultura contemporânea**. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora da UNESP, 2015.

HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Bibliothèque de "L'Évolution de l'Humanité", 8. Paris: Albin Michel, 1994.

HIGSON, Andrew. Nostalgia is not what it used to be: heritage films, nostalgia websites and contemporary consumers. **Consumption Markets & Culture**. v.17, n. 2, p.120-142, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/10253866.2013.776305>. Acesso em 30 ago. 2020.

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

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo, a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. Tradução Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

MAGELLA, Paulo César. **Entrevista concedida ao projeto Memórias Possíveis**. Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <http://www.memoriasdaimpressajf.wordpress.com>. Acesso em: 8 set. 2020.

MEMÓRIAS da Imprensa. Página da internet. Disponível em: <http://www.memoriasdaimpressajf.wordpress.com>. Acesso em: 15 ago. 2020.

MEMÓRIAS Possíveis. Canal do YouTube. Disponível em: <https://www.YouTube.com/channel/UClI77RPokmwK5Am2LEub0uQ>. Acesso em: 10 set. 2020.

MUANIS, Geraldo de Castro. **Entrevista concedida ao projeto Memórias Possíveis**. Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <http://www.memoriasdaimpressajf.wordpress.com>. Acesso em: 8 set. 2020.

MUSSE, Christina Ferraz. A imprensa e a memória do lugar: Juiz de Fora (1870/1940). Juiz de Fora, MG. In: **Anais do XII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sudeste**, 2007.

_____. **Imprensa, cultura e imaginário urbano**: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora. São Paulo:Nankin; Juiz de Fora, MG: Funalfa, 2008.

_____; HENRIQUES, Rosali; THOMÉ, Cláudia. Memórias possíveis: o depoimento audiovisual e a ressignificação da memória recente da imprensa de Juiz de Fora. Juiz de Fora, MG. In: **Anais do 10º Encontro Nacional de História da Mídia**. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2015.

NICOLINE, Humberto Benachio. **Entrevista concedida ao projeto Memórias Possíveis**. Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <http://www.memoriasdaimprensajf.wordpress.com>. Acesso em: 8 set. 2020.

NIEMEYER, Katharina. O poder da nostalgia. In: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Talitha (org.) **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: Ebooks, 2018.

PERROT, Michelle (Coord.). **História da Vida Privada: Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo, Cia. das Letras, 1991.

ROSA, Virgílio Gruppi. **O impacto das tecnologias nas redações: como a informatização mudou a relação profissional dos jornalistas**. Trabalho de conclusão de curso. Faculdade de Comunicação, UFJF, 2005.

SANGLARD, Jorge Raimundo. **Entrevista concedida ao projeto Memórias Possíveis**. Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <http://www.memoriasdaimprensajf.wordpress.com>. Acesso em: 8 set. 2020.

SANTOS, Maria da Conceição Prazeres dos. **Entrevista concedida ao projeto Memórias Possíveis**. Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <http://www.memoriasdaimprensajf.wordpress.com>. Acesso em: 8 set. 2020.

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

THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TULVING, Endel. Episodic and semantic memory. In: TULVING, Endel e DONALDSON, Wayne (Org.). **Organization of memory**. Nova York - EUA: Academic Press, 1972. p. 381-403. Disponível em: <<http://alicekim.ca/12.EpSem72.pdf>>. Acesso em: 7 set. 2020.

YAZBECK, Ivanir José. **Entrevista concedida ao projeto Memórias Possíveis**. Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <http://www.memoriasdaimprensajf.wordpress.com>. Acesso em: 21 ago. 2020.

ZAGHETTO, Ismair. **Entrevista concedida ao projeto Memórias Possíveis**. Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <http://www.memoriasdaimprensajf.wordpress.com>. Acesso em: 18 jul. 2020.

A História de Beatles Forever de JF pela mídia local: 37 anos de Memória e Nostalgia

Carla Baldutti, Marta Castello Branco

Resumo

O presente estudo resgata a história de 37 anos do grupo *Beatles Forever* de Juiz de Fora a partir da cobertura local feita pelos portais Tribuna de Minas, Acessa.com e G1 Zona da Mata. A revisão bibliográfica abarca conceitos de nostalgia abordados na obra *Nostalgias e mídia* (2018), e a utilização da mídia na divulgação da banda *The Beatles*, que marcou o mundo culturalmente com suas músicas. A metodologia de História Oral é usada para a entrevista com os integrantes do grupo local. A hipótese é a de que as bandas *covers* se tornaram um produto nostálgico atraente ao mercado pelas características daquelas que lhes deram origem e pela influência da mídia. A pesquisa se justifica pela valorização da cultura local e sua memória num contexto midiático internacional.

Palavras-chave: memória; música; nostalgia; Beatles; mídia.

Introdução

O artigo busca na revisão bibliográfica, em filmes, entrevistas, e matérias jornalísticas observar o apelo feito pela nostalgia na divulgação da banda Beatles e na maior representante *cover* da cidade de Juiz de Fora, *Beatles Forever*, com 37 anos de apresentações. Para isso, utiliza a metodologia de história oral para registrar a história do grupo local. São utilizados conceitos de nostalgia aplicados à mídia e à música.

O *rock* influenciou o mundo e o consumo, colocando pela primeira vez o jovem como alvo de mercado. Apesar de ter foco na libertação dos costumes e na atitude, a mídia e a indústria cultural assimilaram o gênero musical, o que movimentou a indústria fonográfica. Os *Beatles* são um grupo de amigos da Inglaterra, que montou banda na adolescência e que ganhou o mundo por causa da mídia. Foram muito entrevistados em programas de TV e usaram as imagens de pessoas frenéticas em seus shows, os *beatlemaníacos*, no filme que os divulgou para o mundo.

No Brasil, os filmes de *rock* influenciaram os jovens que faziam *covers* dos artistas mais conhecidos. Influenciados pela banda inglesa, vários álbuns nacionais são marcados pela presença deles somado à criatividade dos brasileiros. Em Juiz de Fora, os músicos sofreram esse impacto com a mudança de mercado. Grupos de *covers* de *Beatles*, formados por músicos amadores, tomaram o lugar de conjuntos de músicos profissionais gerando desemprego e mudança para os grandes centros. Influenciados pelo movimento de Belo Horizonte, em Minas Gerais, começam a ser produzidos grupos formados por amigos em Juiz de Fora, e eventos para a divulgação do iê-iê-iê na cidade, com a mudança de hábitos já que o ritmo é dançante mas individual.

O fim da banda inglesa foi anunciado em 1970, mas em 1982 é criado o grupo *Beatles Forever* que mantém um show tradicional no

Cine-Theatro Central no dia de Natal, 25 de dezembro. O grupo de amigos se reunia para tocar junto a conhecidos e passou a ser convidado para se apresentar em festas e bares depois de participar do programa da Rádio PRB-3 onde foram batizados pelo nome do programa, *Beatles Forever*, e a partir daí, surgiram os especiais anuais. Por conta da tradição, o grupo *cover* da cidade é sempre divulgado na mídia local.

A partir dessa influência, é possível evidenciar como a banda *Beatles Forever*, de Juiz de Fora, se mantém nos dias atuais, utilizando-se também da mídia e da nostalgia. Fazemos, portanto, uma reflexão sobre a nostalgia na música. Este estudo busca contextualizar o grupo da cidade no cenário internacional que reflete a midiaticização em torno da banda inglesa considerada o primeiro fenômeno midiático mercadológico global.

A banda *Beatles* influenciou o mundo todo e no Brasil não foi diferente. Conforme a matéria do portal Terra (2019), “Sem os *Beatles*, esses discos não existiriam”, do dia 28 de agosto de 2019, alguns álbuns brasileiros foram diretamente referenciados pela banda inglesa: *Jovem Guarda*, de 1965, nome inclusive de um programa da TV Record e do movimento, sinônimo de iê-iê-iê no Brasil; *Tropicália (ou Panis et Circensis)* de 1968, fruto do movimento antropofágico que juntava, *rock* nacional e internacional, *pop*, MPB e Bossa Nova; *Clube da Esquina*, de 1972, por influência direta de Lô Borges um dos compositores do disco; assim como são referência para muitos outros artistas até hoje.

Influência dos *Beatles* em Juiz de Fora

Mostaro *et al* (1977) fazem uma análise crítica do efeito dos *Beatles* na música da cidade:

Os anos 60, musicalmente, foram paradoxais: de um lado um fenômeno beatleniano rompe rígidas estruturas, a partir de 65, incorporando-se ao repertório dos conjuntos de dança, desempregando músicos que não aceitaram a inovação. Por outro lado, a criação do Festival Oficial (68), incentiva o compositor de MPB. (MOSTARO *et al*, 1977, p. 297).

Os pesquisadores destacam as mudanças de costumes por conta do grupo de rock: “Aboliu-se a obrigatoriedade de roupas convencionais, terno e gravata, vestidos vaporosos - o ritmo alucinante *Help* ou similares exigia contorções corporais” (MOSTARO *et al*, 1977, p. 297).

Mostaro *et al* (1977) relatam que houve desemprego de músicos e, conseqüentemente, mudança para os grandes centros: “Os poucos que permaneceram em JF, por razões particularíssimas, foram sufocados pela avalanche de novos conjuntos denominados ‘de juventude’ (que faziam bailes por preços irrisórios, porque sem problemas maiores de sobrevivência) ou mudaram de profissão. Muito comum a posição de expectativa de alguns músicos, face a proliferação do iê-iê-iê” (MOSTARO *et al*, 1977, p. 297).

Os pesquisadores questionam o posicionamento da Ordem dos Músicos, rígida nos exames na época e que não cobrava habilitação profissional dos grupos amadores desse gênero. Segundo os autores, esse quadro durou cinco anos e impactou no desinteresse pela formação instrumental na cidade. Diferente do que ocorria até então, os empresários passaram a ter que contratar músicos de fora: “Um fato novo para JF é que desde os primeiros tempos (fase dos regionais, orquestras, das rádios) sempre exportou músicos/intérpretes” (MOSTARO *et al*, 1977, p. 297-298). Além disso, os autores destacam o uso de fitas como alternativa usada pelos empresários na época, para não contratar grupos e não pagar direitos autorais nem empregatícios.

De acordo Mostaro *et al* (1977), motivado pelo som que se fazia em Belo Horizonte de *covers* de *Beatles* e *Rolling Stones*, Ronaldo Dutra Pereira torna-se empresário em Juiz de Fora, de conjuntos *beatlenianos*, pois os irmãos dele formaram o HomemSomQuatro por volta de 61/62. Para ajudar o grupo, ele começa a criar oportunidades produzindo eventos de sucesso de público. Aproveitando que não havia nada aos domingos em Juiz de Fora, com exceção do botequim do Chanam, “em 66/67, temerariamente, segundo a opinião da época, o empresário bolou uma promoção para pelo menos quatro domingos anuais: grandes festas de arromba, para comemorar, respectivamente, o ‘Adeus às Aulas’ e o ‘Adeus às Férias’, nos salões do Círculo Militar” (MOSTARO *et al*, 1977, p. 298).

Os maiores representantes de grupos *beatleanianos* na cidade, conforme Mostaro *et al* (1977), além do HomemSomQuatro eram TNT-4 e *The Clarcks*. O empresário do grupo, em seu depoimento confirma que não havia consciência de classe nem profissionalismo, havia uma concorrência desleal e por ter músicos amadores nos grupos, muitas vezes o valor dos shows caía: “E quando a gente pegava um baile, verbalmente, por tanto, na hora de assinar o contrato, na maioria das vezes outro já tinha assinado, por uma quantia bem mais baixa” (MOSTARO *et al*, 1977, p. 299).

Além da influência dos *Beatles*, os grupos musicais da cidade foram influenciados pelo Tropicalismo também:

Após 67, o HomemSomQuatro passou a incluir em seu repertório as músicas do movimento Tropicalista (*Alegria, Alegria, Clarice, Domingo no Parque*), o que, segundo Ronaldo, foi muito benéfico para os seus contratados e para o público (“desalienou um pouco a moçada”), levando preocupações mais sérias, em português, aos jovens dançarinos de JF.” (MOSTARO *et al*, 1977, p. 299, grifo do autor).

O grupo termina em 1968 depois de uma temporada de sucesso de um mês em Cabo Frio. Para o empresário, essa experiência, além de lições de vida pessoais e empresariais, “possibilitou entender a visão de mundo dos jovens da geração 60.” (MOSTARO *et al*, 1977, p. 299)

Juiz de Fora foi fortemente impactada pelo efeito da banda *Beatles* assim como todo o mundo. Se por um lado desempregou e desestimulou a criação e a profissionalização dos músicos, também propiciou a formação de grupos amadores de covers/fãs e de uma rede de empresários ávidos por aproveitar esse mercado.

O estudo da memória e da nostalgia em destaque

Esta pesquisa busca relacionar o resgate constante da memória através da nostalgia para a manutenção da tradição, isto implica aspectos pessoais e sociais. O filósofo Henri Bergson (1999) defende que quando uma memória é evocada, ela contribui para o momento atual, trazendo novas ideias e visões a partir do passado, mas para isso ela precisa ser acessada:

[...] o passado só retorna à consciência na medida em que possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir: é um batedor de ação. Tomamos o caminho errado quando estudamos as funções de representação em estado isolado, como se elas fossem em si mesmas seu próprio fim, como se fôssemos puros espíritos, ocupados em ver passar ideias e imagens. (BERGSON, 1999, p. 61-62).

O autor destaca que a memória se divide em hábito ou lembrança. A primeira, memória habitual, se configura nos costumes do cotidiano como fazer o caminho para a escola ou fechar a porta de casa. Ela é natural, surge como uma resposta sensório-motora que gera ações rápidas do nosso corpo, por ser

costumeira sem a reflexão de nossa consciência: “Minha atividade motora torna-se então uma entidade à parte, uma espécie de reservatório de onde o movimento sai à vontade, sempre que seja o tipo de imagem que fez com que ele se produzisse” (BERGSON, 1999, p. 45).

Contudo, Bergson (1999) salienta que a memória lembrança precisa ser buscada e gera uma reflexão a partir de algo do passado para a compreensão no presente através da resignificação. Trata-se de encontrar na consciência o contexto histórico, individual e afetivo para aquela rememoração. Ela é pura, guardada no inconsciente e acessada quando necessária para o entendimento de episódios atuais.

Justamente porque a lembrança de intuições anteriores análogas é mais útil que a própria intuição, estando ligada em nossa memória a toda a série dos acontecimentos subsequentes e podendo por isso esclarecer melhor nossa decisão, ela desloca a intuição real, cujo papel então não é mais – conforme mostraremos adiante – que o de chamar a lembrança, dar-lhe um corpo, torná-la ativa e consequentemente atual. (BERGSON, 1999, p. 69).

Portanto, a memória-hábito é automática e intuitiva presente nas situações corriqueiras do dia a dia, e a memória lembrança exige um esforço de resgate das situações vividas que nos ajudam a entender algo no agora (BERGSON, 1999). Esse processo de busca pode ser individual quando uma pessoa acessa um álbum de fotografias ou procura documentos, por exemplo; ou motivado pela mídia, que se utiliza de recursos audiovisuais com a finalidade de trazer à tona e contextualizar fatos históricos.

A mídia produz conteúdos e narrativas não apenas no estilo nostálgico, mas também como desencadeadoras da nostalgia. A mídia e as novas tecnologias em particular

podem funcionar como plataformas, locais de projeção e ferramentas para expressar a nostalgia. Além disso, a mídia é muitas vezes nostálgica por si mesma, seu próprio passado, suas estruturas e conteúdos. Mudanças de mídia perpétuas tornam a mídia nostálgica por seu fim inexistente. (NIEMEYER, 2014, p. 7).

E a imprensa consegue ir além ao mostrar para um público heterogêneo memórias de períodos anteriores, o que configura o reconhecimento e a identificação para quem viveu aquela época, e a nostalgia sem passado para as novas gerações em contato com o tema.

A mídia, nesse sentido, seria importante para alimentar e responder à nostalgia não apenas pelo viés tecnológico de recuperação de imagens de arquivo, por exemplo, mas também – e principalmente – pela possibilidade de fazer circular narrativas capazes de conectar pessoas de diferentes gerações, lugares e classes sociais. O fortalecimento de laços de pertencimento (mesmo que ideal, possível, desejado ou sonhado; mesmo se geracional, comunitário, nacional e/ou cultural), afinal, pode-se constituir como elemento basilar da nostalgia. (LEAL, LAGE e BORGES, 2018, p. 50-51).

A cultura midiática expressa na indústria cultural pelo cinema, pela TV, pela música e pelo entretenimento, de modo geral, influi continuamente no acesso nostálgico à memória, pois também usa ferramentas que resgatam os registros pessoais.

Dizer que a nostalgia alimentada por meio de produções do cinema e da TV é menos relevante é ignorar a nossa vivência cultural e a importância que as trocas simbólicas – que se materializam de modo peculiar nos filmes, livros, séries, músicas e revistas em quadrinhos que aprendemos a consumir e a amar – exercem sobre a nossa experiência de

vida e sobre a nossa relação com o tempo. (LEAL, LAGE e BORGES, 2018, p. 57).

Na música, especificamente, a repetição da reprodução sonora traz a lembrança que vai acionar memórias individuais e coletivas. Halbwachs (1990) afirma que a forma de retomar a música é recriá-la continuamente, utilizando as combinações de sons dos sistemas de símbolos estabelecidos nas sociedades dos músicos. Ao se apresentarem em grupo, os integrantes estão inteiros dentro dessa sociedade e podem colocar em ação os recursos da memória coletiva evocando e mantendo tradições.

A história do grupo *Beatles Forever* e a tradição do Especial de Natal retratadas na mídia local

Neste item observamos a formação e a midiaticização do grupo *Beatles Forever*. Para isso, analisamos os portais de mídia locais *Acessa.com*, *Tribuna de Minas* e *G1 Zona da Mata* e utilizamos a metodologia de História Oral na entrevista realizada no dia 25 de dezembro de 2019, no Cine-Theatro Central, durante o ensaio para o concerto de 2019, na qual os músicos contaram sua história.

A história oral é um procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais. (DELGADO, 2010, p. 15).

O grupo, formado em 1982 por amigos *beatlemaníacos*, é composto por Francisco Bustamante (baixo, piano e violão), representando Paul McCartney, Lau Aversa (guitarra e baixo), como

George Harrison, Walter Sandro (gaita, guitarra, baixo e violão) interpreta John Lennon, e Hércio Leão (bateria) como Ringo. A formação mudou três vezes ao longo dos anos, mas a banda é marcada por se apresentar caracterizada com os figurinos da época e com as posições definidas. A banda se tornou tradicional na cidade pelos concertos de Natal no maior teatro de Juiz de Fora, e pelo agendamento na mídia durante os quase 38 anos.

Não. Essa é a terceira formação. A gente está junto, eu e o Lau, desde o começo. Em 97, o nosso baterista que era o Guto que hoje é o maestro da Orquestra Mário Vieira, ele saiu e entrou o Gerson. O Gerson ficou com a gente até 2017 e aí entrou o Hércio. O Antônio saiu, que era o nosso John Lennon, ele parou há uns 5 anos atrás. E o Waltinho que era o pianista, o tecladista da banda, ele assumiu, ele virou centroavante, foi para frente agora. (BUSTAMANTE, 2019, s.l.).

O concerto de Natal que os caracteriza na cidade começou quando foram convidados para tocar numa festa beneficente e não pararam mais: “O primeiro show de Natal foi em 82, foi na Fundação João de Freitas, lá em São Mateus. Porque lá tinha uma festa tradicional para os velhinhos lá que era sempre no dia 25 de dezembro, no dia de Natal” (BUSTAMANTE, 2019, s.l.). A partir daí eles começaram a produzir esse show sozinhos: “A gente achou legal essa experiência de tocar no Natal, aí nos anos seguintes a gente procurou locais para a gente fazer o nosso show” (BUSTAMANTE, 2019, s.l.). O evento foi feito no “Teatro São Mateus, Teatro Solar e agora Theatro Central” (BUSTAMANTE, 2019, s.l.). Mas a banda começa antes, quando estudavam no Instituto Granbery, tocavam entre amigos e eram conhecidos no meio colegial e universitário.

No começo a gente não tinha nenhuma pretensão de fazer show. Eu gostava de tocar no quintal da minha casa, domingo à tarde chamava uns amigos para ver. Essa era a ideia inicial. Até que um belo dia a gente foi convidado para tocar num programa da Rádio B3 aqui de Juiz de Fora. O programa chamava *Beatles Forever*. Era um programa sobre os *Beatles* que tinha todo sábado. (BUSTAMANTE, 2019, s.l., grifo nosso).

A projeção do programa de rádio trouxe oportunidade de tocar em outros eventos e chamou a atenção para a possibilidade de uma carreira musical:

E aí eles chamaram a gente para tocar, e deu certo. Foi a primeira vez que a gente encarou um público que não eram pessoas que a gente conhecia. Eram pessoas de todos os lugares. E foi legal. A partir daquele momento a gente resolveu levar a sério mesmo, fazer a coisa do jeito profissional. E aí foi dando certo. (BUSTAMANTE, s.l., 2019).

A partir daí atraíram a atenção de pessoas desconhecidas “aí as pessoas viram, pessoas que a gente não conhecia e procurou a gente. ‘Vocês estão tocando, a gente queria levar vocês para tocar na minha cidade. Essa semana vocês estão tocando onde?’ Respondi ‘Em lugar nenhum’” (BUSTAMANTE, 2019, s.l.). E também despertaram o interesse de empresários da cidade:

Tinha um bar aqui na cidade, o Vitrô que era um bar que tinha no São Mateus, que era um bar famoso. Na música o que tinha de melhor em Juiz de Fora, ligado a *rock* né?, era do Vitrô. Aí o dono do Vitrô, o Dutí, ele me procurou e falou ‘Eu queria que vocês tocassem no Vitrô. Eu quero que vocês façam uma noite lá’. (BUSTAMANTE, 2019, s.l., grifo nosso).

Assim começa a trajetória do grupo nos bares da cidade com o desafio de conquistar a credibilidade junto aos outros músicos.

Então eu tinha 17 anos, eu não podia nem entrar no Vitrô, e a polícia ficava na porta, ali, direto, naquela época. Então a gente de repente entrou num nicho que eram músicos, pessoas que viveram a época dos *Beatles* e a gente não. Eles achavam isso interessante. 'Porque vocês estão tocando *Beatles*, vocês não têm idade para isso?'. Eles tinham, a gente não tinha. 'Mas engraçado vocês não têm idade, não viveram isso, vocês, poxa, estão tocando muito bem, eu quero contratar vocês para fazer'. Então isso foi acontecendo. (BUSTAMANTE, 2019, s.l., grifo nosso).

E os integrantes vibravam para tocar diante de uma plateia que eles tinham que conquistar, usando a paixão que unia os fãs da banda.

A gente chegava num lugar que ninguém conhecia a gente. A gente olhava a primeira fila, aí estava aqueles caras que já conheciam os *Beatles*, né? De braços cruzados olhando para gente com aquela cara assim 'Vamos ver se esses moleques sabem fazer alguma coisa, né?' E eu esfregando os dedos assim, pode começar o show, para mostrar para eles. A gente começava a tocar, a gente via a fisionomia deles mudando. Estavam carrancudos ali depois começavam a sorrir, já estavam cantando junto, batendo palma e se rendiam à nossa magia, e à dos *Beatles*, principalmente, né? (BUSTAMANTE, 2019, s.l., grifo nosso).

Prestes a completar 38 anos de apresentações, a banda compreende a importância regional de manter viva a memória dos *Beatles* através da reprodução constante e execução das músicas nas apresentações:

Eu acredito que muitos *beatlemaníacos* hoje, são *beatlemaníacos* por nossa causa, porque a gente mostrou para eles o trabalho dos *Beatles*, né? De repente eles não iam ter essa chance de assistir a música, ao vivo, mesmo,

uma banda tocando, tentando imitar. É muito diferente de você ouvir no disco, então aquilo de repente deve ter influenciado também muitas pessoas. Eles venderam muitos discos por nossa causa. (BUSTAMANTE, 2019, s.l., grifo nosso).

Mas, por serem em sua origem um grupo de amigos, fãs de *Beatles*, que tocam para os conhecidos da cidade, eles estão construindo uma rede afetiva, pois tocam em formaturas e casamentos, e marcam a vida das pessoas:

Tem um amigo nosso que vem aqui no teatro ele fica mandando mensagem para mim assim “Ó esse aí é o meu trigésimo sexto ano”. E ele guarda todos os ingressos de Natal. Tem pessoas que acompanham, porque a gente vai a certas cidades também com uma certa constância. Leopoldina, Cataguases, Itaperuna, Barbacena. E a gente também fez uns fãs lá. A gente tem o nosso fã clube lá. Eles estão sempre esperando a gente lá. “Quando é que vocês vêm? Estamos esperando aqui. Já estamos ansiosos para a vinda do *Beatles Forever* esse ano”. (BUSTAMANTE, 2019, s.l., grifo nosso).

E assim, o gosto pela banda, as amizades e a tradição estão sendo passadas de geração a geração.

Então tem muitas pessoas que acompanham a gente desde o começo. E hoje em dia tem até filhos daqueles que são os nossos amigos, agora os filhos também estão vindo ao teatro. E muitos quando me abordam na rua falam assim: “Olha, minha mãe conheceu o meu pai num baile onde vocês estavam tocando nos anos 80”. (BUSTAMANTE, s.l., 2019).

Despretensiosamente uma banda de uma cidade de porte médio alcança uma carreira sólida que atinge toda uma região e completa, em 2020, 38 anos. E eles nem pensam em parar:

“Enquanto tiver uma pessoa, enquanto tiver um ingresso vendido aqui a gente faz” (BUSTAMANTE, 2019, s.l.), pelo clima de amizade e as relações construídas nessas quatro décadas.

Mesmo com os laços afetivos, é uma relação comercial, e como tal se utiliza de recursos de divulgação midiática. Em Juiz de Fora, a imprensa ajudou a construir essa carreira pelo tom nostálgico dos eventos, pelo sucesso da banda inglesa, pela qualidade da banda *cover* mas, principalmente, pela tradição criada na cidade com os especiais de Natal que configuram um agendamento na mídia local. Isso pode ser percebido pela cobertura feita anualmente nos portais locais.

Na matéria do dia 12 de maio de 2004, do portal *Acessa.com*, “*Beatles Forever: Os fãs que se tornaram ídolos dos beatlemaníacos*”, de Renata Silva, a história do grupo é contada dando destaque para a sua relevância midiática, que nasceu no programa de rádio *Beatles Forever*, da rádio PRB-3, a convite do radialista Francisco Barbosa, que os batizou com o nome do programa. Logo no início eles tiveram projeção, pois fizeram o show de comemoração de aniversário da rádio: “O show era para comemorar o aniversário da rádio. Não tínhamos experiência, mas tocamos bem. Já no show de estreia, tivemos a cobertura da Rede Globo Minas” (SILVA, 2004, recurso online). A reportagem relembra o início do grupo e a participação no primeiro festival de *rock* de Juiz de Fora, em 1983, quando aproveitaram o atraso de Erasmo Carlos, conseguiram um horário melhor e, conseqüentemente, destaque na mídia: “No dia seguinte, os principais jornais cariocas deram enfoque a ‘alguns jovens que tocavam *Beatles*’. A revista *Manchete* deu destaque na capa e fez uma matéria sobre o grupo” (SILVA, 2004, recurso online).

Em matéria de Bruno Calixto de 25 de dezembro de 2011, “*Rock como presente de Natal*”, o portal *Tribuna de Minas* traz também a lembrança do início do grupo com o foco em trinta anos

de apresentações tradicionais na época no Natal. Perguntado se a tecnologia aproximou os mais jovens dos *Beatles*, Lau responde que a melhor propaganda ainda é a de pai para filho e a dos irmãos mais velhos. E sobre a banda ser atemporal, Gerson destaca que isso ocorre por serem músicas alegres, melódicas, cantadas com energia e feitas quando havia um mundo a ser explorado já que os *Beatles* foram pioneiros. E ainda sobre os fãs, ele diz que nada mudou, bastando assistir a um show de Paul McCartney. A matéria dá o repertório e o serviço do show do mesmo dia. Chico Bustamante ainda relata que eles se renovam continuamente: “A gente sempre lança uma novidade a cada ano. A ideia é inovar e mostrar também o lado B dos *Beatles*” (CALIXTO, 2011, recurso online).

No quadro de TV *Memória MGTV* que lembra a tradição do concerto de Natal com *Beatles Forever* em Juiz de Fora, do Portal G1 Zona da Mata, de 23 de dezembro de 2017, resgatou uma matéria do mesmo quadro, que relembra uma reportagem de Eduardo Monsanto, de 2009, com imagens da banda original, rememorando mais uma vez a banda local e sua tradição de concertos de Natal na cidade. Perguntado sobre o motivo da música deles ser eterna e o gosto pela banda passar de geração para geração mesmo depois de terminada e até para quem não viveu nos anos 1960, o integrante Walter Sandro responde: “É simples porque a música dos *Beatles* ela vem independente da sabedoria e o conhecimento ou não musical. É uma música que vai direto ao coração, uma música simples” (MONSANTO, 2009, recurso online).

A matéria de Júlio Black de 24 de dezembro de 2019, do portal Tribuna de Minas, “Natal com os quatro garotos de Liverpool de Juiz de Fora – Tradição surgida nos anos 80, *Beatles Forever* faz seu concerto de Natal nesta quarta-feira (25) no Cine-Theatro Central” retrata os quase quarenta anos da banda. A matéria enfoca a tradição dos concertos de Natal no Cine-Theatro Central desde 1999, com exceção de 1997: “O *Beatles Forever* é um dos

responsáveis por manter viva a memória do quarteto inglês; logo, os integrantes do grupo mais que conhecem as músicas de John, Paul, George e Ringo, pois são quase 40 anos nessa toada” (BLACK, 2019, recurso online).

E perguntado sobre o filme *Yesterday* (2019), de Danny Boyle, em que somente uma pessoa lembrava da existência dos *Beatles*, Francisco Bustamante destaca:

A fama, a fortuna são sedutoras, mas uma coisa importante – e que foi realçada no filme – é que o protagonista, como artista, percebeu que a melhor sensação não é a do dinheiro entrando, de pedirem autógrafos, e sim a reação das pessoas, de como aquilo modifica essas vidas, assim como aconteceu comigo e meus amigos da banda. Minha vida sem os *Beatles* seria muito diferente, bem mais chata. Claro que haveria pessoas com talento fazendo coisas boas, mas essas músicas fariam muita falta. (BLACK, 2019, recurso online).

São os grupos de tributo ou *covers* os responsáveis por apresentar a banda para as próximas gerações, ao continuar tocando. E a mídia, no caso específico da banda *Beatles Forever* ajuda em Juiz de Fora, anualmente, a construir a imagem da banda local, que por sua vez, reforça continuamente a memória e nostalgia sobre a banda *Beatles*, através da reprodução das músicas nos shows tradicionais no dia de Natal.

Música e nostalgia

A recepção da obra dos *Beatles* em Juiz de Fora e no Brasil de forma geral, inclui a relação com o estrangeiro, que aqui se apresenta através do conceito de nostalgia, tão extensamente relacionado ao uso das mídias, mas não sem deixar de se referir a um jogo identitário, em que o estrangeiro e o nacional não se

opõem ou contradizem, mas antes se estabelecem como forma de diálogo através da expressão musical. A biografia de diversos imigrantes, tão fortemente presentes na história da formação da cidade de Juiz de Fora, permitem a narrativa dessa forma de encontro dialógico. O encontro com o estrangeiro, que por um lado representa o diferente, simboliza também o novo, que frequentemente toma forma através de expressões musicais, justamente como no caso do encontro entre a música dos Beatles e sua recepção pela cidade de Juiz de Fora. Nesse sentido, e com a intenção de investigar de forma teórica as relações com a novidade representada pela música estrangeira, apresentamos aqui a vida e a obra do filósofo das novas mídias Vilém Flusser (196-, 1962, 1964a, 1964b, 1965a, 1965b, 1998a, 2017), como forma de elucidar as relações com o “estrangeiro” através de uma perspectiva brasileira. Além da análise detida sobre as novas mídias e de toda a sua potencialidade, como apresentamos anteriormente, Flusser também se dedica à análise da cultura e da música no Brasil, o que provê um material essencial ao estudo da nostalgia e de suas representações musicais. Neste sentido, encontramos na obra de Flusser uma análise ímpar do encontro entre fenômenos culturais e midiáticos. Ela tematiza elementos fundantes da cultura brasileira, que se contrapõe à mera defasagem e à cópia da música internacional, que compreendemos em ciclos de presentificação, revisita e, assim, nos permite elucidar elementos formantes da nostalgia. A análise de Flusser (1998a, 2017) sobre a música no Brasil conduz à revelação da originalidade e da criatividade, que o autor associa a todo um universo sonoro que compõem a vida cotidiana do brasileiro. Dessa forma, compreendemos que o encontro entre ausência e presentificação caracterize a atitude nostálgica frente à obra dos *Beatles*, que se constitui como forma própria aos cenários brasileiros tanto do passado, quanto do presente.

Vilém Flusser nasceu em Praga, em 1920, e viveu no Brasil por mais de trinta anos, quando desenvolveu uma reflexão detida sobre o idioma e a cultura brasileira, revelando a compreensão de si mesmo como “estrangeiro” no cerne de tal reflexão. A partir de sua vivência como migrante e do processo de aprendizado do português, o autor convida a “contemplar o poder musical da língua portuguesa” (FLUSSER, 1964b, p. 1), e ressalta a importância da música que é inerente à língua, já que: “a língua falada é percebida como conjunto musical, com sua melodia, seu ritmo [e] seu timbre” (FLUSSER, 1962, p. 1). Neste sentido, a obra inicial de Flusser, escrita em português, na década de 60, cuja totalidade inclui mais de uma dezena de idiomas e foi majoritariamente escrita em português e alemão, permite a discussão sobre o olhar do brasileiro como ouvinte, fonte de descrição e conseqüente intérprete da cultura musical apreciada em território nacional.

A identificação com a figura do migrante se revela como possibilidade de investigação de uma essência cotidiana brasileira que passaria ao largo do próprio povo – acostumado a ela mesma – e se expressaria através dos ouvidos do estrangeiro, que, no entanto, se engaja em uma luta identitária que é essencialmente brasileira. Nesse sentido, a busca de Flusser pelo diálogo nacional brasileiro, especialmente na década de sessenta, se mostra como atitude que visa contribuir com o entendimento que a cultura brasileira faz de si mesma, sendo a música um aspecto revelador de tal reflexão¹, já que “olho e ouvido se fortalecem mutuamente. Quanto melhor se escuta, melhor se vê” (FLUSSER, 2007, p. 106). Também a realidade é mais fielmente vista, se se considera seu aspecto sonoro: “Eu pretendo dar atenção à melodia da língua e ao significado dessa melodia para o que é a realidade de quem fala e de quem ouve, considerando que a realidade é essencialmente afinada de acordo com a melodia específica de cada língua em especial” (FLUSSER, 2017, p. 123)². Garcia (2011) apresenta esta

mesma “realidade” própria a cada contexto, como o encontro entre movimentos distintos. Ao se referir diretamente à obra dos *Beatles*, o autor não deixa de abordar a relação entre nostalgia e vanguarda: “Ao examinar as memórias e os trajetos dos Beatles, constatamos que a experiência urbana afeta suas criações nos cruzamentos entre o provinciano e o cosmopolita, entre a nostalgia e a vanguarda, entre o sonho e a realidade” (GARCIA, 2011, p. 114). Esse aspecto “urbano” da expressão musical atua justamente como um aspecto propiciador de tais encontros.

Elementos formantes da música brasileira e a “novidade” da obra dos *Beatles*

A heterogeneidade da cultura brasileira, no que se refere a seus elementos formadores, estabelece um aspecto central dela, a saber: a dificuldade de síntese dessa diversidade. Ao descrever a mesma, Flusser define uma predominância da cultura negra africana, sem que se excluam outros elementos, como comprovam as manifestações de elementos indígenas e europeus (FLUSSER, 1998a, p. 63). Flusser também ressalta a presença de “óperas italianas defasadas”, que representam a alienação burguesa em relação a uma música que foi composta em um país sem casas de ópera e que, sem elas, conseguiu sintetizar melodia e harmonia portuguesas com ritmo e instrumentalização africanos (FLUSSER, 1998a, p. 69). Nesse encontro marcado pela heterogeneidade, a construção de expressões musicais que representem seus contextos, se vê diretamente relacionada ao uso das mídias e à difusão de imagens passíveis de reconhecimento pelo público. O contexto brasileiro de recepção da obra dos *Beatles*, esta heterogeneidade descrita por Flusser, justamente criava o cenário necessário para a busca por inovação, que tanto os *Beatles*, quanto

o *rock*, de forma geral, representaram tão bem. A relação entre *rock* e originalidade se deixava representar tanto musicalmente, através de sua instrumentação ousada e da centralidade da guitarra, quanto se difundia em imagens de inovação comportamental e de convívio social, que ganham as mídias: o cinema, a televisão e diversas formas de propaganda.

Para Flusser (2017), a relação entre elementos populares de origem africana, indígena ou europeia no cenário brasileiro da década de sessenta, ainda aguardava por transformações que permitiriam a vivência de sua heterogeneidade – um processo que não se realiza através da dedicação exclusiva à cultura europeia, por exemplo, muito menos através de sua reprodução em território nacional, feita por brasileiros, mas possui um caráter muito mais espontâneo e orgânico, que se efetiva na vivência cotidiana. O autor fala sobre esse caráter através de sua própria experiência ao ouvir tambores de Candomblé:

Ouvem-se eles, como nas noites quentes dialogam entre si, de morro a morro, e assim tecem sobre o Rio de Janeiro um tecido de ritmos sincopados e indecifráveis códigos Morse, e assim não se pode conter a impressão de se estar frente a um fenômeno de uma cultura fechada para nós. Sente-se então aproximadamente como um analfabeto se sentira em meio a uma livraria. Vê-se, contudo, como eles são tocados, quais são os gestos, qual dos tambores o realizou, e então tem-se o sentimento oposto, de se estar em completa empatia com estes tambores, de ser tocado e permeado por eles (FLUSSER, 2017, p. 99)³.

Justamente esta vivência cotidiana da heterogeneidade se apresenta ao público geral através da constituição de ícones midiáticos e musicais – cuja difusão se torna essencial para o reconhecimento coletivo daquela expressão. Nesse ponto, Garcia (2011) ressalta na obra dos *Beatles*, a formação de uma imagem de:

“os quatro rapazes de Liverpool’, traçando planos para um disco que, a princípio, pretendia ser uma coleção temática de canções nostálgicas sobre o norte da Inglaterra” (GARCIA, 2011, p. 102). A imagem construída pela banda tinha a clara potencialidade de gerar um acolhimento da expressão musical pelo próprio cotidiano do público, assim como no Brasil, o uso rítmico dos tambores parece também estar presente nos gestos do dia a dia de seu povo – o que impressiona a Flusser.

A heterogeneidade de elementos musicais, que representam a diversidade em formas de se compreender a música do Brasil, inclui também a presença de músicos eruditos brasileiros (e aqui, Flusser se refere sobretudo à geração da década de sessenta), que não deixa de questionar uma estrutura musical europeia, o que Flusser expressa como uma busca algo abstrata, quase utópica, mas que não deixa de compor o cenário musical brasileiro, em que tal tendência formal:

procura voltar até as bases da música ocidental para lá descobrir uma origem que possa ser sintetizada com outras estruturas. Esta ainda não começou a realizar as suas virtualidades, mas por ser a mais “musical” é a mais radical, e grupos significativos de jovens se engajam nela. (FLUSSER, 1998a, p. 70).

A ideia de uma origem que possa ser sintetizada e submetida a “manipulações deliberadas” (FLUSSER, 1965b, p. 3) corresponde à estrutura matemática da mente humana, que acompanha a reflexão de Flusser não apenas em relação à arte, mas também em relação à tecnologia e às novas mídias, já que “a música tornou-se intelecto articulado imediatamente” (FLUSSER, 1964a, p. 3) e “as mesmas regras que ordenam os conceitos no pensamento (as regras da gramática), e que ordenam os algarismos nas equações (as regras da lógica), ordenam também as notas na partitura”

(FLUSSER, 1965a, p. 3). Nesse sentido, tanto a língua quanto a música se mostram como uma possibilidade de articulação da heterogeneidade, o que é próprio ao intelecto humano, mas no caso da cultura brasileira, soma-se a elas o elemento da defasagem que compreendemos aqui como um dos pilares necessários à investigação da nostalgia.

A nostalgia, como forma de expressão da ausência do vivido e conhecido, como forma de distanciamento tanto espacial quanto temporal, relaciona-se diretamente ao afastamento de algo tido como caro e próprio. No entanto, a tentativa de se reconstruir uma expressão passada frequentemente entra em confronto com a defasagem em relação à mesma, o que no Brasil, novamente se expressa em forma de canção: “[...] e o som dos *Beatles* na vitrola. Será que algum dia eles veem aqui? Cantar as canções que a gente quer ouvir” (TAVITO, 1979). A ausência que se torna presente é material fundante da expressão musical da nostalgia. Assim como a articulação entre um panorama conhecido da mistura entre europeus, negros e índios, que se confronta com a “novidade” representada pelos *Beatles*. Então, a fricção entre nostalgia e defasagem ajuda-nos a investigar o escopo aqui proposto. Garcia (2011) relata essa mesma relação como forma de elucidar a obra dos *Beatles*. No entanto, o autor enfatiza justamente a capacidade inovadora que reside na própria nostalgia. Garcia afirma que a banda se mantém “fiel à combinação de nostalgia e inovação” (2011, p. 110), o que compreendemos também através do uso das mídias e de sua capacidade de difusão do novo.

Relações temporais e interétnicas que se estabelecem através de obras musicais, não deixam de colocar em questionamento a manutenção e a transformação de certos padrões de comportamento frente ao fenômeno sonoro. Segundo Floya Anthias: “interações interculturais, interétnicas e interreligiosas precisam ser analisadas como uma expressão de posições ou

posturas circunstanciais e contingentes, assumidas por atores sociais de acordo com restrições políticas e oportunidades existentes (ANTHIAS, 2016 apud COSTA, 2017, p. 4)⁴, e neste sentido, toda “revisita” a uma expressão do passado se constitui como uma atualização, que em muito se distancia da mera cópia. A autora também ressalta o fato de que tal caráter do “novo”, que é gerado pela reificação do antigo, não se apresenta apenas em cenários culturais, mas na representação humana que toma lugar através do diálogo. Também a obra de Flusser apresenta os conceitos de defasagem e cópia para criar o necessário contraponto com a criatividade e com a inventividade, como veremos a seguir. Nesse viés, a vontade de novas gerações em aparentemente “repetir” uma expressão do passado, revelará muito antes a nostalgia como presentificação criativa; como forma de propiciar a fruição artística e de se fazer presente nela. A confrontação com a defasagem e com a cópia resulta em escolhas e preferências musicais presentes, o que permite à nostalgia atuar como elemento fundamental na construção de relações musicais essencialmente contemporâneas e significativas para os indivíduos que a elas se dedicam.

Defasagem e cópia como contraposição à criatividade: uma introdução à dialética da nostalgia

Tomando como fundamento a reflexão de Vilém Flusser (1965a, 1965b, 1998a, 2017) sobre a música brasileira, torna-se evidente a confrontação de elementos que representam de um lado: a defasagem e a cópia, e de outro: a inventividade e a criatividade. Refletir sobre a nostalgia significa igualmente questionar esta mesma ideia de “cópia” em um contexto que justamente permite a fruição criativa da expressão musical,

transpondo fronteiras geográficas e culturais através da expressão musical. Nessa direção, forma-se em torno da nostalgia, uma estrutura dialética, que envolve a revisita a expressões musicais do passado em um momento presente àqueles que se dedicam a tal expressão. Com o objetivo de investigar tal estrutura dialética, nos ateremos a seguir à discussão da defasagem e da cópia, como formas condutoras à inventividade e originalidade da fruição musical.

Segundo Flusser, identifica-se no contexto da música brasileira a tentativa de relacionar uma estrutura musical ocidental a elementos de músicas extra ocidentais existentes no Brasil (FLUSSER, 1998a, p. 69-70). Por isso, observa-se uma heterogeneidade de formas de expressão, que não só clama pela síntese de elementos, mas também apresenta um caráter de defasagem cultural, já que persiste na tentativa de se relacionar a uma estrutura musical ocidental, especificamente em relação à música erudita ocidental: “a música [colonial] mineira é contemporânea de Beethoven, não de Vivaldi. Portanto, defasagem” (FLUSSER, 1998a, p. 30). Igualmente, para Flusser (1998a), as obras culturais da cidade de Ouro Preto, ainda que sejam consideradas como expressões barrocas, são fruto de um levante que tem traços românticos e, efetivamente, as escolas ensinam que seus motivos são trazidos das revoluções românticas americana e francesa. Tratar-se-ia de política romântica em situação barroca, o que aponta para um erro na denominação de fases da história ocidental, fases estas que aparecem em contexto brasileiro de forma deturpada, a saber: defasada (FLUSSER, 1998a, p. 29-30).

A defasagem se combina ao hábito de relacionar-se com a cultura ocidental através da cópia que, por sua vez gera um ciclo vicioso de não reconhecimento da própria cultura local e da adoção de parâmetros alienados ao contexto em questão. A aceitação da

cópia se expande especialmente através da cultura de massa, que, segundo Flusser, se trata de um “[...] cinismo profundo e uma desilusão total com os valores da sociedade” (FLUSSER, 2017, p. 9)⁵, na medida em que é alienada em relação a qualquer expressão cultural autêntica, ou seja: aquela que se relaciona diretamente a seu contexto e aos indivíduos que a vivenciam. Ao descrever a “música de massa”, Flusser destaca: “monotonia do ritmo, extrema pobreza melódica” (FLUSSER, 2017, p. 3), além de afirmar que: “milhares de alto-falantes derramam constantemente, qual esgotos defeituosos, ondas de lama musical sobre os nossos ouvidos” (FLUSSER, 1965a, p.1).

Assim, Flusser (1998a) apresenta duas formas típicas de lidar com o “universo” estrangeiro: a primeira consiste num constante olhar pelo rabo de olho na direção da Europa e dos Estados Unidos, não apenas para espiar modelos a serem copiados, mas mais ainda para ser “aceito” lá, e assim adquirir legitimidade. Ainda que alguns brasileiros compreendam essa forma como um pretense diálogo, ela não deixa de se constituir como uma forma de submissão. A segunda forma reside na relação entre os homens que participam da cultura ativamente, e que desmentem a verdadeira relação humana brasileira. Formam-se turmas e grupos de pessoas profundamente vaidosas, que se entreolham com inveja e procuram mutuamente eliminar-se graças a essas intrigas, que mascaram com ideologias. Desmente-se aqui a própria essência brasileira (FLUSSER, 1998a, p. 64). Mais uma vez observa-se aqui a relação entre arte e cotidiano, segundo a qual a cópia ou a reprodução de expressões alienadas de seu contexto não se constitui como cultura autêntica, mas como aniquilação da mesma, já que impede a vivência da autenticidade. Segundo Flusser (1998a), a cultura brasileira é “defasada” não apenas porque repete fases esgotadas pela cultura ocidental mas, mais ainda porque não vivencia essas fases. Nesse sentido, a cultura brasileira é “histórica”,

visto que articula o espírito de um tempo, mas não o próprio espírito, nem o próprio tempo. Consequência dos dois fatores é um curioso preciosismo e academicismo (FLUSSER, 1998a).

Enquanto diversos fenômenos musicais possam se ver elucidados através dessa análise, notamos que a presentificação do repertório dos *Beatles* em cenário brasileiro, justamente aponta para outra direção: quando o fenômeno musical é presentificado pelas bandas e grupos musicais que os apresentam “ao vivo”, observa-se uma verdadeira expansão da temporalidade desse mesmo fenômeno musical. Curiosamente, o nome da banda de Juiz de Fora, *Beatles Forever*, se relaciona diretamente com a expansão temporal de seu repertório musical e, efetivamente, quando já não se pode ouvir o grupo original inglês, o *cover* continua. Assim, também a memória musical se configura como movimento transversal entre diferentes gerações e passa a compor o cotidiano de diversos grupos humanos, pensados não só geograficamente, mas também temporalmente. E este processo, ao unir fenômenos midiáticos e musicais, justamente representa o aspecto criativo de um encontro que menos se relaciona à ideia de cópia do que a de nostalgia. Mas ainda que a análise de Flusser (1998a, 2017) pareça se basear em uma crítica feroz ao contexto brasileiro, o autor justamente se vale de uma observação das relações de defasagem e cópia para ressaltar seu caráter original, criativo e fecundo, ao qual nos ateremos a seguir.

Palavras finais: a originalidade como o outro lado de uma estrutura dialética

Ainda que se observe o desafio em lidar – e em expressar deliberadamente a heterogeneidade de seus elementos – ou ainda em detrimento de qualquer defasagem, a originalidade parece

inerente à arte brasileira. Flusser afirma que a falta de tradição vivida e a incompetência dela decorrente são muitas vezes compensadas por inteligência brilhante e fantasia fecunda, e assim resultam em obras que não raras vezes revelam originalidade (FLUSSER, 1998a, p. 65).

Recorrendo mais uma vez à necessidade da vivência cotidiana da arte, o autor identifica na cultura brasileira a presença de um ritmo fundamental, que não se manifesta necessariamente em “obras”, mas se apresenta em gestos cotidianos, gestos que propiciam a presença de um elemento ritual e sacral no dia a dia, o que distingue radicalmente o ambiente brasileiro de outros (FLUSSER, 1998a, p. 62).

Pois a música é a articulação desse ritmo. A música é a articulação mais pura da festividade. Quando estamos expostos à música, o ritmo fundante e regulador da nossa vida nos envolve. É pela música que vislumbramos a estrutura da nossa vida. É por isto que a música revela sempre o aspecto sacral da realidade, e uma aura do sacro acompanha sempre a vivência musical digna deste nome. (FLUSSER, 1965a, p. 1).

Para Flusser (1998a), exemplos de um ritmo fundamental seriam o andar das pessoas, a graça dos moleques que jogam futebol, o constante bater em caixas de fósforos e colheres, o uso das máquinas de escrever nos escritórios como se fossem tambores: “tudo isto é manifestação de uma profunda cultura. O brasileiro vive o ritmo sacral do corpo e dos sentidos do corpo, e vive a beleza do corpo e dos sentidos ritualizada, portanto sacralizada” (FLUSSER, 1998a, p. 62-63), enquanto “a cultura de massas, cinzenta, feia e uniforme, encobre esta verdadeira cultura” (FLUSSER, 1998a, p. 64). Ao mesmo tempo em que se constitui como alternativa à cópia e à defasagem, a vivência desse “ritmo

sacral”, igualmente se constitui como uma aproximação em relação à realidade.

No fundo é o ritmo da nossa vida o ritmo do nosso pensamento, e se temos a sensação de termos perdido o nosso ritmo apropriado, isto significa no fundo que o nosso pensamento está desafinado. A vivência da música pura é uma das raras ocasiões nas quais nos é dado entrar em vibração afinada com a realidade. (FLUSSER, 1965a, p. 5).

A essência da cultura fundamental brasileira, segundo o autor, não se manifesta principalmente em obras datáveis, mas em estrutura concreta e espacial, especialmente em gestos cotidianos. Significa anonimato, participação global, e religiosidade. Não tem sentido querer historicizá-la e distinguir épocas nela (FLUSSER, 1998a, p. 64). Igualmente, não faz sentido tentar reconhecer tal cultura cotidiana através de suas “obras de arte” – um padrão ocidental herdado da cultura europeia – já que espontaneamente ela revelaria uma essência que reside no cotidiano e em seus gestos. Antes, a relação autêntica com a música europeia se efetiva na medida em que esta é internalizada pelos indivíduos e assim passa a compor suas experiências cotidianas: “Não apenas no sentido um tanto romântico de o burguês brasileiro inclinar-se sobre a cultura fundamental a fim de aproveitá-la e nela inspirar-se. Mas, principalmente, no sentido mais radical de ele reconhecer-se a si próprio nela, em método extrospectivo e introspectivo” (FLUSSER, 1998a, p. 64-65).

Ao caracterizar a música brasileira, Flusser (1965a, 1965b, 1998a, 2017) destaca a heterogeneidade de seus elementos, a defasagem de sua expressão e, igualmente, a originalidade da mesma. Assim como a língua, a música articula a estrutura lógico-matemática da mente humana e media a heterogeneidade de seus elementos, tornando possível o tratamento original de quaisquer

elementos que a compõe. Ao investigar a razão de tais características, o autor descreve a presença de um ritmo próprio, fundamental, que se expressa em gestos diversos e permeia o cotidiano brasileiro. Esse ritmo fundamental corresponde à estrutura da mente humana e reflete uma cultura profunda, que, segundo Flusser (1998a), pode vir a se realizar em forma de música e dança, cozinha e traje, contos e histórias, em ritos religiosos e em personagens características, prova de que se trata de uma cultura autêntica (FLUSSER, 1998a, p. 63). Justamente por se constituir como um elemento constante à cultura brasileira, tal ritmo se torna especialmente claro à sua “visão de estrangeiro” e leva ao questionamento sobre a necessidade de “obras” para que uma cultura se reconheça como tal, apontando assim para a prevalência do cotidiano e da vivência da arte como formas de reconhecimento de sua autenticidade, atuando ainda como forte aspecto de legitimação da mesma, em detrimento da cópia, que tenta se aproximar da cultura estrangeira sem vivenciá-la propriamente, e assim se constitui como expressão defasada. Como vivência cotidiana, como celebração da nostalgia que une gerações e presentifica o repertório musical, observamos que a música dos *Beatles* em cenário juiz-de-forano justamente vem a se efetivar como expressão dessa inventividade brasileira.

O reconhecimento que a música brasileira faz de si é usualmente relacionado à transferência de material cultural e à reprodução do mesmo em território nacional, o que naturalmente pode significar uma alienação em relação aos processos de produção cultural e à vivência do contexto no qual tal material se origina. No entanto, a celebração de Natal que se repete a cada ano na cidade de Juiz de Fora, e lota um importante ícone de sua representação cultural, o Cine-Theatro Central, justamente expressa a vivência cotidiana desse mesmo contexto, em um processo de

apropriação que só vem a se efetivar através da associação entre mídia e música.

O autorreconhecimento de um grupo humano específico se mistura a processos de importação e de “tradução” de si mesmo para o outro, o que aponta para o efeito globalizador da circulação cultural, mas não para a tentativa de estabelecimento de uma “linguagem universal” – frequentemente relacionada à música, desde o período romântico europeu. Muito antes, trata-se talvez de uma nova forma de cosmopolitismo cultural, não à maneira imperialista, mas justamente como alternativa a qualquer dominação cultural, a exemplo do que se lê em Santiago (2004, p. 45-63). Trata-se de um movimento cultural que efetivamente teria uma conotação econômica, política, e consequência social, e assim não significa nenhuma tentativa de poliglotismo, mas antes é capaz de recolocar agentes culturais em seu contexto de fruição.

Notas

[1] Para uma listagem completa da obra de Flusser sobre música, conferir: CASTELLO BRANCO, 2015, p. 24 e 25. Para uma apresentação do tema da música e som na obra de Flusser ver: CASTELLO BRANCO, 2015, e CASTELLO BRANCO; GOH; NOVAES, 2014, assim como o periódico *Flusser Studies*, edição 17 (2014), *Music and Sound* [Música e Som] acessível em: <http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-17-double-issue>. Acesso em: 12/08/2020.

[2] “Worauf ich hier die Aufmerksamkeit lenken will, ist die Melodie der Sprache und die Bedeutung dieser Melodie dafuer, was fuer den Sprecher und Hoerer die Wirklichkeit ist, so naemlich, dass sie Wirklichkeit grundsaeztlich auf diese spezifische Melodie dieser

spezifischen Sprache gestimmt ist” (FLUSSER, 2017, p.123). (Tradução nossa).

[3] “Hoert man sie, wie sie in warmen Naechten von Huegel zu Huegel mit einander dialogieren, und so ueber Rio de Janeiro ein Gewebe von synkopischen Rhythmen und unentzifferbaren Morsezeichen flechten, dann kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, dass man vor einem Phaenomen einer fuer uns verschlossenen Kultur steht. Man fuehlt sich dann etwa wie sich ein Analphabet inmitten einer Buchhandlung fuehlen wurde. Sieht man jedoch, wie sie geschlagen werden, welche die Gesten sind, welche der Trommler ausfuehrt, dann hat man das umgekehrte Gefuehl, in voelliger Empathie mit diesem Trommeln zu sein, und von ihm erfasst und durchdrungen zu werden”. (Tradução nossa).

[4] This involves seeking to analyse intercultural, interethnic, and interreligious interactions as an expression of circumstantial and contingent positions or positionalities assumed by social actors, according to existing political constraints and opportunities (ANTHIAS, 2016 apud COSTA, 2017, p.4).

[5] Manuscrito *Deixe isto pra lá*, Vilém Flusser Archiv, UdK-Berlin, [196-?] 1608 Nr. 2856. Posteriormente publicado na coleção de artigos intitulada *Ficções Filosóficas*, pela Ed. USP, em 1998. O arquivo berlinense é acessível através do site <http://www.flusser-archive.org/>. Acesso em 10/08/20.

Referências

ARQUIVO Flusser. Página da internet. Disponível em: <http://www.flusser-archive.org/>. Acesso em: 05 de out. de 2020.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLACK, Júlio. **Natal com os quatro garotos de Liverpool de Juiz de Fora – Tradição surgida nos anos 80, Beatles Forever faz seu concerto de Natal nesta quarta-feira (25) no Cine-Theatro Central**. Tribuna de Minas. Juiz de Fora, 24 de dezembro de 2019, página da internet. Disponível em:
<<https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/24-12-2019/natal-com-os-quatro-garotos-de-liverpool-de-juiz-de-fora.html>> Acesso em: 05 out. 2020.

BUSTAMANTE, Francisco. **Entrevista** concedida à Carla Baldutti. Juiz de Fora, 25 de dezembro de 2019.

CALIXTO, Bruno. **Rock como presente de Natal**. Tribuna de Minas. 25 de dezembro de 2011. Disponível em:
<<https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/25-12-2011/rock-como-presente-de-natal.htm>> Acesso em: 05 out. 2020.

CASTELLO BRANCO, Marta. **O Instrumento Musical como Aparato**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2015.

CASTELLO BRANCO, Marta; GOH, Annie; NOVAES, Rodrigo Maltez. Music and Sound in Vilém Flusser's Work. **Flusser Studies**. vol. 17, 2014. Disponível: <http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-17-double-issue>. Acesso em: 12 ago. 2020.

COSTA, Sérgio. Conviviality in Unequal Societies: Perspectives from Latin America. **Mecila Working Paper**. N.1. São Paulo: Mecila, 2017.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral**: memória, tempo e identidade 2 ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FLUSSER Brasil. Página da internet. Disponível em: <http://www.flusserbrasil.com>. Acesso em: 05 de out. de 2020.

FLUSSER Studies. Página da internet. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net>. Acesso em: 05 de out. de 2020.

FLUSSER, Vilém. **Comparação entre a Idade Média e o Tempo Moderno**. Fonte não publicada. Berlim: Vilém Flusser Archiv, 2-CFPO-21 2294, 1964a.

_____. Da Flauta de Pã. **Suplemento Literário OESP** 8 (370): 3, 22/02/1964b.

_____. **Deixe isto pra lá**. Manuscrito. Registro no Arquivo Flusser: 1608 Nr. 2462, [196-?].

_____. Dois dos Limites da Língua. **Suplemento Literário OESP** 6, São Paulo, 06 jan. 1962, n. 263, p.2, 1962.

_____. **Fenomenologia do Brasileiro**: em busca de um novo homem. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998a.

_____. **Na Música**. Vilém Flusser. São Paulo: Annablume, 2017.

_____. **Na Música**. São Paulo: IBF Instituto Brasileiro de Filosofia. Fonte não publicada. Berlim: Vilém Flusser Archiv, 1662 2-IPEA-15, 1965a.

_____. **Na Música Moderna**. São Paulo: IBF Instituto Brasileiro de Filosofia. Fonte não publicada. Berlim: Vilém Flusser Archiv, 1663 2-IPEA-16, 1965b.

GARCIA, Luís Henrique Assis. Em meus olhos e ouvidos: música popular, deslocamento no espaço urbano e a produção de sentidos em lugares dos Beatles. **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 47, p. 99-118, 2011.

GROSSBERG, Lawrence. **Dancing in Spite of Myself**: essays on popular culture. Durham/London: Duke University Press, 1997.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. 2. Ed. São Paulo: Vértice, 1990.

LEAL, Bruno Souza; LAGE, Igor; BORGES, Felipe. Experiências de nostalgia: de Stranger Things a Vozes de Tchernóbil, diferentes construções nostalgizantes. In: Lucia Santa Cruz; Talitha Ferraz. (Org.). **Nostalgias e mídia**: no caleidoscópio do tempo. 1ed. Rio de Janeiro: E-papers, 2018, p. 47-66.

MONSANTO, Eduardo. **Memória MGTV lembra a tradição do concerto de Natal com Beatles Forever em Juiz de Fora**. G1 Zona da Mata. Juiz de Fora, 23 dez. 2017, página da internet. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/mgtv-1edicao/videos/v/memoria-mgtv-lembra-a-tradicao-do-concerto-de-natal-com-beatles-forever-em-juiz-de-fora/6376717/>>. Acesso em: 05 out. 2020.

MOSTARO, Carlos Décio et al. **História Recente da música popular em Juiz de Fora** (trint'anos) – 1º tomo. Juiz de Fora: Edição dos autores, 1977.

NIEMEYER, Katarina (org.) **Media and Nostalgia**: Yearning for the past, present and future. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

SANTIAGO, Silvano. **O Cosmopolitismo do Pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SILVA, Renata. **Beatles Forever: Os fãs que se tornaram ídolos dos *beatlemaníacos***. Acesa.com. Juiz de Fora, 12 de maio 2004, página da internet. Disponível em:
<<https://www.acesa.com/nossagente/arquivo/bandas/2004/05/12-beatles/>>. Acesso em: 05 out. 2020.

TAVITO. **Tavito**. Columbia Records, 1979. Gravação de áudio LP.

TERRA. **Sem os Beatles, esses discos não existiriam**. [S.l.] 28 de ago. 2019, página da internet. Disponível em:
<<https://www.terra.com.br/diversao/musica/sem-os-beatles-esses-discos-nao-existiriam,98a6f2a306eef05beb1c33b57d01c5faomuszcp7.html>>. Acesso em: 05 out. 2020.

THE BEATLES. **A banda que revolucionou a história do Rock**. Discovery Publicações. 2014.

Nostalgia e memória: edição comemorativa de 38 anos do jornal Tribuna de Minas

Marcos Paulo de Araújo Barros, Gracielle Loures Nocelli

Resumo

Este artigo se propõe a analisar o caderno comemorativo pelos 38 anos do jornal Tribuna de Minas, publicado em setembro de 2019. A partir do resgate de fotos antigas, textos autorreferentes e uma narrativa que rememora momentos marcantes da cidade de Juiz de Fora registrados pelos jornalistas em quase quatro décadas, a edição exalta a memória e incita a nostalgia dos leitores. Com as contribuições de pesquisadores dessas áreas, buscamos compreender como o uso de tais recursos auxiliam no fortalecimento da imagem do jornal e, também, na tentativa de minimizar os impactos vividos pela crise.

Palavras-chave: jornalismo; memória; nostalgia; Juiz de Fora; Tribuna de Minas.

Introdução

Prestes a completar 40 anos, o jornal Tribuna de Minas assumiu, em 1º de setembro de 1981, o desejo de contar a história da cidade de Juiz de Fora (MG). Como pontua o editor-geral do veículo, Paulo César Magella¹, ao circular pela primeira vez, o impresso destacava sua intenção de ligar a cidade, permanentemente, aos meios de comunicação. Dessa forma, há quase quatro décadas, as páginas da Tribuna de Minas não apenas testemunharam a vida do juiz-forano e os fatos que contribuíram para a transformação do município, mas também serviram, e ainda servem, como repositório de memória acerca de Juiz de Fora – por meio de coberturas realizadas nos cadernos de cidade, política, economia, cultura e esporte - e nostalgia para seus leitores.

Para Andreas Huyssen (2000), a mídia, na contemporaneidade, tem papel de construtora de memória, nas disputas envolvendo a promoção de lembranças coletivas e os esquecimentos. De acordo com o autor, as próprias estruturas da memória pública midiaticizada auxiliam na compreensão de que, hoje, “a nossa cultura secular, obcecada com a memória, tal como ela é, está também de alguma maneira tomada por um medo, um terror mesmo, do esquecimento” (HUYSEN, 2000, p. 19).

Considerando essa função da mídia, o objetivo deste artigo é analisar de que forma o jornal Tribuna Minas, por meio da publicação de um caderno comemorativo de seus 38 anos, em setembro de 2019, dispõe de acionamentos e articulações entre memórias e discursos, permeados por afetividade, visando à construção de capital simbólico, que mobiliza atributos como “credibilidade”, “independência”, “coragem”, “tradição” e “inovação” para manter-se no mercado, há quase 40 anos, apesar do cenário atual de crise que assola o jornalismo impresso.

Tal crise não afeta somente a práxis jornalística, mas o modelo de negócio que tem o jornalismo impresso como base. Os números, de fato, não ressoam de forma animadora, uma vez que, em 2015, por exemplo, grandes jornais brasileiros, como Folha de S. Paulo, O Estado de São Paulo e O Globo efetivaram consideráveis cortes nas redações. Na imprensa mineira, a situação não foi diferente. Houve demissões, atraso de pagamentos de salários e falta de depósito de direitos trabalhistas. O jornal O Tempo, de Belo Horizonte, demitiu 11 jornalistas em julho daquele ano, sendo um subeditor, um produtor, seis redatores juniores e três repórteres juniores, além de funcionários do departamento comercial e de *telemarketing*².

Um ano depois, o jornal Hoje em Dia, também de Belo Horizonte, demitiu 40 jornalistas, cerca de metade da sua redação, o que caracterizou, conforme o Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Minas Gerais, uma dispensa em massa³. A própria Tribuna de Minas enfrentou dificuldades financeiras nos últimos cinco anos, tendo também efetivado demissões no seu quadro de jornalistas. Em uma tentativa de reverter esse cenário, o jornal, com menos profissionais na redação, passou a investir no seu portal na internet, inclusive com a criação do canal TMTV⁴, com a finalidade de estimular a comunicação entre o leitor e o jornal, promovendo uma maior aproximação com o público e, conseqüentemente, despertar o interesse de novos anunciantes.

A própria edição comemorativa dos 38 anos da Tribuna de Minas, que é o *corpus* que serve de análise para este artigo, ao invocar a memória e a nostalgia de seus leitores, tem a intenção de driblar sua crise financeira, posto que, ao recorrer a sua história, trazendo à tona coberturas e fotografias de fatos marcantes, reportagens premiadas e depoimentos de jornalistas que ainda fazem parte de sua redação ou que já passaram por ela, almeja mostrar para a sociedade juiz-forana a importância do seu trabalho.

Seja nas bancas ou no ambiente virtual, a equipe documenta a vida da cidade, de um simples buraco na rua à ascensão e queda de uma figura política municipal. Porém, mais do que um testemunho das últimas décadas, a Tribuna se posiciona também como um espaço de transformação aberto diuturnamente para a população juiz-forana. (TRIBUNA DE MINAS, 2019, recurso online).

Assim, o caderno especial de aniversário da Tribuna tem como objetivo, sobretudo, mostrar a relevância da existência de um jornal local que, ao longo de quase 40 anos, retrata em imagens e palavras, cotidianamente, a história da cidade. E, por essa razão, deve continuar existindo e contando com aportes financeiros de seus patrocinadores. Afinal, como aponta Santa Cruz, a “instrumentalização da nostalgia é um movimento mercadológico crescente” (SANTA CRUZ; FERRAZ, 2018, p. 5).

Também é de Santa Cruz em parceria com Ferraz (2018), a consideração de que o mercado e as marcas direcionam seus esforços de *marketing* na busca por capturar consumidores no laço das emoções desencadeadas pela recuperação do passado.

Porém, se é no passado dos consumidores que o mercado acha meios para atraí-los, há quem defenda que não se trata de passado, nem de nostalgia, mas da identificação estratégica, e presentificada, de que ambas as noções são valiosos gêneros e molas propulsoras para ações comerciais em alguns nichos de mercado. (SANTA CRUZ; FERRAZ, 2018, p. 5-6).

Dessa forma, este artigo pretende analisar como a memória e a nostalgia são usadas na edição comemorativa dos 38 anos da Tribuna de Minas como estratégias de aproximação com o público e fortalecimento da imagem do jornal. Compreende-se que, ao empregar tais recursos, o veículo também pretende promover o

interesse de anunciantes e reduzir os impactos da crise vivida pelo jornalismo impresso em todo o país.

Mídia e nostalgia

Na busca pela análise da forma como o jornal Tribuna de Minas dispõe de acionamentos e articulações entre memórias e discursos atravessados por afetividade, com o objetivo de construir para si um capital simbólico por meio da publicação de seu caderno de aniversário de 38 anos, será necessário trazer para esta discussão aportes teóricos que colocam em evidência a questão da mídia e sua relação com a nostalgia e de como essa interseção serve ao mercado.

De acordo com Andreas Huyssen, o termo “nostalgia” pode ser decomposto em “lar” (*nostos*) e “dor”, “perda” ou “desejo” (*algos*). Para o autor, a palavra diz respeito a uma saudade de casa, à falta de algo que está longe e/ou já passou. Ele pontua que o “significado primeiro da palavra remete para a noção de irreversibilidade do tempo: algo no passado que já não se pode alcançar” (HUYSSSEN 2014 apud SANTA CRUZ; FERRAZ, 2018, p. 49).

Na mesma linha de pensamento, Katharina Niemeyer (2018) assinala que o sentimento nostálgico seria como o desejo agridoce por tempos e espaços do passado. Mas ela faz uma ressalva, apontando que a nostalgia também tem a ver com a atração por algo que poderia ter sido. Para tanto, a autora propõe como exemplo um tipo de série como *The Newsroom* (HBO, 2012-2014), a qual apela para a nostalgia não por mostrar o passado de um tipo de jornalismo que tenha deixando saudades, mas, sim, por apresentar uma visão ideal da profissão tal como sempre foi desejada por esses profissionais, mas que jamais se concretizou.

Nesse sentido, como ressalta Niemeyer (2018), é possível perceber uma íntima ligação entre mídia e nostalgia, posto que a primeira se configura como um espaço fundamental para que se possa expressar o sentimento nostálgico. Na visão dela, a mídia tem potencial para produzir conteúdos e narrativas não apenas no estilo nostálgico, mas também como desencadeadores da nostalgia.

Dentro dessa perspectiva, a mídia desempenharia um importante papel para alimentar e responder à nostalgia não apenas pelo viés tecnológico de recuperação de imagens de arquivo, por exemplo, mas também pela possibilidade de fazer circular narrativas capazes de conectar pessoas de diferentes gerações, lugares e classes sociais.

Dessa forma, a nostalgia concede aos indivíduos uma volta ao passado, transformando o tempo em um espaço retornável. Olhando para a nostalgia dessa forma, é possível considerá-la como uma estratégia de manipular o tempo em um cenário em que ele se apresenta cada vez mais efêmero. Destaca-se que esse retorno do tempo só se faz de certa forma viável em razão dos avanços tecnológicos, resultando em um recurso mercadológico lucrativo, como pode ser notado nas palavras de Charles Panati: “vender uma imagem favorável do passado rende muito dinheiro” (1991 apud SANTA CRUZ; FERRAZ, 2018, p. 71).

Aqui, é possível uma aproximação da ideia de “instrumentalização da nostalgia”, fenômeno, como aponta Niemeyer (2014), relacionado ao uso que determinados produtores midiáticos têm feito do recente boom vivenciado por esse sentimento e que pode ser entendida como um importante recurso de aquisição e manutenção de espectadores, apropriando-se do passado para gerar rentabilidade.

Ao apelar para a nostalgia de seus leitores, o jornal Tribuna de Minas tentaria persuadi-los, na tentativa de mostrar-lhes a sua importância enquanto veículo de comunicação para a cidade de Juiz

de Fora, bem como a necessidade de sua permanência no mercado. O que pode ser evidenciado em um trecho de um dos textos que compõem a edição comemorativa de 38 anos da Tribuna:

Foram muitas as transformações. A construção do Mergulhão, a vinda de indústrias, como a Mendes Júnior e a Mercedes-Benz, o fechamento de fábricas, o incêndio da São Vicente, o choro das famílias vitimadas pelas chuvas, a briga política, a generosidade do povo e a ansiedade permanente por mudanças. Todos esses momentos estão em nossas páginas. (TRIBUNA DE MINAS, 2019, recurso online).

Ao acionar fatos do passado em busca de estabelecer uma relação com o seu leitor, a Tribuna também coloca em evidência seu papel de repositório da memória da cidade na qual está inserida, uma vez que, ao longo de quase 40 anos, o jornal, por meio de suas páginas, narrou fatos que contribuíram para a transformação de Juiz de Fora.

Aqui, vale ressaltar que se, no passado, a memória dependia da capacidade de alguns indivíduos conhecidos como portadores ou guardiões para guardar e compartilhar, por meio da oralidade, a história do grupo, Candau (2005) destaca a função da escrita em sua capacidade de alimentar e manter viva, ao longo dos tempos, a história e a identidade do grupo. A escrita conseguiu frutificar a memória e a identidade, porque se transformou em uma extensão da própria memória humana, que pode ser consultada a qualquer tempo e ainda pode ser relida, rememorada e editada para atender às necessidades (sociais, culturais e políticas) de um indivíduo, de um grupo ou de uma sociedade.

Seguindo esse mesmo pensamento, Barbosa (2019, p. 16) define a escrita como “a narrativa de um passado que perdura” e que, exatamente por isso, configura-se em um “ato comunicacional que pode ser vislumbrado como trânsito entre comunicação,

memória e história.” As narrativas da mídia - jornais impressos, revistas, o rádio, a televisão, o cinema e a internet - servem de exemplos de possibilidades de leitura, releitura e edição, assim como a própria mídia pode ser considerada como extensão ou lugar de memória.

Imprensa de Juiz de Fora: história e memórias

Para analisarmos o caderno comemorativo pelos 38 anos da Tribuna de Minas como dispositivo de memória e nostalgia é preciso, primeiramente, compreendermos a relevância do jornal para a população de Juiz de Fora e região. A partir de uma breve contextualização histórica sobre a imprensa juiz-forana, é possível observar como se deu o crescimento do alcance e da credibilidade do veículo ao longo dos anos.

Localizada na Zona da Mata mineira, Juiz de Fora possui 568.873 habitantes⁵ e é considerada polo regional de 141 municípios do entorno, que somam mais de 2 milhões de moradores⁶. O jornalismo juiz-forano é referência para toda a região, tanto pelo histórico de manter uma imprensa ativa desde o século XIX, quanto pela presença da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e de outras instituições privadas de ensino que oferecem graduação na área e exportam talentos para todo o país.

O primeiro jornal impresso a circular na cidade foi O Constituinte, em 1870. Musse (2007) destaca que, nos 30 anos seguintes, mais de cem publicações foram feitas, entre jornais, revistas e almanaques. Os conteúdos eram diversificados e transitavam pela literatura, política e, também, o humor.

A consolidação do jornalismo local acontece no início do século XX com o surgimento de novos jornais impressos, como Diário Mercantil e O Lince, em 1912; O Dia, em 1917; e A Batalha, em

1920. “Até 1930, Juiz de Fora é considerada uma espécie de centro jornalístico do estado” (MUSSE, 2007, p. 10). A cidade, inclusive, foi a primeira em Minas Gerais a criar um sindicato de jornalistas⁷.

Na década de 40, a cidade vive as experiências do rádio e do cinema. A partir de então, há o deslocamento da influência da mídia impressa para os meios eletrônicos. Esta realidade é intensificada nos anos de 1960, com a chegada da TV Industrial, a primeira emissora com produção e conteúdos locais. Fundada pelo empresário juiz-forano Sérgio Vieira Mendes e seus filhos, Gudesteu e Geraldo, que já eram proprietários das rádios Industrial e Difusora, a emissora de TV se manteve ativa até 1980 (MATA, 2011).

O jornal *Tribuna de Minas* foi fundado no dia 1º de setembro de 1981, pelo empresário Juracy Neves, com premissa de ser um veículo apolítico, direcionado às questões locais e regionais, como informa o primeiro editorial:

Um jornal forte, corajoso e polêmico, que visa levantar bandeiras a favor de Juiz de Fora e da Zona da Mata e gritar pelos seus legítimos direitos. Suas preocupações maiores serão a integração, a verdade e o respeito ao leitor, a quem pretendemos atingir através de um trabalho ético e responsável. (TRIBUNA DE MINAS, 1981, p. 3).

Em 1983, com o fim do *Diário Mercantil*, a *Tribuna de Minas* tornou-se a principal mídia impressa da cidade e referência para a Zona da Mata, papel que desempenha até os dias de hoje. Ao longo dessas quase quatro décadas, o jornal vem registrando a história da cidade e da região em suas páginas.

Com o advento das novas tecnologias, em 1996, a *Tribuna de Minas* ganhou a sua versão *online*. Durante 15 anos, o *site* permaneceu como uma reprodução fiel da edição impressa na internet. No entanto, em 2011, com a crise vivida pelos jornais

impressos em todo país, a equipe de jornalismo passou a pensar e produzir conteúdos para a *web*. Assim, o portal Tribuna de Minas também se tornou referência para a cidade e a região. Atualmente, ele recebe, em média, 10 milhões de visualizações por mês, o que corresponde a 13,8 mil acessos por hora⁸.

Também em 2011, a Tribuna de Minas e a jornalista Daniela Arbex venceram o prêmio Esso de Jornalismo na categoria Regional Centro-Oeste com a série jornalística *Holocausto Brasileiro: 50 anos sem punição*.

Durante 30 dias de investigação, Arbex refez os passos de uma história de extermínio, tendo como ponto de partida as imagens do fotógrafo Luiz Alfredo publicadas na revista O Cruzeiro, em 1961. A investigação revelou que 1.853 corpos de pacientes mortos foram vendidos para 17 faculdades de medicina até o início dos anos 80. Os dados também revelaram que mais de 70% dos internados não sofriam de doença mental, mas sofriam de fome, frio, diarreia, pneumonia, maus-tratos, abandono e tortura. (HALFELD, 2013, p. 32).

Rememorar partes da trajetória dos últimos 38 anos será o principal mote da edição comemorativa publicada em setembro de 2019. Utilizando de um discurso nostálgico para relembra-los acontecimentos marcantes deste período, a Tribuna de Minas também busca reforçar a importância do jornalismo para a sociedade, fortalecer a sua imagem perante o público e ampliar as possibilidades de captação de anunciantes, como veremos a seguir.

Memórias em imagens e palavras

O caderno especial de aniversário dos 38 anos do jornal Tribuna de Minas foi lançado nas versões impressa e digital, trazendo 13 textos que relembra-los fatos ocorridos nas áreas de política,

economia, cultura, cidade e esporte. Nessas narrativas, observamos uma fusão entre as memórias de Juiz de Fora e do próprio jornal, uma tentativa de mostrar que a cidade e o veículo estão intimamente ligados em suas histórias. Os discursos autorreferentes e carregados de afetividade tentam criar um sentimento de pertencimento como, por exemplo, no editorial *Muito Prazer*, escrito pelo editor-chefe, Paulo César Magella:

O jornal que conta a história, transforma e mobiliza foi às ruas acompanhar o movimento Diretas Já. Juiz de Fora, com sua forte vocação política, reunia milhares de pessoas na Praça da Estação. A Tribuna estava lá. Viu de perto a migração das cédulas de papel para o digital, registrou as longas apurações, que levavam dias, e denunciou erros na formatação de resultados, quando foram proclamados os mais votados em vez do processo proporcional nas eleições de 1996. (TRIBUNA DE MINAS, 2019, recurso online).

Para Pollak (1989), a memória individual e coletiva está ancorada em três elementos: os acontecimentos vividos pessoalmente ou pelo grupo ao qual a pessoa se julga pertencer, os lugares relacionados às lembranças e aqueles que fizeram ou fazem parte do contexto rememorado. A partir desse conceito, podemos afirmar que ao recontar tais fatos, o jornal busca exaltar a memória de Juiz de Fora e daqueles que possuem laço identitário com a cidade.

Além dos textos autorreferentes, as imagens também integram esta estratégia de memória. A capa do caderno comemorativo reproduz a imagem divulgada na contracapa da primeira edição, publicada em setembro de 1981. Já o título do editorial, *Muito prazer*, retoma a expressão utilizada pelo jornal, também na edição inaugural, para se apresentar ao público.



Imagem 1: Contracapa da primeira edição foi reproduzida na capa do caderno comemorativo pelos 38 anos

Fonte: jornal Tribuna de Minas (2019).

A edição comemorativa traz, ainda, outras várias imagens marcantes. Algumas são em preto e branco, como a da visita do governador de Minas Gerais Francelino Pereira à inauguração do jornal; a dos juiz-foranos nas ruas comemorando a eleição de Tancredo Neves; e o jogo de futebol, realizado no Estádio Municipal Mário Helênio, que marcou a despedida do jogador Zico dos gramados.

Já as imagens coloridas se dividem entre reproduções de capas e fotos de acontecimentos que marcaram a história da cidade e do jornal nos anos mais recentes, como a localização da cova 312 do militante político Milton Soares de Castro, no Cemitério Municipal,

em 2002, e a ascensão do Tupi à Série B do Campeonato Brasileiro de Futebol, em 2015.

Ao exaltar essas memórias, o caderno desperta o sentimento nostálgico do leitor. Aqui é importante destacar o que Niemeyer (2018, p. 29), conforme citado por um dos principais nomes dos estudos sobre nostalgia, explica a respeito deste sentimento: “também pode referir-se ao desejo de um retorno a um tempo passado que nunca foi experimentado”. Sendo assim, essa sensação não está restrita àqueles que vivenciaram os fatos lembrados, podendo ser percebida também entre os leitores mais jovens.

Ao recorrer a essa nostalgia, a Tribuna de Minas busca o reconhecimento do público, reforçando que o jornal esteve presente em todos os momentos. Na matéria *Transformar para viver numa cidade melhor: do buraco de rua às estruturas do poder, o olhar vigilante do jornalismo*, o repórter Renato Salles afirma:

[...] já são 38 anos em que a história de Juiz de Fora e região é retratada em imagens e palavras cotidianamente. Seja nas bancas ou no ambiente virtual, a equipe documenta a vida da cidade, de um simples buraco na rua à ascensão e queda de uma figura política municipal. Porém, mais do que um testemunho das últimas décadas, a Tribuna se posiciona também como um espaço de transformação aberto diuturnamente para a população juiz-forana. (TRIBUNA DE MINAS, 2019, recurso online).

É importante ressaltar que, ao longo dos últimos 38 anos, muitos acontecimentos marcaram a história de Juiz de Fora e da região. A seleção dos fatos que foram reproduzidos no caderno comemorativo enfatiza a relevância do trabalho desenvolvido pela Tribuna de Minas, situação que nos remete ao conceito de Pollak (1989) sobre enquadramentos da memória, quando a ênfase é dada a um ou outro aspecto das lembranças. Dessa forma, o jornal escolhe o que deve ser lembrado pelos leitores. Entre tais memórias

estão apenas momentos exitosos. Como pode ser observado no trecho abaixo, no qual o jornalista Márcio Guerra, que atuou como repórter do Caderno de Esporte da Tribuna, na década de 1980, fala de momentos memoráveis da época em que integrava a redação do jornal.

“Esse período me marcou profundamente, não só pela minha paixão pelo esporte e pelo clube, mas, principalmente, pelo que essa vitória provocou na cidade. Talvez tenha sido um dos maiores momentos do esporte em Juiz de Fora. A cidade respirava o voleibol o tempo todo. Tínhamos a transmissão ao vivo da Rádio Solar e páginas inteiras da Tribuna dedicadas àquela cobertura. Era um sucesso”, pontua o jornalista e professor da Faculdade de Comunicação Márcio Guerra, recordando a ocasião de um jogo do Sport justamente no horário do programa “A voz do Brasil”. A rádio, conta Márcio, decidiu fazer a transmissão, então, em alto falante, para que as pessoas acompanhassem nas ruas. “A gente fazia uma cobertura diária, e o vôlei foi, aos poucos, ganhando mais espaço até do que os clubes de futebol. A cidade foi se envolvendo de uma maneira tão grande que dominou o noticiário. Havia contratações importantes e uma grande empresa por trás. Foi a primeira vez que um clube do interior ganhou um campeonato no estado. E a mídia se envolveu muito com isso”, acrescenta o então repórter e locutor, que num dos registros da vitória aparece com os fones de ouvido e pulando com o público. (TRIBUNA DE MINAS, 2019, recurso online).

Observamos que todo esse trabalho busca a aproximação e o reconhecimento do público, como forma de fortalecer a imagem da Tribuna de Minas e enaltecer a credibilidade do jornalismo. Para isso, a edição chega a personificar o jornal como agente que “registra, mobiliza e transforma”.

A credibilidade como valor-chave

Ao dirigir-se a seus leitores, o jornal tem como intenção evocar a credibilidade como valor-chave. Nos trechos que se seguem, é possível perceber como a Tribuna de Minas dispõe desse valor impregnado de simbolismos relacionados à história do jornal e, principalmente, às memórias articuladas a ele. Esses acionamentos servem de exemplo de como o jornal investe de uma aura própria, de uma distinção particular, introjetada no discurso autorreferente, mobilizando sentidos de credibilidade e de seu papel social junto à comunidade, como pode ser inferido na fala do jornalista Eduardo Valente em relação à cobertura realizada pela Tribuna a respeito das obras da BR-440:

Cobrindo toda a longa e complexa trajetória da BR-440, apontando as falhas, denunciando distorções, debatendo soluções e dando voz aos envolvidos, as reportagens atuaram para que, mesmo não havendo uma solução ideal, futuros erros não sejam cometidos. “A publicação consegue dar luz aos problemas, discutir fatos e, o mais importante, apontar soluções. No caso das reportagens da BR-440, a população diretamente afetada reconheceu no jornal um porta-voz das suas demandas, quando todas as demais portas já estavam fechadas. Por outro lado, a repercussão e o alcance, das matérias fazem com que a mobilização do Poder Público também aconteça”, defende Eduardo, apontando para uma legítima atuação do jornal como quarto poder. (TRIBUNA DE MINAS, 2019, recurso online).

Esse mesmo tipo de operação também pode ser inferido no que a jornalista Sandra Zanella destacou a respeito da série *Vidas perdidas*, que a Tribuna publicou em janeiro de 2018, na qual ela e o jornalista Marcos Araújo fazem um mapeamento de dados sobre a criminalidade local, resultando em oito reportagens que demonstraram como a violência e se alastrava de Norte a Sul, de

Leste a Oeste, em Juiz de Fora. Com índice de 24,3 assassinatos por cem mil habitantes, o percentual era considerado uma verdadeira epidemia, segundo referência da Organização Mundial de Saúde (OMS), que nomeia assim os indicativos maiores a dez mortes para cada cem mil pessoas. A consideração da jornalista é ratificada pelo jornal, ao afirmar que as reportagens qualificaram o debate sobre ações de melhoramento da segurança pública no município:

Permanentemente rebatendo a ideia de trazer para Juiz de Fora o programa “Fica Vivo”, de prevenção a homicídios voltado para jovens entre 12 e 24 anos, o Governo de Minas mudou de ideia e, em 25 de março daquele ano, dois meses após a publicação da série, a manchete da Tribuna anunciou: “‘Fica vivo’ chega a Juiz de Fora em abril”. O local escolhido para a instalação do programa foi o mesmo de onde a primeira reportagem partiu: “Como é viver na Rua da Esperança? A resposta deveria ser poética, mas a realidade dos moradores é bem mais dolorosa do que a imaginação pode sugerir e se espalha pelos vizinhos becos e travessas da Vila Olavo Costa, na Zona Sudeste, recordista de homicídios no ano passado”, escreveu Sandra, na edição de 7 de janeiro, iniciando a sequência de publicações que não apenas mobilizou o Poder Público e comunidades, mas qualificou uma discussão complexa e urgente. (TRIBUNA DE MINAS, 2019, recurso online).

Ainda na visão de Pollak (1989) sobre enquadramentos da memória, há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido. Isso remete ao fato de que a memória está vinculada ao sentido da passagem do tempo. Esse tipo de operação aparece no texto que fecha a edição comemorativa dos 38 anos do jornal, acionando atributos de “tradição” ao veículo.

Testemunhar, registrar a história, eternizar momentos por meio de textos e imagens. Em preto e branco ou cores, a

Tribuna traz nesses 38 anos flagrantes de fatos que marcaram a cidade para sempre. A fotografia em forma de arte. A imagem que revela, fala por si. Entre alegrias e tristezas, tragédias e comemorações, solenidade e manifestações, o jornalismo ajuda a documentar o que nunca será esquecido. (TRIBUNA DE MINAS, 2019, recurso online, grifo do autor).

Estes atributos buscam o reconhecimento do público em relação à credibilidade do jornalismo feito pela Tribuna de Minas há quase quatro décadas. “A credibilidade constituída de um orador precisa preexistir à percepção do interlocutor, mas só ganha sentido dentro de uma relação intersubjetiva” (LISBOA, 2012, p. 15).

Considerações finais

Diante do exposto, é possível concluir que a Tribuna de Minas ao lançar mão de uma edição comemorativa de seus 38 anos de atuação como veículo de comunicação, na cidade de Juiz de Fora, busca evidenciar seu próprio passado, ressaltando a imagem que engendrou de si mesma enquanto jornal local, invocando a memória e a nostalgia de seus leitores. Para isso, faz um recorte da própria história, selecionando momentos que devem ser lembrados pelo público, o que nos remete ao conceito de Pollak (1989) sobre enquadramentos de memória.

A fim de atingir seus fins, o jornal utilizou-se da colaboração de atores profissionalizados (jornalistas que atuam na redação ou que passaram por ela), acionando, assim, discursos de caráter nostálgico e baseados em episódios que fizeram parte das coberturas realizadas pelo jornal, ao longo de quase quarenta anos.

Dessa forma, esse tipo de operação busca assegurar ao veículo uma crença acerca do jornalismo enquanto porta-voz de credibilidade, de seu papel social e de repositório da memória do

município, fazendo da Tribuna de Minas merecedora de seu lugar no mercado e de aportes financeiros de anunciantes.

Vale ressaltar que, ao dirigir-se a seus leitores, a Tribuna de Minas rememora a credibilidade como valor-chave, que aqui está impregnado de simbolismos relacionados à história do jornal e, principalmente, às memórias articuladas a ele. A credibilidade é vista não apenas como um princípio jornalístico, mas como uma característica inata da qual a Tribuna não escapa. Dessa forma, é perceptível que o jornal se investiu de uma aura própria, de uma distinção particular, introjetada no discurso autorreferente da empresa e de seus jornalistas. Como assinala Ricoeur (2007) se “a fidelidade ao passado não é um dado, mas um voto”, são as “memórias felizes”, mais do que a produção jornalística em si, que servem como avalistas de seu lugar no mercado (apud SANTA CRUZ; FERRAZ, 2018, p. 162-163).

Notas

[1] Extraído do editorial do caderno comemorativo pelos 38 anos do jornal.

[2] Informações retiradas do Portal da Imprensa.

[3] Informações extraídas do site do Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Minas Gerais.

[4] Canal no YouTube cujo conteúdo também é disponibilizado no portal e nas redes sociais da Tribuna de Minas.

[5] Dado da estimativa da população divulgado pelo IBGE em 2019.

[6] Idem à nota anterior.

[7] O Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Juiz de Fora foi fundado na década de 1930 com o nome de Sindicato dos Intelectuais Proletários Militantes da Imprensa.

[8] Dados disponibilizados pela Tribuna de Minas aos autores em 16 de julho de 2020.

Referências

BARBOSA, Marialva Carlos. Comunicação, história e memória: diálogos possíveis. **Revista Matrizes** v. 13, n.1, p. 13-25, Jan./Abr, 2019.

CANDAU, Joël. **Antropologia da Memória**. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

HALFELD, Raísa. **Os desafios da notícia na era digital: Análise das Manchetes e Submanchetes das versões impressa e online do jornal Tribuna de Minas**. Trabalho de conclusão de curso. Juiz de Fora: Faculdade de Comunicação da UFJF, 2013.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística. Portal institucional 2020. Disponível em: www.ibge.gov.br. Último acesso em: 25 de set. 2020.

LISBOA, Sílvia. **Jornalismo e a credibilidade percebida pelo leitor: independência, imparcialidade, objetividade, honestidade e coerência.** Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

MATA, Jhonatan Alves Pereira. **Um telejornal para chamar de seu: identidade, representação e inserção popular no telejornalismo local.** Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFJF, 2011.

MUSSE, Christina Ferraz. A imprensa e a memória do lugar: Juiz de Fora (1870/1940). In: **Anais do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, 2007. Juiz de Fora (MG).

NIEMEYER, Katharina. O poder da nostalgia - sobre o papel e o lugar da mídia e da comunicação In: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Talitha Gomes (org.). **Nostalgias e mídia no caleidoscópio do tempo.** Rio de Janeiro: E-papers, 2018.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, v.2, n.3, p. 3-15, 1989. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf.

PORTAL DA IMPRENSA. **Jornal “O Tempo” demite 11 jornalistas; sindicato mineiro repudia os cortes.** [S.l.], 27 jul. 2015, página da internet. Disponível em: <http://portalimprensa.com.br/noticias/brasil/73470/jornal+o+tempo+demite+11+jornalistas+sindicato+mineiro+repudia+os+cortes>. Último acesso em: 21 set. 2020.

SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Talitha Gomes. A propósito da nostalgia. In: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Talitha Gomes (org.). **Nostalgias e mídia no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2018.

SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DE MINAS GERAIS. **Dispensa em massa no jornal Hoje em Dia: Ministério do Trabalho marca reunião de mediação para sexta-feira 4/3**. [S.l.], 2020, página da internet. Disponível em: <http://www.sjpmg.org.br/2016/03/dispensa-em-massa-no-jornal-hoje-em-dia-ministerio-do-trabalho-marca-reuniao-de-mediacao-para-sexta-feira-43>. Último acesso em: 21 set. 2020.

TRIBUNA DE MINAS. **Editorial**, p. 3. Juiz de Fora. Set. 1981.

TRIBUNA DE MINAS. **Tribuna de Minas 38 anos**. Juiz de Fora, Set. 2019, website. Disponível em: <https://tribunademinas.atavist.com/tribunademinas38anos>. Último acesso: 2 out. 2020.

Nostalgia e memória na revista oficial do carnaval de Juiz de Fora de 1980

Samara Miranda Silva, Rafael Otávio Dias Rezende

Resumo

Os desfiles das escolas de samba de Juiz de Fora tiveram o seu apogeu entre os anos de 1970 e 1985. Com o objetivo de divulgar o evento, a revista oficial de 1980, intitulada *O melhor de Minas: Carnaval de Juiz de Fora*, contém, entre variadas informações, dois artigos. O primeiro, *Carnaval - 80: O maior de Minas*, é assinado pela Prefeitura da cidade e enfatiza a grandeza dos festejos que estavam por vir. O segundo, *Lembranças de uma época de ouro*, foi escrito por Arides Braga, rememorando os antigos carnavais e personagens históricos da folia municipal. Utilizando como metodologia da análise das narrativas, de Motta (2013), e análise de conteúdo, de Bardin (1977), pretende-se compreender quais representações os artigos fazem do carnaval juiz-forano naquele momento, recorrendo ao passado e ao presente conforme suas intenções.

Palavras-chaves: carnaval de Juiz de Fora; escolas de samba; memória; nostalgia; revista.

Introdução

Juiz de Fora vivia grande expectativa para o carnaval de 1980. A programação oficial iniciou no sábado, dia 16 de fevereiro, com a entrega das chaves da cidade pelo prefeito para o rei e a rainha do carnaval e o cortejo da Banda Daki. À noite, aconteceram os desfiles do rancho Rouxinóis e das escolas do grupo II. No domingo, os blocos não oficiais, seguidos do tradicional Domésticas de Luxo e das agremiações do grupo I, passaram pela Avenida Rio Branco. Na segunda-feira, a folia teve início com o rancho *Não Venhas Assim*, que antecedeu outra apresentação das agremiações do grupo II. Fechando o último dia de desfiles, 19, voltaram para a passarela os blocos não oficiais, *Domésticas de Luxo* e as escolas do grupo I. Desfilaram 13 agremiações e blocos oficiais (algumas instituições menores eram consideradas blocos, apesar de terem todo o escopo de escola de samba). O *Partido Alto* se sagrou campeão na disputa, com o enredo *Epopéia das esmeraldas*. O carnaval juiz-forano vivia o auge do reconhecimento e da popularidade.

Nesse contexto, a Prefeitura Municipal de Juiz de Fora (PJF) – através de sua secretaria de cultura, a Funalfa – produz uma revista como material de divulgação do carnaval. A publicação continha desde anúncios de voos aéreos, empresas de turismo, cursos pré-universitários, loja de móveis e de roupas, lavanderia, sugestões de hotéis, restaurantes, vida noturna e pontos turísticos. Um guia para os foliões ilustra as mais de 30 páginas da revista de 1980, com a programação completa dos desfiles das escolas de samba e blocos oficiais – incluindo o histórico e a letra dos sambas de cada um – e os bailes nos clubes.

Dois artigos provocaram curiosidade. O primeiro, localizado logo após a capa, é escrito pelo jornalista, musicólogo e cronista carnavalesco, Arides Braga. Com o título *Lembranças de uma época de ouro*, Braga ressalta que os antigos carnavais de corsos, blocos,

batalhas de confete eram melhores que o tempo vivido. O segundo, de caráter editorial, é assinado pela administração municipal, à época ocupada pelo prefeito Mello Reis. O texto destaca o reconhecimento do carnaval juiz-forano como o terceiro melhor do país, sob o título *Carnaval 80 - O maior de Minas* - dizer também estampado na capa.

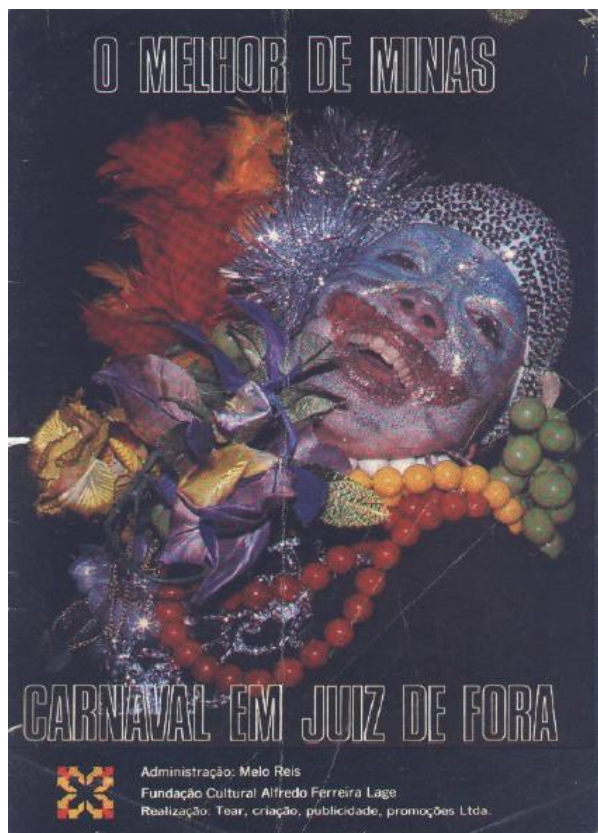


Figura 1 – Capa da revista oficial do carnaval de 1980 de Juiz de Fora

Fonte: Acervo pessoal Samara Miranda.

A partir do referencial teórico de nostalgia (Cruz e Ferraz, 2018), memória (Pollak, 1989, 1992; Sarlo, 2007; Huyssen 2000, 2014), análise de conteúdo (Bardin, 1977) e narrativas (Motta, 2013), investiga-se a rememoração do passado no considerado ápice da folia, através dos artigos presentes na revista oficial do carnaval de 1980. Com o objetivo de perceber como o carnaval juiz-forano é representado naquele período, observa-se o que é evidenciado, destacado, esquecido, camuflado ou apagado em cada um desses materiais. Considerando a relevância das narrativas para a construção de paradigmas, questiona-se as diferentes motivações e interpretações da realidade feita pelos autores. Estima-se entender a analogia de forças existentes, a memória e os processos nostálgicos entre os textos publicados.

Lembranças de uma época de ouro

Conforme relata Felipe Ferreira (2004, p.19-20), na antiguidade greco-romana já se realizavam festas com características carnavalizadas, como as dionisíacas, as lupercais e as saturnais. As dionisíacas ocorriam em março, quando mascarados cobertos com peles e galhos, disfarçados de animais, desfilavam em procissão celebrando o deus Dionísio. As lupercais aconteciam em fevereiro, em homenagem ao deus protetor dos rebanhos, chamado de Pã ou Luperco. Nelas, sacerdotes do deus corriam pela cidade com pouca roupa, batendo com galhos de árvores em quem estivesse em seu caminho, acreditando assim trazer fecundidade às mulheres mais jovens e facilitar o parto das grávidas. Um grande cortejo com grupos de mascarados e charretes enfeitadas dava prosseguimento ao evento. Já as saturnais eram dedicadas ao deus da agricultura e das sementes, Saturno. Comemorava-se em dezembro, com direito a trocas de presentes, cantos e danças, tudo regado a muita bebida

e comida. Os participantes acreditavam que o momento permitia regressar, ainda que por um momento, à idealizada *idade do ouro*, um “retorno mítico a essa época feliz e desaparecida, época de igualdade, de abundância, de felicidade” (MINOIS, 2003, p. 97). Ferreira acrescenta:

Não é por mera coincidência que essas festas que se davam aos deuses Saturno, Luperco e Dionísio aconteciam entre dezembro e março, período em que hoje brincamos o Carnaval, visto que os dias em torno da passagem do ano sempre foram considerados propícios a vários tipos de festejos por seu caráter limítrofe e ambíguo, marcando o final de um ciclo solar e o início de um novo tempo. (FERREIRA, 2004, p. 20).

Séculos depois, nas terras da então colônia portuguesa se cantava, brincava, dançava e festejava nos moldes do que se tornaria, posteriormente, o carnaval brasileiro. O entrudo, festividade vinda dos costumes de Portugal “teve sua primeira demonstração no Brasil em Pernambuco, no ano de 1553” (ALMEIDA, 2014, p. 19). Consistindo-se no “lançamento de projéteis recheados de líquidos ou pós variados (ou mesmo de grandes gamelas de água e, em certos casos, líquidos imundos), o entrudo era praticado, na cidade do Rio de Janeiro, por todas as camadas sociais” (FERREIRA, 2005, p. 29). Além das substâncias grudentas, também eram lançadas cusparadas vindas de sacadas e janelas das casas, “disparadas especialmente por moças que acompanhavam a brincadeira de seus lares, impedidas ou temerosas de sair. Urina, águas suja, lama, ovos e qualquer produto à disposição no momento que fosse capaz de ser lançado contra outras pessoas” (FONSECA, 2019, p. 53).

As primeiras aparições desse festejo na província de Santo Antônio do Paraibuna, futura Juiz de Fora, acontecem por volta de 1820 (ALMADA, 2014, p. 33). Já elevada à cidade, o memorialista

Pedro Nava (2005) conta como eram as manifestações no município no início do século XX:

Água não era só de chuva e de enchente. Mais abundante era a do entrudo. [...] Os limões de todos os tamanhos e de todas as cores que eram preparados com semanas de antecedência e em enorme quantidade. Continham água de cheiro, água pura, água colorida, mas os que caíam da sacada do Barão vinham cheios de água suja, de tinta, de mijo podre. [...] Todos os pontos estratégicos das casas eram ocupados com jarras, baldes, latas e bacias para esperar os atacantes. (NAVA, 2005, p. 249-250).

As diversas formas de brincar obedeciam às classificações sociais e financeiras da época e as refletiam. Conforme Ferreira (2005, p. 30), “entrudo era uma definição abrangente que reunia todas as manifestações carnavalescas não incluídas na festa imaginada pelas elites”. As brincadeiras das casas-grandes eram estritamente regradas, obedecendo aos comandos e normas dos senhores, que pouco se permitiam molhar, porém, sujavam empregados e escravizados da maneira que desejassem. Nas ruas, o princípio era não ter regras. Portanto, molhava-se quem passasse, aproveitando até para cobrar certas desavenças.

Tais tensões “contribuem em muito para a compreensão da evolução do carnaval: o espaço privado é local de alta hierarquização, da representação da elite, enquanto o espaço público é ocupado pelo povo e o cenário principal da disputa pelo controle do carnaval” (VISCARDI; SOTTANI; SILVA, 2013, p. 4). Os autores acrescentam que as classes sociais mais elevadas consideravam essa forma de brincar uma barbárie, “porque estava muito distante da concepção do que consideravam ser uma festa adequada. Para isso, era necessário criar uma nova forma de divertimento que fosse, como sugerido pela elite, ‘mais civilizada’” (VISCARDI; SOTTANI; SILVA, 2013, p. 4).

A segregação e hierarquização das práticas impulsionam a alta sociedade a se apossar dos logradouros e deter esses espaços: “Física e simbolicamente, [...] será parte determinante da organização purificadora empreendida pelas elites [...]. Preponderar na disputa pelo espaço equivale a regulamentá-lo”, afirma Ferreira (2005, p. 32). A partir de 1838, as brincadeiras são fortemente combatidas e a “tentativa de controlar o ‘vale tudo’ nas ruas era uma empreitada nacional e nela foram usadas todas as armas, das crônicas nos jornais ao poder público” (THOMÉ, 2018, p. 2). Baseando no modo parisiense e com um fulgor de domesticar a festa, é realizado o primeiro baile de máscaras, em 22 de janeiro de 1840 (VISCARDI; SOTTANI; SILVA, 2013, p. 5).

Mesmo não manifestando práticas violentas, como no Rio de Janeiro, o entrudo foi proibido em Juiz de Fora através de um código de posturas em 1884 (ALMADA, 2014, p. 33). Entretanto, a população ignorou a ordem e continuou atirando seus limões-de-cheiro por muitos anos. “Durante toda a existência do entrudo na cidade, o grande opositor carnavalesco à agressiva brincadeira foram os bailes carnavalescos sediados em teatros e clubes da cidade, com foco predominante na aristocracia e classes médias da crescente cidade”, afirma Fonseca (2019, p. 56).

Em 1863, com a inauguração do Theatro Misericórdia, surgem alternativas mais elegantes e adequadas ao comportamento da alta sociedade, como os bailes carnavalescos. Em 1871, desponta o Theatro Perseverança (no local atualmente do Cine-Theatro Central): “É neste palco que a cidade verá os maiores bailes de máscaras do final do século XIX, podendo-se confundir sua própria história com a história dos bailes de carnaval na cidade durante esse período” (FONSECA, 2019, p. 56-57). Outros espaços que foram construídos nessa época são o Teatro São Sebastião (1870), Teatro do Matos Lobo (1874), Teatro Provisório (1888), Teatro Novelli

(1889), Teatro Éden e Teatrinho da Sociedade União Recreativa (1890), também sediando os eventos carnavalescos (PALCO, 2008).

Propagando as tendências da capital do país de controle, restrição e cerceamento, é fundado em 1888 o primeiro clube de grande sociedade carnavalesca, chamado *Volapukistas*, que desfilou pelas ruas com seis carros e faixas com críticas da época. Anos após, sem o mesmo esplendor, nasce o *Zé-Pereira*, que “não era uma manifestação artística sublime, incapaz de maravilhar as pessoas por onde passavam apenas por uma questão estética, e de acordo com os padrões de civilidade da aristocracia brasileira, não era a manifestação ideal, mas o *Zé-Pereira*, durante muito tempo foi a alternativa ‘decente’ ao entrudo” (FONSECA, 2019, p. 60).

Os festejos de 1900 são marcados pelos cortejos de carros nas ruas centrais da cidade, que eram enfeitadas, iluminadas e decoradas especialmente para os dias de folia. Ainda nessa década, passam a existir as batalhas de confete, que havia como predicados ser uma brincadeira: “[...] basicamente nos quesitos dos cursos, quando as carruagens ou automóveis se cruzavam, os foliões lançavam uns sobre os outros confetes ou serpentinas” (ALMADA, 2014, p. 36). O curso era a manifestação mais próxima das grandes sociedades, devido ao poderio financeiro. Assim se chamavam “os desfiles em automóveis de passeio que saíam às ruas enfeitadas e com pessoas fantasiadas que interagiam com o público. Ato este, como se confeccionassem, cada família possuidora de um veículo, um aparato carnavalesco” (FONSECA, 2019, p. 109).

A literatura de momo não conceitua criteriosamente a diferença de blocos, ranchos e cordões. Em tentativa de categorizar, Fonseca (2019, p. 109) ressalta as profundas ligações da música negra e baiana nos cordões, que, ao saírem às ruas, formavam à sua volta “espontaneamente cordões de isolamento de pessoas, onde, dando-se as mãos, mantinham uma zona segura para que o som não fosse interrompido ou atrapalhado pela exaltação dos foliões”.

Com raiz nas manifestações religiosas, “os ranchos de reis foram as primeiras formas de desfile de reunião do grupo negro na cidade do Rio de Janeiro. Os ranchos tiveram como objetivo, além de recordar as festividades da terra de origem, homenagear e *reverendar* amigos e parentes” (RODRIGUES, 1984, p. 29). Agregando nas suas performances instrumentos de sopro e de corda, em Juiz de Fora “os ranchos eram formados por pessoas de várias categorias sociais, o que geralmente não acontecia com entidades carnavalescas denominadas clubes, que faziam dois tipos de Carnaval: bailes, em suas sedes, e o de rua, com retretas e corso” (MOSTARO; SILVA FILHO; MEDEIROS, 1977, p. 17). Ainda que contassem com um público diverso, os ranchos eram considerados uma forma civilizada de brincar o carnaval (FONSECA, 2019, p. 111).

Já os cordões passariam por transformações para sobreviverem às políticas públicas de cerceamento. Essas entidades gradativamente assumiriam a denominação de blocos (FONSECA, 2019, p. 111). Desenvolvidos nos seios domésticos em Juiz de Fora, os blocos passaram a tocar novos ritmos vindos da capital fluminense, como as marchas e os sambas.

O maior de Minas

O bloco *Feito Com Má Vontade* era composto por grandes entusiastas. Um deles em especial, José Oceano Soares, trabalhando no Rio de Janeiro, observou e conviveu com as primeiras efervescentes manifestações. Trazendo a ideia para o grupo de amigos em Juiz de Fora, nasce a primeira agremiação do estado em 1934, a Turunas do Riachuelo. O surgimento, não foi por acaso:

Sociologicamente, sabe-se que o advento das escolas de samba, um tipo de agremiação carnavalesca diferente das

existentes nos anos 30, deveu-se a uma necessidade popular de manifestação coletiva. As grandes sociedades (préstitos), os ranchos e os clubes nem sempre admitiam em suas fileiras ou quadros pessoas que fossem de classe sociais menos favorecidas. E sendo os grupos de sambistas ainda vistos na época com olhos bastante repressivos, principalmente por parte das autoridades policiais, porque permitiam uma certa promiscuidade com pessoas de má fama, nada mais natural do que se tentar, espontaneamente, uma oficialização daqueles anônimos núcleos carnavalescos. (MOSTARO; SILVA FILHO, MEDEIROS, 1977, p. 26).

Devido à impreterível necessidade de competição, é inaugurada pela turma da Av. Sete de Setembro, Bairro Costa Carvalho, em 1937, a *Feliz Lembrança*, tornando-se escola de samba em 1939. Nesses primeiros anos de movimento, as agremiações não tinham a obrigatoriedade de apresentar enredos: “[...] desfilavam pelas ruas da cidade, dividindo o espaço com fantasiados avulsos, pequenos blocos, os ranchos e o curso. As participações ativas nas batalhas de confete rendiam conquistas de campeonatos” (MOREIRA, 2008, p. 72). Posteriormente, surgiram o *Unidos do Mariano* (1942), *Castelo de Ouro* (1947), *Granfinos do Samba* (1949), *Juventude Imperial* (1964), *Real Grandeza* (1966), *Partido Alto* (1967), *Rivais da Primavera* (1971), *Unidos dos Passos* (1975), *Acadêmicos do Manoel Honório* (1977), *Unidos do Ladeira* (1979) e *Mocidade de São Mateus* (1970), renomeada *Mocidade Alegre* anos depois.

Somente em 1966, iniciaram os desfiles competitivos de escolas e blocos, organizados pelo Departamento Autônomo de Turismo (DAT). A *Feliz Lembrança* surpreendeu com uma plástica impactante, consagrando-se vitoriosa com o enredo *Máscara Veneziana* (FONSECA, 2019, p. 125). Mostaro, Silva Filho e Medeiros (1977, p. 82-83) discorrem sobre a apresentação:

Não só um guarda-roupa consoante ao tema desenvolvido, como também uma nova coreografia segundo os personagens e alas representados. Instituiu-se ainda a presença de carro alegóricos, e como ‘*gran finale*’ apoteótico, uma piscina móvel onde flutuava uma gôndola veneziana construída em idênticas proporções às reais existentes no mundo. (grifo do autor).

Em artigo publicado no jornal O Lince, em março de 1966, com o título *Carnaval de JF: Terceiro do Brasil*, o jornalista Luiz Antônio Coluci (apud MOSTARO, SILVA FILHO, MEDEIROS, 1977, p. 88-90) descreve os investimentos, a execução, as vendas do comércio e como foram as festividades nos clubes e os desfiles de blocos. Ao fim, Coluci afirma que “tudo isso reunido, fez com que nossa cidade assistisse, entusiasmada, o ressurgimento do nosso carnaval externo e conquistasse o título de ‘Terceiro Carnaval do Brasil’”. Não se conhece a origem ou por qual entidade foi concedida a honraria desse ano. Entretanto, segundo Almeida:

Na década de 1970 o carnaval da cidade foi reconhecido oficialmente pela Empresa Brasileira de Turismo (Embratur), que passou a relacioná-lo no calendário nacional. De acordo com pesquisa e classificação da Riotur, em 1979 a folia juiz-forana ficou entre as três melhores do Brasil e a maior do estado. Em 1982, novamente, a festa juiz-forana foi a terceira do país e a melhor de Minas. (ALMEIDA, 2015, p. 3).

Acredita-se que há relação nessas certificações. A festa é marcada por interrupções em 1967 e 1969. Apesar do sucesso, não houve desfiles nesses anos. “Será a partir de 1970 que os concursos acontecerão sem interrupção, mas não sem problemas, até 1991. Podemos considerar o período entre 1970 e 1980 como uma fase de ascensão para as Escolas de Samba juiz-foranas” (MOREIRA, 2008, p. 73).

Em 1977, o DAT amplia a estrutura e o investimento. Dois anos depois, é lançado o primeiro LP com os sambas-enredos, a procura por hotéis aumenta, convidados famosos participam e a organização dos desfiles se torna maior, dividindo as escolas em grupos. Todo o empenho gerou prestígio, ampla divulgação e o reconhecimento como um dos melhores do Brasil por órgãos turísticos nacionais. Para os veículos midiáticos locais, era o segundo do país e o maior de Minas Gerais (ALMEIDA, 2014, p. 133).

Almada apresenta justificativa para a década de 70 ser considerada a *época de ouro*. Segundo a autora (ALMADA, 2014, p. 74), o carnaval municipal “marcou época não só em questão dos belos sambas produzidos, mas pelo desenvolvimento e o apoio da administração local para a realização da festa”. A pesquisadora ressalta ainda que “com o cenário de fundo da apresentação das escolas de samba definido, a Avenida Rio Branco, e depois do grande sucesso e desenvoltura apresentada, a cidade ganha novos aparatos para incrementar a festa” (ALMADA, 2014, p. 74).

O processo de decadência teria início na década de 1980, atingindo o auge da crise nos anos 2010 (FONSECA, 2019, p. 144). Além das persistentes interrupções, outros agravantes também foram experimentados com a falta de um espaço específico para as realizações dos desfiles, passando por sete diferentes ruas da cidade, corte nas verbas destinadas, quadras fechadas devido à falta de documentação e adequação aos projetos exigidos pelos Corpo de Bombeiros e a dependência financeira das agremiações que precisam do investimento para promover o desfile. Com isso, as comunidades envolvidas – incluindo famílias que tinham como uma das fontes de renda o trabalho na preparação do espetáculo –, a preservação da memória, a manutenção da identidade e a perpetuação da cultura foram duramente afetadas. O último desfile

foi realizado em 2017, sem perspectiva de retorno até a conclusão deste estudo.

Memória e nostalgia

Entendendo a complexidade cultural e estrutural das escolas de samba, pode-se afirmar que “não só reúnem essas características do carnaval do passado, como também contam com um aspecto da nossa contemporaneidade, aquele que faz delas um dos maiores eventos midiáticos, consumido como produto que fala de si” (SOUZA, 2000, p. 141). Vetores exponenciais de transmissão de saberes, têm a particularidade de narrar crenças, descrever a sociedade na qual está inserida e expor sentimentos do grupo pertencente através do canto, da dança e da estética. As letras dos sambas-enredo se tornaram importantes registros de outros tempos. A composição da agremiação *Unidos dos Passos*, de 1968, é um exemplo:

Quantas saudades que eu tenho/ daqueles velhos
carnavais/ quando as escolas de samba/ os blocos e os
ranchos/ tinham seu cartaz./ Feliz Lembrança e Turunas/
grandes alegrias para nós/ ainda tinha Quem São Eles/ e
Não Venhas Assim/ Quem Pode, Pode e Rouxinóis./ Tinha A
Flor da Mocidade/ Granfinos do Samba, Havaianas da Orgia/
Castelo de Ouro, Rivais no Samba/ Caprichosos da Folia/
Unidos da Serra, Prá Lá de Boa e outros mais/ Hoje a Unidos
dos Passos recorda/ daqueles velhos tempos/ que ficaram
pra trás. (VELHOS CARNAVAIS, 2000, s.p.).

O substantivo feminino *memória* tem por definição ser a “faculdade de reter ideias, sensações [...] adquiridas anteriormente. Recordação que a posteridade guarda: [...] Papel usado para anotar coisas que não se deve esquecer; lembrete. Relato feito escrita ou oralmente sobre uma situação; narração” (DICIO, 2020, recurso

online). Em termos discursivos, “o papel da memória é aquele que dá viabilidade ao acontecimento histórico, já que a própria estruturação do discursivo constitui a materialidade da memória social” (SOUZA, 2000, p. 144).

Ainda no panorama da argumentação, “o implícito trabalha sobre a base de um imaginário que o representa como memorizado, e cada discurso, ao pressupor esse imaginário, recorre à (re)construção, dando lugar a uma filiação parafrásica, constituindo uma rede de sentidos” (SOUZA, 2005, p. 144). Mesmo decorado ou guardado, o que ocorreu em outros tempos só terá a capacidade de intermediar novas falas caso se harmonize com o discurso com o qual se depara.

Partindo do pressuposto que memória pode ser fenômeno tanto coletivo quanto individual, Pollak (1992) ressalta que, individualmente, assemelha-se à intimidade, algo próprio do ser. Já no âmbito social, é entendido “como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1992, p. 201). Porém, há sinais nas duas formas, nos âmbitos individuais e coletivos, que são quase regulares, constantes e inalteráveis.

Nos episódios “vividos por tabela”, o sujeito esteve ou não nos acontecimentos. Entretanto, “no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não” (POLLAK, 1992, p. 201). Com isso, é possível que se experimente acontecimentos pertencentes a outros tempos. “É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada” (POLLAK, 1992, p. 201).

Assim como as narrativas, as memórias não são apartidárias ou retilíneas. Conflituosas, retornar ao “passado nem sempre é um

momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente” (SARLO, 2007, p. 9). As recordações persistem, desejando ou não, quase indomáveis. Fortemente entrelaçada com o momento, “a lembrança precisa do presente porque é [...] o único tempo apropriado para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o próprio” (SARLO, 2007, p. 10).

As informações não são integralmente arquivadas. Patrimônio repassado, a memória não reflete somente a existência de alguém, pois “também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória” (POLLAK, 1992, p. 204). No âmbito coletivo, as negociações e disputas de poder vão basear o que a sociedade rememorar e o que ficará arquivado nos livros, nas estátuas, nos feriados, ou o que será inferiorizado e esquecido. Inspirado no psicanalista Sigmund Freud, Huyssen (2014, p. 181-182) afirma que “[...] a memória é seletiva, fragmentada e contaminada por processos de esquecimento, deslocamento e condensação, e, devemos insistir, de instrumentalização”.

Ao contrário das crenças que marcaram o início do XX, que projetavam um futuro promissor, a preocupação com a memória se amplia, especialmente a partir dos anos 1960. Com o deslocamento da prioridade sobre o tempo, as sociedades deixam de serem “futuros presentes” para “passados presentes”, segundo Huyssen (2000, p. 9).

Ao contar uma vivência, o interlocutor une a estrutura física do instante ao fato passado: “[...] a linguagem libera o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum”, considera Sarlo (2007, p.24). A ação, “inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer [...], mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a

cada repetição e a cada variante torna a se atualizar” (SARLO, 2007, p. 25).

“A memória é considerada crucial para a coesão social e cultural da sociedade”, acrescenta Huyssen (2014, p. 157), servindo assim tanto para a revisão de falhas quanto para prestar homenagens. “Sem memória, sem a leitura dos restos do passado, não pode haver o reconhecimento da diferença [...], nem a tolerância das ricas complexidades e instabilidades de identidades pessoais e culturais, políticas e nacionais”, afirma o autor (HUYSSSEN, 2000, p. 72).

O acervo de um determinado segmento social estrutura “suas hierarquias e classificações, [...] que, ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais” (POLLAK, 1989, p. 3). Afinal de contas, “sem lembrança, o sujeito não existe. Por outro lado, é a memória que funda as identidades coletivas, constituindo-se como identidade em ato” (BARBOSA, 2007, p. 41).

Visando compreender tal sentimento, que é recorrentemente cantado e utilizado na música popular, apela-se à etimologia da palavra. *Nostalgia*, apesar de só ter sido usada pela primeira vez no século XVI, incide do grego *nostos* que significa “voltar à casa” e *algia*, “anseio” (BOYM, 2017, p. 15). Inicialmente associado a doenças mentais e estudada pela medicina, adquiriu significados ligados à distância, sendo “disfunções comportamentais causadas pela separação ou isolamento físico do país natal, pela ausência da família e pela vontade excessiva de regressar à pátria. Condição melancólica causada pelo anseio de ter os sonhos realizados” (DICIO, 2020, recurso online). Posteriormente, ganhou outros significados ligados ao comportamento humano: “Condição daquele que é triste, mas sem motivos visíveis. Melancolia. Saudade de alguma coisa, de uma circunstância já passada, de uma condição

que deixou de possuir, de um lugar, de algo que já viveu” (DICIO, 2020, recurso online).

Com diversas elucidações, encontra-se em Niemeyer a definição mais abrangente de nostalgia e suas implicações, estabelecida:

[...] entre recordação e esquecimento, idealização e criatividade, é uma lembrança de tempos e lugares que não existem mais, não são mais acessíveis ou talvez nunca foram. [...] pode referir-se ao desejo de um retorno a um tempo passado que nunca foi experimentado pela pessoa que anseia ou pelo arrependimento que faltava por um passado que nunca ocorreu, mas que poderia ter ocorrido, ou por um futuro que nunca acontecerá. Assim, o sentimento nostálgico [...] também abrange outras temporalidades, como o presente e o futuro, e está frequentemente relacionado a imaginações utópicas sociais ou políticas. A nostalgia é poderosa e, acima de tudo, deve ser rotulada de “nostalgias” com “s”, sustentando a pluralidade de suas formas, expressões e significados. (NIEMEYER, 2018, p. 29).

As circunstâncias agravaram a noção de como se enfrenta e se tenta manipular o tempo. Nas novas perspectivas, a contemporaneidade urge com significados opostos e diferentes dos aplicados anteriormente, contrapondo assim, a visão retilínea de evolução e progressão. A nostalgia dificulta “discernir entre o lamento sentimental de uma perda e a reivindicação crítica de um passado, com o propósito de construir futuros alternativos” (HUYSEN, 2000, p. 94).

Observações desenvolvidas na modernidade apontam mundialmente novas formas de consumir, fortemente ligados ao estilo denominado retrô. O excessivo apelo tem potencial para reviver “laços identitários ou sensações de pertencimento que ainda restem entre as vulnerabilidades tão temidas de nossa era. A

questão é que a nostalgia, [...] não está livre de ser cooptada por instâncias de poder conservadoras e reacionárias” (CRUZ; FERRAZ, 2018, p. 6). Tal sentimento pode-se firmar no momento vivido, encaminhando para novas maneiras de contar e narrar reflexos e representações, fomentando moldes inovadores de comprometimento com o antigo.

Para Bauman vivemos na era da epidemia nostálgica, e que os sentimentos gerados:

[...] tem sido um ingrediente endêmico e inseparável da condição humana pelo menos desde o momento [...] mais precisamente, desde a descoberta de que a conduta humana é e só pode ser questão de escolha e que (pelo artifício quase natural da projeção) o mundo aqui e agora nada mais é que um entre um número indefinível de mundos possíveis – passados, presentes, futuros. (BAUMAN, 2017, p. 9).

Em tempos contemporâneos, os novos meios de comunicação, nos rememoram a todo tempo. De letras de samba-enredo de décadas passadas, como o citado no início do tópico, ou acontecimentos mais breves, como o carnaval de 2020, as lembranças nas redes sociais se tornaram calendário fixo. E devido às insurgências geradas, somadas às inseguranças do futuro, o samba ficou ainda mais nostálgico, cabendo lembrar e recordar para sobreviver.

Interseções entre conteúdo e narrativas

O objeto de estudo será avaliado através da análise de conteúdo e da análise das narrativas. O primeiro é definido por Bardin da seguinte forma:

[...] um conjunto de instrumentos metodológicos [...] que se aplicam a “discursos” (conteúdos e continentes) extremamente diversificados. O fator comum destas técnicas múltiplas e multiplicadas [...] é uma hermenêutica controlada, baseada na dedução: a inferência. Enquanto esforço de interpretação, a análise de conteúdo oscila entre os dois pólos do rigor da objetividade e da fecundidade da subjetividade. Absolve e cauciona o investigador por esta atracção pelo escondido, o latente, o não-aparente, o potencial inédito (do não-dito), retido por qualquer mensagem. (BARDIN, 1977, p. 09).

Bardin (1977) identifica dois objetivos para a utilização desta metodologia: 1- a *ultrapassagem da incerteza*, “o que eu julgo ver na mensagem estará lá efetivamente contido, podendo esta ‘visão’ muito pessoal ser partilhada por outros? Por outras palavras, será a minha leitura válida e generalizável?”; 2- o *enriquecimento da leitura*, “se um olhar imediato, espontâneo, é já fecundo, não poderá uma leitura atenta, aumentar a produtividade e a pertinência?” (BARDIN, 1977, p. 29-30).

O recurso atenderia a duas funções: 1- *função heurística*: “a análise de conteúdo enriquece a tentativa exploratória, aumenta a propensão à descoberta” (BARDIN, 1977, p. 30); 2- *função de administração de prova*, “hipóteses sob a forma de questões ou de afirmações provisórias servindo de diretrizes, apelarão para o método de análise sistemática para serem verificadas no sentido de uma confirmação ou de uma informação” (BARDIN, 1977, p. 30). Esses fatores podem ser complementares ou confrontados em uma análise.

Os objetivos e funções descritas demonstram a necessidade de estabelecer uma verificação prudente e rigorosa, podendo lançar mão da interpretação subjetiva, para se alcançar um resultado que supere as aparências facilmente detectáveis em uma primeira leitura. “[...] A tentativa do analista é dupla:

compreender o sentido da comunicação (como se fosse o receptor normal), mas também e principalmente *desviar* o olhar para uma outra significação, uma outra mensagem entrevista através ou ao lado da mensagem primeira”, considera Bardin (1977, p. 41, grifo do autor).

Para tanto, interessa menos considerações técnicas sobre a linguagem utilizada ou uma mera descrição do conteúdo, e mais as condições de produção dos textos, entendidas como “variáveis psicológicas do indivíduo emissor, variáveis sociológicas e culturais, variáveis relativas à situação de comunicação ou do contexto de produção da mensagem” (BARDIN, 1977, p. 40). Essa análise pode estar centrada em todo o processo comunicacional ou em apenas um dos seus polos, a saber, o emissor, o receptor e a mensagem (BARDIN, 1977, p. 133).

O objeto investigado deverá ser processado em três etapas: 1- a *descrição*, percepção ou enumeração das características do texto; 2- a *inferência*, que implica deduzir de maneira lógica; 3- a *interpretação*, a significação concedida a essas características (BARDIN, 1977, p. 39). Bardin (1977, p. 21) lembra que, para isso, pode-se recorrer a indicadores quantitativos (a frequência com a qual certos elementos surgem no texto) ou qualitativos (a presença ou ausência de um determinado elemento é o que interessa).

Segundo a autora (BARDIN, 1977, p. 39), as inferências podem esclarecer tanto as causas ou antecedentes (“o que é que *conduziu* a um determinado enunciado?”), bem como as consequências ou efeitos posteriores da mensagem (“quais as *consequências* que um determinado enunciado vai provavelmente provocar?”).

Um dos diversos mecanismos utilizados pela análise de conteúdo é a análise da enunciação. Esta se apoia “numa concepção da comunicação como processo e não como dado. Funciona desviando-se das estruturas e dos elementos formais [...], sendo

maleável e manejável, muito operatório e produtivo” (BARDIN, 1977, p. 169) e acrescenta:

A análise da enunciação considera que na altura da produção da palavra, é feito um trabalho, é elaborado um sentido e são operadas transformações. O discurso não é transposição transparente de opiniões, de atitudes e de representações que existam de modo cabal antes da passagem à forma linguareira. O discurso não é um produto acabado mas um momento num processo de elaboração, com tudo o que isso comporta de contradições, de incoerências, de imperfeições. [...] Se o discurso for perspectivado como processo de elaboração onde se confrontam motivações, desejos linguísticos e com as condições de produção, então o desvio pela *enunciação* é a melhor via para se alcançar o que se procura. (BARDIN, 1977, p. 170, grifo do autor).

O analista deve estar atento aos detalhes que compõem esse discurso, a exemplo de atitudes e opiniões positivas, negativas, neutras ou equilibradas, e dos elementos atípicos e figuras de retórica, tais como as recorrências e redundâncias, resistências, lapsos, rupturas, ilogismos ou falhas lógicas, ambivalências, incoerências, álibis, estereótipos ou lugares comuns.

Em alguns casos, o discurso pode conter também características narrativas. Motta (2013, p. 82-83) define as narrativas como “dispositivos discursivos que utilizamos socialmente, em contexto, de acordo com nossas pretensões. Narrativas e narrações são formas de exercício de poder e hegemonia nos distintos lugares e situações de comunicação”. Segundo o pesquisador (MOTTA, 2013), esse mecanismo é responsável por criar, refletir, reelaborar e transformar as crenças, valores, costumes, história, costumes, leis e cultura, instituindo as identidades que irão permear a vida social e forjar nações. Motta acrescenta:

Narrar é uma técnica de enunciação dramática da realidade, de modo a envolver o ouvinte na estória narrada. Narrar não é, portanto, apenas contar ingenuamente uma história, é uma atitude argumentativa, um dispositivo de linguagem persuasivo, sedutor e envolvente. Narrar é uma atitude – quem narra quer produzir certos efeitos de sentido através da narração. (MOTTA, 2013, p. 74).

Na visão do autor (MOTTA, 2013, p. 57), a narrativa é um recurso que permite ao homem compreender a vida e o espaço que ocupa. Com ela, os fenômenos estranhos podem ser organizados e assimilados, tornando familiar aquilo que antes era estranho. Dessa forma, sentidos comuns (ou consensos) são fabricados, diante da necessidade incessante do homem pela compreensão do mundo. Entretanto, ao representar e lhe dar significados, o homem acaba construindo seu próprio mundo, recriado constantemente pelas narrativas que elabora como forma de sondar e testar a realidade¹.

Representar é colocar algo no lugar do outro, criar um símbolo que é tomado como o próprio outro. [...] As experiências de vida das pessoas são cada vez mais mediadas, elas tomam cada vez mais contato com o mundo exterior através de representações virtuais e discursivas da realidade. [...] Os homens criam mundos simbólicos e imaginários nos quais vivem e atuam, e aos quais cada vez mais retroagem. (MOTTA, 2013, p. 32).

Logo, o estudo das narrativas é “um procedimento analítico para compreender os mitos, as fábulas, os valores subjetivos, as ideologias, a cultura política inteira de uma sociedade” (MOTTA, 2013, p. 80). A esse processo, o pesquisador denomina como análise das narrativas, ou narratologia, assim definida:

[...] estudo dos processos de relações humanas que produzem sentidos através de expressões narrativas, sejam factuais [...] ou ficcionais [...]. Procura entender como os sujeitos sociais constroem intersubjetivamente seus significados pela apreensão, representação e expressão narrativa da realidade. (MOTTA, 2013, p. 79).

A análise das narrativas teria as seguintes finalidades para Motta:

1) compreender quem somos, como construímos nossas autonarrações; 2) entender como representamos o mundo; 3) compreender por que às vezes tentamos representar fielmente o mundo e em outras, imaginativamente; 4) entender como representamos o tempo, tornando-o um tempo humano; 5) verificar como as narrativas estabelecem consensos a partir de dissensos; 6) estudá-las, para melhor contá-las. (MOTTA, 2013, p. 27).

E para que a compreensão aconteça, o autor (MOTTA, 2013) propõe que se observe os elementos que compõem essa narrativa: 1- o *fator discordante*, um acontecimento conflituoso que retira a obviedade dos fatos; 2- a *verossimilhança*, provocada pela sucessão dos momentos, obedecendo à lógica de causa e consequência; 3- as *personagens* responsáveis pelas ações, podendo ser definidas como *protagonista* (personagem principal), *antagonista* (opõe-se ao protagonista) e personagens secundários; *planas* (suas características não alteram) ou *redondas* (as características podem se transformar); e *coletiva* (representa um grupo) ou *individual* (representa apenas a si mesma). Deve-se, por fim, observar quais as intenções éticas e morais contidas na mensagem.

Narrativas em disputa

O primeiro artigo que aparece na revista é *Lembrança de uma época de ouro*, escrito por Arides Braga² (1980). O autor, aparentemente, recorre à sua memória pessoal para a formulação do conteúdo:

Maestro Duque Bicalho, Euclides da Brito, poeta Belmiro Braga, Alves Júnior e Moacir de Brito, além dos pintores Silvio Aragão, Américo Rodrigues, Carlos Gonçalves e Heitor de Alencar. Esses, os homens que faziam do carnaval de Juiz de Fora o melhor de Minas, no passado, onde a predominância era dos ranchos, que possuíam criatividade até no nome – “Quem São Eles”, “Rouxinóis” e “Não Venhas Assim”. Os blocos de rua também faziam sucesso e era com muita admiração que a população de Juiz de Fora vinha a rua para ver o “Quem Pode, Pode”, “Prazer das Morenas” e o “Quem não Pode, Deixa” (que nasceu da dissidência do “Quem Pode, Pode”). Era o tempo do carnaval de rua estreita – a Halfeld – com comissões de frente, a cavalo. A iluminação dos desfiles era tão cara quanto hoje, já que os fogos de artifício custavam muito dinheiro. Eram os tempos do Corso, que fazia emendar filas de carros por toda a Halfeld, avenida Rio Branco, Marechal Deodoro e Praça da Estação. Era também a época dos desfiles de clubes, como o Planetas e Gramphos (com p e h, mesmo). Quem não se lembra pelo eterno folião Antonio Couri? Ele era a alma de todas as batalhas. Eram os carnavais do lança-perfume livre, da serpentina, dos cordões de rua, onde todo mundo se divertia como se fosse irmão (os que perdiam os desfiles se sentiam injustiçados, mas não deixavam de dar o chamado “abraço de tamanduá nos vencedores”). Para a gente fina, existiam os bailes a rigor no Clube Juiz de Fora, onde a “turma do sereno” sempre dava um jeitinho para criar problemas para a entrada dos elegantes. O carnaval do passado durava mais do que os quatro dias tradicionais, por causa das batalhas de confete, que trazia até Juiz de Fora artistas famosos além do Rei Momo com seu séquito. A cidade teve reis formidáveis, como Armênio Figueiredo,

Labanca e Jambica, sem falar na dupla Lambari e Noronha, que não podem ser esquecidos quando se fala na história do nosso carnaval. Das folias de momo de antigamente também fazia parte as marchas, dentre elas a até hoje relemburada “Juiz de Fora é Diferente” vencedora do Primeiro Festival de Música Popular, promovido pelo Clube dos Excursionistas (que, aliás, nunca excursionou). E os sambas de Juquita, que até hoje nem mesmo as escolas de samba fazem questão de esquecer? Um tempo bom, onde as crônicas de carnaval eram escritas por Valetim Dilly, Albertino Gonçalves Vieira, Fabio Neri e Darcy Malta. Mas são tempos lembrados por poucos, como Portilho de Mattos, Euchério e Adolfo Rodrigues, Jaime Correa, Duilio Binda, Manoel Rosa Machado, João Noronha, Fortes Bustamante, João Talha, Altomar e Lili Caron, hoje, grandes avós. Essas são as lembranças de uma época que continua sendo chamada de ouro (só que naquele tempo não tinha dinheiro!). (BRAGA, 1980, p. 1-2).

Ao longo do texto, Braga (1980) enumera 31 nomes de personagens que contribuíram para a ascensão do carnaval em Juiz de Fora. Entre eles, estão antigos reis momos, cronistas, foliões, artistas (maestro, poeta, pintores e compositores), além de outros que foram citados sem que houvesse menção à profissão ou à importância para a folia da cidade. Ainda são nomeados seis instituições da festa, entre ranchos e blocos, e sete lugares que reuniam os brincantes: as ruas Halfeld e Marechal Deodoro, a Avenida Rio Branco, a Praça da Estação – todas localizadas no Centro – e os clubes Planetas, Gramphos e Juiz de Fora.

Observa-se certa hierarquia entre os diferentes agrupamentos. Os ranchos, nas palavras do autor, predominavam. Houve grande destaque também aos blocos, corsos, bailes nos clubes e batalhas de confete. Os cordões são citados sem maiores especificações sobre suas características ou nomes. O entrudo, as sociedades e os zé-pereiras não são citados, possivelmente por não serem manifestações de apelo popular nas décadas vivenciadas pelo

cronista. Marchas e sambas eram os gêneros musicais que embalavam os foliões, onde já se denotava a construção de um repertório carnavalesco feito por compositores locais.

Ainda que a principal preocupação pareça ser citar personagens, instituições e ambientes que sediavam o carnaval, alguns outros detalhes foram revelados. As comissões de frente a cavalo (o autor não especifica em qual manifestação havia essa tradição), os fogos de artifício abundantes e o uso do lança-perfume, antes de sua proibição, também são lembrados.

Comparando com o instante em que escreveu o artigo, Braga (1980) afirma que o carnaval juiz-forano era considerado o melhor de Minas, podendo se supor que, para ele, o município não fazia mais jus a esse título. Por outro lado, reconhece que em 1980 havia maior investimento do que em outros tempos. Isso não parece ser fator de importância para ele, mas pode ser sintoma de uma maior credibilidade conquistada pelas agremiações carnavalescas, a ponto de obterem maiores incentivos do poder público e, talvez, do meio privado.

O segundo artigo, *Carnaval – 80: o maior de Minas*, é assinado pela Prefeitura de Juiz de Fora (1980, p. 27). A autoria assumida pelo órgão denota o caráter institucional, mais impessoal, com clara intenção de servir como propaganda política. Por isso, interessa mais a promoção do presente do que a exaltação do passado.

Redimensionado a partir de 1977, quando ganhou arquibancadas metálicas, decoração e iluminação especiais, o Carnaval de Juiz de Fora foi, um ano depois, reconhecido oficialmente pela Empresa Brasileira de Turismo – Embratur –, que passou a relacioná-lo no calendário nacional. No ano passado, com o mesmo incentivo e apoio municipal, nosso Carnaval ficou entre os três melhores do País e o maior de Minas Gerais, de acordo com pesquisa e classificação da Riotur, um dos maiores órgãos de coordenação e promoção turística. Este ano, consolidada sua projeção nacional, o

Carnaval ultrapassa as fronteiras do Estado para se projetar nos mais distantes pontos do País. De norte a sul chegam pedidos de reserva para os hotéis da cidade, numa demonstração clara e indiscutível de que a promoção traz novas fontes de renda para o nosso comércio, compensando assim todo e qualquer investimento feito no sentido de torná-lo cada vez maior. E foi com este objetivo que a Prefeitura, decisiva e corajosamente, resolveu apoiar, incentivar e dar nova dimensão ao Carnaval. Este mesmo Carnaval que hoje é o maior de Minas e um dos melhores do Brasil. Às escolas e blocos, aos sambistas e compositores, ao povo que lota a avenida Rio Branco nos quatro dias de folia, o reconhecimento da administração pela projeção que deram a Juiz de Fora. (JUIZ DE FORA, 1980, p. 27).

Não ocasionalmente o texto se inicia rememorando os avanços conquistados pelo carnaval juiz-forano a partir de 1977, com a instalação de arquibancadas metálicas, decoração e iluminação especiais. Esse foi o primeiro ano da administração de Francisco Antônio Mello de Reis, que ocuparia o cargo de prefeito até janeiro de 1983.

Assim, no breve resumo que faz sobre os desfiles de 1977, 1978 e 1979, o artigo apresenta argumentos que intencionam comprovar a relevância da Prefeitura para que o carnaval da cidade crescesse a ponto de ser reconhecido por órgãos turísticos nacionais. Ainda que, ao fim do artigo, as escolas, blocos, sambistas e compositores recebam menção honrosa por terem contribuído com essa projeção, a Prefeitura assume o protagonismo pelo feito de tornar a festa a maior de Minas Gerais e a terceira maior do Brasil.

Observa-se, inclusive, que a assessoria opta pela repetição dessa titulação, como também de algumas palavras – considerando-se suas variações – como *promover*, *projetar*, *incentivar*, *apoiar*, *maior* e *melhor*. Presume-se que tais repetições não são provocadas por falta de assunto ou pobreza de vocabulário do autor, mas pela intenção de enfatizar o trabalho da administração municipal através

de palavras de significação positiva e que demonstram atitude. A utilização de termos com significação adjetiva hiperbólica, como “decisiva e corajosamente”, para qualificar a ação da Prefeitura de financiar o carnaval, e “clara e indiscutível”, para assegurar o retorno do investimento para a economia do município, ampliam a dimensão da decisão da administração municipal em apoiar e a sua convicção nas vantagens dessa medida, ainda que não apresente dados ou informações objetivas para comprová-las.

A expectativa para 1980 era de continuada expansão. O aumento do turismo, trazendo renda ao município, é assumido como objetivo para justificar o apoio. Por esse discurso, pode-se inferir que a importância cultural e o entretenimento da população não seriam argumentos suficientes para compensar o investimento realizado.

Considerações finais

Contrariando uma tendência de apresentação de textos com caráter editorial no início de periódicos, coube ao artigo assinado por Arides Braga abrir a revista oficial do carnaval de 1980, ficando aquele creditado à Prefeitura de Juiz de Fora alocado no meio. Essa disposição valoriza a publicação de Braga (1980), exposta em espaço mais privilegiado, aumentando assim a chance de ser lida pelo público.

Embora o material analisado não possa ser enquadrado por completo em uma estrutura narrativa, observa-se elementos narrativos neles. A rigor, percebe-se que eles buscam construir narrativas diferenciadas sobre o carnaval de Juiz de Fora. Enquanto Braga transmite a mensagem que o ápice da folia na cidade ocorreu no período anterior à existência dos desfiles das escolas de samba – com a predominância dos ranchos, blocos e a realização de batalhas

de confete –, a administração Mello Reis defende que o auge se inicia em 1977, quando o político inicia o seu mandato, estendendo-se até 1980.

Para se chegar a essa conclusão, os autores se valem de argumentos e informações distintas, por vezes opostas. Enquanto no primeiro os personagens principais, responsáveis por transformar o carnaval da cidade no maior de Minas, são os cronistas, reis momos, artistas e outros foliões; no segundo, o protagonista é a PJF, sendo os foliões os coadjuvantes. Em ambos os casos, os personagens são planos e os antagonistas – promotores do elemento discordante – não estão explicitados. Se o primeiro afirma que a ausência de dinheiro não comprometia a qualidade do evento, o segundo assegura que o mesmo só atingiu esse patamar devido ao expressivo investimento público. Enquanto o fator motivador que inspirou o discurso do primeiro é um sentimento individual de nostalgia, o segundo tem como causa o desejo de promover a imagem do gestor e sua equipe, sendo uma relação notadamente profissional, institucional e coletiva.

Para tal, como consequência, utiliza-se da memória também de forma diferenciada. Braga (1980) ambienta sua história num passado não datado, mas que se supõe ser anterior à década de 1970. Preocupa-se mais em recordar o nome dos personagens notáveis do que explicar detalhadamente a importância deles ou maiores contextualizações. Seu texto se assemelha às características da memória humana, frágil, instável e imprecisa, abrindo mão da objetividade jornalística. O presente é relacionado de forma implícita, apenas a título de comparação, para defender sua opinião de que o carnaval de outrora era superior.

A assessoria de comunicação da PJF (1980), por sua vez, delimita e especifica suas memórias aos anos de mandato de Mello Reis. Implicitamente, o passado anterior a esse é, em comparação, visto como inferior. O presente e o futuro breve – o carnaval que se

aproxima – adquirem maior importância, ocupando mais da metade do enunciado. Recorre-se a uma escrita mais objetiva, inclusive lançando mão de órgãos nacionais como forma de aumentar a credibilidade dos argumentos. Ainda assim, muitas ideias são defendidas de forma subjetiva, sem a apresentação de provas ou dados que a comprovem, como a afirmação de uma expressiva ocupação da rede hoteleira por turistas vindos das mais diferentes regiões do país e a certeza de maior lucro para o comércio local. O uso de adjetivos que ampliam os feitos da Prefeitura – com certo exagero, dando contornos quase heróicos à essas ações – evidenciam a objetivo propagandista.

Diferentes intenções e percepções sobre o carnaval de Juiz de Fora à parte, observa-se que a busca por identificar e reviver a *idade de ouro* é uma característica inerente às festas carnalizadas, desde as saturnais. Por alguns dias, a sociedade se permite interromper sua rotina tão necessária como maçante – com suas regras, hierarquias, determinações morais e problemas dos mais variados – para mergulhar em um mundo mais lúdico, quase onírico, que possibilita vislumbrar outro modelo de vida e de realidade. Essa capacidade torna propício que – a despeito das instituições e suas narrativas consagradas como oficiais – os foliões menos jovens sejam tomados por forte sentimento nostálgico ao rememorar suas experiências com a festa. Temos a hipótese – que carece de investigações futuras – de que a fase dourada, para eles, será aquela na qual conheceram e se apaixonaram pelo carnaval, vivenciando-o intensamente. A memória, seletiva que é, veste a fantasia que lhe for mais adequada, contribuindo para a sensação de que em outros tempos tudo era mais especial. A época de ouro – da abundância, igualdade e da felicidade plena – é uma utopia carnavalesca que, embora experimentada coletivamente, é sentida, selecionada e rememorada individualmente.

Notas

[1] Segundo Motta (2013, p.85), “a realidade é sempre um modelo (ainda que contraditório) de mundo, mas sempre um modelo, uma construção, tanto na ficção como na história”.

[2] Não há maiores informações sobre o autor, como qual a sua profissão ou relação com o carnaval de Juiz de Fora.

Referências

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de; FRAGA FILHO, Walter. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ALMADA, Débora Barbosa. **Como será o amanhã: Nove Décadas de Samba no Carnaval de Juiz de Fora**. Monografia (Graduação em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

ALMEIDA, Rosiléa Archanjo de. **No ar: Carnaval de Juiz de Fora. Meio século de Identidade**. Juiz de Fora: Belvedere, 2014.

_____. No ar: Carnaval de Juiz de Fora meio século de identidade. **Analecta**. Juiz de Fora, v. 1, n. 1, nov. 2015. Disponível em: <<https://seer.cesjf.br/index.php/ANL/article/view/569/458>>. Acesso: 20 set. 2020.

BARBOSA, Marialva Carlos. **Percursos do olhar: comunicação, narrativa e memória**. Niterói: EdUFF, 2007. Disponível em: <www.encurtador.com.br/oCGL4>. Acesso: 25 set. 2020.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

BAUMAN, Zygmunt. **Retrotopia**. 1ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BRAGA, Arides. Lembranças de uma época de ouro. In: FUNALFA. **Carnaval 80 - O maior de Minas**. Juiz de Fora: Funalfa, 1980.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia**. Ouro Preto, n.23, p.153-165, Abril, 2017. DOI: 10.15848/hh.v0i23.1236

CRUZ, Lucia Santa. FERRAZ, Talitha. A propósito da nostalgia. In: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Talitha (orgs.). **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018.

DICIO, 2020. **Memória**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/memoria/>>. Acesso: 26 set. 2020.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro: Coleção Memória Carioca, 2001.

FERREIRA, Felipe. **O livro de outro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. **Inventando Carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

FONSECA, Daniel Estevão da. **A cidade e a festa: uma abordagem geográfica do carnaval de Juiz de Fora-MG.** 2019. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória:** arquitetura, monumentos, mídia. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JUIZ DE FORA, Prefeitura Municipal de. Funalfa. Carnaval 80 - O maior de Minas. In: **Carnaval 80 - O maior de Minas.** Juiz de Fora: Funalfa, 1980.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio.** Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

MOREIRA, Arthur Barroso. **Carnaval em Juiz de Fora: Identidade Comunitária ou Produto da Indústria Cultural?** 2008. Disponível em: <www.encurtador.com.br/avGH6>. Acesso em: 03 set. 2017.

MOSTARO, Carlos Décio; SILVA FILHO, João Medeiros; MEDEIROS, Roberto Faria de. **História Recente da Música Popular Brasileira em Juiz de Fora (1945-1975).** Juiz de Fora: Edição dos Autores, 1977.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

NAVA, Pedro. **Baú de ossos**. 11 ed. Cotia (SP): Ateliê Editorial; São Paulo: Giordano, 2005.

NIEMEYER, Katharina. O poder da nostalgia. In: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Talitha (orgs.). **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018.

PALCO, **Juiz de Fora por trás do pano**. Ano I, n. 01. Juiz de Fora, Outubro, 2008. Disponível em: <www.encurtador.com.br/cjntC>. Acesso em: 20 set. 2020.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso: 15 ago. 2020.

_____. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.200-212, 1992. Disponível em: <http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20a%20capraro%202.pdf> . Acesso em: 07 ago. 2020.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espolição branca**. Editora Hucitec: São Paulo, 1984.

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

SOARES, Priscila Gonçalves. Práticas corporais e entretenimento em Juiz de Fora/MG: o discurso da imprensa. In: XXV Simpósio Nacional de História, Fortaleza, 2009. **Anais** [...]. Disponível em: <www.encurtador.com.br/sADQ5>. Acesso em: 14 out. 2019.

SOUZA, Tania C.C. Carnaval e memória: das imagens e dos discursos. **Contracampo**, Niterói, RJ: 5, UFF, 2000. Disponível em: <www.encurtador.com.br/kCHIP>. Acesso em: 16 set. 2020.

THOMÉ, Cláudia. **Identidades construídas no ritmo do carnaval carioca**. Disponível em: <www.encurtador.com.br/cmvOQ>. Acesso em: 10 nov. 2018.

VELHOS CARNAVAIS. **Unidos dos Passos, Edval; Biné; Tamoio, 1968**. Em Antologia do Samba Enredo em Juiz de Fora, Funalfa, 2000.

VISCARDI, Adriana Woichinevski; SOTTANI, Silvânia Mineira Ribeiro; SILVA, Éder José da. **Carnaval: entre a contradição de classes e o produto midiático espetacular**. Estação Científica. Juiz de Fora, n. 09, 201.

Memória e nostalgia nas narrativas audiovisuais

Construções nostalgizantes: os elementos nostálgicos presentes na narrativa visual de *Euphoria* (HBO, 2019)

Theresa Medeiros, Rebeca Telles, Lucas Vieira

Resumo

Desde o primeiro momento, a narrativa da série televisiva *Euphoria* (HBO, 2019 - presente) atraiu olhares da crítica e do público, tanto pela temática abordada em sua história quanto pelo trabalho da equipe de direção de arte ou design de produção, como é conhecido o setor responsável pela construção da narrativa visual (LOBRUTTO, 2002; BLOCK, 2010) na cadeia produtiva do audiovisual. A história, que expõe os conflitos e vivências de Rue Bennett, uma garota de 17 anos e seus amigos, é ambientada nos dias atuais. No entanto, ao analisarmos determinados aspectos da narrativa visual, especialmente os objetos cênicos e o figurino, percebemos um tom de rememoração das décadas de 80 e 90 do século XX, o que nos leva a considerar que a série possui certo tom nostálgico, que é acionado especialmente através dos elementos visuais da narrativa. Diante disso, este artigo tem como objetivo problematizar a presença de elementos nostálgicos na construção da narrativa visual da série *Euphoria* e discutir as estratégias de representação da narrativa seriada.

Palavras-chave: nostalgia, narrativa visual, direção de arte, narrativa seriada, Euphoria.

Introdução

A TV é um campo comunicativo que, constantemente, se depara com a crítica de possuir recursos criativos, artísticos e intelectuais inferiores em relação ao cinema. Alguns estudos caminham nessa direção, como o de John Ellis (1982), que determina três estéticas da TV em seu livro *Visible Fictions*: a imagem é despojada, apenas com a informação visual indispensável; os cortes rápidos produzem variações que captam o interesse dos telespectadores; o som fornece a maior parte da informação narrativa relevante. Tais estéticas vão na contramão de características identificadas por Mittel sobre a complexidade narrativa em ascensão a partir das últimas três décadas (MITTEL, 2012; 2015). Esse novo modelo narratológico, definido por Mittel, não surge como uma forma concreta, mas parte pelas experimentações narrativas com recursos visuais e sonoros. Mittel (2012) reforça as transformações das práticas criativas e ações críticas no público quando afirma que:

Algumas transformações da indústria de mídia, tecnologias e comportamento de público coincidem com o surgimento da complexidade narrativa. Essas mudanças apontam em como essas transformações afetam as práticas criativas e como os recursos formais sempre expandem para além das fronteiras textuais. (MITTEL, 2012, p. 33).

Inúmeros fatores contribuem para o surgimento dessas narrativas complexas na televisão contemporânea. Uma importante influência na manifestação da TV Complexa é a mudança na

percepção da legitimidade do meio, que resulta do apelo efetivado por criadores e experimentações na linguagem (MITTEL, 2015).

Na conceitualização de Mittel (2012), identificamos quatro características que marcam a complexidade narrativa na produção audiovisual da teleficção: a *fruição entre a demanda seriada e a episódica*, que podemos identificar tanto por arcos que se prolongam na série quanto por arcos episódicos, além das múltiplas narrativas; a *intertextualidade*, quando são utilizadas referências que não estão atreladas ao universo daquela narrativa, nem mesmo há a presença de setas chamativas para *easter-eggs* ou elementos-chave para compreender referências; os *efeitos especiais narrativos*, por meio dos quais a trama obriga o telespectador a aceitar novas regras de composição de significados – sejam literais ou figurativos – e trazem a estética para o primeiro plano, auxiliando no processo de tessitura da narrativa; e por fim, os *recursos de storytelling*, que são jogos com a linearidade, múltiplas perspectivas, *flashbacks* e sequências fantasiosas ou lúdicas, utilização de linguagens audiovisuais que vão para além da estética televisiva ou cinematográfica.

Da mesma forma como a TV ganhava sua legitimidade e explorava os próprios recursos técnicos visuais, sonoros e narrativos, o formato do videoclipe também ganhava relevância nos anos 80 (GOODWIN, 1992; SOARES, 2013; HOLZBACK, 2016). Apesar do videoclipe integrar os meios midiáticos desde a segunda metade do século XX, apenas com o surgimento do canal estadunidense MTV, em 1981, o formato se consolidou na TV.

A experimentação no processo de comunicação massiva resultou na imbricação entre arte e comunicação. “Em síntese, a comunicação massiva deu início a um processo que estava destinado a se tornar cada vez mais absorvente: a hibridização das formas de comunicação e de cultura” (SANTAELLA, 2005, p. 11). O ato de convergir formatos e mensagens permite que tais elementos

“dirijam-se para a ocupação de territórios comuns, nos quais as diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios” (SANTAELLA, 2005, p. 7).

Bentes também reconhece a hibridização dominante dos meios e formatos e sua dupla potencialização ao pontuar “o vídeo aparecendo como potencializador do cinema e vice-versa” (BENTES, 2007, p. 112). Essa autora identifica, “cineastas que, mesmo fazendo cinema, já trabalhavam com princípios (a não linearidade, a colagem, o ‘direto’, a deriva) que se tornariam característicos da videoarte e da linguagem do vídeo” (BENTES, 2007, p. 112).

Sendo assim, destaca-se que complexidade narrativa não é um impacto direto apenas para a forma de se produzir o audiovisual seriado televisivo, mas também uma ação determinante para e com as novas formas de consumo (CASTILHO, 2019). Os formatos, hábitos e demandas sociais, exprimem uma necessidade cognitiva cada vez mais complexa através da hibridização e convergência dos meios, formatos e conteúdos.

O cinema e a TV caminham paralelamente e suas influências se tornam explícitas quando analisarmos o ponto que se compreende a narrativa complexa na televisão. No ambiente de convergência das mídias, a hibridização dos formatos, linguagens e meios se tornam ainda mais evidentes. Exemplo disso é o surgimento das webséries, como a primeira série veiculada à internet, *The Spot* (Scott Zakarian, 1995) e *Rabbits* (David Lynch, 2002), que já prenunciavam a produção para o *streaming*.

Ainda nos anos 90, a HBO surge com um posicionamento que se mostra relevante quando observamos a complexidade das narrativas seriadas. A emissora de TV paga se afasta do discurso de qualidade televisiva na época¹, com intenção de afirmar que o seu próprio modo de produção televisiva era arte: “Não é TV. É HBO”².

A HBO inovou no mercado ao reduzir o número de episódios que uma temporada costumava conter e investir na produção dos

episódios numa quantidade próxima do que seria investido nos filmes. Dessa forma, a complexidade narrativa e a qualidade de produção se aproximava da linguagem cinematográfica. Com a hibridização dos meios, formatos e linguagens, logo também foi possível ver reflexos do videoclipe em suas produções, norteadas por outros elementos que a caracterizam como um diferencial.

Euphoria (2019, HBO) se destaca como uma dessas produções com linguagem hibridizada e um amparo técnico especial de som, direção de arte e fotografia. A série trata de um *remake* israelense homônimo (2012-2013, *Hot 3*) e conta sobre “um olhar para a vida de um grupo de estudantes do ensino médio enquanto lutam com questões sobre drogas, sexo e violência” (IMDB)³.

Além de seu estilo narrativo visual e sonoro, outra característica que se destacou e repercutiu nas redes sociais foi a direção de arte; em especial, as maquiagens, figurinos e objetos chamados de *props* que figuram diretamente na construção, desenvolvimento e arco das personagens. Em entrevista para a revista *In Style*⁴ (2019), a figurinista Heide Bivens contou o significado por trás das roupas da série e revelou: “Tentei estar ciente do que é ser heteronormativo ao vestir Rue” (2019, s.p). Reportagens como do site de moda *Steal The Look*⁵ (2019), ensinando a copiar os looks das personagens, também revelam o apelo visual da obra. Já a revista *Glamour*⁶ (2019), selecionou *makes* da série para inspirar os fãs. Entrevistas com a equipe artística da série, matérias de blogs, até filtros do Instagram, apontam a influência que a série exerceu na cultura pop. Nesse contexto, este artigo tem como objetivo discutir a estrutura da narrativa visual de *Euphoria* e problematizar a presença de elementos nostálgicos em sua construção, evidenciando suas estratégias de representação.

A criação da narrativa visual da série

Toda as equipes de departamentos de uma produção auxiliam e possuem um importante papel na organização de sentidos narrativos. Nesta análise, atentamos para como a direção de arte é utilizada de forma a ampliar o universo narrativo, suas interpretações e a consolidação da representação desejada na construção dos personagens e suas relações. Referimo-nos à direção de arte, tomando como base a definição proposta por Vera Hamburger (2014), que atribui ao departamento de arte a “concepção do ambiente plástico de um filme, compreendendo que este é composto tanto pelas características formais do espaço e objetos, quanto pela caracterização das figuras em cena” (HAMBURGUER, 2014, p. 18). Ressaltamos ainda que a discussão aqui proposta não tenciona as diferenças entre o trabalho atribuído ao diretor de arte e ao *production designer*, resguardadas as diferenças entre os dois papéis no mercado audiovisual brasileiro. O termo *production designer* ou produtor de arte é mais recorrente na estrutura de produção da indústria do audiovisual nos Estados Unidos e Europa.

Ao destacar os cenários, os objetos, os figurinos, a iluminação e até mesmo a *mise-en-scène* como ferramentas para a construção dos signos e direcionamento de olhar do espectador, utilizamos esses elementos como parte da análise. Tais elementos são capazes de ampliar e potencializar os gatilhos nostálgicos planejados pelo design de produção e fazem parte da criação identitária das personagens e de seu desenvolvimento, tornando-se importantes na peça audiovisual seriada.

Em *Euphoria*, a história se passa na contemporaneidade, entretanto, diversos recursos se configuram como gatilhos nostálgicos dentro de uma leitura interpretativa dos elementos imagéticos. A nostalgia é um sentimento e as discussões que

emergem desse tema perpassam os estudos da memória e temporalidades. Com base na definição trabalhada por Niemeyer (2018, p. 29), podemos entender que, o sentimento nostálgico “situa-se entre recordação e esquecimento, idealização e criatividade, é uma lembrança de tempos e lugares que não existem mais, não são acessíveis ou talvez nunca foram”. Na narrativa da série em questão, isso acontece através de um reforço de imagens nas mídias e que são capazes de representar alguma significação social; da mesma forma como acontece na criação e ressignificação de signos para as cores.

Vale lembrar que a filmagem e produção audiovisual nem sempre foram coloridas. “A passagem do preto e branco para a cor trouxe maior complexidade à composição das cenas” (HAMBURGER, 2017, p. 41). Logo, a construção desses sentidos é acompanhada por fenômenos socioculturais e tecnológicos. A escolha do equipamento e a passagem do analógico para o digital também interferiu no processo de conceituação e sentidos através da estética e das escolhas artísticas (LOBRUTTO, 2002). Dito isso, percebe-se como também as cores são subjetivas e sujeitas às interpretações e percepções pessoais: “Todo mundo tem uma reação emocional única para cores em particular; até mesmo linguagens descritivas podem variar como são codificadas da forma de ver e sentir sobre uma cor” (LOBRUTTO, 2002, p. 82)⁷. Hamburger (2014, p. 41) também destaca a importância das cores ao dizer que “[...] nas artes, na vestimenta, nos matizes das cidades, cada tempo, lugar e povo parece criar códigos próprios para seu uso, privilegiando tonalidades, modulações e combinações de tons”.

Padrões nas escolhas da direção artística, contudo, justificam e ressaltam significados e mensagens narrativas, seja a partir de sentidos comuns⁸ (como tonalidades vermelhas para quentes, e azuis para frias), ou seja, pela própria percepção da equipe responsável pelas decisões no filme. Esses padrões podem ser construídos e

re-significados na própria atmosfera da narrativa, criando sentidos comuns aos espectadores ao estabelecer regras, por exemplo.

A escolha de maquiagens com fortes contrastes e cores vivas, o figurino infantilizado inspirado nos animes, a figura da bicicleta, as transições do estilo de vestimenta, a narrativa, a textura e tipo de material, tudo nos leva a uma interpretação cheia de sentidos e significados que reverberam a potência narratológica dentro do design de produção. Essa série de sentidos que ocupam a história e fazem parte de seu desenvolvimento, permeia também pontos significativos da narrativa complexa através da *intertextualidade* e dos *efeitos especiais narrativos*.

Principiamos a discussão aqui apresentada tendo como base nossa percepção dos recorrentes elementos de gatilhos nostálgicos em produções recentes e procuramos problematizar suas intenções. Essas características marcam presença em seriados como *Stranger Things* (Netflix, 2016), *Glow* (Netflix, 2017) e *Coisa Mais Linda* (Netflix, 2019), por exemplo, que possuem o tempo diegético em anos que caracterizam a presença dessa ambientação. Entretanto, também é possível reconhecer esses mesmos padrões em produções que se ambientam no contemporâneo, tais como *The Ending of the F***ing World* (Netflix, 2017), *The 13rd Reasons Why* (Netflix, 2017), *Riverdale* (The CW, 2017), *Chilling Adventures of Sabrina* (Netflix, 2018), *Sex Education* (Netflix, 2019), *Todxs Nós* (HBO, 2020), *Katy Keene* (The CW, 2020) e *Euphoria* (HBO, 2019).

O figurino em *Euphoria*

Optamos por analisar mais especificamente neste artigo o episódio 6 da série de 8 episódios da primeira temporada, intitulado *The Next Episode*, com o objetivo de evidenciar como o figurino das personagens principais e os objetos cênicos constituem a narrativa

visual de *Euphoria*, discutindo seus usos estratégicos como desencadeadores de nostalgia, que transformam determinadas ações desenvolvidas na narrativa em representações nostalgizantes, mesmo sem necessariamente precisar classificar a série na temática ou estilo nostálgico, uma vez que não se trata de um episódio que faz uso de elementos que comumente caracterizam uma estética considerada nostálgica (como imagens em preto e branco, sépia, grãos, uso de lentes anamórficas etc.).

The Next Episode acontece no dia de *Halloween* e os personagens se reúnem para uma festa à fantasia. No ato narrativo da série os conflitos estão expostos e chegam ao ápice exatamente neste episódio, como descrito na sinopse disponibilizada pela HBO:

Rue se preocupa com sua dependência de Jules, enquanto ela começa a mostrar um comportamento estranho. McKay questiona seu futuro no futebol. Cassie passa tempo com Daniel, depois de uma noite estranha com McKay. O negócio de Kat está crescendo enquanto ela continua empurrando Ethan para longe. Nate apresenta um plano para colocar sua vida de volta nos trilhos⁹. (HBO GO, 2019a, recurso online).

Durante as primeiras leituras da construção visual de *Euphoria*, nos chamou atenção as escolhas das fantasias usadas pelos personagens principais. Diante disso, elaboramos uma tabela que tem como função evidenciar a relação entre a personalidade e o estado emocional de cada jovem em correspondência com a indumentária e acessório que veste o personagem. A sistematização desses dados também salientou que os conflitos expostos no ato narrativo da série encontravam ressonância ou inspiração nos personagens que davam origem ao figurino, tratando-se assim de uma correspondência visual complexa, composta por diversas camadas.

Para Rosane Muniz, o figurino tem como função “contribuir para a elaboração da personagem pelo ator” (MUNIZ, 2013, posição Kindle 155) e nesse sentido, o conjunto de formas e cores desses figurinos intervêm no espaço cinematográfico, compondo sua narrativa visual de forma integrada e interagindo com outros elementos. Partimos de duas hipóteses sobre o figurino de *Euphoria*: a primeira é que a forma como ele é usado ajuda a reforçar a personalidade dos personagens, o universo no qual cada um deles está inserido, seus conflitos pessoais, o status social, seu desgaste. Nesse sentido, ele está ancorado nos dias atuais. A segunda é que as fantasias usadas na festa de *Halloween* representam o estado emocional e os conflitos que mobilizam as personagens principais no ato dramático correspondente da narrativa. “Ao figurinista cabe a responsabilidade de dar à personagem a vestimenta final de suas aspirações, a pele com que vai enfrentar as expectativas do público” (MARQUES, 2013 apud MUNIZ, 2013, posição kindle 103-104) e sendo assim, o simbolismo da indumentária utilizada por cada personagem não se constitui isoladamente e, por isso, resolvemos traçar um paralelo entre as demais materialidades da direção de arte, como a maquiagem, a produção de objetos, a cenografia. Nessa segunda hipótese, os gatilhos nostálgicos são estruturados de forma mais intensa. A tabela a seguir, sistematiza as informações que são base para nossa análise, o recorte apresenta personagens mulheres cisgênero e transgênero, mas exclui personagens homens cisgêneros, como Nate Jacobs e Chris McKay, que na nossa leitura, não tiveram suas fantasias elaboradas nesse jogo de correspondência.

Personagens	Caracterização do personagem na festa de <i>Halloween</i>	Característica da personagem
Jules Vaughn	Fantasia inspirada no figurino da personagem Julieta, do filme <i>Romeu + Julieta</i> , de 1996.	<ul style="list-style-type: none"> - Personalidade: insegura, carente, não-conformista, amadurecimento. - Objetos cênicos: bicicleta - Maquiagem: cores vibrantes - Figurino: peças <i>vintages</i> e inspirado em animes, com uso intenso das cores.
Rue Bennett	Fantasia inspirada no figurino da personagem Marlene Dietrich, do filme <i>Marocco</i> , de 1930. Elementos narrativos inspirados também em <i>Detetive (S01E07)</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Personalidade: altruísta, dependente, insegura. - Objetos cênicos: bicicleta - Maquiagem: naturalista sempre na parte inferior dos olhos, uso recorrente de <i>glitter</i> por baixo dos olhos. Maquiagens especiais com tons

		<p>lúdicos que se assemelham a lágrimas.</p> <p>- Figurino: roupas despojadas, na maioria das vezes largas. Andrógino, mistura elementos tidos como femininos e masculinos.</p>
<p>Kat Hernandez</p>	<p>Fantasia inspirada no figurino da personagem Thana, do filme <i>Ms. 45 (Sedução e Vingança)</i>, de 1981.</p>	<p>- Personalidade: insegura e contida no primeiro arco da série. Empoderada e sexy, depois da transformação.</p> <p>- Objetos cênicos: óculos no primeiro momento e máscara de gatinho para demarcar sua mudança.</p> <p>- Maquiagem: básica/ cores vibrantes e fortes</p> <p>- Figurino: peças <i>vintages</i>, peças de</p>

		látex e de couro bem justas.
Cassie Howard	Fantasia inspirada no figurino da personagem Alabama, do filme <i>Amor à queima-roupa</i> , 1993.	<ul style="list-style-type: none"> - Personalidade: inocente e insegura. - Objetos cênicos: patins de gelo - Maquiagem: brilhosa/ imperceptível - Figurino: Peças justas e decotadas, mas com recortes românticos.
Maddy Perez	Fantasia inspirada no figurino da personagem Íris, do filme <i>Táxi Driver</i> , de 1976 e casaco usado por Sharon Stone no filme <i>Cassino</i> , de 1995.	<ul style="list-style-type: none"> - Personalidade: ousada e confiante - Objetos cênicos: colar de Cruz - Maquiagem: forte, demarcada. Versões atualizadas do delineado de gatinho com <i>strass</i> e brilho. - Figurino: recortes <i>sexy</i>, conjuntinhos.

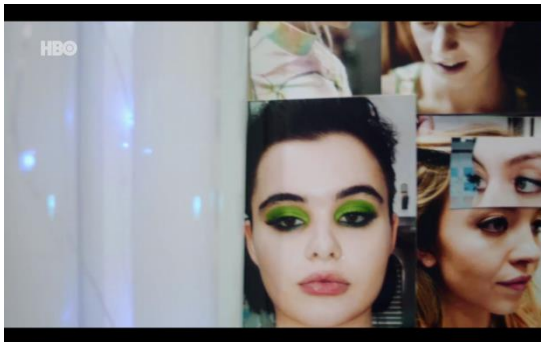
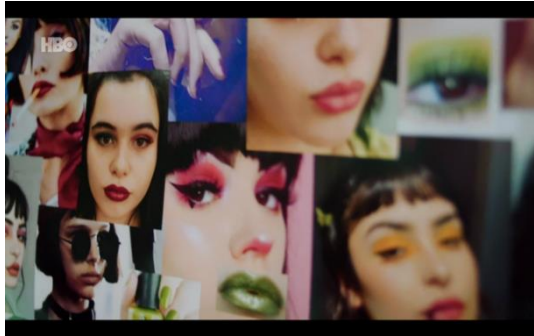
Tabela 1 - sistematização sobre as personagens analisadas.

Fonte: tabela elaborada pelos autores do texto.

Para a diretora de maquiagem da série, Daniella Davy, trabalhar em *Euphoria* trouxe um desafio porque a série tem muitas

personagens femininas e havia a necessidade de que a maquiagem atuasse como elemento simbólico na narrativa¹⁰. Ao observarmos a relação estabelecida entre as escolhas de figurino, maquiagem, *props* e objetos cênicos, percebe-se que as opções de caracterização das personagens foram usadas intencionalmente para exteriorizar seus processos internos.

A criação visual trabalhou com uma variedade de elementos dos anos 60, 70, 80 e 90 para compor, em diferentes combinações, o figurino de algumas personagens. Como exemplo disso, podemos pensar o figurino da personagem Kat Hernandez, que articula elementos dos anos 70 e 80 ao longo da série e que, no episódio da festa de *Halloween*, de forma mais evidente, apresenta os anos 80 com inspiração, com elementos do *Grunge* e algo próximo do *Glam rock* dos anos 70. O figurino de Kat tem uma importância dramática na série, pois reforça sua transformação de forma gradativa no primeiro ato da narrativa, e de maneira determinada, a partir do momento em que sua mudança é enfatizada, com o intuito de reforçar seu empoderamento. Sendo assim, é importante ressaltar, por meio da colocação feita por Rosane Muniz que, “o figurino torna-se uma roupa, dá um depoimento sobre a pessoa que o usa e, indiretamente, sobre o panorama no qual aparece” (MUNIZ, 2013, posição Kindle 180-181).



Figuras 1 e 2: Quadros de referência usados para construção da maquiagem dos personagens em *Euphoria*

Fonte: frames capturados do especial “Euphoria: tudo pela *make*”, disponível no *streaming* do canal HBO.

O conjunto de formas, texturas e cores evocadas pelo figurino e a maquiagem intervêm no espaço cinematográfico, tornando-se elemento essencial da sua composição. A opção pelo uso recorrente de *glitter* e *neon* nas maquiagens estabelece um diálogo direto com a iluminação construída pela equipe de direção de fotografia e os movimentos de câmera, seja para ressaltar o empoderamento vivido por Kat, para demarcar o efeito de lágrimas nos olhos de Rue, ou para reforçar o não-conformismo de Jules. A maquiagem ajuda a

contar a história, a transmitir os dilemas e contradições das personagens e propor um diálogo com jovens e adolescentes.

O figurino é mais que uma roupa, pois ele possui uma carga, um depoimento, uma lista de mensagens implícitas, visíveis e subliminares sobre todo o panorama do espetáculo e possui funções específicas dentro do contexto e perante o público. Nesse sentido, podemos ainda estabelecer duas funções primordiais para o figurino: definir a personagem interpretada pelo ator e ajudar a estabelecer o tema, a ideia e a atmosfera da produção interpretada pelo diretor. O espaço emoldura a personagem, e o figurino, enquanto elemento visual, estabelece um essencial elo de significação entre a personagem e o contexto do espetáculo, sendo ainda mais importante a completa integração entre o ator, figurino, cenário, e a luz, pois nesses estão concentrados os elementos visuais.



Figura 3 - Rue com fantasia inspirada em Marlene Dietrich. *Euphoria*, episódios 6

Fonte: perfil da rede social Instagram da diretora de maquiagem da série, Daniella Davy (@donni.davy).

Para entender o processo de significação que um figurino pode apresentar é preciso considerar seus elementos: tempo, clima, espaço e época. No que se refere ao tempo, é possível, através do figurino, determinar a passagem de tempo e idade das personagens, assim como a maquiagem serve para ressaltar essa parte de extrema importância. A responsabilidade maior é da roupa, que pode ser mais recortada, mais decotada, mais ousada, véu na cabeça, comprimento da saia, tipos de tecidos, acessórios. O figurino característico de Jules tem inspiração em animes e mangás e suas formas dialogam com a maquiagem característica da personagem, que se alterna entre formas geométricas retas e formas circulares. Ainda no primeiro ato da narrativa, quando são apresentadas suas características principais e motivações, a situação de não-conformidade de Jules é evidente, mas não só pela transição para uma mulher trans, mas pelas marcas dos seus relacionamentos familiares e amorosos.



Figura 4 - Alguns exemplos de maquiagens de Jules

Fonte: perfil da rede social Instagram da diretora de maquiagem da série, Daniella Davy (@donni.davy).

Quanto ao clima, o figurino ajuda a situar a passagem de tempo, uma vez que se vemos uma personagem com roupas de verão e em seguida percebermos que ele está com roupas de inverno, sabemos que há um intervalo de alguns meses. O clima também marca uma troca de local, por exemplo: a personagem pode ter viajado de um país para outro. Observando o espaço, como um elemento na construção do figurino, é possível perceber características do local onde a personagem vive, região, cultura, se é um lugar específico, real, ou se é um lugar inventado. Em *Euphoria*, essa característica reforça o espaço de convívio de jovens que frequentam lugares comuns, da escola e do clube de futebol americano às festas na casa de alguma personagem, evento recorrente em narrativas americanas para o público jovem. O figurino das líderes de torcida é um ótimo exemplo da utilização dessa estratégia como elemento que imprime as marcas desejadas na narrativa.

Sobre a época, como um elemento, o figurino pode retratar determinado tempo da história em que a personagem está inserida. É comum que essa característica seja marcante em filmes de época, mas determinadas construções e ambientações contemporâneas podem promover outros arranjos em relação ao figurino na medida em que, a partir dele, promove-se um fluxo narrativo que transita entre décadas diferentes. Este é um dos elementos de composição da complexa temporalidade da imagem fílmica.

A atmosfera fílmica como elemento desencadeador de nostalgia

A atmosfera de um filme trabalha os elementos do mundo e seu estado, manifestando-se assim, como um acontecimento sensível ou afetivo, que tem impacto dramático na narrativa e

reverbera sensações no espectador. O espaço é o lugar onde se estabelece esta atmosfera. Inês Gil, ao pensar a relação do homem com a atmosfera, complementa:

Não é por acaso que os expressionistas alemães associavam-na à noção de *Stimmung*, que é um tipo de disposição de espírito e de alma emanante das “coisas” do mundo. Daí também ser muitas vezes assemelhada às noções de clima, ou de ambiente. (GIL, 2005, p. 141, grifo do autor).

No cinema e mais especificamente a partir dos estudos da direção de arte, uma das pesquisadoras que mais se debruça sobre esse termo é a portuguesa Inês Gil. No Brasil, a professora e pesquisadora Índia Martins (2017) trabalha com o conceito, operacionalizando-o como um elemento da análise fílmica que resultou em diversos artigos na área. Neste artigo, a noção de atmosfera fílmica nos ajuda a problematizar a construção da narrativa visual de *Euphoria*, empreender uma leitura da significação ali proposta e a relação com o sentimento nostálgico.

A atmosfera como um espaço subjetivo pode ser pensada a partir da realidade afetiva dos indivíduos que a projetam no seu espaço e pontuam sua relação com o mundo. Podemos dizer, por exemplo, que no referido episódio de *Euphoria*, a atmosfera é mobilizada como elemento fílmico quando os personagens se encontram, em duplas ou trios, para irem à festa de Halloween. O espaço de encontro é alternado entre a entrada/saída da casa de alguma personagem ou a chegada triunfal na casa do anfitrião da festa. A intensidade é variada, mas é no momento de encontro, com o primeiro olhar lançado de admiração ou julgamento sobre as fantasias, que a atmosfera se estabelece para o ato narrativo. A suspensão da imagem por alguns segundos opera no duplo jogo entre os aspectos narrativos e como desencadeador de sensações.

Inês Gil (2005), ao conceituar a atmosfera, sintetiza o estado da imagem:

A atmosfera assemelha-se a um sistema de forças, sensíveis ou afectivas, resultando de um campo energético, que circula num contexto determinado a partir de um corpo ou de uma situação precisa. (GIL, 2005, p. 141-142).

A atmosfera dá o tom à representação, “é ela que a caracteriza, atribuindo-lhe propriedades, qualidades e intensidades” (MARTINS, 2017, p. 88). É neste espaço energético que sensações e afetos são desencadeados e tomando por base esta leitura, sinalizamos que o sentimento nostálgico se estabelece de forma mais eficaz. No entanto, é importante atentar que essa ação nostálgica pode ter uma ressonância de sensações no espectador e eventualmente nas ações diegéticas. Índia Martins assinala: “nossa hipótese é que determinadas estratégias utilizadas pelo *production designer*/diretor de arte podem levar à constituição de certas atmosferas e favorecer a sua criação, dando-lhe tangibilidade e permitindo, inclusive, a análise de sua eficácia no campo da recepção” (MARTINS, 2017, p. 89).

Existe, nessas narrativas, a intencionalidade de despertar um sentimento nostálgico através dos seus elementos. No caso do episódio em questão, a escolha do figurino dos personagens principais carrega determinados simbolismos que podem provocar no espectador, uma conexão com o passado por meio do sentimento nostálgico. Trata-se de uma construção estruturada em gatilhos e estratégias, evidenciada pelas relações entre os elementos da narrativa visual e o trabalho das demais áreas criativas da série, como fotografia e som, que explora elementos característicos da cultura dos anos 70, 80 e 90. Nesse sentido, a potência desta atmosfera está nos seus elementos plásticos de composição da cena.

Para exemplificar o modo como o espectador percebe as atmosferas de um filme, podemos pensar em algumas experiências de espetatorialidade que relacionam a atmosfera de terror à sensação de medo, angústia, ansiedade e tensão. Nesse sentido, Gil afirma que, “quando se vai ao cinema, fala-se frequentemente da ‘atmosfera’ do filme, sem se saber precisamente o que é, um componente da imagem fílmica ou unicamente uma sensação percebida pelo espectador” (GIL, 2005, p. 141).

O sentimento nostálgico: da patologia à emoção

[...] o sentimento nostálgico não é meramente voltado para um retorno a um lugar ou tempo passado, mas também abrange outras temporalidades, como o presente e o futuro. (NIEMEYER, 2018, p. 29).

A citação utilizada para abrir esse tópico apresenta uma problematização da temporalidade que envolve o sentimento nostálgico e o uso intencional neste texto tem como objetivo apontar para uma leitura da nostalgia como a saudade de um lugar que nunca existiu ou de uma experiência nunca vivida. Para Svetlana Boym a nostalgia “é um sentimento de perda e deslocamento, mas é também uma fascinação com a própria fantasia” (2017, p. 153). Tendo em mente que o termo advém de duas raízes gregas: *nostos* como “volta à casa” e *algia*, anseio, a autora apresenta a definição de nostalgia como um desejo, que pode ser de algo que não existe mais ou nunca existiu.

Em seu sentido original, a nostalgia foi considerada uma doença curável, e o termo nasceu na medicina e não na filosofia ou sociologia, como se poderia pensar. Em 1688 a palavra foi forjada pelo suíço Johanes Holfer em sua tese em medicina. Naquela época

os médicos acreditavam que sua cura era possível através de tratamento com ópio e sanguessugas. Ainda segundo Boym, seu estudo não “pertence a nenhuma disciplina particular; ela frustra psicólogos, sociólogos, teóricos literários e filósofos” (2017, p. 157) e é objeto de estudos de diversos campos do conhecimento. Devido às múltiplas abordagens que os estudos imprimem sobre o tema, a pluralidade de formas, expressões e significados, a pesquisadora Katharina Niemeyer (2018) defende que a nostalgia deve ser designada por “nostalgias” com “s”:

Vivenciada individualmente, em grupo ou coletivamente, a nostalgia tem sido explorada como uma doença médica, um desencadeador de amnésia ou um sentimento agridoce, e como uma prática criativa ou até curativa em numerosos campos acadêmicos como antropologia, estudos culturais, geografia, história, literatura, marketing e estudos sobre o consumo, filosofia, ciências políticas, psicologia ou sociologia, e também mais recentemente em estudos de mídia e comunicação. (NIEMEYER, 2018, p. 30).

A multiplicidade de reflexões conceituais e metodológicas, estudos de caso e análises críticas mostra a relevância da nostalgia como um fenômeno médico, social, político, cultural e também acadêmico. No Brasil, inúmeras reflexões foram produzidas com essa temática nos últimos anos e recentemente a primeira publicação em livro dedicada especialmente ao tema e a sua relação com a mídia foi organizada pelas pesquisadoras Lúcia Santa Cruz e Talitha Ferraz (2018)¹¹.

No panorama internacional, vários autores tratam desse tema. Para Gumbrecht (2015), devido às nossas dificuldades de projetar futuros, vivemos em um amplo presente; fazendo uso de outros argumentos, Huyssen (2000) afirma que vivemos um *boom* da memória e, para Niemeyer (2018), vivemos numa época nostálgica. “A nostalgia é um elemento importante na vida contemporânea”

(LEAL; BORGES, LAGE, 2018, p. 48) e sua presença não passa despercebida na produção audiovisual contemporânea, por meio de *remakes*, *reboots*, frequências e sequências.

O termo “construções nostalgizantes” que usamos no título deste artigo foi desenvolvido originalmente por Bruno Souza Leal, Felipe Borges e Igor Lage (2018). Os autores defendem que a *ação nostalgizante* de diferentes narrativas ficcionais e não-ficcionais é fruto da predominância da nostalgia na contemporaneidade, que é potencializada pela sua relação com as nossas experiências de vida. E justamente essa relação penetra nosso modo de lidar com as lembranças e promove uma *ação*: “A mídia produz conteúdos e narrativas não apenas no estilo nostálgico, mas também como desencadeadores da nostalgia (NIEMEYER, 2018, p. 34).

Podemos, então, considerar como desencadeadores de nostalgias aquelas construções que despertam o sentimento nostálgico, mas como já foi enfatizado, as narrativas não necessariamente precisam ser construídas no estilo nostálgico ou ser ambientada em determinada década. A análise da estrutura da narrativa visual de *Euphoria*, explorando as articulações entre as áreas criativas: o papel do figurino e da maquiagem na caracterização dos personagens revela como as ações nostálgicas emergem através das atmosferas fílmicas. Nesse sentido, as afirmações nostálgicas sobre tempos anteriores são objetivamente verdadeiras, mas não são tão importante quanto, por que e como essas afirmações nostálgicas emergem.

Em *Nostalgia: sanctuary of Meaning*, Janelle L. Wilson (2014) refere-se à nostalgia como um “santuário de significado” e seu interesse deriva da nostalgia como um conceito central na tentativa de compreender o comportamento humano. A perspectiva apresentada pela autora, que investiga o fenômeno da nostalgia do ponto de vista coletivo, aponta que a nostalgia mudou de uma patologia para uma emoção de saudade do passado. Sendo assim,

atualmente podemos considerar também essa saudade como uma emoção, que pode ser mobilizada por lembranças nostálgicas de um momento agradável ou bom, mesmo que o passado não tenha sido tão bom assim.

Considerações finais

Considerando o movimento de análise da série *Euphoria* e mais especificamente do episódio proposto, interessou-nos pensar como essa nostalgia se expressa, explorando suas singularidades de ação. Nesse sentido, é importante atentar para o movimento duplo, que nos permite pensar o ponto de vista da narrativa fílmica (estratégias de construção e significação) e também do ponto de vista do espectador, através das sensações trabalhadas pela atmosfera fílmica, discutidas no tópico anterior, bem como as ambiências criadas.

[...] a configuração arquitetônica e visual gera entendimentos cognitivos ligados diretamente à narrativa, como interpretações simbólicas, históricas, sociais, psicológicas, etc. Ao mesmo tempo, em ação sinestésica característica do cinema, suas propriedades plásticas provocam os sentidos sensoriais do espectador atribuindo novos significados à experiência. (HAMBURGER, 2014, p. 19).

A narrativa de *Euphoria* explora os conflitos e desafios dos jovens e adolescentes na contemporaneidade, conforme expressado nas declarações do roteirista e produtor, Sam Levinson¹², bem como na sinopse da série. No entanto, as ações nostalgizantes da série, ou seja, aquelas que têm como objetivo despertar o sentimento nostálgico buscam diálogo com um outro público, que na nossa leitura pode ser formado por adultos. São as

atmosferas criadas a partir da relação estabelecida com as estratégias de construção da narrativa visual que tornam o sentimento nostálgico possível e que, através desse sentimento, esboçam uma tentativa de diálogo intergeracional com outros públicos sobre a sensação de impermanência dos jovens nos dias atuais. Nesse sentido, a análise da nostalgia pode também ser relacionada a algo que poderia ter acontecido, tanto com Rue e seus amigos, quanto com seus pais.

Notas

[1] Vimos que discursos como os de Ellis (1982) e de Mittel (2015) divergem na concepção da qualidade na TV. Thompson (2003), por sua vez, estende os estudos de Bordwell para a televisão sugerindo a chegada de séries televisivas como *Twin Peaks* e *The Singing Detective* como pontos relevantes para a discussão da “arte televisiva”, correlacionando-a à complexidade narrativa e às normas do cinema para a TV (MITTEL, 2015, p. 17).

[2] “It’s not TV. It’s HBO”. Tradução nossa.

[3] “A look at life for a group of high school students as they grapple with issues of drugs, sex and violence” (IMDB). Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt8772296/>>. Acesso 30 de setembro de 2020. Tradução nossa.

[4] Matéria disponível em: <<https://www.instyle.com/fashion/euphoria-tv-show-costumes>>. Acesso em 30 de setembro de 2020.

[5] Matéria disponível em: < <https://stealthelook.com.br/tentei-vestir-como-as-personagens-de-euphoria-por-6-dias/>>. Acesso em 30 de set de 2020.

[6] Matéria disponível em:
<<https://revistaglamour.globo.com/Beleza/Maquiagem/noticia/2019/08/euphoria-inspire-se-nas-maquiagens-das-personagens-da-serie.html>>. Acesso em 30 set de 2020.

[7] Tradução nossa.

[8] “Colors can be very subjective, but particular hues and palettes do represent, indicate, and communicate narrative messages to the audience” (LOBRUTTO, 2002, p.81). “Cores podem ser muito subjetivas, mas alguns tons e paletas particulares representam, indicam e comunicam mensagens narrativas para a audiência” (Tradução nossa).

[9] Disponível em: <<https://www.hbogo.com.br/content/621d35b6-ab4a-11e9-8111-0050569a010f>>. Acesso em 26 de set de 2020.

[10] Em entrevista para o especial “Euphoria: tudo pela *make*”, disponível no *streaming* do canal HBO. Disponível em: <https://www.hbobrasil.com/series/detail/euphoria/14795/ttl728544>. Acesso em 26 set de 2020.

[11] CRUZ, Lucia Santa; FERRAZ, Talitha (org.). **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. 1. ed. - Rio de Janeiro: E-Papers, 2018.

[12] Entrevista disponível em:
<<https://www.hbobrasil.com/series/detail/euphoria/14795/ttl728544>>. Acesso em 26 set de 2020.

Referências

BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

BLOCK, Bruce. **A narrativa visual. criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais**. São Paulo: Elsevier, 2010.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia**. Ouro Preto, n.23, p.153-165, Abril, 2017.

CASTILHO, Fernanda. **Teletube: TV transmídia, ficção e fãs online**. Curitiba: Appris, 2019.

CRUZ, Lucia Santa; FERRAZ, Talitha. **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2018. 170p.

ELIZABETH, De. Euphoria: inspire-se nas maquiagens das personagens da série. Revista **Glamour**. [S.l.], 17 ago. 2019, página da internet. Disponível em:
<<https://revistaglamour.globo.com/Beleza/Maquiagem/noticia/2019/08/euphoria-inspire-se-nas-maquiagens-das-personagens-da-serie.html>>. Acesso em: 30 set. 2020.

ELLIS, John. **Visible Fictions: Cinema, Television, Video**. Londres: Routledge, 1982.

EUPHORIA. In: IMDB. Disponível em:
<<https://www.imdb.com/title/tt8772296/>>. Acesso em 30 set. 2020.

GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. In: Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II Ibérico – Volume I, 2004, Covilhã. **Actas** [...]. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005, p.141-146. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/gil-ines-a-atmosfera-como-figura-filmica.pdf>>. Acesso em 26 set. 2020.

GOODWIN, Andrew. **Dancing in the distraction factory: music television and popular music**. Mineápolis: University of Minnesota, 1992.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HAMBURGER, Vera. **Arte em Cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Sesc, 2014.

HBO GO. **Euphoria**: The next episode. [S.l.], 2019a, episódio de série. Disponível em: <<https://www.hbogo.com.br/content/621d35b6-ab4a-11e9-8111-0050569a010f>>. Acesso em: 26 set. 2020.

_____. **Euphoria**. [S.l.], 2019b, catálogo de série. Disponível em: <<https://www.hbobrasil.com/series/detail/euphoria/14795/ttl728544>>. Acesso em: 26 set. 2020.

HOLZBACH, Ariane Diniz. **A invenção do videoclipe**: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual. Curitiba: Appris, 2016.

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

JOST, François. Amor aos detalhes: assistindo a Breaking Bad.

Matrizes, 11(1), 25-37. Disponível em:

<<https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v11i1p25-37>>. Acesso em 10 de out. de 2019.

LEAL, Bruno Souza; BORGES, Felipe; LAGE, Igor. Experiências de nostalgia: de Stranger Things a Vozes de Tchernóbil, diferentes construções nostalgizantes. In: CRUZ, Lucia Santa; FERRAZ, Talitha. **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2018. 170p.

LOBRUTTO, Vincent. **The filmmaker's guide to production design**. Nova Iorque: Allworth Press, 2002.

MARCON, Giovana. Tentei me vestir como as personagens de Euphoria por 6 dias. **Steal the Look**. [S.l.], 13 set. 2019, página da internet. Disponível em: <<https://stealthelook.com.br/tentei-me-vestir-como-as-personagens-de-euphoria-por-6-dias/>>. Acesso em: 30 set. 2020.

MARTINS, India Mara. A direção de arte e a criação de atmosferas no cinema contemporâneo brasileiro. In: BUTRUCE, Débora; BOUILLET, Rodrigo (orgs.). **A direção de arte no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2017.

MITTELL, Jason. **Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling**. New York: NYU Press, 2015.

_____. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, v. 5, n.2, p. 29-52, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2Q2KVzD>>. Acesso em: 14 ago. 2020

MUANIS, Felipe. **A imagem televisiva**: autorreferência, temporalidade, imersão. Curitiba: Appris, 2018.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio de Janeiro, 2013. Recurso digital, edição Kindle (e-Pub).

NIEMEYER, Katharina. O poder da nostalgia. In: CRUZ, Lucia Santa; FERRAZ, Talitha. **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2018. 170p.

SANTAELLA, Lúcia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe**. João Pessoa: Editora Universitária, 2013.

SUTTON, Samantha. Euphoria's costume designer "tried to be aware of what is heteronormative" when dressing Rue. **Instyle**. [S.l.], 22 jul. 2019, página da internet. Disponível em: <<https://www.instyle.com/fashion/euphoria-tv-show-costumes>>. Acesso em: 30 set. 2019.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in Film and Television**. Cambridge, MA: Harvard UP, 2003.

WILSON, Janelle L. **Nostalgia: Sanctuary of Meaning**. Minneapolis, Minnesota, USA: University of Minnesota Publishing, 2014.

Nostalgia do “bom selvagem” na formação do estereótipo do francês sobre o Brasil

Janaína Cardoso da Silva

Resumo

A França renascentista enxergava nos índios brasileiros uma civilização sem convenções, liberta do pecado, em harmonia com a natureza em uma espécie de ingenuidade original que fez surgir, posteriormente, o conceito do “bom selvagem” despertando o fascínio de filósofos e intelectuais franceses. Cinco séculos depois, um festival de cinema documentário brasileiro em Paris, ensaia reverter a visão ingênua romântica alimentada pelo devaneio da França Antártica, apresentando em *grand écran*, a realidade vivida pelos índios do Brasil no século XXI. O *Brésil en Mouvements*, em 13 edições, exibiu cerca de 20 filmes com a temática, passando por questões políticas, massacres, luta pela terra, direitos humanos, o uso da tecnologia, privilegiando, ainda, os rituais e as iniciativas de preservação cultural. Filmes que desvelam simultaneamente a nostalgia de um imaginário secular e um contraponto crítico como o próprio mito do “bom selvagem” que outrora, incidiu sobre o padrão de vida francês.

Palavras-chave: Brésil en Mouvement; documentário; imaginário; índios; bom selvagem.

Introdução

Propomos analisar nesse artigo a criação do estereótipo do índio como “bom selvagem” a partir das relações entre França e Brasil durante toda a sua história e tendo como ponto de ruptura o Festival *Brésil em Mouvement (BEM)* que trouxe um novo olhar nesse processo. Este artigo se baseia em capítulos da dissertação¹ de mestrado apresentada em agosto de 2018, no programa de pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora. O que moveu a nossa pesquisa para este artigo foi a ideia de que esse estereótipo, construído ao longo dos séculos, foi alimentado pela intelectualidade francesa e brasileira com uma visão exótica. Para isso, trabalhamos em três eixos: primeiramente construímos um histórico das relações França-Brasil ao longo dos séculos. Em seguida, analisamos a criação da ONG *Autres Brésils* e o surgimento do festival de documentário *BEM*. Por último, analisamos a temática indígena para verificar se o *BEM* busca mudar o estereótipo do índio brasileiro como um “bom selvagem”.

Alguns personagens brasileiros contribuíram para a formação de um imaginário do francês sobre o Brasil. O livro *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*, concebido pelo professor de história e político Afonso Arinos de Melo Franco (1976) aponta a criação do mito do “bom selvagem”, que tanto marcou a literatura de relatos sobre o Brasil, transformando o índio brasileiro em ideal de vida mais feliz, em contraponto com mazelas impregnadas na sociedade europeia da época. O índio é um personagem que invadiu os imaginários franceses por séculos. A Missão Artística Francesa que trouxe, no início do século XIX, diversos intelectuais de vários setores culturais para atuar e fomentar o estudo das artes no Brasil, entre eles o pintor Debret, foi analisada para esta pesquisa no livro original produzido pelo autor: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de 1818, em edição de 1985. *Viagem à terra do Brasil*, do

viajante Jean de Lery, e seu relato detalhado sobre a vida dos índios Tupinambás, redigido em 1557, na Baía de Guanabara, foi um grande sucesso editorial da época em Paris e contribuiu para reforçar essa imagem idílica do índio brasileiro. Contudo, um dos autores mais citados na pesquisa será o sociólogo franco-brasileiro Mário Carelli, autor das obras, *Brasil-França, cinco séculos de sedução* e *Culturas cruzadas. Intercâmbio culturais entre França e Brasil* (1989, 1993) que esboçam o cruzamento de duas naturezas imaginárias, destacando cada fator histórico, cada autor, cada intelectual, movimentos artísticos, filosóficos, enfim, ideais que influenciaram a construção de olhares entre os dois países através de “fluxos e refluxos pacíficos de duas culturas orgulhosamente autônomas e jamais submissas uma à outra pelos acasos da história” (CARELLI, 1993, p. 15).

A construção do imaginário sobre o Brasil na França

O contato dos franceses com outros povos sempre marcou a história da França, sobretudo, em sua relação com o Brasil num intercâmbio positivo de ideais, imaginários e influências culturais recíprocas. “As relações franco-brasileiras sempre funcionaram de modo atípico. Escapa ao binômio habitual metrópole e colônia” (CARELLI, 1993, p. 18). O sociólogo franco-brasileiro Mário Carelli (1993) denomina metaforicamente os pontos de contato entre as culturas francesa e brasileira de “jogo de espelhos deformadores do conhecimento recíproco” (CARELLI, 1993, p. 18-19), no qual um conjunto de estereótipos derivantes de representações imaginadas e, por vezes, quase míticas de uma cultura em direção a outra marcaram, desde o encontro ainda no século XVI, essa longa história de seduções.

Um dos principais ícones brasileiros que ganhou espaço no imaginário francês foi, sem dúvida, o indígena. Desde os primeiros relatos dessa terra tão distante e exuberante, passando pela presença de índios, sobretudo na França, ainda nos primórdios do século XVI, é fato que os nativos da Terra do Papagaio² que, posteriormente, foi batizada de Terra do Brasil, geraram estranheza, aguçaram a curiosidade e o encantamento por seus hábitos, cultura e vida em simbiose total com a natureza.

A França nunca reconheceu oficialmente o Tratado de Tordesilhas³, que dividia o novo mundo entre Espanha e Portugal, assinado em 1494, como afirma o historiador de engenharia militar e ex-embaixador do Brasil na França, Aurélio Lyra Tavares (1979). O rei francês, Francisco I⁴ pedia, segundo o sociólogo Mario Carelli (1993) para ver o testamento de Adão e Eva “que teria privado seus vassallos da posse no novo mundo” (CARELLI, 1993, p. 34). A ambição pela exploração do pau-brasil lançou os franceses pelo Atlântico rumo às terras recém descobertas ao sul, ainda em 1503. Partindo do Porto de Honfleur, perto de Le Havre, na Normandia, os franceses começaram uma longa relação histórica com o Brasil.

O Brasil era então, uma terra sem dono. Um mundo que se abria à curiosidade e às ambições comerciais dos armadores franceses. Uma civilização em estado natural que inspirava os louvores dos grandes analistas e críticos da sociedade em que vivia a França, como recurso mais prudente e menos arriscado para atacá-la nas suas frivolidades e no seu convencionalismo autoritário (TAVARES, 1979, p. 28).

O humanismo filosófico do Renascimento, nascente no século XVI, exaltava e reforçava o conceito da bondade natural que já existia, segundo Franco (1976), desde cinco séculos antes de Cristo. “O indivíduo da Renascença foi uma volta às bases filosóficas e políticas da antiguidade greco-romana” (FRANCO, 1976, p. 17). O autor ressalta a importância dos relatos dos viajantes da era das

grandes navegações que, ao relatarem a vida livre, sem Estado ou religião, sem propriedades e moeda, sem normas ou moralismos dos nativos americanos, criticavam a sociedade Europeia e suas restrições. “Não tardou assim que uma falsa concepção do estado natural se apoderasse da Europa” (FRANCO, 1976, p. 19). O mito do “bom selvagem”, segundo o autor, nasce exatamente dessa comparação que assegurava que a vida junto às leis da natureza, com sua pureza e verdade é sempre mais perfeita do que a vida deformada pela civilização.

A “madeira de brasa” (pau-brasil) encontrada em abundância nas terras oficialmente recém-descobertas pelas grandes navegações portuguesas no Atlântico Sul, que acabou por batizar este imenso novo mundo, desde os primeiros anos do século XVI, motivou armadores, sobretudo da região francesa da Normandia, a traficar esta espécie de árvore que fornecia pigmento vermelho em abundância, cor muito apreciada pela nobreza e pelo clero. O modelo francês de conquista, como assinala Carelli (1993), consistia em deixar porta-vozes no Brasil que aprendiam a língua indígena e estabeleciam boas relações com os índios, sobretudo os tupinambás, que viviam nas costas brasileiras e eram inimigos dos portugueses, *peros*⁵, aliados dos tupiniquins, facilitando, assim, a extração e carregamento ilegal do pau-brasil. Além da árvore da cobiça, muitos animais silvestres eram também levados e comercializados nos portos da França. “Papagaios, saguis, peles, algodão, sementes” (FRANCO, 1976, p. 64) já invadiam as casas e se somaram aos hábitos dos franceses no século XVI. O professor, escritor e político Afonso Arinos de Melo Franco (1976) relata em seu livro *O índio brasileiro e a revolução francesa* que muitas palavras do tupi-guarani integraram o vocabulário francês ainda no século XVI, como “tapioca, mandioca, caju, goiaba, capim, jacarandá, piaçaba...ananás” (FRANCO, 1976, p. 64).

Entretanto, eram os índios, habitantes dessas longínquas terras transatlânticas, que mais fascinavam os franceses e já haviam se transformado em “atração” no porto de Honfleur, ainda em 1504. De acordo com Tavares (1979), o navio *L'Espoir*, sob o comando de Paulmier de Gronneville, que foi o primeiro a levar franceses ao encontro dos índios brasileiros, de regresso do Brasil após sete meses em contato com tribos carijós⁶, trouxera a bordo dois jovens índios, um deles, chamado Essomericq, filho do cacique carijó. Segundo afirma Carelli (1993), “Gronneville não se contenta em adotar Essomericq e transmite-lhe seus títulos de nobreza, fazendo-o casar na aristocracia normanda [...] provavelmente o primeiro brasileiro a se integrar na sociedade francesa” (CARELLI, 1993, p. 33).

A França renascentista enxergava nos índios uma civilização compatível com a da filosofia pregada pelo humanismo. “O selvagem com seus defeitos e virtudes, era muito mais livre e, invejavelmente mais feliz” (TAVARES, 1979, p. 31), argumentavam os filósofos constantemente, utilizando-se dos relatos do Novo Mundo, a fim de julgar e motivar à reflexão os padrões comportamentais e valores exaltados pela sociedade europeia dita civilizada. Essa vida sem convenções, liberta do pecado, em harmonia com a natureza, fez surgir a “lenda do bom selvagem” (TAVARES, 1979, p. 30) que despertava a fascinação de filósofos e intelectuais, de acordo com Tavares (1979), e se traduziu na primeira versão do Brasil difundida no imaginário francês. O bom selvagem era a humanidade em seu estado primordial: livre do poder do Estado, das leis morais impostas pela igreja, das convenções sociais, do capitalismo nascente.

Segundo Franco (1976), o primeiro relato sobre o índio brasileiro foi a carta de Pero Vaz de Caminha: “As gentes que a habitam eram dóceis, inocentes, prestativas” (FRANCO, 1976, p. 19). Em 1502, cartas do navegador Américo Vespúcio à Pedro

Lourenço de Médiçi também descrevia de maneira romanceada os selvagens brasileiros. De acordo com Franco (1976), esta carta obteve sucesso colossal sendo publicada em diversas línguas ainda em 1503: “As cartas de Vespúcio formam a pedra angular da construção teórica elaborada sobre o estado natural do homem, que o humanismo filosófico do século dezesseis” (FRANCO, 1976, p. 23).

Michel de Montaigne foi também um dos primeiros pensadores a escrever sobre os índios brasileiros. Apesar de nunca ter vindo ao Brasil, “ele abraçou o debate de seu tempo” (CARELLI, 1993, p. 44) e, através da leitura de relatos de outros autores, sobretudo de missionários protestantes com vivência no Brasil, compôs sua obra e argumentos. Em seus *Essais*⁷, Montaigne (1967) se refere à nossa grande e poderosa mãe natureza para refletir sobre esses homens, vizinhos de sua ingenuidade original. “Essas afirmações explicam porque o conjunto dessas ideias tenha se retido à temática do bom selvagem, que se tornará, no ocidente, uma referência paradigmática à origem de uma verdadeira revolução moral” (CARRELLI, 1993, p. 45).

Os primeiros relatos do Novo Mundo já eram repletos de “exageros e excentricidades” (TAVARES, 1979, p. 41). Houve grande interesse dos pensadores franceses pela vida dos índios brasileiros utilizada, sobretudo, como contraponto e crítica à civilização convencional europeia em seus valores morais, políticos e religiosos. “O brasileiro estava no coração do debate sobre o Novo Mundo, com todas as suas implicações filosóficas, teológicas, é claro, mas igualmente políticas e econômicas” (CARELLI, 1993, p. 46). Franco (1976) ressalta que, apesar das narrativas com relatos de viagem serem sucesso no mercado editorial europeu, apenas a elite possuía instrução para lê-los. Todavia, era na tradição oral que as histórias fantásticas e curiosidades dos hábitos indígenas eram disseminados entre o povo francês: “Era a palavra falada e ouvida

diretamente que transmitia ao povo inculto um novo conceito ou uma nova interpretação do mundo [...]. As ideias sobre a bondade natural do homem americano não precisavam dos livros para chegar ao coração do povo” (FRANCO, 1976, p. 71). Na opinião de Tavares (1979), houve uma transferência imaginativa da fantasia que já circulava pela Europa em relação a outros povos distantes e também desconhecidos para o Brasil. As fábulas, os mitos e histórias fantásticas acerca do índio brasileiro geravam cada vez mais impacto e credibilidade em versões escritas e orais, de acordo com Tavares (1979), povoando o imaginário do europeu de “fantasias provocadas pelo impacto dos primeiros e rápidos contatos com a terra ignota e longínqua, nos seus exotismos e nas surpresas que oferecia (TAVARES, 1979, p. 41).

Alguns dos primeiros e mais importantes documentos escritos com iconografia criteriosa, que apresenta com riqueza e minúcias a vida e hábitos dos indígenas do Novo Mundo, e a natureza exuberante dessas terras novas, foram redigidos, sem pretensões intelectuais, por calvinistas que vieram em missão para a França Antártica. A tentativa de se fundar uma França nos trópicos, liderada pelo vice-almirante da Bretanha, Nicolas Durand de Villegaignon⁸ em 1555, no Rio de Janeiro, como um refúgio para protestantes perseguidos por católicos na Europa, atraiu artesãos e diversas categorias de cidadãos seguidores da doutrina reformista de Calvino, se tornando um mito entre o povo francês. Dessa tentativa frustrada de colonização evangélica francesa surgiram os primeiros cronistas do Brasil. Em dez anos de existência, missionários e centenas de cidadãos huguenotes franceses estiveram vivendo ou passando temporadas na mitológica ilha, em meio à exuberante Baía de Guanabara. Um destes cidadãos, atraído pela aventura e interesse a respeito desta civilização tão singular recém-descoberta, foi Jean de Léry. Sapateiro de profissão e missionário protestante na fé, Léry redigiu um dos mais completos

relatórios de expedição sobre a civilização indígena brasileira, *Viagem à terra do Brasil*⁹, com a qual conviveu por quase um ano, entre um período residindo na França Antártica e outro, após expulsão por Villegaignon, junto a tribos Tupinambás, em 1557. Quando edita sua obra, soma de anotações e observações pessoais que não tinham a pretensão se tornarem livro, quase 20 anos depois, “Léry é um homem dividido: sua narrativa conserva o sotaque do jovem aventureiro maravilhado de 1557, mas desviado pelo pessimismo do pastor de 1578” (CARELLI, 1993, p. 40), que afirmava lamentar não viver entre os selvagens. O livro foi um grande sucesso editorial para a época, com seis edições e traduções para o latim (a língua universal), holandês e alemão. Sua narrativa é de frescor e precisão, na opinião de Carelli (1993). Suas observações ainda hoje são referências para etnógrafos e historiadores. Dividida em 22 capítulos, Léry (1960) detalha o tipo físico, acessórios, hábitos peculiares na visão europeia como o banho, o aleitamento materno e a nudez; os desejos, prazeres, dores, lutas, lutos, caça, festas, músicas, ritos, cerimônias, índole, humor, convivência com estrangeiros e alimentação dos índios Tupinambás também são relatados em todos os seus pormenores. A narrativa de olhar positivo, deslumbrado, mas objetiva relativiza alguns comportamentos indígenas polêmicos como a nudez e o canibalismo comparando aos comportamentos doentios da Europa. Em um trecho do livro, Léry (1960) afirma ser a nudez das índias muito menos atraente do que o conjunto estético adotado pelas damas francesas. Para ele, a maquiagem, penteados, golas, saias e rendas, proporcionam grau maior de luxúria causando males incomparavelmente mais poderosos do que a nudez das nativas da França Antártica, mesmo sendo estas tão belas como as francesas. Léry (1960) detalha incansavelmente a flora, a fauna, a vegetação tropical nomeando na língua local tupi-guarani cada espécime e também os rios, praias, morros e regiões que compunham os

cenários paradisíacos do entorno da Baía de Guanabara. Tudo é registrado minuciosamente, inclusive a produção da bebida fermentada indígena, o *cauim*¹⁰, a técnica de produção da farinha de mandioca e o ritual canibalístico da qual o autor “reconhece a crueldade, mas cujas causas rituais de incorporação da força e coragem do prisioneiro devorado, não ignora” (CARELLI, 1993, p. 40). O viajante atento descreve o canibalismo não como um banquete de carne humana, mas um ritual cultural ligado à vingança: “não comem a carne, como poderíamos pensar, por simples gulodice, pois embora confessem ser a carne humana saborosíssima, seu principal intuito é causar temor aos vivos. Move-os a vingança” (LÉRY, 1960, p. 180). E não deixa de comparar tal ato de “barbaridade” com os flagelos comportamentais de muitos europeus “que excedem em crueldade aos selvagens que, sugando o sangue e o tutano, comem vivos viúvas, órfãos e mais criaturas miseráveis, que prefeririam sem dúvida morrer de uma vez a definhar assim lentamente (LÉRY, 1960, p. 183). Para Franco (1976), a narrativa de Lery e sua apologia ao “bom selvagem” é de grande importância e vai exercer enorme influência nos *Ensaio*s de Montaigne (1967) e, também, na obra de Jean Jacques Rousseau no século XVIII. Na segunda metade do século XVI, a imagem do Brasil na França, segundo Carelli (1993), já está bem difundida e totalmente relacionada aos “selvagens”.

Em 1550, 50 integrantes de uma tribo indígena brasileira, nus, eram exibidos na festa em homenagem ao rei Henrique II¹¹ na cidade normanda de Rouen¹², posteriormente em Troyes e em Bordeaux. O espetáculo protagonizado pelos índios brasileiros e mais 250 marinheiros normandos e bretões, fantasiados de índios e também nus, era composto por cenografia da mata tropical com decoração de árvores locais, frutas artificiais, tabas indígenas e animais selvagens trazidos do Brasil como macacos e papagaios. A encenação, como detalha Franco (1976), contou com a simulação

de combate entre tribos, apresentações sobre as peculiaridades de extração do pau-brasil, além da reprodução da rotina dos indígenas que se apresentavam em seus afazeres habituais como deitados em redes, caçando bichos com flechas ou transportando a madeira pau-brasil até um grande navio ancorado no rio Sena, próximo ao local. “Fazia-se desse modo, uma reprodução viva do que era o sistema de comércio do pau-brasil [...] em demonstração da frequência e importância das relações existentes no século XVI entre os povos primitivos do Brasil e a França” (FRANCO, 1976, p. 48-49).

Outro grande cronista da época, foi o padre franciscano Andre Thevet, etnólogo e cosmógrafo do rei da França, que passou uma temporada de dez semanas na França Antártica. Seu livro *Singularidades da França Antártica*¹³ de 1558, segundo Tavares (1979), compila um retrato detalhado da flora, fauna e da vida dos selvagens tendo sido um enorme sucesso editorial. Divergindo de Léry em alguns aspectos, sendo mesmo acusado mais tarde, pelo próprio, de ter criado uma cartografia imaginária do Novo Mundo, o que acabou por incentivar Léry a publicar sua obra em 1578. As observações de Thevet são recheadas de referências bíblicas, descrevendo alguns comportamentos indígenas como fruto da possessão do demônio: “Maravilhosamente estranhas e selvagens, sem fé, sem lei, sem religião, sem nenhuma civilidade, mas que vivem como bestas irracionais, tais como a natureza os produziu” (THEVET 1558 apud CARELLI, 1993, p. 38). Thevet crê que os índios, com o passar do tempo, se livrariam da brutalidade por acreditarem na imortalidade da alma, como assinala Carelli (1993).

No início do século XVII, com o fracasso da missão França Antártica, os franceses, como atesta Carelli, continuaram a olhar para a “terra da América” (CARELLI, 1993, p. 47), empreendendo novas expedições de conquista no nordeste do Brasil onde, em 1612, fundaram a cidade de São Luís do Maranhão, na terra que denominaram de França Equinocial. Padres capuchinhos

catequizadores como Claude d’Abbeville¹⁴ e Yves d’Evreux¹⁵ descreveram minúcias da nova civilização com olhar católico, desenvolvendo uma “argumentação teológica da conquista” (CARELLI, 1993, p. 48). Como descreve o autor, o padre d’Abbeville afirma ser o Brasil uma França invertida, onde alguns padrões comportamentais se assemelham ao Europeu podendo mesmo ser exemplo de conduta, como aspectos da educação das crianças índias pelos seus sacerdotes, necessitando apenas de adaptações e conversões.

A partir desse período de efervescência de relatos incríveis, repletos de exageros e da subjetividade de seus autores sobre este “éden tropical”, a imagem do Brasil foi se difundindo e se consolidando na França, como um paraíso, “exemplo de vida mais feliz, mais natural e mais pura, ainda que no primitivismo da sua civilização” (TAVARES, 1979, p. 78), contrastando profundamente com os vícios comportamentais arraigados na civilização europeia.

Posteriormente a uma primeira conquista abortada, a memória francesa retém, sobretudo, singularidades da França Antártica (THEVET, 1558 apud LÉRY, 1960) e um elogio da civilidade dos selvagens (Léry, 1960). Da mesma forma, após o fracasso da França Equinocial, permanecem os testemunhos do padre d’Aubbeville e do padre Yves d’Evreux; impregnados de humanismo e muito curiosos, utilizam meios pré-etnográficos para apreender os costumes e as crenças dos índios.

Já no século XVIII, a expedição científica de Charles-Marie de La Condamine que desceu o rio Amazonas em 1743, com o objetivo de medir o raio equatorial, a fim de verificar a teoria newtoniana de que o planeta Terra não era achatado e acabou descobrindo a borracha, se traduz na única fonte francesa confiável sobre o Brasil no século XVIII para Carelli (1993). A obra de caráter híbrido, mesclando o relato científico e o diário de viagem aborda uma visão diferenciada dos índios brasileiros que vai questionar o mito do

“bom selvagem”. Ele descreve os índios como rudes, preguiçosos, sem preocupações, incapazes de refletir, eternas crianças. “Ante a evocação desses seres limitados para não dizer também estúpidos, estamos longe ao mesmo tempo do mito do bom selvagem e dos primeiros passos da etnografia científica do século XIX” (CARELLI, 1993, p. 56). O índio “embrutecido” era o oposto do que deveria ser um fidalgo moralmente superior no século XVIII, época em que o filósofo Jean-Jacques Rousseau provoca abalos na ordem do pensamento estabelecido com a construção de sua teoria acerca das desigualdades entre os homens. Os interesses franceses desse período caminham por outros mares que iriam aportar na Revolução Francesa em 1789. Na teoria de Franco (1976), o índio brasileiro e seu ideal de vida estavam entre as inspirações utópicas e reflexões filosóficas que resultaram na queda forçada do poder monárquico na França. Sua tese ganha corpo quando, “ao ler o segundo Discurso de Rousseau, encontrei certas afinidades entre esse texto e o Ensaio de Montaigne sobre os índios do Brasil” (FRANCO, 1976, p. 14).

O homem primitivo, na visão idealista dos séculos XVI e XVII não havia ainda sido contaminado pelos males consequentes do progresso da sociedade europeia. Carelli (1993), contudo, destaca que os fortes traços fixados no imaginário francês desse tempo vão, aos poucos, migrando para a “fantasia de representação” (CARELLI, 1993, p. 50) graças ao esvaziamento de informações decorrente do afastamento pela França, dessas terras longínquas, em meados do século XVII, após várias tentativas fracassadas de colonização. Esses textos e suas imagens formam a base cultural ou, dito de outra forma, o horizonte de espera com um forte substrato mítico sobre o qual se apoiarão os novos dados (CARELLI, 1993, p. 51). A imagem do brasileiro “torna-se esmaecida na consciência francesa” (CARELLI, 1993, p. 52) e chega ao século das luzes como figura alegórica, mista, híbrida que reúne em um só personagem caricato

todos os índios da América em uma espécie de “entidade global” (CARELLI, 1993, p. 52) embrutecida, na visão de alguns intelectuais do século XVIII.

Um outro Brasil para os franceses: a ONG *Autres Brésils*

Cinco séculos após os detalhados e românticos relatos sobre o índio brasileiro, a jornalista brasileira Érika Campelo¹⁶ e o professor universitário Jorge da Costa¹⁷ criam em 2002, a Associação *Autres Brésils*, em Paris com objetivo de aproximar o público francês da realidade brasileira e de suas particularidades político-sociais, históricas, culturais e ambientais. Érika Campelo, que imigrou para a França em 1997, teve a ideia de lançar essa iniciativa a partir do momento em que percebeu a carência de informações divulgadas na mídia francesa sobre o Brasil. Segundo a jornalista, os tipos de assuntos sobre o país não abrangiam a diversidade cultural do país e muito menos aspectos que dizem respeito ao trabalho de movimentos sociais, projetos humanitários e as contradições socioculturais sob a ótica crítica, reflexiva e engajada. A ideia era divulgar uma visão menos estereotipada, em grande angular, do Brasil, país que sempre aguçou a curiosidade dos franceses. “Nossa intenção sempre foi compartilhar as boas práticas brasileiras e reflexões sociais que nunca ou raramente estiveram na pauta da grande imprensa sobre o Brasil, na França”, afirma Campelo (2015). Desde então, o *site* da *Autres Brésils* divulga, diariamente, artigos de jornalistas e intelectuais brasileiros traduzidos para o francês, com análises aprofundadas e ideologicamente engajadas sobre o factual brasileiro. A missão, segundo Campelo (2015), era ultrapassar a imagem clichê construída ao longo de cinco séculos de relações, desde os relatos dos viajantes, passando pelos relatos de pesquisadores, artistas e, posteriormente pela grande mídia

francesa escrita, falada, televisionada e clicada. Divulgar o contraponto de uma espécie de imagem negativa, figurativa e simplista que exaltou alguns aspectos da cultura e da realidade brasileiras como a violência, a pobreza, a exuberância tropical, o futebol arte, o carnaval espetáculo, a sensualidade de mulher e da “mulata”, a fama de berço do samba e o mito do bom selvagem, puro, feliz e em harmonia pacífica com a natureza se tornou a grande missão da Associação.

Em 2005, na tentativa de oferecer uma alternativa à programação oficial do evento *Ano do Brasil na França*¹⁸, a associação criou um festival de cinema documentário social denominado pela sigla *BEM - Brésil en Mouvements*, que é realizado desde então, uma vez por ano, em Paris. A escolha dos títulos não ficcionais exibidos no *BEM* – opção pela narrativa documental, compromissada com a verdade, vinculada a valores políticos e carregada de reflexão social – seguem critérios que avaliam a relevância, a atualidade da temática e o paralelo que inspire também discussões acerca da realidade francesa. Inversão absoluta em relação às reflexões acerca das narrativas do século XVI, quando os relatos da Terra do Brasil serviam como argumentos para críticas ferozes à sociedade europeia. A força do evento, segundo os organizadores, está em praticar a interculturalidade na medida em que se utiliza de temáticas brasileiras para discutir suas diferenças ou suas adaptações à cultura francesa e vice-versa, segundo Campelo (2015). Os temas escolhidos em cada festival passam pelo enfrentamento dos problemas sociais no Brasil e na França, assim como soluções positivas realizadas para a melhoria destas nos dois países. A opção da ONG pela narrativa documental, de acordo com Campelo (2015), visa também abrir espaço para discussões de situações e temas que, mesmo contados através de pontos de vistas subjetivos e específicos, privilegiam o documento, o retrato de realidades e histórias com depoimentos daqueles que as vivenciam

ou vivenciaram. O que não quer dizer que o cinema de ficção também não possa suscitar reflexões em representações sobre realidades em construções de verossimilhança legítimas. No evento, há espaço dedicado às discussões e reflexões entre público, realizadores, intelectuais e representantes associativos convidados para os debates diários, realizados após as sessões cinematográficas. Para debater os filmes do festival, a organização sempre convida brasileiros e franceses cujas trajetórias são pertinentes ao tema tratado nos filmes. Os convidados são geralmente intelectuais e professores franceses especialistas em Brasil, membros de ONGs, associações e 68 instituições francesas e brasileiras com atuação em áreas relativas às temáticas abordadas e equipes de produção ou diretores dos filmes exibidos, entre outros. O público também participa.

Em 13 anos de existência, analisados em nossa pesquisa de mestrado, o festival exibiu 225¹⁹ documentários sociais de diretores brasileiros em 13 edições – todas realizadas em Paris – que totalizaram 152 sessões temáticas para um público total de mais de 13.000 pessoas, em sua grande maioria (66%) franceses. Campelo (2015) define o evento como uma mostra cinematográfica que pretende retratar esse país em constante movimento e transformação, que está sempre rompendo obstáculos históricos, sociais e econômicos imensos direcionados a “quem quiser aprender sobre o Brasil para fugir de estereótipos e preconceitos comuns” (BEM, 2005).

Análise da temática Índios no festival BEM

O tema “índios” – bastante afim com o tema da Amazônia – está presente na memória coletiva no francês desde que os primeiros franceses aportaram no litoral brasileiro ainda em 1504,

efetuando os primeiros contatos com os povos nativos. Essa temática presente na memória coletiva do francês ganhou espaço na construção de um imaginário sobre o Brasil e continua vigente como uma espécie de nostalgia cristalizada com o passar do tempo em histórias escritas, orais e também pela arte. A constante e significativa aparição da temática índios na programação do festival apresentado demonstra o quanto, mesmo com o passar dos séculos, o interesse do francês pelos indígenas brasileiros permanece latente.

O fato de os próprios organizadores do evento destacarem o tema frequentemente atesta o quanto o tema ainda fascina, mesmo que o objetivo da ONG seja evidenciar, inclusive, as dificuldades enfrentadas hoje pelos povos autóctones do Brasil. O assunto, juntamente com o tema Amazônia ainda desperta um olhar especial dos franceses. A rotina e costumes dos índios brasileiros, evidenciados em minúcias através de textos e desenhos chegavam às mãos sobretudo da elite francesa em publicações que, naquela época, já se transformavam em sucesso de venda como as de Jean de Léry que observou os Tupinambás e Tupiniquins por mais de um ano e a de André Thévet que passou dez semanas no Brasil.

O livro *Singularités de la France Antarctique* de Thevet, publicado em 1558, foi um grande sucesso editorial, como atesta Carelli (1993). O livro *Histoire de um Voyage fait a la terre du Brésil* de Léry (1960) já se configurava, segundo Lévis-Strauss, em um “breviário do etnólogo” ainda no século XVI (CARELLI, 1993, p. 39). Além disso, não podemos deixar de frisar que índios eram levados frequentemente, para serem exibidos na corte como seres exóticos, praticamente vindos de outro mundo para “exibir seus trajes e danças características, despertando grande curiosidade, sobretudo pelo que se dizia sobre eles em numerosos livros franceses” (TAVARES, 1979, p. 46).

O mito “bom selvagem”, criado pelo movimento humanista do Renascimento, baseado no conceito da bondade natural da antiguidade, vai influenciar e potencializar uma visão mitológica do índio brasileiro como um ser perfeito, evoluído e puro, vivendo feliz e em perpétua paz com a natureza. “Exaltavam os nossos índios, louvando-lhes a maneira de viver [...] sobretudo, pela fascinação que despertavam [...] a vida sem convencionalismo e eminentemente, humana que desfrutavam os selvagens” (TAVARES, 1979, p. 31). De acordo com Franco (1976), a influência foi tão grande que muitos franceses ostentavam, inclusive, objetos, adornos, espécimes animais como papagaios e saguis, além de diversos utensílios indígenas em suas casas. Até mesmo penteados indígenas foram copiados pelas damas francesas.

Quinhentos anos depois, o cotidiano, a organização comunitária da vida em tribo, os rituais sagrados indígenas que sempre despertaram a curiosidade dos franceses marcam presença no enredo de 20 filmes exibidos nas 13 edições do festival de cinema *BEM*. Em uma espécie de saudade nostálgica, fruto da cristalização de um imaginário construído em séculos de consumo de narrativas sobre o Brasil, por gerações e gerações, os franceses ainda são atraídos pela vida do “bom selvagem”, em tribos situadas em meio a exuberante selva amazônica ou em outras reservas indígenas espalhadas pelo país. Isso não invalida o desejo de ainda acessarem outro ponto de vista sobre essa realidade tribal do Brasil, já que o festival também exhibe documentários que revelam as mazelas sofridas por estes povos atualmente.

Em relação a hábitos ritualísticos sobreviventes nas tribos brasileiras do século XXI, alguns filmes exibidos no *BEM* documentam danças que celebram a morte²⁰ ou “acordam o mundo” em noites de eclipse lunar²¹ realizadas em cerimônias ancestrais. Rituais de iniciação das mulheres Xavantes²² e a invocação de espíritos da floresta que vêm punir o egoísmo dos

homens²³, também integram o roteiro e o argumento dos documentários exibidos. As cerimônias que fazem parte da cultura indígena brasileira são retratadas igualmente por documentaristas que narram o trabalho dos índios atualmente, com as novas gerações, em prol da preservação desses costumes, como é o caso da escola criada embaixo de uma árvore de cajueiro, há mais de 20 anos, registrada por documentário²⁴ realizado na tribo Tabepa. As tribos da atualidade são ainda, descritas em narrativas documentais cinematográficas²⁵ que relatam suas brincadeiras tradicionais, jogos, festas, modos de vida e imaginação.

Notamos, dessa forma, a intenção dos organizadores de apresentar a vida cotidiana nas tribos brasileiras ressaltando iniciativas de preservação cultural e ritos. Contudo, precisamos ressaltar a tentativa da ONG em atualizar essa visão, inclusive, exibindo filmes produzidos, dirigidos e filmados por documentaristas índios, atuantes no projeto Vídeo nas Aldeias²⁶, como o filme que apresenta o ritual de iniciação das mulheres Xavantes, o que potencializa, de uma certa forma, a legitimidade do argumento e do objeto filmado. Uma outra obra exibida revela a colheita do cacau²⁷ e também algumas cerimônias ritualísticas e celebrações sob olhar dos próprios índios. O etnólogo francês Claude Lévi-Strauss tem espaço na programação do *BEM* em filme²⁸ que, segundo o resumo descrito no programa do festival, mergulha o espectador no coração da Amazônia e refaz o caminho percorrido pelo cientista francês em meio aos índios Nambikwara. Em outra produção²⁹, a aldeia Sangradouro, no oeste brasileiro, é revelada pelos olhos e lentes de um missionário que fez seu primeiro contato com os índios em 1957. Ele registra o dia a dia da tribo. Suas imagens são revisitadas pelo cineasta indígena Divino Tserewahu que, entre “cumplicidade, competição, ironia e emoção” (*BEM*, 2014), dá impulso às imagens que descrevem um outro aspecto da cristianização dos índios, segundo a sinopse da obra. Rotina, ritos,

hábitos, crenças e história são testemunhados por lentes de diretores documentaristas brasileiros, de origem indígena ou não, e exibidos a um público que parece carregar, de certa forma, o mesmo desejo dos ávidos leitores do século XVI, em uma espécie de encantamento e estranhamento por vida tão discrepante da rotina experienciadas nas cidades do século XXI.

A representação dos índios no festival analisado, no entanto, não se resume apenas às tradições indígenas, mas se aprofunda nas transformações vividas pelos povos autóctones na contemporaneidade no Brasil. Do acesso das tribos à tecnologia (aparelhos celulares, computadores, internet, câmeras fotográficas), à revolução causada no fortalecimento da dignidade das tribos³⁰, o *BEM* ensaia apresentar esse índio moderno, distanciando-o do mito “bom selvagem” que habitava a natureza em completa simbiose e felicidade. O índio do *BEM* é o índio contemporâneo afetado pelas facilidades e mazelas da sociedade atual, que vive e tenta manter suas tradições, mas que se integra à contemporaneidade e luta para proteger seus direitos constantemente ameaçados pela política e economia brasileiras. Como o objetivo do festival é quebrar clichês, há o interesse em apresentar o índio igualmente em suas lutas atuais. Os massacres como o dos índios *Ãwa* em 1973³¹, a luta dos *Guarani-Kaiwoa* pela restituição de suas terras³², nos anos 80 e nos dias de hoje, a violência sofrida por índios no período da Ditadura Militar no Brasil³³, nos anos 60, as transferências de tribos inteiras para outras áreas da floresta devido a ameaças de caçadores de ouro também nos anos 60³⁴, são revisitados e retratados em filmes que integraram a programação do evento. A ONG pretende, com isso, lançar um debate sobre a realidade vivida pelo índio brasileiro tão idealizado na França. A participação inédita dos índios na política é outro enredo em destaque. Um dos documentários³⁵ selecionados pela produção do evento mostra a luta pela defesa de direitos

constitucionais indígenas violados pela bancada ruralista, de acordo com a sinopse.

Entretanto, podemos perceber pelo número de filmes que abordam as rotinas e rituais indígenas integrantes na programação do festival, 13 documentários, em relação ao tema violência, política e memória indígena, sete documentários, o quanto o assunto cotidiano na tribo, tradições e cerimônias ritualísticas foram privilegiados na programação, provavelmente, por se tratar de assunto que sempre seduziu o público francês. Há, neste sentido, uma percepção de que a produção do evento poderia, neste caso, privilegiar filmes com essa temática justamente com a intenção de atração de público, visto que o índio e a floresta exerceram, historicamente, um forte apelo no imaginário francês sobre o Brasil. A nostalgia do “bom selvagem” ainda parece flutuar essa memória coletiva.

Considerações finais

Em cinco séculos de relações econômico-culturais, a França manteve uma visão idealizada e estereotipada do Brasil. Nascida de símbolos solidificados por uma distância oceânica, manipulada pela mídia e indústria cultural e mantida pela curiosidade e fascinação do público pelo exótico, pelo diferente, a imagem propagada do Brasil na França privilegiou em grande esfera o clichê e perspectivas como a do “bom selvagem” que idealizava o índio brasileiro como o sujeito puro ainda não contaminado pelas mazelas da civilização, vivendo no paraíso. Desde os relatos produzidos por viajantes navegadores nos séculos XVI e XVII, descrevendo as paisagens exuberantes, o encantamento e o estranhamento com a fauna, flora e os povos exóticos que no país habitavam, passando pelo contraponto da imagem sobre o Brasil que alguns brasileiros, em

suas incursões em Paris, ensaiaram transformar - como Dom Pedro I e II, Alberto Santos Dumont e artistas como Vila Lobos e Glauber Rocha - até a representação do Brasil no cinema de ficção estrangeiro, incluindo produções francesas e ainda a difusão da Bossa Nova e do Samba, da literatura brasileira, além da cobertura midiática sobre o país, sobretudo nos séculos XX e XXI, um imaginário sobre o Brasil foi se estabelecendo na França como uma construção coletiva. Mesmo que não houvesse intenção, a narrativa sobre o Brasil oscilou, muitas vezes, entre histórias mirabolantes vividas em distante paraíso tropical produzidas pela indústria cultural ou factuais sobre os problemas sociais como favelas, violência e pobreza em suas coberturas. Até os livros didáticos franceses, quando ensaiam sobre o Brasil, as imagens são negativas e reforçam a ideia de um país periférico. E, mesmo o evento *Ano do Brasil na França* realizado em 2005, não conseguiu superar o paradigma do país da festa, do carnaval, do samba, do futebol, da multiculturalidade, da convivência pacífica entre raças, do povo feliz em constante contato com a natureza ou da mulher sensual, como atestaram as pesquisas realizadas com o público e pelos estudiosos que analisaram de perto a programação e o conteúdo das publicações midiáticas referentes ao evento divulgadas em diferentes canais de comunicação franceses. O imaginário francês, pelo que pudemos constatar na pesquisa de mestrado para a construção da dissertação, em que um dos capítulos foi reescrito para este livro, oscila num paradoxo que mescla a ideia do país exuberante, lindo e de gente feliz, com a imagem do país pobre, violento, miserável e corrupto.

A pesquisa de mestrado não pretendeu questionar as intenções que alicerçaram o processo de elaboração e disseminação dessas imagens clichês e mensagens reducionistas e muito menos criticar a assimilação desses valores e sensações sobre o Brasil pelo povo francês desde a elaboração e disseminação do “mito” do bom

selvagem”. Contudo, nossa intenção foi a de apresentar um trabalho alternativo desenvolvido por um grupo de pessoas que visa promover uma nova imagem de Brasil para os franceses e, mais que isso, abrir espaço para discussão sobre tais ideias, incluindo uma nova visão sobre o índio brasileiro. Nosso propósito foi o de apenas traçar um esboço sobre o processo de construção e consolidação desse imaginário estereotipado sobre o Brasil, na França, e relatar o tipo de mensagens que foram sendo difundidas por séculos de relação entre os dois países, a fim de reafirmar as nuances e objetivos por trás da criação da ONG “*Autres Brésils*” e, sobretudo, do festival de cinema *Brésil en Mouvements (BEM)*. No mundo contemporâneo, em que fronteiras são rompidas com a velocidade instantânea de um clique, em que o acesso a outras culturas é facilitado e em que as narrativas são cada vez mais públicas e plurais, diversos narradores vão surgindo e se apresentando como caminhos tangentes à mensagem hegemônica da grande mídia, do cinema comercial ou de produtos da indústria cultural.

Ao apresentar documentários que expõem rituais e o cotidiano das tribos, a ONG organizadora do festival se levanta na contramão de uma visão maniqueísta romântica, exótica que tenta se distanciar do mito do “bom selvagem”, na medida em que exhibe filmes produzidos pelos próprios índios sobre esses mesmos rituais e ressalta questões cruciais da vida do índio brasileiro na contemporaneidade, como a luta pela terra, pelos direitos constitucionais, contra a violência e pelo resgate e manutenção de suas tradições ancestrais. Situações que são enriquecidas pelo debate após as sessões. O Festival, segundo nossa análise, seleciona, minuciosamente, para integrar a programação enredos que realmente apresentam à França, uma narrativa profunda acerca do índio brasileiro em discursos que pretendem ultrapassar o estereótipo consumido em séculos de produções culturais hegemônicas acerca dos povos autóctones.

Notas

[1] SILVA, Janaína Cardoso da. **Um outro Brasil para os franceses: narrativas e percepções sobre o país em festival de cinema documentário**. Dissertação de mestrado em Comunicação. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.

[2] Nome consta nos relatos do viajante e diplomata italiano, Giovanni Cretico, em notícias sobre o Brasil em 1501, quando também se referiu aos índios como “gente felizes, nuas e formosas”. (FRANCO, 1976, p.20).

[3] O Tratado de Tordesilhas assinado em 1494, entre os reis de Portugal, D João II e os espanhóis, D. Fernando e Isabel de Castela, com o aval do Papa Alexandre IV, dividia as terras do novo mundo entre os dois países soberanos nas navegações marítimas. (TAVARES, 1979, p.28).

[4] Rei da França de 1º de janeiro de 1515 a 31 de março de 1547. (TAVARES, 1979, p.30).

[5] Palavra tupi-guarani que significava “portugueses escuros”. (CARELLI, 1993, p.34).

[6] As tribos carijós a que se referem os autores, de acordo com Tavares (1979), estavam localizadas no que se supõe ser São Francisco do Sul, no litoral de Santa Catarina.

[7] MONTAIGNE, Michael. Essais, In: **Ouvres completes**, Paris: Gallimard, 1967. O livro foi lançado em 1580 e relata os hábitos canibais de índios brasileiros.

[8] A França Antártica foi uma missão patrocinada pelo Rei da França, Henrique II. A colônia, instalada em uma ilha da Baía de Guanabara deveria servir de refúgio para calvinistas perseguidos pela intolerância de católicos europeus, além de estabelecer um marco militar da presença da França no Brasil. A França Antártica se manteve por 10 anos, de 1555 a 1565, quando enfraquecida por conflitos religiosos internos.

[9] O título original do livro publicado por Jean de Léry em 1578: *Narrativa de uma viagem feita ao Brasil, também dita América, contendo a navegação e coisas notáveis vistas no mar pelo autor: a conduta de Villegaignon naquele país, os estranhos costumes e modos de vida dos selvagens americanos; com um colóquio em sua língua e mais a descrição de muitos animais, plantas e demais coisas singulares e absolutamente desconhecidas aqui, cujo sumário se verá dos capítulos no princípio do livro. Tudo colhido no próprio lugar por Jean de Léry, natural de La Margelle, Saint-Sene, ducado de Bourgogne.* (LERY, 1960, p.25).

[10] Bebida fermentada feita da raiz da mandioca, aipim ou milho, usualmente consumida pelos índios, de acordo com Léry (1960), em noites festivas ou ritualísticas.

[11] O rei Henrique II, filho do rei Francisco I, assume o trono francês em 1547, com 28 anos. Com sua morte, quem assume o trono é sua esposa, Catherine de Médicis.

[12] “Os burgueses armadores ruenenses querem convencer seu monarca de voltar atrás em sua interdição de 20 de outubro de 1547, que proíbe seus súditos de irem nas navegações do rei do Portugal, bem como em todas as terras descobertas pelos portugueses” (CARELLI, 1993, p.43). Por isso, Rouen foi a cidade

escolhida para sediar a festa que, na verdade, celebrava os triunfos franceses contra os ingleses na Bolonha.

[13] *Les singularités de la France Antarctique*.

[14] Em sua *Histoire de la mission de père capucins em île de Maraganan et terres circonvoisines* o padre Claude d’Abbeville imortaliza a França Equinocial em edição de 1614, segundo Carelli (1993).

[15] *Le voyage au nord du Brésil fait em 1613 et 1614* foi editado em 1615, como informa Carelli (1993), e contou com grande movimentação editorial.

[16] Erika Campelo é jornalista pela UFJF e mestre em ciências políticas pela Universidade da Sorbonne, na França. Hoje, atua na ONG francesa *Vox Public*.

[17] Jorge da Costa é atualmente doutor e professor de literatura portuguesa na Universidade de Caen, na França. Registrado no nascimento como Georges, assina Jorge nos trabalhos da ONG *Autres Brésils*.

[18] Desde 1985, a França, dentro de sua política de diplomacia internacional, organiza *Saisons Culturelles*, que homenageiam países parceiros culturais. Em dezembro de 2005, foi a vez do Brasil expor sua diversidade e intensidade cultural com eventos realizados em várias cidades francesas sob o título de *Brésil, Brésils*.

[19] Dados fornecidos através de relatório enviado pela Associação *Autres Brésils*.

[20] Filme *As hipermulheres*.

[21] Filme *O dia em que a lua menstruou*.

[22] Filme *Pi'õhitsi: mulheres Xavantes sem nome*.

[23] Filme *Konãgxela Maxacali*.

[24] Filme *Aldeia do saber*.

[25] Filmes *Marangmotxíngmo mirang* e *Après l'oeuf, la guerre*.

[26] Projeto criado em 1995, com objetivo de apoiar as lutas dos povos indígenas e fortalecer suas identidades e patrimônios territoriais e culturais por meio de recursos audiovisuais produzidos e pelos povos indígenas.

[27] Filme *Kiarãsä yõ sãty*.

[28] Filme *Trópico da Saudade: Claude Levi-Strauss na Amazônia*.

[29] Filme *O mestre e o divino*.

[30] Filme *Indígenas digitais*.

[31] Filme *Taego Awa*.

[32] Filme *Martírio*.

[33] Filme *Grin*. A ditadura civil-militar no Brasil durou de 1964 a 1985.

[34] Filme *A gente luta, mas come fruta*.

[35] Filme *Índios no poder*.

Referências

AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos: imagens no cinema**. Editora Intertexto: Niteroi, 2000.

ASSUMPÇÃO, Maurício Torres. **A História do Brasil nas ruas de Paris**. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2014.

BEM. **Relatório do Festival Brasil em Movimento**. Publicado pela ONG *Autres Brésils*. Paris, França. Formato PDF. 2005.

_____. **Relatório do Festival Brasil em Movimento**. Publicado pela ONG *Autres Brésils*. Paris, França. Formato PDF. 2014.

CAMPELO, Érika. **Entrevista realizada para o projeto**, por Janaína Cardoso da Silva. 2015.

CARELLI, Mário. **Culturas cruzadas: intercâmbios culturais entre França e Brasil**. Tradução Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papyrus Editora, 1993.

CARELLI, Mário; LIMA, Ivan. **Brasil-França, cinco séculos de sedução**. Tradução Cláudio Mesquita. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

CARELLI, Mário; LIMA, Ivan. **Brasil-França, cinco séculos de sedução**. Tradução Cláudio Mesquita. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

COSTA, Jorge da. **Entrevista realizada para o projeto**, por Janaína Cardoso da Silva, em 2015.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil**. Tradução Sérgio Milliet, vol 2. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

FRANCO, Afonso Arinos de Mello. O índio brasileiro e a revolução francesa. As origens brasileiras da teoria da bondade natural. In: **Coleção de documentos brasileiros**, vol. 7. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

LÉRY, Jean de. **Viagem à terra Brasil**. Tradução Sergio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1960.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. Campinas: Edições 70, 1981.

LYRA, Frederico. **Cinema de urgência e o festival Brésil em mouvements**. Disponível em:
<https://urucum.milharal.org/2017/09/24/cinema-de-urgencia-e-o-festival-bresil-en-mouvement/> Acesso em: 10 de fev. 2017.

MONTAIGNE, Michael. Essais, In: **Ouvres completes**, Paris: Gallimard, 1967

SILVA, Janaína Cardoso da. **Um outro Brasil para os franceses: narrativas e percepções sobre o país em festival de cinema documentário**. Dissertação de mestrado em Comunicação. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.

TAVARES, Aurélio de Lyra. **Brasil França ao longo de cinco séculos.**
Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1979.

Coisas que ficaram muito tempo por dizer: nostalgia e feminismo em *Elis: viver é melhor que sonhar*

Rosiléa Archanjo, Aurora Almeida de
Miranda Leão, Michele Pereira Rodrigues

Resumo

A minissérie *Elis: viver é melhor que sonhar*, produzida pela TV Globo e exibida em janeiro de 2019, é o foco deste artigo. Buscamos nesta obra, envolta no epicentro da imagem de Elis Regina, identificar como as narrativas sobre eventos e personagens passados têm sido construídas na atualidade. Para isso, buscamos, em primeiro lugar, contextualizar a minissérie no ambiente da teledramaturgia brasileira. Em seguida, discorreremos sobre a nostalgia contemporânea, percebida através dos produtos de entretenimento que consumimos. Depois, passamos a desvelar as estratégias adotadas para construir o roteiro da minissérie, percorrendo o caminho apontado por Luiz Gonzaga Motta (2013). Notamos que a minissérie aborda a vida e obra da cantora Elis Regina, passando pela discussão de pautas relevantes na atualidade, numa espécie de busca por respostas para os problemas atuais.

Palavras-chave: narrativa; ficção seriada; nostalgia; feminismo; música brasileira.

Introdução

Elis - viver é melhor que sonhar é uma minissérie¹ da TV Globo que inaugurou as atrações ficcionais das 23h, em 2019. A exibição dos quatro capítulos aconteceu entre 8 e 11 de janeiro, intercalando cenas do filme *Elis* (2016), considerado um sucesso por levar cerca de 500 mil pessoas às salas de cinema e por ter ganho 34 prêmios ao redor do mundo², com material documental, no qual pessoas importantes na carreira e na vida da cantora dão depoimentos, e cenas inéditas. Tanto o filme como a minissérie têm direção de Hugo Prata e são uma coprodução de Bravura Cinematográfica e Academia de Filmes. A minissérie tem roteiro assinado também por Hugo Prata, além de George Moura, Luiz Bolognesi e Vera Egito.

Elis Regina, personagem principal da minissérie, é uma das intérpretes mais aclamadas da música brasileira, sendo considerada por alguns críticos e músicos a melhor cantora brasileira de todos os tempos. Elis gravou 28 discos e aproximadamente 20 compactos. O sucesso de sua carreira contribuiu para alavancar compositores como João Bosco, Aldir Blanc, Milton Nascimento, Belchior e Guilherme Arantes, e ultrapassou os limites da seara artística, fazendo com que ela ganhasse projeção também no cenário político, a partir de declarações ou canções politicamente engajadas. A vida pessoal da cantora, principalmente no que tange a seus relacionamentos amorosos com figuras conhecidas no cenário musical, despertava constante interesse da mídia e do público.

Tamanho interesse pela vida e obra da artista fez com que Elis fosse personagem de diversas obras que retomam sua trajetória. É o caso da biografia *Furacão Elis*, da jornalista Regina Echeverria, publicada pela primeira vez em 1985, apenas 3 anos após sua

morte, e que ganhou nova edição em 2007, nos 25 anos da morte da cantora³. Trinta anos depois, é publicada a nova biografia *Nada será como antes*, de Júlio Maria, além de *Elis e eu*, escrito pelo primogênito da cantora, João Marcelo Bôscoli. No audiovisual, além do filme e da minissérie analisada neste trabalho, vários documentários celebram a memória da intérprete.

A narrativa da minissérie analisada neste trabalho tem como fio condutor a reprodução ficcional de uma entrevista da intérprete, vivida pela atriz mineira, de Juiz de Fora, Andreia Horta, encenada a partir de declarações reais de Elis Regina, em registro que seria o último antes de sua morte, em janeiro de 1982. Nossa análise vai primeiro se debruçar sobre a forma como é construída narrativamente a imagem da cantora gaúcha, que a partir dos anos de 1960 modificou o panorama da música brasileira, ressaltando a compreensão de Elis Regina como um ator televisivo, de forte personalidade.

Desde a abertura, a minissérie destaca a potência da voz de Elis e sua singularidade de grande intérprete. A história é apresentada de forma a assinalar o contexto no qual tudo se passa, evidenciando o profundo entrosamento entre a artista e seu entorno. O enredo destaca com bastante maestria a profunda dialogia entre a vida de Elis, sua trajetória artística e o momento político do país.

Produções para a televisão e o cinema que se baseiam no real para resgatar acontecimentos e personagens passados não são novidade. A memória é uma ferramenta de entendimento do mundo e resgate do senso de comunidade. Entretanto, há autores que chamam atenção para um movimento cada vez mais forte de obras que narram um passado idealizado sobre o qual as pessoas criam sentimentos de projeção, espelhamento e identificação, que resultam na nostalgia.

Atento a essa demanda, o mercado, principalmente ligado ao entretenimento, tem investido em produtos, ou mesmo em figuras,

como no caso de Elis, que remetam ao passado e despertem saudosismo e, de certo modo, até uma busca por um retorno a esses tempos. Os sentimentos evocados pela figura de Elis funcionam, então, quase que como resposta para os problemas contemporâneos.

Nossa análise, portanto, se debruça inicialmente sobre a forma e como autoria e direção organizam os passos biográficos da vida e carreira de Elis para criar uma sequência narrativa específica para a televisão, capaz de ser emocionalmente eloquente e fiel à imagem que a cantora gaúcha formou no imaginário nacional, desde que, a partir dos anos de 1960, modificou o panorama da música brasileira.

Outrossim, lembramos que “a imagem faz a televisão ter uma dupla pauta de leitura”, como disse Artur da Távola (1984):

O discurso é de caráter ideológico, racional, lógico, e a imagem, que é de caráter subjetivo, “poetizante, “dramatizante” e “surrealizante” com todas as características de latência e “jazência” que permitem muitas outras leituras. [...] O discurso da imagem é, por definição, inaprisionável por categorias lógicas ou racionais puras. Estas ajudam a decifrar os vários significados da imagem, mas estes significados sempre transcendem e ultrapassam a capacidade humana de os conceituar e definir. A imagem tem a possibilidade de funcionar além da razão e da inteligência, nas instâncias do sentimento, da emoção pura, da recordação indefinível em mecanismos subjetivos variados e incontrolados pelo homem. (TÁVOLA, 1984, p. 37-39).

Posto isso, e tomando como procedimento metodológico a análise crítica da narrativa defendida por Luiz Gonzaga Motta (2013), dividimos o estudo da seguinte forma: primeiro, contextualizamos a minissérie no ambiente da teledramaturgia, tratando, entre outras questões, de obras que remetem à memória

de outros personagens históricos. Em seguida, discorreremos sobre a nostalgia contemporânea, percebida através dos produtos de entretenimento que consumimos. Depois, passamos a desvelar as estratégias adotadas para construir o roteiro da minissérie, percorrendo o caminho apontado por Motta (2013). Notamos que a minissérie aborda a vida e obra da cantora Elis Regina, passando por aspectos discutidos na atualidade, como dificuldades enfrentadas para impor-se num ambiente predominantemente masculino e problemas causados pelos desacertos amorosos.

Um pouco de literacia

A permanência da televisão como meio de comunicação majoritário no gosto popular⁴ e a reconhecida qualidade da produção teledramatúrgica brasileira, notadamente através da TV Globo - maior produtora do gênero no país há mais de cinco décadas -, concede a esse veículo uma espécie de aval como guardiã da história e repositório memorialístico brasileiro. Na seara da narrativa televisual, as minisséries têm sido lugar privilegiado para a encenação de diversas temporalidades da nossa história, tendo em vista que sua configuração propicia possibilidade de experimentação e artisticidade.

Nesse contexto, as minisséries, herdeiras do formato da telenovela, são mais curtas que as primeiras e caracterizam-se por um esquema de produção que favorece um tempo menos corrido para elaboração. Desse modo, os criadores têm mais condições para exercer sua capacidade criativa e ousar mais na linguagem, daí porque os capítulos tantas vezes contam com singular requinte de detalhes em seu discurso.

Ao contrário das novelas, portanto, as séries não são obras abertas (ECO, 1962), feitas enquanto estão sendo produzidas, como explica André Campos Silva (2017):

As indagações a respeito dos trabalhos artísticos realizados devem partir das relações que elas estabelecem com o público e sua compreensão. Dessa forma, a obra em si não é o objetivo, mas as relações possíveis criadas desta obra com o mundo. Sendo assim, elementos decorrentes da ambiguidade interpretativa são imperativos para a compreensão destas estéticas, permitindo ao receptor, liberdade de resignificação contínua do objeto artístico. Sempre que o público fizer uso destas obras, remonta às mesmas segundo suas interpretações, encontrando diversas obras em uma única obra. (SILVA, A., 2017, p. 2).

Na análise sobre a produção da narrativa de minissérie é preciso levar em conta, ainda, que não há adaptação de acordo com a resposta do público, ao contrário do que sucede com a telenovela. Isso ocorre porque, no caso da minissérie, os capítulos são entregues prontos, todos de uma vez, e, quase sempre, vão ao ar já com a gravação inteiramente finalizada, diferente do que acontece com as telenovelas.

A narrativa de Elis segue o modelo hegemônico da ficção televisiva, a *classical television* (THOMPSON, 2003), que objetiva o “parecer real”, como explicam Gelson Santana e Renato Luiz Pucci Jr:

Trata-se de construções narrativas em que cada elemento audiovisual, cenográfico, interpretação dos atores e o que mais constitui um produto televisivo, é utilizado no sentido de transmitir impressão de que tudo aquilo a que se assiste, por mais improvável ou impossível que seja, sugira ao telespectador que é ou poderia ser real. (SANTANA; PUCCI JR., 2014, p. 2)

Nesse aspecto, se apoia na imagem construída sobre Elis Regina, um personagem que se tornou um forte ator televisivo, conforme afirma Caetano Veloso em seu *Verdade tropical* (1997), e o pesquisador Alexandre Rocha da Silva (2006) enfatiza:

Em se tratando de Elis, tornam-se aqui pertinentes aqueles traços genuinamente televisivos, em que o ator social se expressa como personagem ficcional. Elis nos anos sessenta e setenta caracterizou-se como intérprete para além de cantora. Suas aparições televisivas eram fortemente marcadas pelas características dos personagens musicais que representava. Os gestos fortes de Arrastão desenhavam o trabalho dos pescadores; a expressividade facial apresentada em imagens-afecções em Canto de Ossanha repercutia no modo como a música era cantada, comprometendo inclusive a delicadeza da canção de Baden Powell e Vinícius de Moraes; as Lágrimas em Atrás da Porta realizavam o projeto estético da televisão como melodrama. (SILVA, Al., 2006, p. 7).

Nesse mesmo caminho, nos parece também que a direção opta por explicitar um subtexto que elucida sua metanarrativa - expressa por meio dos diálogos, dos momentos escolhidos para comporem a diegese, pela ação dos personagens, pelo contexto bem definido - ao priorizar a encenação de situações das quais só se sabe por informações textuais, mas que não foram registradas em vídeo (como o encontro de Elis com Henfil e com Rita Lee, por exemplo).

Essa metanarrativa, último dos movimentos propostos pela análise de Motta (2013), é claramente uma defesa da cultura e do movimento artístico que tomou conta do país naqueles anos em que Bossa Nova, Cinema Novo, jornais alternativos, a construção de Brasília, Elis Regina, Jovem Guarda, moda, movimento feminista, antropofagia, guitarra elétrica, Tropicalismo, amor livre, e todas as manifestações de vanguarda tinham espaço para se expressar e

reverberavam positivamente na sociedade, em contraposição ao que se observa hoje no cotidiano nacional.

Contexto audiovisual que resgata a memória

Uma abordagem muito comum desse formato são obras baseadas em acontecimentos ou personagens reais. Séries como a que estamos tratando neste trabalho podem ser classificadas como entretenimento, mas também como documento histórico, possibilitando a construção da memória social, uma espécie de “dispositivo que aciona o histórico e mediatiza questões relevantes para a sociedade contemporânea”, como aponta Michelli Machado (2013).

Essas narrativas que contam parte da história do país através de personalidades de destaque na cultura, frequentemente têm boa acolhida do público e, sendo assim, constituem um modelo narrativo retomado de tempos em tempos. A minissérie *Elis: viver é melhor que sonhar*, por exemplo, teve média de 18,6 pontos nos 4 episódios⁵. Trata-se de uma ponte criada pelo audiovisual que possibilita o conhecimento de biografias de ícones da cultura brasileira e, por conseguinte, também para fortalecimento histórico dessa figura. Isso propicia um entrosamento do telespectador com os biografados, ao mesmo tempo em que aciona mecanismos de projeção, espelhamento e identificação.

No histórico da teledramaturgia produzida e exibida pela TV Globo, algumas outras séries também tiveram como foco a trajetória de artistas famosos, sendo a primeira delas, exibida em 1999, a compositora Chiquinha Gonzaga. Essa minissérie narrava a vida da maestrina carioca, fundadora da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), pioneira na luta abolicionista e por valorização dos direitos de autor.

Tradicionalmente, essas séries com personalidades artísticas estreiam em janeiro, mês que a emissora reserva para lançar produtos de grande investimento como atração para as férias. Em seguida, na década seguinte, anos 2000, registram-se: *Maysa: Quando fala o coração* (2009), *Dalva e Herivelto, uma canção de amor* (2010), *Dercy de Verdade* (2012), *Gonzaga: de pai para filho* (2013), *Tim Maia: vale o que vier* (2015), *Elis: viver é melhor que sonhar* (2019) e *Chacrinha, a minissérie* (2020).

Em 2020, por conta da pandemia do coronavírus, a TV Globo optou por reexibir a minissérie *Hebe* na grade de sua programação, em julho de 2020, seguindo até outubro do mesmo ano (esta obra tinha tido apenas os dois primeiros capítulos exibidos na emissora em 2019, sendo uma produção criada para exibição na plataforma Globoplay).

Ainda somos os mesmos? Questões sobre a nostalgia

O apelo por narrativas que se passam em tempos anteriores representa um fenômeno estudado por autores em diversas partes do mundo. Em comum, esses autores apontam que há por parte das pessoas uma demanda crescente por narrativas que retratam o passado com o objetivo de ressignificá-lo. Há de se considerar, no entanto, a impossibilidade de acessar o passado, de fato, o que nos faz recorrer a instrumentos como a história, a memória e os fragmentos.

De acordo com o historiador David Lowenthal, “o que hoje conhecemos como passado, não é o que um dia alguém experimentou como presente” (1998, p. 73). Todas as percepções sobre o passado, portanto, resultam de construções individuais e coletivas, eivadas de fantasias, projeções e lembranças que

refletem as disputas de poder existentes sobre o consciente e o inconsciente.

Essas representações, no entanto, se aproximam de um passado idealizado, isto é, há uma visão romantizada e saudosista de que o passado representa um tempo melhor do que o presente. Desse modo, podemos dizer que existe uma visão contemporânea sobre o passado mais próximo às narrativas do que aos fatos.

Essa demanda surge a partir de um certo esgotamento generalizado em função da sobrecarga informacional dos tempos contemporâneos. Mas, além disso, há autores que apontam uma descrença com o futuro que faz com que nos voltemos para o passado. Um dos autores que mais se dedicou ao tema recentemente foi Zygmunt Bauman. Na opinião do autor, “cada forma de projeto social mostrou-se capaz de produzir tanto tristeza quanto felicidade [...] e a ideia de progresso está agora individualizado, desregulado e privatizado” (BAUMAN, 2001, p. 166).

Isso passa, por exemplo, pela noção de trabalho, que se apresentou como uma alternativa que levaria a humanidade ao progresso e agora vem sendo desregulamentado e apresentando condições menos favoráveis ao trabalhador. O número de empregos na indústria diminuiu a partir da segunda metade do século XX e atualmente, no século XXI, é o setor de serviços que vem passando por grandes transformações tecnológicas, substituidoras de diversos postos de trabalho por máquinas, provocando uma crise de desemprego, que se espalha por grande parte do mundo.

Ainda na visão de Bauman:

Durante toda a era moderna, nossos ancestrais agiram e viveram voltados para a direção do futuro. Eles avaliaram a virtude de suas realizações pela crescente (genuína ou suposta) proximidade de uma linha final, o modelo da

sociedade que queriam estabelecer. A visão do futuro guiava o presente. Nossos contemporâneos vivem sem esse futuro. Fomos repelidos pelos atalhos do dia de hoje. Estamos mais descuidados, ignorantes e negligentes quanto ao que virá. (BAUMAN, 2014, recurso online).

O ponto mais relevante das considerações de Bauman neste trecho, nos dá pistas sobre o esgotamento do pensamento utópico. Paul Ricoeur (1991), ao discorrer de maneira profunda sobre essas questões em *Ideologia e Utopia*, nos chama a atenção para o fato de que a importância da utopia não está na sua possibilidade de realização futura, mas sim no seu potencial de demonstrar alternativas à atualidade. O autor, então, aponta que com a descrença sobre o futuro diferente do presente, sobre o qual não há espaço para esperança, leva a sociedade contemporânea a fazer o movimento inverso, numa espécie de busca pelo passado utópico. Nas palavras do antropólogo Marc Augé (2012) é a tirania do presente que inibe o pensamento sobre o futuro.

A noção de utopia se desloca, num contexto em que todos os espaços são acessíveis, da dimensão espacial, do lugar distante onde a vida seria melhor, para a dimensão temporal, futuro e passado. Desse modo, entendendo o futuro como incerto, resta ao passado nosso olhar romantizado e esperançoso. Sobre isso, as palavras de Janaína Amado são esclarecedoras:

A memória torna as experiências inteligíveis, conferindo-lhes significados. Ao trazer o passado até o presente, recria o passado, ao mesmo tempo em que o projeta no futuro; graças a essa capacidade da memória de transitar livremente entre os diversos tempos, é que o passado se torna verdadeiramente passado, e o futuro, futuro. (AMADO, 1995, p. 132).

Diante disso, e também de um cenário que transforma todas as nossas sensações em mercadoria, toda uma indústria da nostalgia é construída. Podemos citar como exemplos produtos repaginados, escondidos atrás dos selos de retrô ou *vintage* e até mesmo produções artísticas ou para entretenimento, inseridas na TV.

A televisão tem como um de seus traços característicos a repetição, a metalinguagem, um processo constante de retrabalhar o que ela mesma já mostrou, operando no sentido de reavivar a memória do telespectador e apelar para a subjetividade. Isso acontece porque o veículo vive de narrativas que são entremeadas por cortes sucessivos, necessários para dar conta do espaço publicitário que lhe garante a permanência no ar.

Desse modo, a rogativa ao que se chama de nostalgia acontece simultaneamente, tanto no aspecto narrativo quanto no aspecto formal, numa procura de sintonia pela afetividade ou de fidelização da audiência pelo processo de rememoração de determinado conteúdo.

Para a escritora Svetlana Boym (2001), a nostalgia seria “um anseio por uma casa que já não existe ou nunca existiu, [...] um sentimento de perda e deslocamento, mas também um romance, uma fantasia pessoal” que ultrapassa uma questão psicológica individual:

Nostalgia é a rebelião contra a ideia moderna de tempo, o tempo da história e do progresso. A nostalgia deseja obliterar a história e transformá-la em uma mitologia privada ou coletiva, para revisitar o tempo como o espaço, recusando-se a se render a irreversibilidade do tempo que atormenta a condição humana. (BOYM, 2001 apud CASTELLANO; MEIMARDIS, 2017, p. 65).

No caso da minissérie *Elis*, esse sentido de nostalgia está presente o tempo todo com uma louvável funcionalidade, qual seja,

demarcar o lugar de relevo que a artista alcançou na música brasileira, tornar claro e perene o registro desse alcance para que sua notabilidade não escape às novas gerações, e lembrar um tempo vivido no país em que preponderavam as forças progressistas, um desejo de liberdade, o sonho por um país mais justo, igualitário e fraterno, um tempo menos violento e menos intolerante com as diversidades, ao mesmo tempo em que favorece a reflexão sobre o retrocesso comportamental e o inaceitável retorno à censura de toda ordem observado no país que está se erigindo no século XXI.

Análise da narrativa da série

Para desvelar o modo como está organizada a narrativa da minissérie *Elis: viver é melhor que sonhar*, optamos pela metodologia de Luiz Gonzaga Motta (2013), que sugere como um dos passos para análise do objeto a observação das estratégias de construção do roteiro.

A minissérie *Elis: viver é melhor que sonhar* se debruça sobre a trajetória de vida de Elis Regina, cantora gaúcha nascida em 1965. As primeiras imagens da minissérie são da própria Elis cantando o clássico do compositor cearense Belchior, falecido em 2017, imortalizado na voz da cantora, *Como nossos pais*. Desde a abertura, a potência e singularidade da voz de Elis são destacadas.



Imagem 1 - Elis em momento marcante da carreira, no show *Falso brilhante* em 1976

Fonte: minissérie *Elis: viver é melhor que sonhar* (2019).

Na imagem acima, exibida na minissérie, Elis se apresenta com o show *Falso Brilhante*, lançado em 1976, e que permaneceu 14 meses em cartaz somando 257 apresentações e público de cerca de 280 mil pessoas, sendo um dos espetáculos mais celebrados da MPB.

O fio condutor da minissérie é uma entrevista fictícia gravada por Elis (encenada por Andreia Horta), que seria a última antes de sua morte. A partir desta cena imaginária, criada a partir de declarações reais da cantora, é construída a dramaturgia que, como mencionado anteriormente, mescla trechos que estavam no filme de 2016, do mesmo diretor, com material documental, além de cenas exclusivas gravadas para a minissérie.

A caracterização de Andreia Horta é um dos pontos fortes da narrativa. Uma das primeiras imagens da minissérie, cantando *Como nossos pais*, até a parte anterior ao verso *Viver é melhor que*

sonhar, subtítulo da minissérie, já surge com a imagem da atriz em silhueta, numa fusão que assinala a dialogia cantora-real e cantora-ficcional.



Imagem 2 - Elis Regina à esquerda e a atriz Andreia Horta, à direita

Fonte: Divulgação TV Globo (2019).

O primeiro trecho da narrativa apresenta-nos a tônica que perfaz todo o conjunto dessa obra. No primeiro momento, enquanto ouve-se o trecho de uma música que diz “E a minha voz”, há um corte para uma imagem do sol, surgindo entre uma paisagem de montanhas e terra batida, enquanto um ônibus na estrada perfaz o que depois percebemos ser o trajeto do Rio Grande do Sul ao Rio de Janeiro. No interior do veículo, Elis está sentada ao lado do pai, Romeu Costa (José Carlos Machado), que faz anotações em uma agenda enquanto ela olha pela janela com brilhantes olhos sonhadores.

O corte seguinte mostra a fictícia entrevista de Elis, com destaque para a frase: “Eu acho que a perfeição é uma meta. [...] Eu não sei se eu vou chegar lá um dia, mas de uma coisa você pode ter certeza: eu quero morrer sendo eu”. Entra em cena a figura do

apresentador Sérgio Chapelin, que informa a morte da cantora no *Jornal Nacional*: “Calou-se a voz e o Brasil começou a chorar”. E prossegue com “Mais de 15 mil pessoas passaram pelo velório no Teatro Bandeirantes, centro de São Paulo”, diz a voz em *off* da repórter. Seguem pequenos depoimentos do cantor/compositor Milton Nascimento e do jornalista/produtor Nelson Motta.



Imagem 3 - Andreia Horta representa Elis Regina em entrevista fictícia da intérprete, que é a junção de vários temas relevantes dos quais Elis havia falado

Fonte: Divulgação TV Globo (2019).

O próximo *take* vai para 1 de abril de 1964: imagem em preto e branco com locução de rádio antiga, que diz que tropas haviam sitiado o estado da Guanabara. Nesse momento, é possível notar que a história é apresentada de forma a vincular a vida de Elis ao contexto histórico, evidenciando o profundo entrosamento entre a artista e seu entorno.

Então entra a cor e aparecem Elis e o pai no centro do Rio, procurando um lugar para se hospedar. A reconstituição de época chama a atenção pela qualidade: Elis e o pai olham a cidade e

entram no Hotel Central enquanto a voz em *off* vai contando sobre o golpe militar e anuncia: “Militares e soldados do Exército controlam o Congresso Nacional”.

Chegando ao quarto do hotel, Elis olha com visível desapeço e pergunta ao pai pelo cachê da semana passada. Ele responde que precisou entregar à mãe dela para compras da casa. Elis senta na cama e corta para a verdadeira Elis em imagem em preto e branco, de cabelo curtinho, folheando um álbum de fotografia e contando que “no começo, eu resolvi ser *crooner* de orquestra”. E cita cantores que começaram como *crooners*⁶ - Ângela Maria, Wilson Simonal e Milton Nascimento -, e na próxima imagem já ela e o pai estão num escritório, ao qual ela foi para fazer um teste. E o rapaz que os recebe diz que pensava que ela havia desistido pois o teste havia sido marcado para fevereiro e já estavam em abril. E reporta a mudança intensa na situação do país, acenando com a possibilidade de voltarem em agosto. Pai e filha ficam surpresos e tristes: tinham dinheiro nenhum para ficar na cidade tanto tempo.

A próxima aparição documental mostra Elis contando em entrevista que teve problemas familiares muito sérios “que me obrigaram a segurar uma barra muito pesada já com 6 anos de idade” e diz que passou muito tempo da vida sendo praticamente “a mulher” da casa por problemas de saúde enfrentados pela mãe. Corta para a intérprete Andréia Horta no hotel: ela lê para o pai, muito sorridente, um anúncio no jornal sobre teste para gravação do disco do musical *Pobre menina rica*. A audição será com Vinícius de Moraes e Tom Jobim. O pai responde que dia seguinte, bem cedinho, pegam o ônibus de volta para sua terra, e ela diz “O teste é hoje!”.

Cena seguinte, Vinícius (Thelmo Fernandes) e Tom (Sérgio Guizé) estão numa sala falando sobre ela, que será a próxima no teste. Tom está com um disco dela (*Poema de amor*) nas mãos. Vinícius gosta muito da voz dela, “afinadinha”, enquanto lá fora

algun produtor diz às candidatas que estão procurando uma voz mais intimista, no estilo Nara Leão, que é “a coqueluche do momento”. Vinícius estava bastante interessado em ouvir Elis e a recebeu com visível afetividade e simpatia, mas Tom Jobim foi ríspido e disse que ela precisava modernizar o jeito de cantar. Elis sai de supetão e nem se despede: passa direto pela sala de espera no rumo da rua e o pai vai atrás.

Corta para a entrevista ficcional e ela está contando como foi sua chegada ao Rio: comenta sobre a Bossa Nova e o cantar baixinho. Corta para imagens em preto e branco com narração falando sobre o gênero consagrado por Vinícius e Tom, “Uma invenção genuinamente brasileira que nasce no final da década de 50”. E surge o Rio da década de 60 com imagens ressaltando Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes como os expoentes do novo gênero musical brasileiro. Segue para imagem de arquivo de Caetano em anos posteriores, talvez década de 80, dizendo que “A Bossa Nova é mais que o Tropicalismo”. E a locução em *off* prossegue narrando imagens de um Brasil que vai alimentando a nostalgia de quem, ainda que não tenha vivido, intui aquele tempo: “Bossa Nova é o Brasil urbano que cresce ao som dos acordes dissonantes na fase desenvolvimentista da presidência de Juscelino Kubitschek”.

Chico Buarque aparece em seguida num bar na orla carioca, anos de 1980, dizendo que o tempo da Bossa Nova era a época do “Brasil Positivo”. Um corte para Nara Leão em show cantando *O Barquinho*, clássico de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli. Em seguida, Elis (Andreia) está sentada na areia da praia e o pai chega com um sanduíche. Ele comenta que o preço de um prato lá dá para comprar uma boiada inteira no Rio Grande do Sul e que ali não é lugar para eles. Mas Elis diz que só entra no ônibus se vir o show da Nara, que está em cartaz na cidade, e à noitinha os dois estão na

plateia. Elis parece não aprovar a voz nem a performance da cantora, porém impressiona-se com os aplausos efusivos ao final.

Ronaldo Bôscoli era então namorado de Nara e a acolhe com muito galanteio ao término do show. Imagens antigas mesclam-se novamente com as da obra estética e aparece o produtor musical Luiz Carlos Miele (Lúcio Mauro Filho) anunciando, numa boate de Copacabana, o show de Lennie Dale⁷. É a presença de Elis naquela noite que vai mudar o rumo de toda sua vida.

A cantora segue o grupo que saiu com Bôscoli e vai até uma boate em Copacabana. Ali, vê Lennie Dale no palco e se impressiona. Vai falar com Miele⁸ e revela estar encantada com o artista. Seus olhos brilham e Miele diz que o trouxe da *Broadway*, afirmando que ali só se apresentavam os melhores. Ela fica ainda mais encantada e diz que quer cantar ali, o que reforça o comportamento determinado da personagem.

Tempos depois, Lennie Dale a ajudou nas coreografias apresentando movimentos rotatórios para trás enquanto cantava, que lhe rendeu os apelidos de Elis-cóptero (dado por Bôscoli) e Hélice Regina, reproduzidos diversas vezes na narrativa.

Dale foi uma espécie de professor para Elis no quesito de performance. Conheceu a cantora no Beco das Garrafas antes dela se tornar estrela nacional. Elis era desajeitada e não possuía uma boa expressão corporal no palco. Dale a ensinou movimentos importantes como o dos braços, que a fez ganhar o apelido de Hélice Regina. (LANA, 2018, p. 35).

Volta para a entrevista, eixo semântico da narrativa: Elis (Andreia) fala com saudosismo, e de um jeito apaixonadamente nostálgico, que em 60 “o Brasil estava fervendo em todas as áreas: era na música, no cinema, no teatro... era tudo ao mesmo tempo, era lindo!”. Imagens documentais mostram o mundo em 1960 e o locutor diz: “Nos anos 60, o mundo estava de cabeça pra baixo:

entra em cena a minissaia, a Jovem Guarda, o Cinema Novo, os hippies, o teatro de protesto, o Tropicalismo”. Aparece Caetano tocando e cantando, enquanto João Bosco diz em entrevista: “O tropicalismo era na verdade um movimento que provocava discussões”. Arnaldo Jabor fala sobre o movimento, e Caetano, noutra imagem ao lado de Gilberto Gil, explica: “O Tropicalismo não era propriamente uma ruptura, mas era uma coragem de encarar o avesso da Bossa Nova”. E o jornalista Fernando Gabeira afirma: “Na sua alegria, na sua irreverência, ele era uma crítica ao formalismo cultural europeu, era uma busca da identidade cultural nacional”.

Na seqüência, Chico Buarque aparece num bar da orla carioca lembrando o quanto os anos 60 foram muito ricos porque todo mundo funcionava junto: “Os cineastas, os músicos, os autores de teatro, todas as artes, funcionavam junto. E imagens de arquivo mostram Chacrinha em preto e branco fazendo seu programa enquanto segue a narração: “É como se a inocência e o lirismo abrissem espaço para as manifestações culturais que desejam os ventos da mudança. É uma revolução de comportamento com o feminismo, os movimentos em favor dos negros e dos homossexuais, os protestos contrários à guerra do Vietnã e a revolução cubana na América Latina, que leva Fidel Castro ao Poder. É novo, é o inesperado”, arremata a voz em *off*.

Em seguida, Elis (Andreia) afirma na entrevista: “Deus e o diabo na terra do sol, quando eu vi, fiquei completamente fascinada com o Othon Bastos fazendo Corisco”, enquanto cenas do filme de Glauber Rocha são exibidas. Tudo isso é o prólogo, anunciando quais serão as bases do constructo narrativo. Aos 26’11, entra a vinheta de abertura com imagens de Elis em diversos momentos da carreira e cantando *Vivendo e aprendendo a jogar*⁹, de Guilherme Arantes.

Assim sendo, identificamos como elementos norteadores do constructo audiovisual os seguintes pontos da personalidade de Elis,

evidenciados no prólogo, ao qual já nos reportamos acima. Eles indicam que traços de caráter e que passos da caminhada de Elis funcionarão como alicerce do enredo. São eles: a determinação, a persistência, o chamado para o trabalho (desde os seis anos de idade, ela se sentia tendo que ser “a mulher” da casa), a luta para se firmar como profissional (fica claro o preconceito por ser gaúcha), o encontro com Lennie Dale, a Bossa Nova. Tudo o mais que sobrevém é consequência ou aprofundamento do que foi mostrado nos 26 minutos iniciais.

Depois disso, Elis surge de cabelos curtos, em entrevista antiga em preto e branco contando que, seis anos depois do sucesso que a cena carioca alcançou com seu movimento musical, São Paulo despertou para a ideia e agiu para criar um movimento semelhante, passando então a investir em shows e eventos. Assim, a capital paulista virou o jogo e passou a ser o grande lugar para a música: lá, ela teve uma acolhida retumbante, passando a receber cachês muito maiores do que os que ganhava no Rio.

Voltando à entrevista ficcional, ela comenta com bastante satisfação sobre a lendária vitória no I Festival da Música Popular Brasileira, quando sagrou-se vencedora com a música *Arrastão*, composição de Edu Lobo e Vinícius de Moraes: “O Poeta falou antes de eu entrar no palco: ‘Pimentinha, vai lá e arrasta todo mundo’”. Ela conta dando aquele sorriso: “Aí eu fui lá e arrastei”. Nos jornais de São Paulo, diziam: “Com Elis está nascendo uma nova Música Popular Brasileira”.

Esse capítulo inicial termina com Elis e Jair Rodrigues fazendo o programa televisivo *O fino da Bossa*, que está sendo assistido de casa por Miele, Lennie Dale, Nelson Motta e Bôscoli. Os homens estão todos encantados e Motta elogia demais a cantora, dizendo que ela é única, enquanto Bôscoli diz que ela não dura até o próximo verão.

Uma das cenas inéditas da minissérie é a que mostra a ida dela ao presídio para visitar Rita Lee (interpretada por Mel Lisboa), no final dos anos de 1970. Elis e Rita não se conheciam pessoalmente nem nunca haviam se falado, mas ela decide ir prestar solidariedade a Rita por entender que se tratava de mais uma pressão do regime ditatorial. Para o marido, o pianista César Camargo Mariano, ela assim justifica a ida à cadeia: "Uma pessoa que escreve essas coisas que essa menina escreve não pode ficar presa". E ali então começa uma bela relação entre as duas. O último álbum de Elis, o LP Elis, inclusive, foi dedicado à sua amiga Rita Lee, amizade celebrada em uma cena na minissérie onde ambas cantam juntas, sentadas ao chão, refletindo, ao mesmo tempo, fragilidade e coragem.

Um dos pontos de tensão da trama ocorre com a relação entre Elis e os militares que governavam o Brasil naquele período. Depois de uma entrevista dada durante a turnê na França em que se mostra contrária ao governo brasileiro, Elis é buscada em casa e interrogada. Negando todas as acusações, se vê coagida a se apresentar em um evento militar. Refletindo sobre esse acontecimento, durante a entrevista fictícia que dá o tom da minissérie, a personagem de Andreia Horta diz: "Muita gente como eu teve que baixar a cabeça para não ser preso".

A apresentação na III Olimpíada do Exército, contudo, repercutiu de forma negativa na carreira da cantora. Na minissérie, isso pode ser notado em um momento em que a cantora é vaiada na primeira apresentação após esse evento. Ela passou a ser vista por muitos como conservadora e foi incluída pelo cartunista Henfil¹⁰ no seu "cemitério dos mortos-vivos" no jornal O Pasquim. A narrativa mostra Elis demonstrando profunda tristeza com a publicação e se justificando em vários momentos, inclusive para o próprio Henfil, de ter sido coagida a se apresentar.



Imagem 4 - Tirinha do cartunista Henfil ironizando Elis Regina ao se apresentar no palco dos militares, o palco da morte

Fonte: Pasquim (1972).

Na entrevista encenada, Elis menciona que sua música é instrumento de protesto: “já que não podia escolher o presidente, escolhia a música”. O momento de maior destaque dessa oposição de Elis na minissérie é a reprodução de *O bêbado e a equilibrista*, composição de João Bosco e Aldir Blanc, para o disco de 1979, e que é considerada até hoje o hino da abertura política do Brasil, no período da ditadura militar (LUNARDI, 2011). Essa música, como a personagem de Elis faz questão de destacar na minissérie “[...] faz referência ao irmão do cartunista Henfil, o sociólogo Herbert de Souza, que havia sido exilado pelo regime militar” (LANA, 2018, p. 27).

A morte precoce de Elis, aos 36 anos, em São Paulo, é o episódio final da série. Nas últimas cenas, Elis aparece em seu quarto, bebendo e usando drogas, em estado de desequilíbrio emocional. Tudo ocorre como se fosse apenas uma noite. O último ato é uma ligação de madrugada para Ronaldo Bôscoli, quando Elis pede que ele esteja mais presente na vida do filho de ambos, João Marcelo.

Quem a encontra já sem vida, é seu então namorado Samuel Mac Dowell. A última cena, a leitura da carta de Henfil:

Nós homens te matamos, mulher.

Você dobrou tua voz e venceu.
Dobrou teus negócios e venceu.
Dobrou tua consciência política e venceu.
Quis ser mulher livre e perdeu...
Nós homens te exigimos alta, linda e gostosa. Nós homens te espancamos a murros e pontapés uma, duas, de dez vezes. Nós homens te obrigamos a lavar roupa e cozinhar pra nos sustentar. Nós homens te forçamos a se humilhar diante do teu povo, cantando de joelhos o hino nacional. Aí, nós homens, sem perguntar, te enterramos no cemitério dos mortos-vivos do Caboco. (ISTOÉ, 1982 apud A MULHER DO PIOLHO, 2017, recurso online)¹¹.

O trecho escrito por Henfil remete às dificuldades de Elis em seus relacionamentos amorosos e também em relação ao seu trabalho. Na minissérie, por muitas vezes Elis queixava-se do mundo machista em que vivia, mostrando-se uma mulher engajada também com essa causa. Sua resistência aparece quando se recompõe de seus maridos e parceiros musicais. A separação de Ronaldo Bôscoli, por exemplo, fez com que a personagem aparecesse, em primeiro momento fragilizada e com receio de que sua carreira jamais voltasse a ser bem-sucedida novamente. A cena que marca toda essa melancolia é a representação de Elis cantando, de forma bastante emocionada, a canção *Atrás da porta*. No entanto, a parceria com César Camargo Mariano, seu segundo marido, leva Elis a um sucesso ainda maior.

Considerações finais

Acreditamos que a pergunta que nos mobilizou desde o início - “De que forma podemos dizer que a nostalgia é um dos pilares da construção do roteiro audiovisual?” - é respondida em cada trecho da minissérie *Elis – viver é melhor que sonhar*. Tudo na construção narrativa conduz o telespectador a ser levado pela emoção e sentir-

se nostálgico e, por certo, esse é um dos motivos pelos quais é tão bom assistir a este.

A Elis determinada, que acredita que tem talento e não vai desistir, que arrisca tudo num show ousado em plena ditadura, que enfrenta o machismo desde que chega ao Rio, que se sente reprimida pela conjuntura machista, defensora da liberdade, que ama cantar, que tem amores avassaladores e relações complicadas, que se encanta com a atuação de Othon Bastos em *Deus e o diabo na terra do sol*, que se sente perseguida pelo regime militar, que vai prestar solidariedade a Rita Lee, que grava canções que viraram autênticos hinos da MPB – *Como nossos pais* e *O bêbado e a equilibrista*, por exemplo -, que se afirma feminista, mãe apaixonada pelos três filhos, que se sente oprimida e envolta numa onda de desesperança com os rumos do país, é essa artista de talento monumental, que revolucionou a história da Música Brasileira, e a quem são dedicadas páginas riquíssimas da cultura nacional, que é radiografada com profundidade e beleza na minissérie de Hugo Prata.

O enredo destaca com bastante maestria a profunda dialogia entre a vida de Elis, sua trajetória artística e o momento político do país. E é assim, entrecruzando cenas ficcionadas com imagens documentais, que os autores vão construindo - com inteligência, sensibilidade e foco em pautas identitárias relevantes na atualidade -, a imagem da cantora, até hoje lembrada com muita saudade em todo o país, e reverenciada por fãs de todas as idades.

Pela intenção subjacente ao longo do roteiro, qual seja a de definir Elis Regina como uma mulher que marcou de forma inovadora sua história na música popular brasileira, passando a ser admirada não só como artista mas também pela coragem e ousadia de suas posturas artísticas, sociais e políticas, acreditamos que a minissérie acertou na escolha dos momentos a serem dramatizados e ao conduzir a narrativa através de uma entrevista ficcional mas

cujos temas bebem no real e traduzem exatamente o que a cantora dizia em sua expressão pública. Desse modo, destacando assuntos relevantes que perpassam a trajetória da cantora, e que continuam sendo importantes pautas identitárias no Brasil deste século XXI, conquista justamente o que pretendia, qual seja reafirmar o lugar de Elis Regina como artista de fundamental importância para a Música Brasileira.

Notas

[1] Obra é indicada ao *Emmy* Internacional 2020 na categoria minissérie e filme para televisão. Ver matéria *Globo recebe indicações em três categorias do Emmy Internacional de Entretenimento*. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/09/24/globo-recebe-indicacoes-em-tres-categorias-do-emmy-internacional-de-entretenimento.ghtml>. Acesso em 30 set 2020.

[2] Em 2020, a minissérie concorre ao *Emmy* Internacional na categoria de melhor minissérie, juntamente com outras três produções, uma da França, outra do Japão e uma terceira do Reino Unido.

[3] Ver matéria: *Após 23 anos, livro Furação Elis ganha nova edição*. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u69537.shtml>. Acesso em 05 out 2020.

[4] Ver matéria *TV é o meio preferido de 63% dos brasileiros para se informar, e internet de 26%, diz pesquisa*. Disponível em <https://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/tv-e-o->

meio-preferido-por-63-dos-brasileiros-para-se-informar-e-internet-por-26-diz-pesquisa.shtml. Acesso em 28 set 2020.

[5] Disponível em: <https://portalaltadefinicao.com/sp-audiencia-detalhada-de-elis-viver-e-melhor-que-sonhar>. Acesso em 4 out. 2020.

[6] Nome usado para designar um cantor que canta todos ou vários gêneros musicais, e que, normalmente, dá preferência para músicas da atualidade, que estão na moda. São muito contratados para animar festas de aniversário, baladas, entre outros. Ver em <https://www.dicionarioinformal.com.br/diferenca-entre/cantor/crooner/>. Acesso em 30 ago. 2020.

[7] Coreógrafo, dançarino, ator e cantor italo-americano, naturalizou-se brasileiro. Lennie Dale integrava o famoso grupo *Dzi Croquetes*, que revolucionou o panorama artístico brasileiro nas décadas de 1960/1970. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/lennie-dale/dados-artisticose>. Acesso em 4 out. 2020.

[8] Apresentador, produtor, escritor, ator, cantor e diretor de televisão com larga folha de serviços prestados ao entretenimento. Ver em https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Carlos_Miele. Acesso em 30 ago. 2020.

[9] Canção do pianista e compositor paulista Guilherme Arantes, lançada em 1980. Ver em http://planetaguilhermearantes.com/2008_homenagem_elisregina.htm. Acesso em 30 ago. 2020.

[10] Henrique de Souza Filho foi cartunista, quadrinista, jornalista e escritor brasileiro. Conhecido como Henfil, trabalhou para o jornal O Pasquim e passou toda sua vida defendendo o fim do regime ditatorial no Brasil.

[11] Ver matéria “35 anos sem Elis: ‘Nós homens te matamos, mulher’ - Leia carta de Henfil publicada uma semana após a morte da cantora. Disponível em: <https://amulherdopiolho.com.br/35-anos-sem-elis-n%C3%B3s-homens-te-matamos-mulher-f35fcd9fe9e9>. Acesso em 19 nov 2020.

Referências

AMADO, Janaína. O Grande Mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. **História**. São Paulo, n.14, p. 125-136, 1995.

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

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. Vivemos o fim do futuro. **Revista Época**, 2014. Disponível em: <https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/02/bzygmunt-baumanb-vivemos-o-fim-do-futuro.html>. Acesso em 5 out. 2020.

_____. **Retrotopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. New York: Basic Books, 2001.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARDIS, Melina. Produção televisiva e instrumentalização da nostalgia: o caso *Netflix*. **GEMINIS**, São Carlos, UFSCar, v. 8, n. 1, pp.60-86, jan. / abr. 2017. Disponível em <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/281/252> Acesso em 28 set. 2020.

ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1962.

GLOBO. **Jornal Nacional**. Globo recebe indicações em três categorias do Emmy Internacional de Entretenimento. [S.l.] 24 set. 2020, página da internet. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/09/24/globo-recebe-indicacoes-em-tres-categorias-do-emmy-internacional-de-entretenimento.ghtml>. Acesso em: 30 set. 2020.

GLOBO. **G1**. TV é o meio preferido de 63%dos brasileiros para se informar, e internet de 26%, diz pesquisa. São Paulo, 24 jan. 2017, página da internet. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/tv-e-o-meio-preferido-por-63-dos-brasileiros-para-se-informar-e-internet-por-26-diz-pesquisa.ghtml>. Acesso em: 28 set. 2020.

A MULHER DO PIOLHO. **35 anos sem Elis: “Nós homens te matamos, mulher” - Leia carta de Henfil publicada uma semana após a morte da cantora**. [S.l.], 19 jan. 2017, página da internet. Disponível em: <https://amulherdopiolho.com.br/35-anos-sem-elis-n%C3%B3s-homens-te-matamos-mulher-f35fcd9fe9e9>. Acesso em: 19 nov 2020.

KIECHALOSKI, Zeca. **Elis Regina**. 5. ed. Porto Alegre: Tchê!, 1984.

LANA, Larissa Marques Vidigal. **Elis Regina: O poder da voz da Pimentinha em Falso Brillhante**. Monografia de conclusão do curso de Comunicação. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2018.

LOWENTHAL, David. **Como conhecemos o passado**. São Paulo: Projeto História, 1998.

LUNARDI, Rafaela. **Em busca do "Falso Brillhante"**. Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina. Dissertação de Mestrado em História Social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. (Brasil, 1965-1976).

MACHADO, Michelli. **A história contada na televisão: um estudo sobre minisséries históricas**. Tese defendida na UNISINOS. São Leopoldo, 2013. Disponível em: <http://biblioteca.asav.org.br/vinculos/000007/00000732.pdf>. Acesso em 19 nov 2020.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **A análise crítica da narrativa**. Brasília: UNB, 2013.

RICOUER, Paul. **Ideologia e utopia**. Lisboa: Edições 70, 1991.

SANTANA, Gelson; PUCCI JR, Renato. L. As estratégias sincréticas da narrativa da minissérie Subúrbia. In: **XXIII Encontro Anual da Compós**, 2014, Belém, Universidade Federal do Pará. Anais 2014 – 23, v. 01.

SILVA, Alexandre Rocha da. **Elis Regina e a música televisual brasileira**. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 12, p. 43-54, dez. 2006.

SILVA, André. A adaptação na obra aberta como narrativa convergente. Rio Grande do Sul, **Revista Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 5, n. 1, p. 41, agosto, 2017.

SILVA, Daniel. **SP: Audiência detalhada de “Elis - Viver é melhor que sonhar”**. Alta Definição. [S.l.], 14 jan. 2019, página da internet. Disponível em: <https://portalaltadefinicao.com/sp-audiencia-detalhada-de-elis-viver-e-melhor-que-sonhar/>. Acesso em: 04 out. 2020.

TÁVOLA, Artur da. **A Liberdade do Ver**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Assistir a filmes: observações acerca da mesma experiência sob dinâmicas distintas

João Gabriel Xavier Marques

Resumo

Desde o surgimento do primeiro produto cinematográfico, diversos tipos de experiências uniram o espectador com as histórias filmadas. Mais recentemente, o formato de *streaming*, onde se usam plataformas *online* para se acessar filmes, tornou-se a forma principal de consumo audiovisual. Ainda assim, a possibilidade de assistir a produtos dentro de casa não é novidade, sendo existente desde o surgimento das locadoras, que forneciam novas mídias capazes de transmitir o conteúdo do cinema na casa do espectador. Este trabalho pretende tecer um breve histórico sobre as formas de exibição cinematográfica através da história, buscando investigar a permanência de tecnologias antigas, mesmo na emergência de novas, bem como a popularização de épocas passadas no presente, através dos chamados *booms* da nostalgia e da memória. Será utilizado, como fio condutor do texto, o conceito da nostalgia como um sentimento historicamente próximo de recordação e esquecimento, que, automaticamente se posiciona próximo à memória, outro conceito que buscaremos explorar.

Palavras-chave: exibições; cinema; memória; nostalgia; streaming.

Introdução: explorando os conceitos de memória e nostalgia

Para iniciar nossa discussão, é necessário realizar distinções entre o que se entende conceitualmente por “memória” e por “nostalgia”. Além disso, há de se ressaltar que é impossível definir ambos os conceitos de forma homogênea. A memória pode ser estudada de maneira a representar a preservação de lembranças coletivas ou individuais. Um passado que é renovado no presente (COSTA, M., 2017).

A memória, seja individual ou coletiva, transcende épocas da civilização ao ser reproduzida à próxima. Conforme o volume de informações se tornava maior, mais veloz e ultrapassava a capacidade humana em um armazenamento satisfatório, foi necessária a criação de dispositivos que pudessem realizar o armazenamento dessas informações. Afinal, o princípio de se compilar informações e poder acessá-las quando quisermos, acaba sendo semelhante, porém muito mais efetivo, sem as limitações e deterioração constante da mente. No entanto, João Messias Canavilhas argumenta, utilizando o exemplo da internet, que o esquecimento, tal como no imaginário humano, também pode ocorrer com os dispositivos, em meio a falhas técnicas que fazem com que informações sejam perdidas.

Uma das semelhanças relaciona-se com o esquecimento, considerado como a forma fisiológica da memória apagar dados. Na web o esquecimento está geralmente relacionado com a quebra das hiperligações. A frase “*The page cannot be displayed*” significa que uma determinada porção de informação, isto é, uma parte da memória, não está disponível porque mudou de local ou porque o servidor onde se encontra guardada está desativado. Uma situação muito habitual quando se faz uma procura num motor de busca é encontrar uma hiperligação morta, isto é, uma

página web que aparece referenciada pelo motor de busca, mas que depois não está disponível naquele endereço [...] A memória, tal como a web, perde informação, embora acabe por manter sempre uma ténue ligação que poderá, em determinadas situações, permitir a recuperação da informação. (CANAVILHAS, 2004, p. 3, grifo do autor).

Pierre Nora disserta no artigo *Entre memória e história problemática dos lugares* (1993) sobre o distanciamento entre memória e história:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é vida sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido ela está em permanente evolução. [...] A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente. A história, uma representação do passado. (NORA, 1993, p. 9).

Assim, podemos nos atentar para a característica de “vida” da memória, de sua maleabilidade, podendo um mesmo fenômeno ser enxergado de maneiras distintas por pessoas distintas, dada a experiência pessoal e repertório de cada uma. Há de se observar, também, a problemática que envolve a história, com seus registros sendo potencialmente incompletos, registrados por uma visão que não representa a totalidade dos envolvidos nos eventos que a compõem.

A manutenção dos registros da memória tinha, primeiramente, foco na escrita. No entanto, novas tecnologias, como a fotografia e o armazenamento virtual de dados, surgiram para dar suporte ao cuidado da memória.

O movimento que começou com a escrita termina na alta fidelidade e na fita magnética. Menos a memória é vivida do

interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma experiência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado. (NORA, 1993, p. 14).

Com o objetivo de estimular discussão acerca da característica da maleabilidade que citamos acima, nos voltamos para os trabalhos de Michael Pollak (1992) e suas interpretações sobre a obra de Maurice Halbwachs:

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20 e 30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. (POLLAK, 1992, p. 201).

É possível interpretar, a partir desses raciocínios, que a memória individual coexiste com a memória coletiva. A experiência de uma pessoa sendo impactada por todo o ambiente em que vive e outros indivíduos, que, por sua vez estão construindo suas próprias experiências. A memória individual de cada um desses indivíduos é construída de forma única, porém influenciada pelos eventos que aconteceram com todos simultaneamente, resultando em memórias individuais e coletivas que se alimentam.

Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela

coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. (POLLAK, 1992, p. 201).

Assim, estudando as ideias de Halbwachs, podemos reafirmar a característica de evolução constante da memória, já que a memória coletiva é construída pela sociedade, que está sempre em transformação, assim como os indivíduos que fazem parte dela.

Não é suficiente reconstruir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta construção se opere a partir de dados ou noções comuns que se encontrem tanto em nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (HALBWACHS, 1990, p. 34).

Dessa forma, vemos a memória definida por um caráter relacional, com o indivíduo não sendo capaz de sustentar a própria memória de maneira solitária, por depender de experiências coletivas no meio em que existe. A nostalgia, como conceito, é definida por Katharina Niemeyer (2014), antes de tudo, como um sentimento. Este é historicamente próximo de recordação e esquecimento. Portanto, a nostalgia automaticamente se posiciona, também, próximo à memória. Originalmente, a nostalgia foi utilizada com uma certa carga negativa, como resgata Ana Paula Goulart Ribeiro e Itala Maduell Vieira (2018):

Durante o século XVIII, o termo – criado em 1688 pelo médico Johannes Hofer – foi usado para diagnosticar soldados e marinheiros afastados de suas terras natais durante várias guerras. Os sintomas eram febre, insônia, taquicardia, falta de apetite e declínio das forças. No início

do século XIX, a nostalgia já tinha se generalizado como um mal que poderia acometer indivíduos de qualquer profissão, grupo étnico ou nacionalidade. Quando o tempo começou a acelerar para muitos, criando profundas descontinuidades na vida, a nostalgia deixou de ser um problema de algumas poucas pessoas deslocadas. (RIBEIRO; VIEIRA, 2018, p. 206).

Assim, observamos a caracterização do sentimento na falta daquilo que um dia já foi possível de estar a nosso alcance, mas agora não nos pertence mais. Os vínculos entre passado, presente e futuro se tencionam em uma valorização sentimental de experiências que não podem mais ser executadas. Com o mundo em constante e crescente evolução, e fluxos de dados.

A nostalgia também pode referir-se ao desejo de um retorno a um tempo passado que nunca foi experimentado pela pessoa que anseia ou pelo arrependimento que faltava por um passado que nunca ocorreu, mas que poderia ter ocorrido, ou por um futuro que nunca acontecerá. Assim, o sentimento nostálgico não é meramente voltado para um retorno a um lugar ou tempo passado, mas também abrange outras temporalidades, como o presente e o futuro, e está frequentemente relacionado a imaginações utópicas sociais ou políticas. A nostalgia é poderosa e, acima de tudo, deve ser rotulada de “nostalgias” com “s”, sustentando a pluralidade de suas formas, expressões e significados. (NIEMEYER, 2018, p. 13)¹.

Observamos aí um fator que abrange o conceito da nostalgia. O sentimento não necessariamente é oriundo de algo que foi vivido pelo indivíduo que o sente. Toda e qualquer falta e desejo por ter algo que não pode ser alcançado por não existir nas exatas condições de antes. Com o passar dos anos, entretanto, o significado negativo da palavra foi sendo deixado de lado, com as definições sendo atualizadas para uma forma que pudesse significar algo potencialmente edificante a quem o sente:

[...] uma mudança na própria percepção sobre o termo, que deixa de se referir a um sentimento “negativo”, que guardava estreita ligação com a guerra, e passa conotar a algo potencialmente bom, ligado à rememoração ou recuperação de um passado mais ou menos distante. Essa acepção, considerada uma extensão de sentido, já está presente em dicionários como o Houaiss, que apresenta a seguinte definição para o termo: “saudades de algo, de um estado, de uma forma de existência que se deixou de ter; desejo de voltar ao passado”. De uma forma mais ampla, o termo ainda pode ser compreendido como um “estado melancólico causado pela falta de algo. (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2017, p. 63).

Nota-se a aproximação da memória com a nostalgia em características que remontam ao encontro entre presente e passado, além do resgate de lembranças individuais, criadas a partir da interação de um indivíduo com o outro. Assim como a memória coletiva, a nostalgia pode ser experimentada por alguém que não necessariamente viveu a experiência que ocasionou o surgimento da lembrança em questão.

Ambas foram impactadas e levadas a outro patamar por conta do avanço tecnológico e aceleração da história. A memória, armazenando cada vez mais informações precisou receber suporte na figura de diferentes dispositivos. A nostalgia, por sua vez, tornou-se comum não somente aos soldados que se viam afastados de seus lares, mas a potencialmente toda a população.

Em seguida, iremos dissertar sobre algumas épocas específicas na história do mundo, tecendo uma linha do tempo utilizando as formas de exibição cinematográfica ao longo dos anos como fio condutor, com ênfase no Brasil. Nosso objetivo com essa documentação e eventual observação sobre quais tipos de exibição foram sendo deixados de lado a favor de outros - devido a quaisquer fatores - será o de nos munir de informação para a

discussão que se dará a seguir, em que investigaremos a persistência de formatos tecnicamente mais antigos na sociedade de hoje em dia.

Exibições cinematográficas através da história

O cinema sempre exerceu fascínio pela capacidade de dar asas à imaginação dos cineastas – e estes, por meio desta linguagem, retratavam seus sonhos e contavam eventos do passado, do presente e do futuro. O cinema atraiu, ao longo da sua história, todo tipo de espectador, à medida que ramificava seus estilos e tipos de obras.

A tecnologia que possibilitou a concretização da chamada “Sétima arte” foi popularizada pelos irmãos Auguste e Louis Lumière em 1895 (KEMP, 2011). Anos mais tarde, o também francês Georges Méliès, concretizou *Viagem à Lua* (1902). Nesse filme, a imagem do foguete atingindo o olho do satélite natural foi um exemplo da mistura realizada por Méliès do excêntrico com o visceral (KEMP, 2011). No que se diz respeito, porém, ao verdadeiro inventor do Cinema, Flávia Cesarino Costa alude, em seu artigo *O Primeiro Cinema*, inserido na coletânea *História do Cinema Mundial* (MASCARELLO, 2006) sobre a impossibilidade deste mérito ser conferido apenas a um indivíduo:

Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar. Uma conjunção de circunstâncias técnicas aconteceu quando, no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento: o aperfeiçoamento nas técnicas fotográficas, a invenção do celulóide (o primeiro suporte fotográfico flexível, que permitia a passagem por câmeras e projetores) e a

aplicação de técnicas de maior precisão na construção dos aparatos de projeção. (COSTA, F., 2006, p. 18).

Embora seja sempre perigoso bater o martelo no que se diz respeito às certezas na história, registros divergem sobre a primeira exibição cinematográfica. Os irmãos Max e Emil Skladanowsky teriam realizado uma exibição de 15 minutos do bioscópio, seu sistema de projeção de filmes, num grande teatro de *vaudeville* em Berlim, dois meses antes dos Lumière (COSTA, F., 2006).

Não há, no entanto, qualquer dúvida sobre o fato de que a iniciativa dos irmãos franceses em 28 de dezembro de 1895 foi a que marcou o contato do ser humano com o que viria a se firmar como o Cinema. Na ocasião, exibiram *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*². A temática com trens e ferrovias era algo presente na sociedade e constantemente ligada à noção das comunicações, já que antes da chegada dos meios eletrônicos, os transportes eram a forma mais rápida de conduzir uma mensagem a seu receptor. Explorações como as de Harold Innis nas reflexões acerca da história da *Canadian Pacific Railway*, reconhecem a importância da comunicação, através dos transportes, como um fator determinante para a economia (INNIS, 1971). A montagem dos irmãos Lumière era silenciosa, mas trouxe espanto à plateia com uma locomotiva direcionando-se para fora da tela. A exibição, que não recebeu mais do que algumas dezenas de curiosos, marcou o pontapé inicial entre a relação das imagens em movimento com as pessoas. De imediato, reconheceu-se o ilusionismo inerente à arte: primeiro, em exibições não-roteirizadas de truques cinematográficos; em seguida, em narrativas com tramas fantásticas (BERGAN, 2010). Ao mesmo tempo, notou-se que as primeiras aventuras no cinema careciam de alguma forma de narrativa elaborada, com o foco objetivando realçar uma nova forma, ainda inexplorada, de fazer arte. O futuro, porém, reservava uma grande expansão à maneira de pensar a

elaboração de um filme, com o roteiro e a narrativa obtendo um peso tão grande quanto a parte técnica.

O Grand Café, em Paris, onde o invento dos franceses foi revelado ao público, contava com uma estrutura que atraía público não apenas com a promessa das imagens e movimentos, como também, outras atividades artísticas e sociais.

Nos cafés, as pessoas podiam beber, encontrar os amigos, ler jornais e assistir a apresentações de cantores e artistas. A versão norte-americana dos cafés eram os *vaudevilles*, uma espécie de teatro de variedades em que se podia beber e conversar, que tinha se originado dos salões de curiosidades. Os *vaudevilles* eram, em 1895, a forma de diversão de uma boa parcela da classe média. Eram bastante populares nos EUA e suas apresentações podiam incluir atrações variadas: performances de acrobacia, declamações de poesia, encenações dramáticas, exibição de animais amestrados e sessões de lanterna mágica. Esses atos, de 10 a 20 minutos, eram encenados em seqüência, sem nenhuma conexão entre si. (COSTA, F., 2006, p. 20, grifo do autor).

A ideia de oferecer conforto, além de comes e bebes, ao espectador, se tornou prática comum nas salas de cinema. Oferecer outras atrações artísticas e a oportunidade de socialização, por sua vez, tornaram-se características obrigatórias dos festivais cinematográficos. No Brasil, o cinema veio com o início do século XX, sob uma perspectiva mais mercadológica do que artística, tal como, talvez, o próprio experimento dos Lumière. Bernadette Lyra descreve tal pensamento em seu trabalho *A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas*:

O cinema no Brasil começa sob o signo da perspectiva industrial e da importação de modelos. Em torno desses

dois eixos gira toda a produção, realização e difusão de filmes no País, nas primeiras décadas do século XX. Quanto ao primeiro, é fato que a primeira geração de produtores e distribuidores de filmes a atuar nas cidades brasileiras estava mais interessada na rentabilidade comercial do cinema, não se podendo falar em ideias organizadas com uma determinada finalidade que não aquela de investir e lucrar com o novo meio de entretenimento. Quanto ao segundo, é relevante considerar a chegada de imigrantes que aqui aportavam em busca de trabalho e o seu direcionamento para a indústria de entretenimento. (LYRA, 2007, p. 146).

A autora prossegue, dissertando sobre a indústria de exibição nacional que viria a se tornar grande e intensa a partir do ano 1908, fruto da ascendência de uma classe burguesa urbana, bem como dos numerosos trabalhadores migrantes (LYRA, 2007). Os espectadores, agora acostumados com o novo tipo de entretenimento exigiam maior variedade das obras e mais salas equipadas para a exibição das mesmas. Ao mesmo tempo, dramaturgos, romancistas e caricaturistas despertavam interesse em escrever para o cinema. Segundo o Dicionário de filmes brasileiros, montado por Antônio Leão da Silva Neto (2002), a elaboração dos primeiros longa-metragens nacionais ocorreu no mesmo ano, com a produção de cinco filmes: a comédia *O Comprador de Ratos*, os dramas *Telegrama número nove* e *Triunfo de Nero*, bem como os musicais *Viúva alegre* e *Viúvo alegre*.

Lyra (2007), por sua vez, ressalta a existência de *Nhô Anastácio chegou de viagem* e *Os estranguladores*. Obras dos gêneros comédia e policial, respectivamente, realizados no mesmo ano. Dessa forma, vemos a possibilidade da divergência de registros históricos no que tange o início da produção cinematográfica brasileira original. Assim, observa-se que o cinema iniciou sua caminhada como arte sendo uma de acesso a diferentes classes da sociedade, dos burgueses aos trabalhadores.

As salas de exibição se tornavam numerosas, assim como a realização de novas obras cinematográficas. A produção brasileira ganhava força e variedade, alternando registros de paisagens, gênero na época chamado de “vista”, com obras de roteiros mais elaborados: dramatizações de casos policiais famosos, histórias religiosas e documentários de cunho histórico dividiam a tela, oriundos tanto do exterior como da produção brasileira interna. O público provava de diversidade crescente de obras, que podiam ser escolhidas livremente dentro de datas e horários. Nas décadas seguintes, cada melhoria tecnológica provia o cinema com novos recursos, tais como o som ou a colorização.

Foi em 1933 que, abrindo portas para mais uma oportunidade mercadológica, que também exercia a função de experiência fílmica inédita, com salas de cinema que possuíam uma excentricidade se comparadas às normais, se inaugurou o primeiro cinema *drive-in*³, por iniciativa de Richard Hollingshead, um inventor norte-americano. No Brasil, o mais famoso cinema da variedade é o *drive-in* de Brasília, que mantém suas portas abertas desde 1973. É por muito tempo, o último remanescente de sua categoria no país, até o ressurgimento dos *drive-in* em 2020.

A inovação tecnológica não somente abria novas possibilidades aos envolvidos com vendas na indústria cinematográfica, como também quem se envolvia na parte de composição artística do meio. Roteiristas recebiam a oportunidade de conferir vida a tramas mais elaboradas.

Personagens mais detalhados, exibindo características admiradas pelo público, se tornavam comuns como protagonistas dos longas. As pessoas passavam a frequentar as salas de exibição para ter encontros com heróis imaginários e vilões fictícios, que remetiam a qualidades que atraíam e falhas de caráter que geravam repúdio, ambas oriundas do repertório do espectador.

O advento da capacidade de se criar filmes com enredos, personagens e ideias abriu novas possibilidades de identificação dentre o que se passa na tela e os espectadores que assistem ao desenrolar dos eventos. O cinema, assim, se firma como influência no processo de formação de opiniões do ser humano enquanto parte de uma sociedade (TURNER, 1997).

Observando o trabalho de David Bordwell (2005) em *O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos*, nos voltamos para uma parte do artigo que fala sobre o espectador cinematográfico, apresentando reflexões sobre o envolvimento que a narrativa fílmica exerce sobre quem assiste a um filme clássico:

Quando o espectador vai a um filme clássico, vai muito bem preparado. Provavelmente, a forma básica do *syuzhet* e da fábula será a da história canônica, da atividade de um indivíduo (o protagonista) voltada à consecução dos objetivos e causalmente determinada. O espectador conhece os personagens e as funções de estilos mais prováveis. Possui internalizadas as normas cênicas de exposição, de desenvolvimento da linha causal anterior, etc. (BORDWELL, 2005, p. 295).

Bordwell (2005) continua o raciocínio, explicitando que a trama é construída de forma a levar quem assiste a formular hipóteses sobre o que é apresentado, prevendo a progressão da trama e a evolução dos personagens.

A motivação “realística”, no modo clássico, consiste em estabelecer conexões reconhecidas como plausíveis pelo senso comum (“Um homem como esse iria naturalmente”). A motivação composicional, por sua vez, consiste em realçar as associações importantes de causa e efeito. Já as normas mais importantes de motivação transtextual são o reconhecimento da persona de um astro de filme para filme e o reconhecimento de convenções genéricas. A motivação

genérica, como vimos, tem um efeito particularmente forte sobre as normas narrativas. (BORDWELL, 2005, p. 295).

O autor faz reflexões sobre o que define o protagonismo na narrativa, observando fatores que podem ajudar na identificação de um personagem como protagonista na narrativa clássica, ressaltando seu papel na progressão da história e, por consequência, sua relevância aos olhos do espectador. Tais reflexões remetem à utilização do cinema, na capacidade de se contar histórias, como uma forma de se passar ideais à frente.

De fato, o uso da sétima arte como forma de doutrinação e propaganda foi recorrente durante vários períodos do século XX (MASCARELLO, 2006), principalmente durante épocas de conflitos armados e crises diplomáticas. Neste ponto, é possível citar o cinema alemão durante as duas grandes guerras, que investia em documentários exaltando o nacionalismo com exibições especiais para soldados.

De maneira similar, *Hollywood* se consagrara como a peça central no crescimento do cinema comercial, que gerava filmes em que eram comuns os heróis do exército americano combatendo ameaças malignas alemãs, e, mais tarde, soviéticas, com base nos adversários políticos que se posicionavam contra os Estados Unidos no jogo de influência mundial. Por outro lado, movimentos alternativos de uso da linguagem cinematográfica também surgiram, como uma alternativa menos simplista, buscando experimentar com a difusão de ideias menos dependentes do conceito de bem VS mal, pensando em apresentar novas correntes ideológicas e artísticas, visando uma identificação mais direta aos sentimentos compartilhados por pessoas que passaram por experiências parecidas. Um exemplo desse tipo de iniciativa contracultura foi a *Novelle Vague*, na França:

A agenda libertária da *Nouvelle Vague* pautou-se, em muitos filmes, por um erotismo pungente, por um romantismo às vezes tragicômico e, de forma mais subjacente, pelo luto vestido pelos jovens filhos do holocausto e protagonistas da sociedade de consumo. François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, entre dezenas de novos realizadores, começam a filmar aproveitando o clima propenso à renovação que culminaria em maio de 1968. O movimento cinematográfico levou às telas expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra sem inocência, massificada e hiperpovoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão. (MASCARELLO, 2006, p. 222).

A *Novelle Vague* também trouxe uma divergência importante à forma de organização do espectador para com o cinema, com a construção de cineclubes. Espaços dedicados a um público mais selecionado, outra divergência aos cinemas tradicionais, que abordavam as massas. O entretenimento e a identificação se firmam, assim, como ferramentas poderosas na difusão de ideias.

Inspirados pelo movimento francês e um desejo de viver uma experiência cinematográfica distinta daquelas criadas pelos Estados Unidos, em *Hollywood*, bem como de peças nacionais que imitavam narrativas vindas de lá, entusiastas da sétima arte criaram, nos anos 1960, o Cinema Novo, corrente cinematográfica voltada à discussão sobre desigualdade social e a estética da fome.

Inspirados pelo despojamento do neorealismo italiano, pelas inovações da *Nouvelle Vague* francesa e, mais proximamente, pelo cinema independente brasileiro dos anos 1950, os cinemanovistas não queriam - nem poderiam - fazer filmes nos padrões do tradicional cinema narrativo de "qualidade", americano em sua maioria, que o público brasileiro estava acostumado a ver. O cinema que pretendiam fazer deveria ser "novo" no conteúdo e na

forma, pois seus novos temas exigiram também um novo modo de filmar. (CARVALHO, 2006, p. 289).

A famosa frase de Glauber Rocha, “uma ideia na cabeça, uma câmera na mão”, era o slogan dos cinemanovistas, como eram chamados os membros do movimento. Estes, procuravam desenvolver produções voltadas para a crítica social, que se afastassem do cinema de cunho comercial. A iniciativa, que incitava cinéfilos a conhecer e realizar produções independentes do que era considerado “padrão”, motivou a criação de estabelecimentos alternativos, onde exibições e discussões sobre tal forma de expressão, em forma de peça cinematográfica, aconteciam.

De forma não antagônica, porém, certamente distinta, outro movimento cinematográfico surgiria nos últimos anos da década de 1960. O Cinema Marginal nasceu pelas vias da contracultura⁴. Portanto, voltava-se a perpetuar o grotesco, utilizando, em meio a suas narrativas, de elementos sexuais, violentos e de oposição à sociedade do consumo, estimulando o questionamento sobre o que é considerado “belo”.

Nojo, o asco, a imundice, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo “baixo” [que] compõe a diegese típica da narração marginal [...] O horror com seu lado grotesco, com seu lado repulsivo, seu lado de terror [...] É a assunção da narrativa mal elaborada, mal fotografada, mal montada, e a elegia do filme “ruim”, dos enquadramentos óbvios [...] o personagem tipificado, embora sem densidade psicológica, torna-se “espesso” pelos procedimentos de estilização [...] a atração da câmera pelo plasticismo da imagem tem como contrapartida sua aversão ao movimento que conduz à ação, ao personagem e, também, à intriga. (RAMOS, 1987, p. 116-139).

Outra marca do Cinema Marginal se concentrava na ideia do baixo orçamento, com a utilização de equipamento barato, como as

câmeras Super 8, e criatividade nas produções. Assim, aspirantes a cineastas de classes sociais menos favorecidas poderiam estar livres para criar e mostrar suas obras em festivais e exposições que apoiavam o movimento.

Ambas as correntes descritas acima, bem como diversos segmentos artísticos da sociedade, sofreriam grande impacto às suas atividades em decorrência ao golpe militar de 1964, que levaria o Brasil a um regime ditatorial marcado por violência e censura. A situação viria a se agravar em 1968, quando o Ato Institucional Número 5 foi instalado. A medida fechou o Congresso Nacional e intensificou a censura, até mesmo prévia, a obras de arte julgadas como de oposição ao governo. Os vários cineclubes inaugurados no país, que somavam uma quantidade de mais de 300, foram reduzidos, em um ano, a “uma dúzia de cineclubes em funcionamento e quase todas as suas entidades representativas haviam sido destruídas. Apenas o Centro de Cineclubes de São Paulo sobrevive praticamente inativo, em torno do idealismo de Carlos Vieira” (MACEDO, 2008).

O golpe militar, portanto, inviabiliza o projeto original dos cinemanovistas de discutir o Brasil abertamente, enfatizando segmentos sociais sem direito a voz, com a proximidade da câmera na mão, do som direto, da ida dos cineastas aos locais onde o real seria enquadrado, ou seja, de desenvolver um modo brasileiro de fazer "cinema-verdade". (CARVALHO, 2006, p. 298).

O cinema, como qualquer forma de arte, foi um importante instrumento de resistência ao regime militar. As correntes nascidas na época estimulavam o rompimento com o cinema tradicional e favoreciam o pensamento livre, em oposição ao cumprimento de ordens imposto pelo regime.

Até os dias de hoje, longas-metragens e séries baseados nas experiências da época, retratam a vida do brasileiro nos anos de chumbo, período de maior repressão do regime, de maneiras distintas e sob o olhar de personagens diferentes. *O Ano que meus pais saíram de férias* (2006) remonta à visão inocente de uma criança que desconhece o paradeiro dos pais, contestadores do regime, que desaparecem de uma hora para a outra. *Queridos Amigos* (2008), por sua vez, é uma série que retrata os traumas vividos por personagens que sobreviveram a torturas no porão da ditadura, deixando traumas e sequelas jamais esquecidos.

Em meados dos anos 70, uma nova tecnologia passou a diluir ainda mais os entusiastas pelo cinema: os aparelhos de reprodução doméstica (BINDEMANN, 2018). O *Betamax* e o *VHS* (*Vídeo Home System*) permitiam que as pessoas pudessem assistir a filmes em casa, quantas vezes quisessem, com opções, inclusive, de retroceder, parar ou avançar a fita sempre que quisessem.

Tal opção se tornou crescentemente popular até seu auge na década de 90, com o surgimento do formato *DVD* (*Digital Versatile Disk*). E ocasionou o surgimento de diversos empreendimentos focados no entretenimento caseiro.

No Brasil, as videolocadoras começaram a atuar na década de 1980 com a aquisição dos primeiros videocassetes, apresentando um rápido aumento no número de aparelhos. Por volta de 1998, o DVD substituiu as fitas VHS, as videolocadoras estavam no auge no Brasil. (PINHAL, FERREIRA e BORGES, 2018, p. 69).

O alto custo de manutenção das salas de cinema, somado à comodidade do vídeo doméstico, proporcionou uma queda na quantidade de locais para exibição.

O acesso ao *Home Vídeo* é mais amplo, de acordo com dados do IBGE, cerca de 82% dos municípios brasileiros

apresentavam ao menos uma videolocadora em 2006. Em relação a salas de cinema, apenas 9% dos municípios apresentam salas de exibição. A partir disso, percebe-se que o país apresenta uma maior disponibilidade de consumo de *Home Video* do que de ingressos de cinema. (MICHEL; AVELAR, 2012, p. 39, grifo do autor).

Tal tecnologia, no entanto, começou a perder espaço com o crescente espaço dos serviços de TV por assinatura, que ofereciam canais especializados em exibição de filmes. A pirataria também foi uma questão problemática, com as cópias ilegais se tornando de fácil confecção por particularidades da mídia DVD. O mundo se tornava cada vez mais digital e a internet se tornou veloz ao ponto de permitir *downloads* de filmes completos, de maneira ilegal, diretamente de servidores isolados. O mercado de videolocadoras levou sucessivos golpes em sua popularidade e relevância por conta disso.

A tecnologia, como sempre, não tardou a se modificar e começar a introduzir uma ideia, até então inédita, que determinaria o modo como diversos segmentos de entretenimento iriam se pautar dali em diante. Os avanços na capacidade de armazenamento *online*, bem como na própria velocidade de transmissão e recebimento de informação digital pela internet permitiram que obras inteiras, horas de captação em vídeo, fossem convertidos em dados e transportadas de seus meios físicos (discos, fitas, cartões SD) para um servidor da rede mundial de computadores. Assim, nasceram os serviços de *streaming*⁵ de filmes.

O formato, já popularizado pelo site YouTube, que utilizava dessa tecnologia para transmitir vídeos em tempo real, foi explorado de maneira pioneira pela empresa norte-americana Netflix. Criada em 1997 como um serviço de aluguel e vendas de fitas e DVDs enviados pelo correio, mais tarde, em 2007, começou a

migrar para uma plataforma *online*, fazendo uso da nova tecnologia do *streaming*.

Usuários poderiam se cadastrar na plataforma e fazer uso dos diversos produtos audiovisuais que eram oferecidos *online*, tais como filmes de ficção, séries e documentários. Em 2010, a atuação da companhia começou a se expandir para outros países, começando pelo Canadá. Um ano depois, o serviço começaria a ser oferecido no Brasil. Três anos mais tarde, passou a produzir conteúdo original para complementar seu catálogo e fazer frente aos concorrentes que surgiam com serviços similares. Ciclicamente, surgem discussões a respeito da viabilidade e pertinência de se incluir a fotografia, os games e demais mídias e formas de expressão como a “oitava arte” (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016).

Notadamente, a facilidade de acesso instantâneo e com custo monetário baixo, a conteúdo cinematográfico fez com que os serviços de *streaming* contribuíssem para a, já decadente, popularidade das videolocadoras: “De acordo com a União Brasileira de Vídeo (UBV), em 2005, havia 14 mil locadoras no Brasil, enquanto em 2012, ainda conforme a UBV, o número havia caído para 4 mil” (BINDEMANN, 2018, p. 87).

Como explicitado nesta seção, novos meios e tecnologias surgiram progressivamente desde o surgimento do primeiro cinematoscópio. Ao longo da história, várias formas e locais de exibição foram criadas, seja pelo avanço na tecnologia ou mesmo por conta do contexto da época no país.

No entanto, algumas dessas formas de exibição, mesmo consideradas como pertencentes à tecnologias anteriores, acabam persistindo e até se revitalizando em tempos modernos. Na próxima seção, tentaremos trabalhar os conceitos discutidos no início do texto em alguns desses fenômenos, em busca de estimular uma discussão sobre fatores que possam estar atrelados à tal acontecimento.

Memória e nostalgia: resgatando o passado e moldando o presente

O mundo experimentou, durante a modernidade, o que foi definido por alguns autores como o “*boom* da memória e nostalgia” (HUYSSEN, 2000; NIEMEYER, 2014). A expressão remonta a uma explosão, sinalizando um aumento estrondoso no acúmulo de informações, da parte de memória, além de um aumento do consumo de itens que pertencem ou emulam uma época já passada.

Katharina Niemeyer (2014), propõe que os dois fenômenos tenham proximidade, o *boom* da nostalgia pode se juntar ao *boom* da memória que Andreas Huyssen explora em seu trabalho. A autora sugere que:

nossas obsessões com a memória funcionam como uma reação ao processo técnico acelerado que transforma nosso mundo em maneiras distintas [...] a aceleração mencionada não exclui o fato de que a prática midiática torna diferentes experiências temporais possíveis, nostalgia, junto de suas práticas, pode ser uma delas. (NIEMEYER, 2014, p. 3)⁶.

A indústria de entretenimento, sempre buscando estar em consonância com as demandas da sociedade, desenvolveu diversos filmes e séries que remontam a épocas passadas, buscando cativar não somente àqueles que viveram tal época, como os jovens que se sentem atraídos por uma configuração diferente de sociedade, já não presente nos dias de hoje. É necessário observar que a construção do período histórico, enquanto pode remontar características positivas de tal época, trazendo a ativação da nostalgia, pode também assumir teor crítico a práticas que existiam em tal ponto no tempo. Os autores Bruno Souza Leal, Felipe Borges

e Igor Lage discutem sobre tal configuração, utilizando o exemplo da série americana *Mad Men*:

Em sua impecável reconstrução histórica, *Mad Men* pode parecer, a princípio, uma atraente isca para os espectadores ansiosos por rememorar as glórias dos Estados Unidos do meio do século XX, com seus homens de ternos alinhados, suas mulheres bem-vestidas e obedientes, seus carros elegantes e suas casas acolhedoras. A cada episódio, entretanto, o que temos é uma implacável e dolorosa desconstrução dessa imagem “perfeita”, que se intensifica conforme os eventos históricos reais (a Guerra do Vietnã e os assassinatos de John F. Kennedy e Martin Luther King, por exemplo) tornam o país mais turbulento. Entretanto, mais do que explorar tais acontecimentos, a série está preocupada em escancarar os jogos de poder corrosivos que sustentam e perpassam lares e empresas estadunidenses da época. (LEAL; BORGES; LAGE, 2018, p. 52).

Nos exemplos citados na seção anterior de nosso texto, mencionamos filmes e séries que remontam questões relacionadas ao período do regime militar no Brasil. Embora possa haver um impulso nostálgico em mostrar momentos de superação ou união em um contexto alarmante, a ideia principal é de reforçar a conscientização sobre os horrores de uma época passada.

Certamente, a memória e a nostalgia não se prendem apenas a representações contidas em produtos audiovisuais, mas também em formas de exibição dos mesmos. Apesar de diversas formas mais recentes, amparadas pela tecnologia, emergirem de tempos em tempos oferecendo uma experiência mais otimizada ao espectador, a forma anterior persiste em ter sua existência relegada ao plano imaterial da memória.

Mesmo com as inegáveis inovações na praticidade de se assistir a obras cinematográficas em casa, com acesso imediato e variedade

maior do que as disponíveis nas salas de cinema e, potencialmente, equipamento de áudio e vídeo capaz de reproduzir fielmente a qualidade encontrada lá, elas se recusam a desaparecer totalmente. Na verdade, o número de salas presentes no Brasil aumentou na história recente, conforme dados da Agência Nacional de Cinema, a ANCINE:

A Agência Nacional de Cinema – ANCINE, por meio do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (oca.ancine.gov.br), disponibiliza um conjunto de dados, análises e estudos sobre o mercado audiovisual brasileiro. No caso específico das salas de cinema, há um acompanhamento semanal de público e renda dos filmes exibidos no país em cada uma das salas de exibição. Desde 2009, o número de salas de cinema no Brasil tem crescido anualmente. Em 2009 existiam 2.110 salas, e em 2015, esse número chegou a 3.005, um acréscimo de 895 salas no período, resultando em um crescimento médio de 6% ao ano. (GIMENEZ; FONSECA, 2016, p. 126).

Talitha Ferraz (2017) disserta, em seu artigo *A memória da ida ao cinema e a mobilização das audiências no caso do Cine Belas Artes*, sobre a recente popularização das salas de exibição cinematográfica:

Este repentino interesse pela sala de cinema de rua tem aparecido no quadro atual de superabundância de uma espécie de fome de memória, que permeia práticas de variados âmbitos de nossa sociedade contemporânea; do mesmo modo, a valorização dos cinemas mais tem habitado também discursos embalados pela supervalorização de quadros referenciais de outrora, sendo associadas a narrativas que comumente incluem expressões e noções bastante em voga tais como “vintage”, “boom da memória”, “retromania”, “nostalgia” [...] Não raro, ações e movimentos que cultuam instituições, objetos e modos de vida cujo referente mais imediato é o passado, parecem se valer

estrategicamente da facilidade com que este equipamento urbano de lazer se conecta a sentimentos, imaginações e pensamentos que evocam o espírito de tempos históricos anteriores. (FERRAZ, 2017, p. 3).

Em 2020, o mundo foi assolado pela pandemia do vírus COVID-19 - o Coronavírus. Desencadeando sintomas que culminam em danos severos ao pulmão, a doença já causou a morte de mais de 100.000 brasileiros. Para diminuir as chances de contágio, foi recomendado pela Organização Mundial da Saúde uma política de distanciamento social que, dentre outras coisas, fechou estabelecimentos de entretenimento como as salas de cinema.

No entanto, como forma de permitir as exhibições fora de casa, foram reinaugurados diversos cinemas *drive-in* em território nacional. A modalidade, que só tinha um representante no país (o anteriormente citado *drive-in* de Brasília) passou a contar com novas instalações. Assim, é possível verificar que mesmo em situações de risco e restrição, somos movidos pela nostalgia de reaver uma experiência que nos foi tirada por conta das circunstâncias atuais (no caso, a ida ao cinema fora de casa).

Para Ferraz (2017), os movimentos organizados por entusiastas, com o objetivo de manter as salas de cinema, apesar das novas tecnologias e da possibilidade de se apreciar as obras em casa, podem ativar sua nostalgia baseado em diversos fatores, não somente à localização da instalação em questão:

O que desejo indicar é que os movimentos em prol de cinemas de rua, como o do Belas Artes, recorrem às expressões de saudade (de uma sessão, um filme, uma cena, uma situação de espetação) e às reverberações de universos afetivos (cuja genealogia passa necessariamente pela ida ao cinema) para suscitarem discursos, legitimarem ações e justificarem o ativismo. (FERRAZ, 2017, p. 17).

Dessa forma, é possível sugerir que a volta do cine *drive-in*, motivado pela pandemia, também passa pelas expressões nostálgicas dos indivíduos que apreciam o ato de se assistir um filme. Mesmo a ação se desempenhando em um lugar potencialmente desconhecido, tal indivíduo ainda terá dispositivos nostálgicos a quem recorrer, desde o filme que está sendo exibido, bem como o próprio ato de ver um filme fora de casa, na tela grande.

Considerações finais

Memória e nostalgia são conceitos poderosos que, enquanto mantêm o passado vivo, causam alterações permanentes no presente. No caso de nosso texto, pudemos ver como a tecnologia das exibições cinematográficas avançou ao longo da história, bem como suas práticas se tornaram mais variadas. O motivo dessas mudanças, ora mercadológico, ora artístico, ora político, foi gradual.

No entanto, fortalecidos com conhecimento pelos dados armazenados na memória, bem como no sentimento nostálgico de resgate, há quem se sinta movido em privilegiar as velhas práticas de exibição cinematográfica. O conhecimento sobre as tecnologias do passado permitiu que estes entusiastas pudessem reviver uma modalidade antiga para combater a falta das salas devido à crise ocorrida em 2020.

Assim, iniciativas geradas pela nostalgia acabam sendo uma possível “cura” para o próprio sentimento, uma vez que as ações que concretizam o desejo de ida ao cinema servem como um afastamento do caráter imaterial e sofrido que representava a nostalgia como sentimento. Tornam-se ideia e processo criativo.

Notas

[1] “Nostalgia can also refer to a desire for a return to a past time that has never been experienced by the yearning person or the missing regret for a past that never was, but that could have been, or for a future that never will be. Thus the nostalgic feeling is not merely geared to a return to a past place or time, but also encompasses other temporalities such as the present and the future and it is often related to social, or political utopian imaginations. Nostalgia is powerful and it has most of all to be labeled ‘nostalgias’ with a ‘s’, underpinning the plurality of its forms, expressions and meanings”. Tradução nossa.

[2] Tradução nossa: A chegada do trem na estação.

[3] Variedade de sala de cinema que é construída ao ar livre, em um estacionamento de automóveis. O produto audiovisual em questão é exibido com uso de um projetor que ilumina uma tela branca. Para se ouvir o som emitido, são utilizadas caixas de som, ou frequência de rádio FM sintonizada diretamente pelos aparelhos de rádio que equipam o carro.

[4] Articulação social surgida na década de 1960, voltada à contestação social e a práticas consideradas como “antisociais”, por parte das famílias conservadoras, no que se diz respeito a valores e estética.

[5] *Streaming* é uma forma de tecnologia que consiste na transmissão de informações através da transferência de dados, utilizando redes de computadores, especialmente a Internet, e foi criada para tornar as conexões mais rápidas.

[6] “[...] The nostalgia boom may join the memory boom that Andreas Huyssen explores in his work. He suggests that ‘our obsessions with memory act as reaction to the accelerated technical process that transforms our world in diferente ways [...] the acceleration mentioned does not exclude the fact that media practice makes diferente temporal experiences possible, nostalgia, together practices, it may be one of them’”. Tradução nossa.

Referências

BERGAN, Ronald. **Ismos para entender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 2010.

BINDEMANN, Douglas Klaus. Videolocadoras. **Pós em Revista**, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 16, dez. 2018.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano, normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão. **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

CANAVILHAS, João. **Internet como Memória**. BOCC. In http://bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=canavilhas-joao-internet-como-memoria.html, 2004.

CARVALHO, Maria do Socorro. O Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**, Campinas, Papyrus, 2006.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. *Netflix*, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva.

Contemporânea | comunicação e cultura. v.14, n.02, maio-ago. p. 193- 209, 2016.

_____; _____. Produção televisiva e instrumentalização da nostalgia: o caso *Netflix*. **Revista Geminis**, v. 8, n. 1, p. 60-86, jan./abr. 2017.

COSTA, Flávia Cesarino. O Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**, Campinas, Papirus, 2006.

COSTA, Maria de Oliveira Barra. **Juventude e Cinema nos anos 1970: a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8**. 2017, 228 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

FERRAZ, Talitha. A memória da ida ao cinema e a mobilização das audiências no caso do Cine belas Artes. **XXVI Encontro Anual da Compós**, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2017.

GIMENEZ, Fernando Antonio Prado; FONSECA, Marcos Wagner. Evolução de público e renda nas salas de cinema no Brasil nos últimos sete anos. **Revista Livre de Cinema**, uma leitura digital sem medida (super 8, 16, 35, 70 mm,). v. 3, n.3, p. 125-131, 2016.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INNIS, Harold Adams. **A history of the Canadian Pacific Railway**. Toronto: University of Toronto Press, 1971.

KEMP, Philip. **Tudo Sobre Cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011

LEAL, Bruno Souza; BORGES, Felipe; LAGE, Igor. Experiências de nostalgia: de *Stranger Things* a *Vozes de Tchernóbil*, diferentes construções nostalgizantes. In: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Talitha (Orgs.). **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018, pp. 47-65.

LYRA, Bernadette. A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. **Conexão: comunicação e cultura**, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, jan./jun., 2007.

MACEDO, Felipe. **Trajatória do movimento cineclubista brasileiro**. In: Conselho Nacional de Cineclubes. São Paulo, 2008.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas, Papirus, 2006.

MICHEL, Rodrigo F.; AVELLAR, Ana Paula. A indústria cinematográfica brasileira: uma análise da dinâmica da produção e da concentração industrial. **Revista de Economia**. v. 38. n. 1. Ano 36, p. 35-53, Jan-Abr, 2012.

NIEMEYER, Katharina. **Mídia e nostalgia: anseio pelo passado, presente e futuro**. Basingstoke: Palgrave Mcmillan, 2014.

_____. The power of nostalgia: About the role and the place of media and communication (scholars) in nostalgia studies. In: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Talitha (Orgs.). **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018.

NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-38, 1993. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>

PINHAL, Vanessa Alves; FERREIRA, Daniel Victor Sousa; BORGES, Jacqueline. É com pesar que informamos o encerramento de nossas atividades: representações e práticas do declínio organizacional em videolocadoras. **Contextus: Revista Contemporânea de economia e gestão**. v. 16, n. 1, p. 62-92, 2018.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.200-212, 1992. Disponível em: <http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973)**: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; VIEIRA, Itala Manduell. O JB é que era jornal de verdade: jornalismo, memórias e nostalgia. **MATRIZES**, v.12, n.3, p. 257-2762, 2018

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo, Futuro Mundo, 2002.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Summus Editorial, 1997.

Videoteratura nostálgica nas crônicas audiovisuais da quarentena

Cláudia de Albuquerque Thomé, Marco

Aurélio Reis

Resumo

Este artigo traz uma análise, com base no conceito de nostalgia (SANTA CRUZ; FERRAZ, 2018), das crônicas da EPTV, emissora da região de Campinas (SP) e Sul de Minas, assinadas pela repórter Edlaine Garcia, no programa *Mais Caminhos*. Com olhar sobre os tipos de nostalgia presentes no cronismo da quarentena, adota como metodologia a Análise Crítica da Crônica Audiovisual (REIS; THOMÉ, 2017). Tendo como base conceitual o que lembra Svetlana Boym, ao definir nostalgia “como um desejo por um lar que não existe mais, ou nunca existiu” (2017, p.153), este estudo defende o conceito de videoteratura nostálgica, tipologia de crônica audiovisual que emerge entre a nostalgia da mídia e a nostalgia mediada (NIEMEYER, 2018).

Palavras-chaves: nostalgia; telejornalismo; crônica; EPTV; Mais Caminhos.

Introdução

O isolamento físico-social provocado pela expansão do Covid-19, provocou uma mudança drástica de hábitos, do uso de máscaras ao *home office* generalizado. Diante das incertezas futuras e da memória de um passado recente, um sentimento nostálgico permeou produções midiáticas, sobretudo quando esse isolamento se consolidou como indispensável para conter a propagação da doença e as populações se depararam com a imprevisibilidade sobre quando voltariam à situação semelhante à anterior ao Covid-19.

Como meio hegemônico, a TV brasileira contribuiu com esse sentimento coletivo com reprises de telenovelas e de partidas de futebol. Nesse momento, o telejornalismo e os programas informativos de entretenimento se afirmaram não apenas como importantes meios de informação sobre a pandemia, mas também como janelas para a atualidade, fazendo a conexão com o tempo presente, trazendo notícias sobre a doença e as formas de se proteger, com cunho pedagógico, e os números de mortos em cada região do país.

A cobertura não se limitou aos números. Imagens das ruas vazias e o silêncio das cidades em quarentena preencheram as telas, mostrando para quem estava em casa mais que a notícia, o exemplo de que o momento é de isolamento.

O sentimento diante do noticiário, o comentário emotivo, o tom de conversa direta com o público, o uso de metáforas e personagens, são elementos comuns a produções mais humanizadas, próximas ao jornalismo literário audiovisual (CAJAZEIRA, 2010; MARTINEZ, 2012). São elementos que remetem à crônica, gênero textual do jornalismo impresso, que deslizou para o rádio, como literatura de ouvido (THOMÉ, 2015), consolidando-se

nas telas na década 1970, em que se configura como um formato audiovisual (SOUZA, 2004; REZENDE, 2000).

O presente texto propõe uma análise do cronismo audiovisual em tempos de pandemia, considerando resultados de pesquisa sobre o deslizamento da crônica nos meios de comunicação¹, em que se observaram as características desse formato, quando veiculado em um quadro, no espelho do telejornal, ou em produtos informativos televisivos de entretenimento.

Após um trabalho sistemático de análise e mapeamento, a pesquisa já havia detectado, antes da pandemia do Covid-19, sete categorias temáticas da crônica audiovisual que são recorrentes na TV aberta e por assinatura: sazonal, noticiada, *flâneur*, local, festiva, metafísica e memorialista. E ainda a presença, em tais produções, de uma videoteratura, termo adotado no estudo para designar as crônicas audiovisuais que valorizam a imagem como elemento narrativo, sendo propriamente televisivas, e que podem deslizar entre as diferentes editorias dos telejornais.

Na pandemia, a pesquisa detectou que a narrativa cronística ganhou, por vezes, ares também nostálgicos, o que poderia apontar para uma nova categoria de videoteratura, em que imagens de como era a vida antes da pandemia propõem um desejo de retorno, um olhar para um passado recente que só se vê na tela.

A pesquisa detectou também o transbordamento de tais elementos e características de narrativa “ao rés do chão”, nos termos de CANDIDO (1992), para o cenário televisivo informativo, seguindo o que PICCININ e SOSTER (2012) já chamaram de “novas anatomias”. No momento em que o noticiário pode se abastecer dos elementos próprios da crônica, o que cabe a esse formato? Como mostrar o cotidiano atravessado pelo isolamento social?

Este artigo traz uma análise, com base no conceito de nostalgia (SANTA CRUZ; FERRAZ, 2018), das crônicas da EPTV, assinadas pela repórter Edlaine Garcia, no programa *Mais Caminhos*, que une

entretenimento e informação, caracterizado pela emissora como de variedades. Com olhar sobre os tipos de nostalgia (NIEMEYER, 2018) presentes no cronismo da quarentena, este estudo adota como metodologia a Análise Crítica da Crônica Audiovisual (REIS, THOMÉ, 2017) e toma como base conceitual o que lembra Svetlana Boym, quando define nostalgia “como um desejo por um lar que não existe mais, ou nunca existiu” (2017, p. 153) e a premissa levantada por BAUMAN (2017, p. 11), segundo a qual a sociedade contemporânea, ante ao desapontamento com as promessas de progresso da modernidade, mergulhou nos desejos de imaginados retornos ao passado, em função de um futuro duvidoso.

Crônica audiovisual – campos temáticos e relação com o tempo

A referência ao tempo é uma característica da crônica, afinal o próprio termo deriva da palavra grega *chronos*, ou seja é relativa ao tempo (*chrónos*). Assim o vocábulo foi usado por séculos apenas para listar “acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em sequência cronológica” (MOISÉS, 2003, p. 101). Foi durante as navegações que o termo virou cargo, e os navios portugueses passaram a abrigar a bordo um cronista-mor, encarregado de relatar os feitos marítimos. Um desses cronistas foi Pero Vaz de Caminha, primeiro cronista a atuar em solo brasileiro (SÁ, 1985).

Com a tardia implantação da imprensa no Brasil, a crônica nacional terminaria por se afastar, ao longo do século XIX, da definição adotada em outras partes do mundo. Aqui, a crônica aos poucos passou a ser tornar um texto breve, opinativo, entre a narrativa literária e o factual publicado nos jornais (MARQUES DE MELO, 1985, p. 111). No Brasil, o cronista passou do relato

cronológico à conversa com o leitor, de forma coloquial, saindo da posição de quem está no “alto da montanha”, para assumir o olhar de quem está no “rés-do-chão”, nos termos do crítico Antonio Candido (1992).

Nas páginas dos jornais, a crônica assumiu a função de entreter o leitor, de dar a ele o “recreio do espírito” (COUTINHO, 1971). Em seu livro *A narração do fato*, SODRÉ (2009) apresenta uma interessante definição para a crônica:

Na crônica jornalística, está quase sempre implícito um locucionário (um *tu*), com o qual o cronista estabelece uma relação de intimidade, permitindo-se a digressões sobre qualquer tema, embora, na maioria das vezes, o tema importe menos do que a feitura densa ou sedutora do texto, onde se deixa ver o estilo personalíssimo do autor. (SODRÉ, 2009, p. 145).

Sodré diferencia ainda crônica de notícia recorrendo ao que ele considerou uma “metáfora técnica”: “é possível aceitar que a notícia seja uma fotografia do acontecimento; a reportagem, um pequeno filme, e a crônica, um caleidoscópio, ou seja, a possibilidade de uma visão multifacetada do cotidiano” (SODRÉ, 2009, p. 145).

O estilo pode variar, mas essa conversa, essa “relação de intimidade”, a que Muniz Sodré se refere, traz ainda rastros de uma oralidade, mesmo na crônica impressa. Tendo a oralidade, então, como marca, a crônica ganharia nas primeiras décadas do século XX, com a expansão do rádio no Brasil, as pausas, entonações, leituras emocionadas ou reflexivas típicas desse meio. Escritas por literatos e interpretadas por radioatores, fizeram sucesso nas rádios Nacional e MEC, configurando a chamada “literatura de ouvido” (THOMÉ, 2015).

No deslizamento entre os meios de comunicação, a crônica carregou características próprias e incorporou outras, em um processo de convergência e de remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000). Na televisão, marcou presença na programação da estreia oficial da Rede Globo, em 26 de abril de 1965, com o programa *Se a cidade contasse*, produzido pelo Departamento de Jornalismo da Rede Globo. Apresentado por José Antônio de Lima Guimarães, o Guima, de segunda a sexta, às 23h30, o programa “documentava com imagens e entrevistas, de dois a seis fatos e histórias pitorescas ocorridos na cidade ou adjacências”, segundo informações do banco de dados Memória Globo².

Na televisão, a crônica se consolidou na década de 1970, com um formato camaleônico, adequando-se a cada programa e emissora, e também ao estilo de cada cronista, sendo apresentada ora como crônica *stand up* (com o autor ou ator lendo, sem ajuda de imagens) ora como crônica coberta (com imagens e locução em *off* do cronista, de um ator ou de um apresentador). Nas cobertas, outros subtipos foram identificados na pesquisa: a ilustrativa, com “colagens” de imagens; a imagética, em que a imagem complementa o texto; e a dramatizada, com a encenação por atores. Em cada uma dessas possibilidades é relevante detectar se a narração é feita pelo cronista ou por um locutor, e se a edição conta com imagens produzidas e gravadas pela equipe ou se são de arquivo.

Entre o jornalismo e a literatura, o cronismo se faz presente, na TV, tanto em programas de entretenimento quanto em informativos. Para REZENDE (2000, p. 218), trata-se de um formato audiovisual do gênero opinativo, “no limite entre a informação jornalística e produção literária”:

Mediante um estilo mais livre, de uma visão pessoal, o cronista projeta para a audiência a visão lírica ou irônica que

tem do detalhe de algum acontecimento ou questão, que passa despercebido ou pouco valorizado no noticiário objetivo. Na linguagem da TV, a crônica conta com outros recursos expressivos além da palavra, as imagens e a música. (REZENDE, 2000, p. 159).

A crônica audiovisual carrega uma promessa (JOST, 2007), a partir de uma memória discursiva sobre o formato, em que se busca indicadores como o olhar do cronista explicitado (subjetividade), o comentário sobre o detalhe (opinião), uma experiência vivida por ele (narrativa de si), o fato miúdo que nem sempre cumpre os quesitos para virar notícia (detalhe “banal”). Na TV ainda se observa que há um espaço privilegiado na crônica para a história e a memória local, em uma narrativa sobre as cidades, e para a homenagem póstuma, sobretudo no noticiário nacional.

Após a realização do mapeamento do cronismo na tela da televisão (REIS; THOMÉ, 2017), foi realizada uma análise dos mais variados estilos de crônicas nos diferentes programas e telejornais em que são exibidas, considerando o estado da arte do estudo da crônica impressa, incluindo as tipologias consolidadas por Afrânio Coutinho (1984) para o cronismo impresso. Assim, a partir do levantamento feito e das análises dos campos temáticos, foi possível propor a existência de categorias para a crônica nas telas.

A crônica sazonal é aquela que traz temáticas próprias de um período, como, por exemplo, uma determinada estação do ano. As crônicas memorialistas contam a história de um lugar ou a trajetória de alguém e, em sua maioria, apresentam imagens de arquivo, ressignificando um tempo passado a partir do olhar no presente. A crônica noticiada tem o gancho em acontecimentos recentes, fazendo ou não referência ao noticiário, mas dando destaque a uma função informativa, podendo apresentar sonoras e passagens do repórter/cronista.

No mapeamento foram identificadas crônicas, em sua maioria internacionais, em que o cronista normalmente é um repórter correspondente em outro país, que passeia pelas ruas e vielas, levando o telespectador como testemunha, mostrando a ele, por vezes, pontos turísticos da cidade. Tal modalidade foi categorizada como crônica *flâneur*³, em referência ao andarilho que observa a cidade de forma a se surpreender com o que encontra. No passeio pela cidade, há ainda a crônica chamada de local, que se diferencia da *flâneur* por uma sutileza na produção de sentido. Nela, evidencia-se que o local visitado é pré-estabelecido, como em uma pauta, contando, geralmente, com introduções históricas e entrevistas nos locais retratados.

A pesquisa detectou ainda uma crônica festiva, que traz temáticas sobre festividades tradicionais como Páscoa, Natal ou Festa Junina. E as crônicas metafísicas, nos termos de COUTINHO (1984), são encontradas também no audiovisual, com reflexões sobre acontecimentos e pessoas, tendo inspiração filosófica a partir de um cronista-comentarista, que aborda acontecimentos passados e contemporâneos, a maioria díspares, tomando o aspecto de “bazar asiático” (COUTINHO, 1984).

Após o mapeamento e a análise crítica do cronismo audiovisual (REIS; THOMÉ, 2017), à luz das teorias sobre a crônica aqui expostas, foram identificados seis relevantes critérios que devem ser observados na produção de uma crônica audiovisual. A pesquisa propôs, então, o que chamamos de critérios de cronicabilidade: o cotidiano pitoresco e os eventos miúdos; o histórico e a memória; o BG como elemento narrativo; a imagem também como elemento narrativo (videoteratura); o narrador incluso, e a dialogia com o espectador.

Por cotidiano pitoresco, identifica-se temática que não é usada para uma pauta telejornalística rotineira. Já o BG é outro elemento narrativo pouco comum no dia a dia das emissoras. A videoteratura

indica quando a imagem é elemento fundamental para compreensão da crônica. O registro histórico é a rememoração do vivido, a memória local, o que Arrigucci (1987) chama de “registro da vida escoada” tão consoante com a nostalgia aqui estudada. O narrador incluso é, por sua vez, elemento fundamental do cronismo audiovisual, afinal, o uso da primeira pessoa e de percepções pessoais marcam a angulação do cronista e o diferencia do repórter de TV. Ao narrador soma-se a dialogia com o espectador, mais um elemento da angulação do cronista, que se dirige ao público em tom de conversa informal sobre um cotidiano.

Homenagem, memória e nostalgia nas crônicas

Os critérios, as tipologias e as temáticas elencadas na pesquisa sobre o cronismo audiovisual são elementos que ajudam a categorizar a crônica televisiva e a entender como o formato se comporta nas telas ao longo do tempo, gerando uma expectativa e uma promessa. Tudo que foi exposto aqui, em resultados da pesquisa, aponta para a construção narrativa da crônica audiovisual e a expectativa que pode gerar no público, a partir de uma memória discursiva criada ao longo do tempo.

Mas há outros elementos fundamentais a serem acrescentados que talvez não possam ser quantificados nem aprisionados em categorias. Observa-se que a crônica televisiva é o formato escolhido para falar do “registro da vida escoada” (ARRIGUCCI, 1987), mas também para refletir sobre a brevidade da vida, homenagear os mortos com poesia e leveza, com linguagem e enquadramento que fogem ao padrão do noticiário pretensamente objetivo. Configura-se como uma janela na programação que traz um respiro, um conteúdo que transcende, com traços literários, que

dialoga com o tempo presente, mas pode fazer desfilar em imagens um fato ou um momento passado.

Foi assim, por exemplo, quando jovens jogadores do time da Chapecoense morreram em um acidente de avião em 2017. Na homenagem aos atletas, o cronista Paulo Marcelo Sampaio fala da paixão nacional pelo futebol, contando minibiografias de clubes de norte a sul do Brasil. O tom nostálgico da narrativa, marcada por imagens de arquivo de clubes do coração, marcam a crônica do Jornal das Dez, da Globo News, de 3 de dezembro de 2016, que tem como chamada “Chapecoense, seu nome é saudade” e como última frase, em referência a todos os clubes citados, “essa semana todos eles (os clubes), das mais diferentes origens (...) foram um só clube: Chape, Chape, Chapecoense”⁴.

O fato em si, os motivos, a tragédia, o número de mortos, tudo isso é da alçada do noticiário. Para a crônica audiovisual, a matéria-prima é outra. Foi assim também em 13 de agosto de 2014, quando a queda de um jato na cidade de Santos matou o ex-governador de Pernambuco Eduardo Campos, então candidato à Presidência da República, que ia do Rio de Janeiro a Guarujá. Com narração e texto de Adriana Falcão, a crônica da semana do quadro do Jornal das Dez, da Globonews, trouxe a reflexão sobre a morte do político, citando o noticiário e destacando, na abertura, como a morte do ex-governador e dos demais passageiros atingiu milhões de corações:

[...] Isso é fato, é notório, é notícia, é evidente, é manifesto. Está nos jornais, na televisão, nas redes sociais e por toda parte, nas palavras de susto e assombro que têm sido ditas desde a manhã daquele trágico 13 de agosto que já entrou para a história. Dei de pensar no que ficou dentro de cada um desses milhões de corações onde se inclui o meu, no sentimento que vai além da notícia, no sofrimento que nos fez refletir [...]. (MOURA, 2018, recurso online)⁵.

A reflexão sobre a vida a partir da morte também esteve presente em outros programas na TV, em um deslizamento do que já ocorria no rádio, em outros tempos, como na crônica veiculada no programa *Café da Manhã*, da Rádio Nacional, de autoria de Dinah Silveira de Queiroz, em agosto de 1950. A partir de dois acidentes aéreos noticiados naquela semana, a cronista propõe uma reflexão sobre a vida, os sonhos, as vaidades. A notícia dos jornais trazia com destaque a morte do ex-ministro da Aeronáutica, então senador Salgado Filho, que estava entre as vítimas de um dos desastres. Dinah o cita no meio da crônica, mas o destaque vai para outros detalhes e reflexões, como é próprio da crônica:

Estive hoje vendo no jornal uma fotografia que exprimia como nenhuma a insegurança da vida de qualquer um. No meio dos destroços do avião, aberto, chamuscado de negro, estava um diário de uma menina que viera passar as suas férias no Rio. Penso nessa pequena mãozinha a quem os pais seguravam ainda para atravessar as ruas. Mãozinha que traçou minuciosamente a história das férias mais felizes para fazer inveja a alguma amiga que não conhecia o Rio [...]. Estão conosco ainda as sombras dos viajantes que sorriram, abraçaram seus amigos e partiram para aquele mistério em que um dia também mergulharemos. Até daqui a alguns dias, as sombras das criaturas que foram ceifadas enquanto estavam cheias de planos e vivacidade escurecerão os nossos pensamentos. (THOMÉ, 2015, p. 165)⁶.

Apesar de seu caráter perecível, a crônica que presta a homenagem póstuma ou traz um passado com lamento do presente, pode se configurar como uma narrativa que transcende o tempo, que imortaliza a reflexão sobre a vida, que marca o que é próprio do humano para o público contemporâneo e para as gerações futuras.

Separadas pelo tempo, em seis décadas, as crônicas citadas acima têm algo em comum. Datadas, comentam notícias de mortes específicas. Porém, o quanto trazem de uma angústia talvez eterna, que retorna a cada tragédia? O que poderia ter evitado aquelas mortes é um questionamento que está nas entrelinhas de seus roteiros. Não seria a mesma pergunta a nos rondar no noticiário da morte dos jovens da Chapecoense? Ou na morte do jovem político? Ou mesmo mais recentemente, na pandemia do Covid-19?

A crônica como narrativa de morte traz a reflexão e transcende com elementos de nostalgia, que se apresenta como “forma individual e coletiva de aliviar a dor do espaço, do tempo e da perda pessoal” (NIEMEYER, 2018, p.38), o que desperta a criatividade do cronista. Ou, como afirma Svetlana Boym, nostalgia como “desejo por um lar que não existe mais, ou nunca existiu” (2017, p. 153), algo que se agiganta se for levantada a premissa defendida por Bauman (2017, p. 11), segundo a qual a sociedade contemporânea, ante ao desapontamento com as promessas de progresso da modernidade, mergulhou nos desejos de imaginados retornos ao passado, em função de um futuro duvidoso.

A fortuna crítica dos estudos de nostalgia indica ainda que, além das perdas, tal sentimento aponta para o retorno a um passado imaginado, idealizado, ou mesmo refere-se ao que nunca ocorreu ou foi experimentado. Tal temporalidade alargada, empresta ao cronismo na pandemia do Covid-19 nostalgias distintas inimagináveis em tempos rotineiros anteriores ao do necessário isolamento social contra a propagação do vírus fatal.

Vislumbra-se, nesse cronismo da pandemia, uma videoteratura nostálgica, algo entre a nostalgia da mídia, mergulhada em reprises e reedições, e a nostalgia mediada, produto referencial com o cotidiano pandêmico, marcado por imagens de arquivo e texto contemporâneo. Tal olhar se ancora na definição dada pela pesquisadora Katharina Niemeyer:

Quando me refiro à “nostalgia da mídia”, faço referência à nostalgia que é expressa por textos da mídia, tecnologias e práticas da mídia ou por e para instituições/indústrias da mídia. Quando me refiro à nostalgia mediada, refiro-me à comunicação explícita do sentimento nostálgico. Em outras palavras, a nostalgia mediada pode ser uma expressão de nostalgia da mídia, mas também de outros tipos de nostalgia, como nos anseios políticos ou sociais. (NIEMEYER, 2018, p. 34).

A videoteratura nostálgica refere-se ainda à noção de nostalgia ancorada ao desejo de retorno ao passado, “na saudade de tempos pretensamente mais seguros e menos turbulentos”, como afirmam Lucia Santa Cruz e Talitha Ferraz (2018, p. 6), mas também com base no presente, “de onde parte em forma de narrativas, estilos e ações” (idem, p. 7), elementos que podem ser identificados no cronismo de Edlaine Garcia, autora da série de crônicas do programa *Mais Caminhos*, da EPTV, retransmissora da TV Globo para emissoras nas regiões de Campinas, Ribeirão Preto e São Carlos, em São Paulo, e no Sul de Minas Gerais. O programa produzido em Campinas é veiculado todos os sábados, a partir das 8h da manhã, em rede para todas as 13 emissoras.

Narrativas nostálgicas na crônica da quarentena

A crônica como formato audiovisual em programas de jornalismo e de entretenimento, como já mostrado anteriormente, já faz parte da história da televisão brasileira, tendo o cotidiano como referência, com possibilidades de ressignificação do tempo presente, quando dialoga com o noticiário ou mostra o passeio pela cidade, e também de retorno ao passado, quando é o espaço das homenagens póstumas e da memória.

Com o isolamento social necessário na pandemia do Covid-19, e o noticiário com sucessivas e numerosas mortes, o cotidiano e as reflexões ganham novos contornos. Assim, o presente trabalho traz, como já indicado, uma análise, com base no conceito de nostalgia, das crônicas de Edlaine Garcia, no programa *Mais Caminhos*. A estreia do quadro ocorreu na pandemia, com a veiculação da primeira crônica no dia 4 de abril de 2020. Na chamada no GShow, a promessa é de reflexão “sobre o momento em que estamos vivendo”, sobre “os acontecimentos do mundo, suas mudanças repentinas e como podemos nos colocar perante tudo isso, mantendo a calma, a fé e a esperança”⁷.

Na produção da crônica, veiculada dentro do programa de variedades, Edlaine faz uma abertura, com uma conversa direta com o telespectador, em que aparece sentada no sofá de sua casa para, em seguida, apresentar uma produção da crônica com imagens, no que a pesquisa categoriza como crônica imagética coberta, com *off* e BGs.

Nas 10 primeiras crônicas da série inaugurada na quarentena, em que as imagens das ruas são de arquivo, três projetavam a narrativa em direção ao futuro, quatro podem ser classificadas como metafísicas, e três, como memorialísticas, seguindo as categorias geradas na pesquisa. Em todas, o tom indica para a videoteratura nostálgica, algumas de forma explícita e outras de forma subliminar.

Eu tenho o costume de dar bom dia a todos que cruzam meu caminho, mas, uma vez, dando bom dia a um homem que fazia a limpeza da calçada da rua, ele chegou a se assustar, não esperava o meu bom dia, mas, depois, abriu um largo sorriso. Agora quando o caminhão da limpeza passa, está um silêncio só na rua. (GSHOW, 2020b, recurso online)⁸.

Ruas silenciosas, a falta do bom dia e a mudança na rotina sinalizam para registros do que mudou, apontando para o que existia antes da pandemia e também em ações futuras do que pode ser repensado e ressignificado. A nostalgia está presente nessas crônicas, gerando uma videoteratura que propõe a reflexão e uma visão de que o momento é de repensar a vida, um “passar a limpo” que não pode estar desapegado do passado, olhando pelo retrovisor o que era vivido antes da Pandemia e apontando para possibilidades presentes e futuras.

A pausa na rotina seria a possibilidade de olhar para o que se viveu até agora e fazer uma reavaliação. Nessa perspectiva, a crônica veiculada no dia 23 de maio de 2020 traz a nostalgia ao pinçar, no cotidiano de um passado recente, detalhes da vida que agora podem fazer falta. A saudade do abraço está na abertura da crônica, nessa chamada que a própria Edlaine grava de sua casa, no sofá de sua sala, em tom de conversa, antes de trazer o *off* com imagens.

Confesso que algo que eu estou morrendo de saudade é disso aqui óh [faz um gesto de abraço] de um abraço longo e apertado. Saudade é a ausência da presença de algo ou de alguém? Ou é a presença da ausência? Hum... Dei nó na cabeça de vocês? A intenção não é essa. Bora brincar com a imaginação? (GSHOW, 2020c, recurso online)⁹.

A crônica afirma que, na pandemia, estamos com saudades. Dos pais, dos filhos, do mar, de vivências simples do dia a dia, como tomar um sorvete ou um café junto com amigos, brindes presenciais e passeios pelo parque. A cada citação da lista do que, por vezes, estamos distantes, ou saudosos, uma imagem que remete ao que está sendo tratado, e que nem sempre está mais ao nosso alcance no contexto de quarentena.

A referência ao vivido não impede que as crônicas inaugurais da série do programa *Mais Caminhos* apontem para mudanças de atitude e recomeços, como exemplificado no trecho a seguir, transcrito da crônica veiculada no dia 30 de maio de 2020, em que a reflexão sobre as escolhas individuais e sobre o tempo é matéria-prima para a cronista, que faz referência a uma das principais canções (*Seasons of Love*, escrita e composta por Jonathan Larson), do musical *Rent*, de 1996, da *Broadway*:

Inspirada numa canção de um famoso e premiado musical da Broadway, trago aqui parte de uma tradução dessa preciosidade pra você olhar pra vida, e celebrar cada tempo que vier, e o que vier, sem perder de vista que podemos comandar as nossas atitudes com escolhas adequadas para o que pede cada momento. “Sabia que um ano tem 525 mil e,600 minutos? E como você mede um ano na vida? A luz do dia? No pôr do sol? A meia noite? Em xícaras de café? Em centímetros? Em quilômetros? Em risos? Em conflitos? Em dias? Como se mede um ano de sua vida? Nas verdades aprendidas, ou nas vezes que se chorou? Nas pontes que se ergueu, ou do jeito que se morreu? Que tal medir em amor?”. (GSHOW, 2020d, recurso online)¹⁰.

A projeção da crônica é de mudança de atitude no presente com vistas ao futuro, mas sua edição traz imagens dos arquivos da emissora, que mostram um tempo anterior à pandemia, com ruas lotadas de pessoas andando lado a lado, sem máscaras nem preocupação de contrair um vírus mortal, em que a legenda informa que foram “imagens gravadas antes da pandemia do coronavírus”. Trazer aos olhos esse tempo anterior também não gera um efeito de nostalgia? No trecho transcrito acima, as imagens na tela são de calendários e de números simulando um cronômetro com a passagem do tempo, sobrepondo imagens do que a cronista vai citando, como o pôr do sol, o céu azul, mãos dadas, estradas,

também com legenda alertando para a captação do tempo anterior, aquele que está sendo mostrado para gerar a reflexão proposta.

Nas crônicas inaugurais do *Mais Caminhos*, todas com foco na pandemia, uma se destaca por trazer a reflexão da cronista sobre sua própria infância, em uma homenagem ao Dia das Mães em tempos de distanciamento social. Com quatro minutos de duração, a crônica que traz a lembrança da mãe da cronista, já falecida, tem texto em *off* em que ela conta situações vividas quando ainda era criança e sua história com a mãe. As imagens são de campos de flores, em homenagem, segundo ela, a todas as mães. “Eu presenteio todas vocês com imagens que enchem os olhos”, afirma a cronista. Edlaine lembra da mãe, que era professora de datilografia, e da máquina de escrever que usava na infância:

Sempre que olho para uma máquina de escrever me vem à memória uma garotinha que, ao sentar-se na cadeira onde os pés não alcançam o chão, gostava de brincar com a datilografia. Detalhe: ela usava os dez dedinhos curtos, do tamanho dos seus 5 ou 6 anos. A garotinha sou eu. Digo sou e não era, porque aquela mesma energia que me fazia usar os dez dedos [...] me move a teclar o notebook que usei para escrever esse texto. [...] Cresci ouvindo tec tec tec tec. [...] Eu adorava! A professora que conduzia a sala cheia de alunos era a minha mãe. [...] Olhar pra trás e reviver o tec tec tec da máquina de escrever é trazer à tona todas essas nuances da infância [...], é também olhar para trás com todo respeito e carinho à minha história e à história dela [...]. (GSHOW, 2020e, recurso online)¹¹.

A crônica conta algo íntimo, da vida da jornalista, em retorno ao passado com uma nostalgia despertada também pelo próprio modo de produção do texto, pela sua profissão, pelo barulho das teclas, pelas imagens das flores que também a fazem lembrar da mãe e que são exibidas enquanto ela nos conta essa história. A

crônica termina com fotos de mães e filhos, enviadas pelos telespectadores, em situações de abraço e afeto.

Considerações finais

A pandemia do Covid-19 atravessou o campo da produção e da fruição audiovisual, com a inédita suspensão das gravações das telenovelas e a conseqüente reprise de narrativas televisivas. O telejornalismo, além da missão de informar, teve que se reinventar com uma nova rotina produtiva na quarentena e uma demanda crescente por informações certificadas, ensinando formas de prevenção, combatendo informações falsas e ressignificando, nas reportagens, seu arquivo de imagens anteriores ao Covid-19. Programas informativos e de entretenimento trouxeram para as telas as imagens do passado recente, em contraste com cotidianos paralisados e rotinas suspensas ou modificadas.

No contexto da saudade de um tempo recente, o cronismo audiovisual, caracterizado em possibilidades descritas no presente artigo, a partir de pesquisa sobre esse formato, ganhou novos contornos. Narrativa da cidade, a crônica já se configurava no deslizamento para as telas como narrativa também de morte, em homenagens póstumas, em reflexões datadas, quando ancoradas a notícias factuais, mas transcendentais, quando propõem questionamentos sobre a vida. Na quarentena, em que as inúmeras mortes estão no noticiário, o cronismo empresta a linguagem mais humanizada a algumas reportagens, e descobre outras possíveis frentes de atuação em narrativas que podem se reafirmar como o “recreio do espírito”.

Menos de um mês depois da oficialização da pandemia, o programa *Mais Caminhos*, da EPTV, emissora da região de Campinas (SP) e Sul de Minas, inaugurou uma série de crônicas, assinadas pela

repórter Edlaine Garcia, que tratam da quarentena. Não são lamentos nem histórias de morte, mas conversas da cronista com seu público em que se fala de saudades, em mudanças de atitudes, em perspectivas futuras, com imagens de arquivo dividindo espaço com outras contemporâneas, em um olhar para o que ficou para trás para propor outro caminho à frente.

Este artigo trouxe uma análise de dez crônicas de Edlaine, com base nos conceitos de nostalgias, considerando os tipos de nostalgia presentes no cronismo da quarentena, a partir da metodologia da Análise Crítica da Crônica Audiovisual. Foi possível detectar a presença de elementos potenciais para geração de uma nostalgia da mídia e também da nostalgia mediada. A análise acrescenta ao estudo do cronismo audiovisual o potencial da crônica televisiva como essa conversa ao pé do ouvido, proposta pela série estudada, remetendo, por vezes, ao formato radiofônico, em que o cronista se dirige ao público, com proximidade e empatia, e o convida para fazer reflexões ou para ouvir uma história.

Nesse percurso, a presente pesquisa detectou, em tais crônicas da quarentena, uma videoteratura nostálgica, que traz elementos narrativos da literatura de ouvido, de forma remediada, que tanto fez sucesso nas rádios em décadas passadas, acrescida de imagens que misturam temporalidades, buscando gerar sentimentos de esperança de um tempo futuro, mas também trazendo saudades de um tempo passado, que é ressignificado nas telas.

Notas

[1] A pesquisa “Narrativas em mutação”, desenvolvida desde 2016 no âmbito do grupo “Narrativas midiáticas e dialogias”, vinculado ao PPGCOM/UFJF, estuda o cronismo na TV e na web, a partir de um mapeamento do formato e de sua caracterização e análise do

que se considera uma “videoteratura”. Englobando quatro projetos de pesquisa, o estudo passou por diferentes etapas: “Narrativas em mutação: a crônica do papel para as telas” (2016 a 2017), “Narrativas em mutação: a videoteratura e o cronismo na tela da TV” (2017 a 2019), “Deslizamento da crônica nos meios e para outros formatos audiovisuais” (2019 a 2020) e “Narrativas em mutação: a videoteratura como linguagem na produção audiovisual” (2020 a 2021), este último em andamento. Todas essas pesquisas contaram com bolsas de iniciação científica da Propp/UFJF.

[2] Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/>

[3] Termo oriundo do observador urbano que se tornou um personagem literário na Paris do século XIX retratado na poesia de Charles Baudelaire. Walter Benjamin pegaria emprestado esse termo para tratar da experiência humana moderna.

[4] Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/jornal-das-dez/videos/t/colunas/v/tragedia-da-chapecoense-foi-dolorosa-cruel-e-sem-sentido/5491286/>, acessado em 06/10/2017

[5] Trecho transcrito da crônica de Adriana Falcão, veiculada no quadro *J10 em Crônica*, do *Jornal das Dez*, da *Globonews*.

[6] Transcrição da crônica *Sombras sobre a cidade*, de Dinah Silveira de Queiroz, veiculada no programa *Café da Manhã*, da *Rádio Nacional*, em 1950, e transcrita pela pesquisadora a partir de audição no acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. A íntegra está publicada no livro *Literatura de Ouvido* (THOMÉ, 2015).

[7] Disponível em: <https://gshow.globo.com/EPTV/Mais-Caminhos/noticia/edlaine-garcia-inicia-serie-de-cronicas-no-mais-caminhos.ghtml>, acessado em 01/07/2020.

[8] Transcrição de trecho da crônica de Edlaine Garcia, sobre atitudes do dia-a-dia, veiculada em 16/05/2020.

[9] Transcrição da abertura da crônica de Edlaine Garcia, veiculada em 23/05/2020.

[10] Transcrição de trecho da crônica de Edlaine Garcia, veiculada em 30/05/2020.

[11] Transcrição de trecho da crônica de Edlaine Garcia, sobre o Dia das Mães, veiculada em 09/05/2020.

Referências

ARRIGUCCI JR, Davi. **Enigma e Comentário: ensaios Sobre Literatura e Experiência**. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. Introdução: a era da nostalgia. In: BAUMAN, Zygmunt. **Retrotopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**. Massachusetts: MIT Press, 2000.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia**. Ouro Preto, n.23, p.153-165, Abril, 2017.

CAJAZEIRA, Paulo Eduardo Silva Lins. O texto de TV e o novo jornalismo literário. Belo Horizonte: **Mediação**, v. 8, 2010.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____ (Org.). **A Crônica: O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas (SP), Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971.

_____. **As formas da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Bloch, 1984.

GLOBO NEWS. **Jornal das Dez**: Tragédia da Chapecoense foi dolorosa, cruel e sem sentido. [S. l.], 03 dez. 2016, crônica em vídeo. Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/jornal-das-dez/videos/t/colunas/v/tragedia-da-chapecoense-foi-dolorosa-cruel-e-sem-sentido/5491286/>. Acesso em: 06/10/2017.

GSHOW. **Mais caminhos**: Edlaine Garcia inicia série de crônicas no Mais Caminhos. [S. l.], 04 abril 2020a, página da internet. Disponível em: <https://gshow.globo.com/EPTV/Mais-Caminhos/noticia/edlaine-garcia-inicia-serie-de-cronicas-no-mais-caminhos.ghtml>. Acesso em: 01/07/2020.

_____. **Mais caminhos**: A crônica desta semana nos convida a contemplar as pequenas coisas do dia a dia. [S. l.], 15 jun. 2020b, página da internet. Disponível em: <https://gshow.globo.com/EPTV/Mais-Caminhos/noticia/a-cronica-desta-semana-nos-convida-a-contemplar-as-pequenas-coisas-do-dia-a-dia.ghtml>. Acesso em: 13/07/2020.

_____. **Mais caminhos:** Confira a crônica deste sábado (23). [S. l.], 23 maio 2020c, página da internet. Disponível em: <https://gshow.globo.com/EPTV/Mais-Caminhos/noticia/confira-a-cronica-deste-sabado-23.ghtml>. Acesso em: 13/07/2020.

_____. **Mais caminhos:** Confira a crônica de Edlaine Garcia deste sábado (30). [S.l.], 30 maio 2020d, página da internet. Disponível em: <https://gshow.globo.com/EPTV/Mais-Caminhos/noticia/confira-a-cronica-de-edlaine-garcia-deste-sabado-30.ghtml>. Acesso em: 13/07/2020.

_____. **Mais caminhos:** Edlaine Garcia traz crônica em homenagem às mães. [S. l.], 09 maio 2020e, página da internet. Disponível em: <https://gshow.globo.com/EPTV/Mais-Caminhos/noticia/edlaine-garcia-traz-cronica-em-homenagem-as-maes.ghtml>. Acesso em: 13/07/2020.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007

MARQUES DE MELO, José. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis - RJ: Vozes, 1985.

MARTINEZ, Monica. **O Jornalismo Literário e a Mídia Sonora: estudo sobre o programa Conte Sua História de São Paulo, da Rádio CBN**. São Paulo: Líbero, v. 15, n. 29, 2012.

MOISÉS, Massaud. **A criação Literária – Prosa II**. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOURA, W. **A morte de Eduardo Campos**. [S. l.], 13 ago. 2018, vídeo no YouTube. Disponível em:

<https://www.YouTube.com/watch?v=KKYmCXde8t0&feature=youtu.be>. Acesso em: 01/09/2020.

NIEMEYER, Katharina. O poder da nostalgia. In: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Talitha (org.) **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: Ebooks, 2018.

PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio. Da Anatomia do telejornal midiaticado: metamorfoses e narrativas múltiplas. **Brazilian Journalism Research**. Vol 8, n. 2. 2012. Disponível em: <<http://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/viewFile/427/385>>. Acesso em: 13 dez. 2015.

REIS, Marco Aurelio; THOMÉ, Cláudia de Albuquerque. VideoTeratura: uma proposta de análise do cronismo na televisão. Linguagens. **Revista de Letras, Artes e Comunicação (FURB)**. Blumenau, 2017.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial**. São Paulo: Summus, 2000.

SÁ, Jorge de. **A Crônica**. São Paulo: Ed. Ática. Col. Princípios, 1985

SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Talitha (org.) **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: Ebooks, 2018.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

THOMÉ, Cláudia de Albuquerque. Literatura de ouvido: crônicas do cotidiano pelas ondas do rádio. Curitiba: Appris, 2015.

A internet como espaço de memória e nostalgia

O Facebook como lugar de memória e nostalgia: análise da página *História de Juiz de Fora*

Rosali Maria Nunes Henriques

Resumo

As memórias sobre as cidades são sempre permeadas de muita nostalgia. No entanto, essas memórias podem ser reavivadas nas redes sociais a partir da apresentação de fotografias em páginas de rememoração. Com o objetivo de analisar as memórias nostálgicas sobre a cidade de Juiz de Fora nos debruçamos sobre a página *História de Juiz de Fora*, no Facebook, no mês de julho de 2020. Tendo como pressuposto que as narrativas sobre as cidades são construídas e reconstruídas o tempo todo e que estas construções são temporais, nos dedicamos a entender as lembranças dos espaços urbanos da cidade de Juiz de Fora como ruínas de um passado a partir das discussões sobre memória em Bergson (2010) e Ricoeur (2007) e sobre nostalgia em Boym (2017) e Huyssen (2000, 2014).

Palavras-chave: memória; nostalgia; Facebook; ruínas; Juiz de Fora.

Introdução

A nostalgia está sempre presente nas lembranças e recordações das pessoas, mas como ela se manifesta quando recordamos os espaços de uma determinada cidade? Que mecanismos podem disparar essas lembranças? No caso específico de Juiz de Fora, foco da nossa pesquisa, podemos afirmar que as memórias sobre a cidade são sempre nostálgicas? Quais espaços são mais recordados? Que tipo de memórias emergem nas lembranças postadas no Facebook? Para tentar responder essas questões e discutirmos a nostalgia sobre o passado a partir das lembranças dos moradores e ex-moradores de Juiz de Fora, optamos por trabalhar com um eixo de pesquisa que desenvolvemos em nossa tese de doutorado em Memória Social (HENRIQUES, 2004) e que diz respeito à relação entre memória e internet, tendo o Facebook um papel de disparador de memórias. Para este artigo, analisamos as postagens e comentários de um grupo no Facebook chamada *História de Juiz de Fora*. Com mais de 21 mil membros, ele foi criado em 2014 como um grupo público e permite que qualquer membro possa postar fotos e comentários, mediados pelos administradores. Para esse estudo, analisamos 255 postagens¹, do mês de julho de 2020. A metodologia que utilizamos foi a análise de conteúdo, que, conforme afirma Laurence Bardin (2011), implica trabalho exaustivo, com divisões, cálculos e aperfeiçoamentos incessantes da matéria-prima a ser pesquisada. O método “é um conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens” (BARDIN, 2011, p. 44), possibilitando assim, a utilização de várias ferramentas metodológicas.

Assim como em outros campos do conhecimento, a pesquisa empírica na internet necessita de instrumentos para uma melhor eficácia. E, segundo Recuero et al. (2013, p. 65), “Devido às

dimensões, ao dinamismo e à heterogeneidade da internet, a representatividade estatística só costuma ser possível com amostras muito grandes, compatíveis com análises quantitativas de larga escala, que constroem panoramas e permitem visualizar padrões gerais”. A estratégia metodológica teve como primeiro objetivo entender o universo do material postado na página do Facebook, para em seguida nos debruçamos sobre o conteúdo dos comentários das postagens. Para a coleta de dados, utilizamos o aplicativo Evernote. Lançado em 2008, esse aplicativo permite salvar conteúdos de *sites* e organizá-los por notas ou assuntos. As postagens efetuadas pelos membros do grupo durante o mês de julho de 2020 foram devidamente arquivadas e “etiquetadas” no aplicativo e podem ser acessadas através de buscas pelas anotações. O uso desse aplicativo facilitou a análise do material, uma vez que a organização da informação no Facebook não permite a busca por tipo de conteúdo. Para analisar o conteúdo, criamos categorias para “etiquetar” cada postagem. Algumas dessas categorias são tipológicas, enquanto outras são de conteúdo.

No entanto, com vista a uma análise mais acurada do objeto, faz-se necessário entender alguns conceitos que estão imbricados nas relações entre memória, nostalgia e espaço urbano. Nesse texto, trabalhamos alguns conceitos essenciais para o entendimento do processo de recordação para, em seguida, analisarmos as narrativas sobre os espaços urbanos de Juiz de Fora. As principais questões teóricas dizem respeito à relação entre memória, nostalgia e rastros urbanos. Além disso, procuramos investigar o Facebook como um “lugar de memórias”. O resultado dessa pesquisa é o que iremos apresentar a seguir.

Memória, rastros e nostalgia

Memória não é um ato de lembrar; memória é um conjunto de saberes, experiências e vivências que cada pessoa possui. A palavra memória tem sua origem etimológica em *Mnemosýne*, a mãe de todas as musas na mitologia grega. Ao estudar a civilização grega, Vernant (1990) aponta que uma das funções da deusa *Mnemosýne* era presidir a função poética. E que, possuído pelas musas, o poeta se transformaria no intérprete dos desejos da deusa, relembrando o passado heroico. Ele é parte integrante do processo, pois conhece o passado, mas situa-se no tempo presente. Então qual seria a função da memória para os gregos, pois, segundo Vernant: “A memória não reconstrói o tempo: não o anula tampouco” (VERNANT, 1990, p. 137)? A memória para os gregos, responde o autor, seria a ponte entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Para Vernant, no entanto, “a rememoração do passado tem como contrapartida necessária o ‘esquecimento’ do tempo presente” (VERNANT, 1990, p. 144). Vernant relata que no oráculo de Lebadeia havia duas fontes: *Léthe* (esquecimento) e *Mnemosýne* (memória), e que, nos ritos purificatórios, o consultante deveria em primeiro lugar beber da primeira fonte (*Léthe*) para esquecer a sua história e seu passado. E, ao beber da segunda fonte (*Mnemosýne*), ele guardaria o que havia vivido, não tudo o que viveu, mas extratos de sua vida. Desse modo, as lembranças não estariam prontas em nossa memória, mas fariam parte do processamento de rememoração.

Aristóteles (apud YATES, 2007), em sua obra *De memoria et reminiscencia*, faz uma distinção clara entre memória e reminiscência (lembrança). Ele aponta que a lembrança seria a recuperação do conhecimento ou da sensação vivida, enquanto a memória é o processo de recuperação dessas sensações. A memória é sacralizada (VERNANT, 1990; DETIENNE, 1988), e “[...] através de sua memória o poeta tem acesso direto, mediante uma visão

pessoal, aos acontecimentos que evoca; tem o privilégio de entrar em contato com o outro mundo” (DETIENNE 1988, p. 17). Assim, tal como nos aponta Vernant (1990), ao estudar a mitologia grega, a memória precisa do esquecimento para a sua existência, pois lembrar e esquecer são suas funções primordiais. Sem lembrança não há memória, e sem esquecimento também não.

Sabemos, contudo, que a memória é sempre sobre um passado e que é sempre feita no presente, mas até que ponto esse tempo passado é um tempo imediato no momento da ação? Segundo Bergson, quando falamos sobre o presente, falamos de uma linha indivisível que separa o passado do futuro, pois o presente real, concreto “[...] estende-se ao mesmo tempo sobre o meu passado e sobre meu futuro”, pois, “[...] o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre” (BERGSON, 2010, p. 161). Sendo assim, sob o ponto de vista neurológico, Ivan Izquierdo (2011, p. 11) aponta que “[...] memória significa aquisição, formação, conservação e evocação das informações”, pois só lembramos o que foi aprendido, o que foi gravado.

Baseando-se na obra “Matéria e Memória” de Bergson, Ricoeur retoma a discussão sobre a problemática do esquecimento e dos rastros no processo de desencadeamento da memória. Para Ricoeur (2007, p. 448), “não é mais o esquecimento que a materialidade põe em nós, o esquecimento por apagamento dos rastros, mas o esquecimento por assim dizer de reserva ou de recurso”. Em seu entendimento, o esquecimento não se apoia na materialidade, ou seja, no apagamento desses rastros. Ao fazer um esboço fenomenológico da memória, o autor faz uma distinção entre memória e lembrança. Para ele, a memória encontra-se sempre no singular, nas manifestações do nosso cérebro e espírito, e as lembranças estão no plural, pois participam do processo desencadeador da memória.

Segundo Gagnebin (2006), o conceito de rastro conduz a uma problemática na abordagem sobre a memória. Para essa autora, existe uma ligação entre rastro e memória, já abordada por Aristóteles, Freud, Santo Agostinho e Proust. A memória, diz Gagnebin (2006), vive essa tensão entre presença e ausência desses rastros. De um lado, os rastros indicam a presença da memória, mas a sua ausência também demonstra que o processo de lembrança e esquecimento foi efetivado. Gagnebin (2006) aponta que os rastros são marcados também pela não intencionalidade. Assim como acontece com nossas lembranças, nem sempre os rastros são o que queremos guardar, mas o que restou de vestígios de uma determinada ação. Gagnebin (2006) se apoia em Levinas para discutir a fixação dos rastros. Levinas (1993) faz uma distinção entre signo e rastro, e afirma que “aquele que deixou rastros ao querer apagá-los, nada quis dizer nem fazer pelos rastros que deixou. Ele decompôs a ordem de forma irreparável. Pois ele passou absolutamente. Ser, na modalidade de deixar um vestígio, é passar, partir, absolver-se” (LEVINAS, 1993, p. 75-76).

Levinas acentua o caráter não intencional dos rastros, sejam eles do ladrão que tenta apagar os seus vestígios ao roubar uma casa, do historiador que busca vestígios de civilizações antigas, ou seja, o caçador que busca elementos que o levem à sua presa. Ao discorrer sobre a permanência dos rastros, Gagnebin (2006) aborda sobre a questão do apagamento dos rastros, sejam eles de um extermínio, tal como aconteceu no Holocausto descrito por Primo Levi (2004) em suas memórias, ou seja, o desaparecimento dos corpos de mortos pelas ditaduras sul-americanas. Apagar os rastros, afirma Gagnebin (2006), é negar a própria existência do assassinio. Sem rastros, não há assassinato.

Ricoeur aponta que a grande dificuldade em discutir a significação do rastro reside num fato simples: “Todos os rastros estão no presente. Nenhum deles exprime ausência, muito menos

anterioridade” (2007, p. 434). Em sua obra *A memória, a história e o esquecimento*, Ricoeur (2007) nos alerta sobre o esquecimento e o apagamento dos rastros. Ele discute que, embora em termos clínicos o esquecimento seja uma distorção da memória, em termos sociais o uso da palavra distorção não está completamente correto. Para Ricoeur, em certos aspectos podemos falar em distorção da memória quando o esquecimento e o apagamento são uma ameaça à memória. Ele aponta que o esquecimento é parte integrante da memória, que não pode ser dissociado dos processos de lembrança.

Nostalgia é definida no dicionário Aurélio como sendo “Saudade de alguma coisa, de uma circunstância já passada, de uma condição que deixou de possuir, de um lugar, de algo que já viveu”². Etimologicamente, a palavra nostalgia tem origem nas palavras gregas *nostos* (lugar) e *algia* (dor) e era considerada uma doença, principalmente no século XIX, quando era considerada inimiga do Estado Nação (FELIPPE, 2017). Para Boym (2017), embora a etimologia da palavra nostalgia tenha essa origem grega, a palavra foi forjada por Johanes Hofer em sua tese de medicina de 1688 para descrever os mesmos sintomas de uma doença da alma. No entanto, Boym (2017) afirma que a nostalgia não é uma doença individual, mas um sintoma de uma época. Ela aponta três questões sobre a nostalgia: ela não se opõe à modernidade, pois “A nostalgia não é apenas uma expressão de saudade local, mas resultado de uma nova compreensão do tempo e do espaço que faz a divisão entre local e universal possível” (BOYM, 2017, p. 154). Em segundo lugar, a nostalgia, na verdade, é “[...] um anseio por um tempo diferente – o tempo de nossa infância, dos ritmos mais lentos de nossos sonhos” e não necessariamente saudade de algum lugar ou alguma coisa. Seria uma espécie de “revolta” pelo tempo que passou (BOYM, 2017, p. 154). E por último, aponta que a nostalgia não é necessariamente retrospectiva, podendo ser igualmente prospectiva, pois “[...] a nostalgia trata das relações entre a

biografia individual e a biografia de grupos ou nações, entre as memórias pessoal e coletiva” (BOYM, 2017, p. 154). Boym (2017) alerta para uma visão distorcida da nostalgia como algo ruim, quando na verdade pode aumentar a empatia entre as pessoas, pois “[...] tentamos reparar essa saudade com um pertencimento particular – ou a apreensão da perda com a redescoberta da identidade e, particularmente, de uma comunidade nacional e pátria pura e única – nós frequentemente nos distanciamos de outros e encerramos o entendimento mútuo” (BOYM, 2017, p. 155).

Segundo Andreas Huyssen (2014), a nostalgia está ligada à sensação de irreversibilidade do tempo, ou seja, algo que deixou de ser acessível e afirma que “o anseio nostálgico também é sempre saudade de um outro lugar. A nostalgia pode ser uma utopia às avessas” (HUYSSSEN, 2014, p. 91). Diz Huyssen que a temporalidade e a espacialidade estão ligadas a esse desejo nostálgico. O autor aponta o culto às ruínas nos países do Atlântico Norte como uma espécie de saudades de outros tempos, uma nostalgia pelos tempos modernos. Para ele (HUYSSSEN, 2014), a nostalgia das ruínas do moderno é reflexiva, no conceito preconizado por Svetlana Boym, no qual “A nostalgia reflexiva se preocupa com o tempo histórico e individual, com a irrevogabilidade do passado e da finitude humana. Reflexão significa nova flexibilidade, não o restabelecimento da harmonia” (BOYM, 2017, p. 160).

As redes sociais como “lugar de memórias”

O que a memória tem a ver com a internet? Podemos afirmar que o que postamos nas redes sociais é parte da nossa memória social? Segundo Virilio (2006), a internet fez surgir uma nova memória: a memória do presente. Essa memória é aquela do imediatismo, dos acontecimentos vividos e narrados ao mesmo

tempo. Nesse sentido, ao postar um comentário no Twitter, no Instagram ou no Facebook sobre um fato ocorrido naquele momento, estamos produzindo uma memória do presente. O registro e o compartilhamento quase instantâneos de uma ação não permitem o distanciamento temporal entre presente e passado, o que faz parecer que a memória é complemento, ou como afirma Virilio (2006, p. 94) “a memória é uma linguagem, um utensílio de comunicação”. Como consequência, essa memória instantânea da internet parece lutar o tempo todo contra o esquecimento, ao optar por um transbordamento ou um retraimento (LE GOFF, 2003).

Na internet proliferam *sites* de histórias que incentivam a rememoração: são blogs, comunidades virtuais, *sites* de museus e de projetos de incentivo ao arquivamento de histórias de vida. Muitos desses projetos sobre eventos traumáticos, como o Holocausto, pessoas desaparecidas, massacres em massa ou guerras civis, abrem espaço para que as pessoas possam conhecer as histórias daqueles que viveram determinados acontecimentos e, assim, poderem lutar, talvez, contra o esquecimento. No entanto, o excesso de informação comunicado pela sociedade pode vir a produzir um efeito contrário e relegar ao esquecimento essa memória dos acontecimentos (HUYSSSEN, 2000). Huyssen questiona se esse excesso de memória não acabaria produzindo um “explosivo” esquecimento e que muito do que consumimos hoje, como memórias de massa, não seriam “memórias imaginadas”. Estas seriam mais fáceis de serem esquecidas do que aquelas por nós vividas. Segundo ele, “Quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer” (HUYSSSEN, 2000, p. 20). Nesse sentido, também Eco (1999), em entrevista publicada em 1999, já alertava para a crise da memória a partir do acúmulo de informações produzido pela internet. Para Umberto Eco (1999), a internet seria

uma espécie de “um imenso Funes³”, pois “[...] até o presente a sociedade filtrava para nós, por intermédio dos manuais e das enciclopédias” e, com o advento da internet, “[...] ampliamos nossa capacidade de estocagem da memória, mas não encontramos ainda o novo parâmetro de filtragem”. O autor adverte que um pouco de esquecimento é necessário para o equilíbrio da memória.

A memória é seletiva, não guardamos tudo, mas apenas uma parcela do que nos aconteceu durante a vida, ou é assim que lembramos. E nem sempre o que guardamos é aquilo que queremos guardar e nem selecionamos o que guardar, mas o que restou em nossa memória. Pois, como afirma Le Goff (2003, p. 25), “O passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história”. Assim também é a dinâmica da memória social na internet. O que se preserva não é necessariamente o que se quis preservar, mas o que o acaso ou o infortúnio permitiu. Da mesma forma, em relação à memória individual, podemos afirmar que quando efetuamos registros de nossa memória na internet estamos compartilhando esta memória com outras pessoas de nosso círculo social. Essa ação poderia ser considerada uma ação de preservação de memória ou meramente um excesso de memória, tal como afirma Huyssen (2000)?

O excesso de memória na internet, no entanto, pode apresentar duas faces: de um lado, o excesso pode significar uma maior disseminação de conteúdo e, portanto, maiores possibilidades de preservação; por outro lado, o excesso pode ser apenas excedente. Como afirma Dodebei e Gouveia (2008), “Disseminar a informação é também uma forma de proteção, dentro da perspectiva da memória em movimento. Pensamos que o sentido de acumulação deva ser revisto. A cultura do acúmulo parece estar em jogo, um jogo que oscila entre lembrar e esquecer”. A produção e a reprodução de registros memoriais na

internet, principalmente nas redes sociais, provocam um excesso de informações que disseminadas poderão servir à preservação da memória digital. Nesse aspecto, estamos trabalhando com o conceito de preservação através da ampla divulgação: quanto mais viral um conteúdo for, mais chances ele tem de ser preservado, pois será replicado em diferentes *sítes*, ampliando suas possibilidades de preservação (DODEBEI, 2011).

Ao postarem fotos e textos em tempo real no Facebook, os usuários da internet estão produzindo registros e postando-os no momento exato do acontecimento. O registro é do momento instantâneo para um presente também instantâneo, quase como que um presente-passado e um presente-presente, que podemos chamar de atual. Essa memória do presente é uma memória efêmera e imediata, compartilhada em tempo real com amigos e familiares. Esta, que podemos chamar de memória compartilhada, seria uma espécie de memória imediata e, ao mesmo tempo, mediada pelo espaço virtual da internet, o ciberespaço. Segundo Van Dijck (2007), memórias mediadas são atividades e objetos que apropriamos para recriar um senso de passado e de futuro. Para o autor, a tecnologia e a mídia, longe de serem instrumentos externos para “exploração” de versões do passado, ajudam a constituir um sentido de passado – tanto em termos de nossa memória individual, quanto da memória coletiva. E Van Dijck pergunta: “Como nossas ferramentas de mídia moldam o nosso processo de lembrar e vice-versa?” (VAN DIJCK, 2007, p. 2) Nossas memórias são permeadas pelas novas tecnologias e fazem delas instrumento de lembrança e esquecimento. Lembrar e esquecer, assim como na vida, atuam paralelamente na internet.

Canavilhas (2004) aponta que a internet comprime o tempo, não apenas o tempo entre emissão e recepção da mensagem, mas o tempo da memória, afirmando que, dessa forma, passamos a ter um passado-presente e um presente-presente. Da mesma forma,

Barbosa (2013, p. 364) aponta que o encolhimento do espaço de experiência faz com que o passado pareça mais distante em relação ao futuro, “na medida em que a expectativa não pode se fixar no futuro, o próprio presente se situa entre um passado superado e um futuro que recua em direção ao presente, construindo-se uma espécie de eterno-presente”.

Com a ajuda de seus usuários e através do aplicativo linha do tempo, o Facebook está adquirindo um perfil de uma grande enciclopédia de histórias e memórias, memória do momento presente e memória dos momentos passados. Seria uma espécie de museu de si mesmo. A evolução das redes sociais nessa direção era previsível, uma vez que a tendência da Web 2.0 é transformar cada pessoa em autor, criando o seu próprio *broadcast*, tornando-se o centro de um meio de comunicação cada vez mais voltado para o indivíduo e suas individualidades.

O Facebook é um lugar dessa memória efêmera, produzida, registrada e compartilhada em tempo real. O conteúdo gerado por esta imensidão de perfis nas redes sociais está sendo armazenado em seus servidores, possibilitando aos pesquisadores fazer uma espécie de arqueologia digital dessa memória registrada. Assim também, o excesso, que tanto preocupa Huysen (2000), serviria ao propósito da preservação dessa memória registrada em seus servidores, pois quanto maior for o número de compartilhamentos de registros, maior será a possibilidade de que estes sejam descobertos.

Memórias nostálgicas sobre a cidade de Juiz de Fora

Ao analisar o conteúdo da página *História de Juiz de Fora*, tivemos o cuidado de, em primeiro lugar, entender a dinâmica das postagens. Por ser um grupo aberto, mas com moderação⁴, as postagens se concentram em alguns assuntos principais. Para essa

análise, criamos algumas categorias, tais como: logradouros, lugares, pessoas, propaganda, comentários, perguntas, história, eventos etc. Diferenciamos a categoria “lugares” de “logradouros”. Marcamos “logradouros” quando entendemos que a postagem dizia respeito a uma determinada rua, avenida ou praça como um todo, sem especificar nenhum lugar certo. No caso da categoria “lugares”, entendemos que deveria ser associada ao *post* quando era sobre algum espaço específico, como uma escola, uma empresa ou repartição pública. A partir do “etiquetamento” das postagens no programa Evernote analisamos os tipos de postagens efetuadas pelos usuários da página.

No gráfico abaixo podemos ver que num total de 255 postagens, os assuntos mais comentados foram: “lugares” com 59 ocorrências, “pessoas” com 29 ocorrências, “logradouros” com 24 ocorrências, “perguntas” com 22 ocorrências e “bairros” com 21 ocorrências.

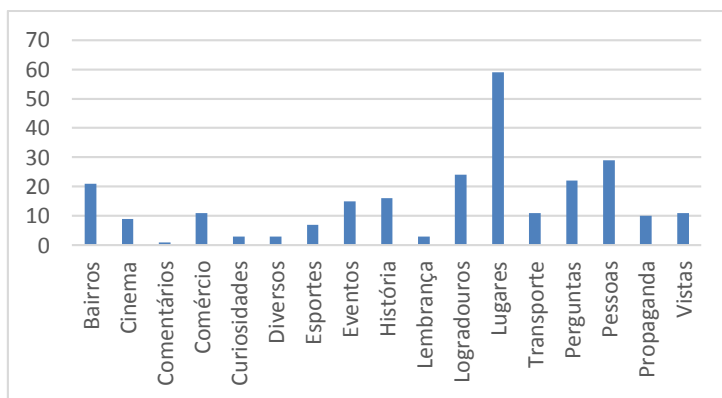


Gráfico 1 – Assuntos das postagens

Fonte: gráfico elaborado pela autora

Pelo que podemos analisar através dos dados relativos ao mês de julho, os usuários da página possuem uma tendência a postarem

sobre espaços da cidade de Juiz de Fora (lugares e logradouros) de forma nostálgica. A ideia principal é que a página seja um espaço de rememoração da história da cidade, mas apenas 16 postagens são textos históricos, muitos deles postados pelo próprio administrador. O que prevalece no conjunto das postagens são fotos de espaços urbanos que motivam comentários nostálgicos sobre o passado da cidade.

Para analisarmos os comentários, escolhemos as postagens com mais de 100 observações. De um total de 255 postagens, 33 possuíam mais de 100 comentários. Como o volume para análise seria muito grande, decidimos analisar apenas as categorias mais postadas e as quatro postagens mais comentadas. Excluímos a categoria “perguntas” de nossa análise, pois o seu conteúdo diz respeito a demandas dos usuários por informações sobre determinado lugar, ou mesmo curiosidade sobre os lugares. Ainda assim, como o conteúdo era muito grande, escolhemos a postagem mais comentada das categorias mais significativas para analisarmos e verificar quais seriam as expressões mais comuns entre os comentários. Nesse caso, escolhemos aquelas com mais de 200 comentários. A ideia principal é analisarmos semanticamente as palavras mais pronunciadas nos comentários sobre as postagens. Para isso, optamos por utilizar o programa WordCloud Generator⁵ que gera uma nuvem de palavras a partir da inserção das palavras mais ditas. Quanto maior o número de palavras repetidas, maior é o tamanho da palavra na nuvem.



Figura 1 – Postagem publicada no Facebook, 9 de julho de 2020

Fonte: grupo História de Juiz de Fora

A primeira postagem que analisamos está categorizada como “pessoas”. Trata-se de uma postagem sobre um casal que vendia cocadas num pequeno comércio no Largo São Roque. Com 274 comentários, 825 curtidas e 44 compartilhamentos, essa postagem efetuada por uma de suas netas, teve uma abrangência muito grande. Ao analisarmos as palavras mais escritas nos comentários podemos notar pela imagem da nuvem (figura 2) que as palavras mais ditas são as seguintes: “deliciosas” com 20 ocorrências, “delícia” com 14 ocorrências, “saudades” com 11 ocorrências, “melhor” com sete ocorrências e “maravilhosas” com quatro

ocorrências. As ocorrências dessas palavras estão associadas, na sua maioria, à qualidade das cocadas vendidas pelo casal e pelas experiências que os usuários da página tiveram ao provar as tais cocadas. Pelos comentários, podemos notar que a venda das cocadas abrangeu várias gerações de juiz-foranos e que deixou saudades naqueles que as provaram. Nesse aspecto, é importante ressaltar que as postagens mais comentadas dizem respeito às experiências dos usuários da página e por isso a palavra “saudades” tem um grande peso, após as características das cocadas.



Figura 2 – Nuvem de palavras da postagem sobre as cocadas

Fonte: figura elaborada pela autora

A segunda postagem que analisamos é da categoria “lugares”. Conforme dissemos anteriormente, nessa categoria elencamos as postagens ligadas a um determinado edifício ou instituição. Com 204 comentários, 813 curtidas e 73 compartilhamentos, uma postagem sobre aspectos internos do Instituto Estadual de Educação, mais conhecido como Escola Normal⁶, foi a que teve maior abrangência nessa categoria. Mais do que aspectos arquitetônicos, o que prevalece nos comentários são as

experiências dos usuários com a instituição. A maioria dos comentaristas são ex-alunos e ex-professores da escola e relembram o período em que estudaram lá. Inclusive, alguns ex-professores encontraram ex-alunos nos comentários. Os comentários dizem respeito não só ao aspecto físico do prédio, principalmente sobre as escadarias e o elevador, mas principalmente sobre o período em que estudaram e/ou lecionaram na escola. A experiência parece ter sido prazerosa e notamos apenas alguns comentários negativos em relação à qualidade de ensino atualmente na instituição em comparação com outros tempos. Da mesma forma, alguns comentaram a questão da manutenção do prédio, ressaltando que as salas de aulas e, principalmente, as portas encontram-se deterioradas. A palavra mais citada foi “saudades” com 21 ocorrências, seguida da palavra “lindo”⁷ com 20 ocorrências. O restante das palavras teve poucas ocorrências. A predominância da palavra “saudade” é explicada pelos comentários sempre positivos sobre a experiência dos alunos e dos professores com a escola.



Figura 3 – Nuvens de palavras sobre a Escola Normal

Fonte: figura elaborada pela autora

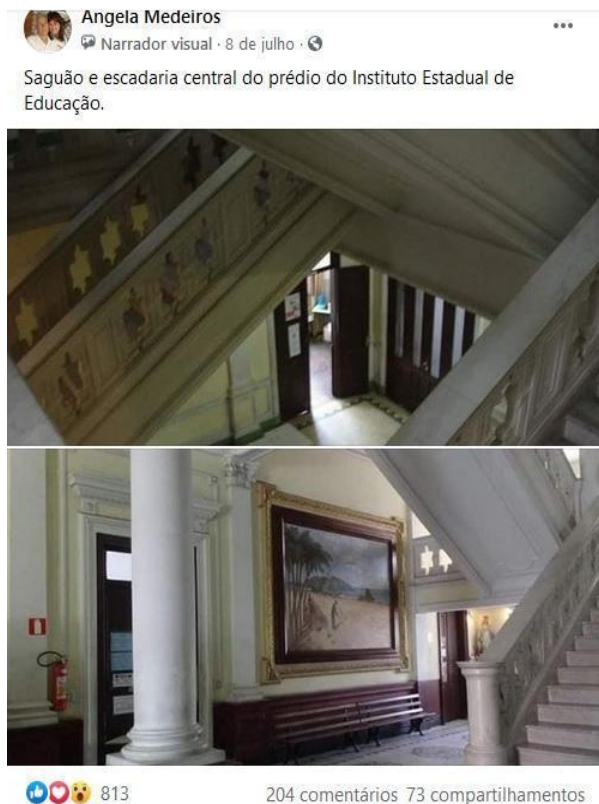


Figura 4 – Escola Normal – postagem no Facebook, 8 de julho de 2020

Fonte: grupo *História de Juiz de Fora*

A terceira postagem que escolhemos analisar trata-se de uma foto⁸ da Rua Marechal Deodoro, na qual aparece a fachada do Supermercado Merci e teve um total de 211 comentários, 909 curtidas e 139 compartilhamentos. Em termos gerais, é a postagem que teve maior engajamento do mês de julho, somando todas as possibilidades e totalizando 1.259 interações. Muitos dos comentários são para esclarecer o texto da postagem, que afirmava

ser na Avenida Rio Branco (58 comentários). Posteriormente, o autor editou o *post* e escreveu Marechal Deodoro. A maioria das pessoas não comentam sobre a rua, mas sobre o supermercado Merci⁹, enaltecendo o pão que era fabricado na padaria. Por isso, muitas das palavras dizem respeito à qualidade do pão, descrito como o melhor pão de Juiz de Fora naquele período. Nos comentários, aparecem alguns antigos funcionários do supermercado e ex-clientes afirmando que trabalharam ou faziam compras no estabelecimento. Notamos que os comentários denotam, na sua maioria, uma nostalgia pelo pão que era muito apreciado pelos juiz-foranos.

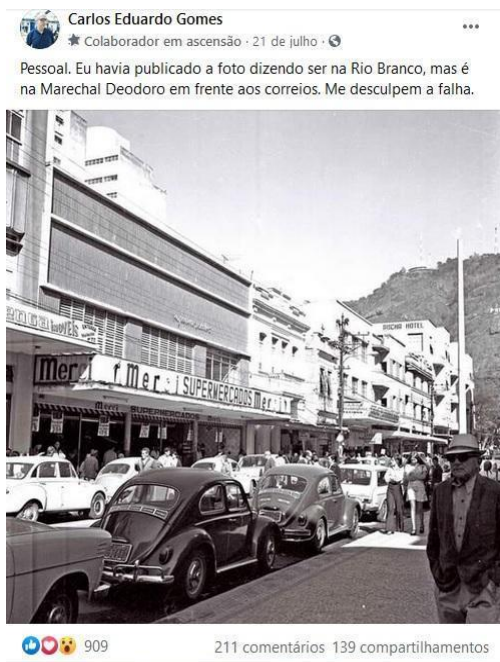


Figura 5 – Rua Marechal Deodoro – postagem no Facebook, 21 de julho de 2020

Fonte: grupo *História de Juiz de Fora*

Ao analisar as palavras mais pronunciadas, de novo a palavra “saudades” é que mais se destaca nos comentários com cinco ocorrências, seguida pela palavra “melhor” com três ocorrências e “delicioso”, com duas ocorrências. Embora tenha sido a postagem muito comentada, conforme dissemos anteriormente, a maioria dos comentários apontava o erro de localização da foto e não sobre o espaço em si.

A quarta postagem que vamos analisar foi efetuada no dia 14 de julho de 2020. Com 278 comentários, 68 compartilhamentos e 786 curtidas, trata-se da foto de um relógio que pertencia à Joalheria Meridiano¹⁰, a qual já não existe mais, e encontra-se atualmente no Memorial da República Itamar Franco, pertencente à Universidade Federal de Juiz de Fora.



Figura 6 – Postagem no Facebook, 14 de julho de 2020

Fonte: grupo “História de Juiz de Fora”

Em relação aos comentários, os usuários da página, em sua maioria, se lembram do relógio e afirmam que acertavam os seus relógios pessoais na loja. Além disso, lembram que a sirene que apitava na Galeria Pio X, onde estava localizada a Joalheria Meridiano, era acionada pelos funcionários da loja ao meio-dia¹¹. Ao elencar as palavras mais ditas, descartamos a palavra “relógio” e “Meridiano”, pois quase todos as citaram. Em vista do texto da postagem conter uma pergunta, a palavra mais dita foi “lembro”, com 30 ocorrências, em segundo lugar aparece a palavra “lindo” com oito ocorrências. Cinco pessoas também citaram a “sirene” da Galeria Pio X e duas disseram a palavra “saudades”.



Figura 7 – Nuvem de palavras sobre o relógio da Meridiano

Fonte: figura elaborada pela autora

Considerações finais

Ao analisar quatro das postagens mais comentadas do mês de julho, e tendo como aporte teórico apresentado, podemos tirar algumas conclusões. A primeira diz respeito ao tipo de recordação

engendrada pela página. Ao postarem fotos de ambientes e espaços, na maioria das vezes, os usuários buscam ativar memórias de outros tempos e os comentários demonstram que a nostalgia é um fator comum a todas as postagens. É sintomático que a palavra comum nas quatro postagens analisadas seja “saúde” como um denominador comum. Conforme vimos anteriormente, Boym (2017) aponta que a nostalgia não é necessariamente saudade de algum lugar, mas anseio por um tempo que já passou e que não voltará jamais. Nesse sentido, Niemeyer afirma que “a nostalgia situa-se entre recordação e esquecimento, idealização e criatividade, é uma lembrança de tempos e lugares que não existem mais, não são mais acessíveis ou talvez nunca foram” (NIEMEYER, 2018, p. 29). Esses sentimentos estão presentes, não somente nas postagens analisadas, mas em todas as postagens do grupo. O que prevalece é a memória nostálgica de Juiz de Fora da infância e adolescência dos usuários da página. Uma questão: quando trabalhamos com imagens antigas de cidades, o que prevalece é o sentimento de perda. José Reginaldo Gonçalves, ao discutir o processo de criação do IPHAN no Brasil, discute a retórica da perda sempre presente na maioria dos discursos sobre o patrimônio. Para o autor, “O patrimônio é narrado como num processo de desaparecimento ou destruição, sob a ameaça de uma perda definitiva” (GONÇALVES, 2002, p. 31). Para ele, há uma oposição entre a construção de um patrimônio cultural e sua destruição. Nesse sentido, a ameaça ao patrimônio é também uma ameaça à nação. Como esse mesmo autor aponta, “[...] o patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir” (GONÇALVES, 2009, p. 31). Notamos que o discurso engendrado nos comentários resvala muitas vezes para essa retórica da perda, como apontado por Gonçalves (2002), e apresenta um passado idílico que é sempre melhor do que o presente. Felipe aponta que a nostalgia está ligada a um

sentimento “[...] já não mais associado à perda do passado, o anseio e a impossibilidade do retorno ao passado como realmente ocorreu” (FELIPPE, 2017, p. 129). Nesse sentido, a Juiz de Fora apresentada nas fotos é sempre mais bonita e mais elegante do que a Juiz de Fora atual, justamente por não mais existir. Os sentimentos de irreversibilidade do tempo e de perda são as tônicas presentes nos comentários.

Além da questão da nostalgia, vimos que as fotos apresentadas servem como disparador de memórias, tornando-se um elemento de recordação para os usuários da página. Para isso, é preciso analisar a importância dos sentidos nos processos de lembranças e esquecimentos. Os sentidos são componentes que ativam a nossa memória: um cheiro, um sabor, um ruído ou uma imagem podem despertar em nós uma recordação de um fato, um período ou uma pessoa. Marcel Proust inicia o primeiro volume da sua obra *Em busca do tempo perdido* relembrando o sabor de uma *madeleine* (pequeno bolinho francês) que provou com uma tia numa casa de chá em sua infância. O sabor da *madeleine* é o ponto de partida para que ele possa relembrar a infância. O despertar de sensações e emoções que a *madeleine* tira do fundo do baú trazem memórias repletas de lembranças de outros tempos. Podemos dizer que as fotos apresentadas na página são uma espécie de *madeleine* para os seus usuários. A partir delas, o passado é rememorado e a nostalgia pelas lembranças é retroalimentada e reavivada. Nesse sentido, podemos afirmar que ao potencializar esse processo, o Facebook torna-se uma espécie de “lugar de memórias”, não da sacralização da memória, como propunha Pierre Nora (1993), mas um lugar de rememoração e ativação da memória, uma espécie de *madeleine* da atualidade.

Acreditamos que de forma intencional, ou não, as redes sociais *online* acabaram por se tornar uma espécie de “lugar de memórias” ao lado de espaços tradicionais de preservação de memórias, como

museus e arquivos. O conceito de “lugar da memória” foi definido por Nora em sua obra “*Lieux de la mémoire*”. Para Nora (1993), os museus, institutos históricos, casas de cultura, monumentos, entre outros, são lugares de memória, pois permitem criar laços de identificação com as pessoas. Os lugares da memória, tal como defendido por Nora, nos transportam para as memórias de outros tempos, de outros acontecimentos. O autor pensa os lugares de memória como algo sacralizado e como o único espaço possível para a memória nos dias de hoje. Nesse sentido, a hipótese que move nossa pesquisa é a de que as redes sociais, além de suas funções comunicativas e sociais, tornaram-se espaços de registro e preservação de memórias, e o Facebook, por exemplo, acaba reivindicando para si um “lugar de memórias” na internet.

Notas

[1] Nessas postagens, não estão incluídas mensagens de boas-vindas ou qualquer *post* sobre a dinâmica de funcionamento do grupo, bem como postagens que foram excluídas posteriormente pelos autores.

[2] <https://www.dicio.com.br/nostalgia/>.

[3] No conto *Funes, o memorioso* (1942), o escritor argentino Jorge Luís Borges conta a história de um homem, que após uma queda de um cavalo passa a lembrar de todos os detalhes da sua vida, sem esquecer nenhum pormenor. Esta situação leva a um esgotamento de Funes, pois não consegue abrir espaço para novas criações de lembranças e ele acaba falecendo por problemas no pulmão.

[4] São proibidas publicidade e postagens ligadas a temas políticos e religiosos.

[5] O programa é gratuito e pode ser utilizado na internet através da seguinte plataforma: <https://monkeylearn.com/word-cloud/>.

[6] A Escola Normal de Juiz de Fora foi criada por lei em 1881, mas a sua instalação só foi efetivada em 1894. Foi instalada inicialmente na Rua Direita, atualmente Avenida Rio Branco, no Palacete Santa Mafalda. O Instituto Estadual de Educação surge em 1930 no prédio onde se encontra atualmente, no entroncamento entre a Rua Espírito Santo, a Av. Itamar Franco e a Praça Antônio Carlos, construído pela Companhia Pantaleone Arcuri no local onde existia a antiga cadeia da cidade de Juiz de Fora.

[7] Algumas pessoas disseram “linda” por se referir à Escola Normal, como é mais conhecida a instituição, e outros disseram “lindo”, se referindo ao Instituto, mas optamos por usar a palavra “lindo” porque foi mais citada.

[8] Foto da década de 70, de autoria de Roberto Dornellas, fotógrafo do jornal Diário Mercantil.

[9] Em Juiz de Fora, havia duas filiais do Supermercado Merci, rede do Rio de Janeiro. Uma delas estava situado na Rua Floriano Peixoto, onde atualmente é uma filial do supermercado Bretas, e a outra, da foto, estava situado na Rua Marechal Deodoro, em frente aos Correios centrais. Posteriormente, virou supermercado CB e atualmente é a galeria Garden Shopping.

[10] A Relojoaria Meridiano foi fundada por Arthur Vieira. Nascido no Rio de Janeiro em 1892 e filho de um ourives português, Arthur se mudou para Juiz de Fora com a mãe em 1912, onde montou um pequeno negócio de conserto de joias na Rua Halfeld. Em 1927,

construiu a Galeria Pio X e lá instalou a Joalheria Meridiano, na esquina da Galeria com a Rua Halfeld.

[11] Inaugurada em 1925, a Galeria Pio X foi a primeira galeria de Minas Gerais e mantém ainda alguns aspectos arquitetônicos dos anos 20. Inicialmente, não ligava o Calçadão da Rua Halfeld até a Rua Marechal Deodoro. A ligação só foi concluída em 1934. Essa sirene ainda apita ao meio-dia na Galeria Pio X, de segunda a sábado, e foi decretada como patrimônio cultural imaterial da cidade pela Prefeitura Municipal de Juiz de Fora em 2004. Após o fechamento da relojoaria, um chaveiro que fica na galeria ficou encarregado de acionar o alarme.

Referências

BARBOSA, Marialva. **História da Comunicação no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2013.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia**. Ouro Preto, n. 23, p.153-165, abril, 2017.

CANAVILHAS, João Messias. A internet como memória. **BOCC**: Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. 2004. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/canavilhas-joao-internet-como-memoria.pdf>. Acesso em: 17 set. 2020.

DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia Arcaica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

DODEBEI, Vera. Memória e patrimônio: perspectivas de acumulação/dissolução no ciberespaço. **Aurora**: revista de arte, mídia e política. n. 10, 2011. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/4614>. Acesso em: 21 set. 2020.

DODEBEI, Vera; GOUVEIA, Inês. Memória do futuro no ciberespaço: entre lembrar e esquecer. **DataGramaZero** - Revista de Ciência da Informação. v. 9, n. 5, outubro de 2008. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/6345>. Acesso em: 17 set. 2020.

ECO, Umberto. **O Bug da Memória**. Entrevista publicada no site da Folha. Biblioteca Folha, 1999. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/02/1999080801.html>. Acesso em: 17 set. 2020.

FELIPPE, Eduardo Ferraz. Renovar votos com o futuro: nostalgia e escrita da história. **História Historiografia**. Ouro Preto, n. 25, p. 117-134, dezembro, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

_____. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

HENRIQUES, Rosali M.N. **Os rastros digitais e a memória dos jovens nas redes sociais**. Tese de doutorado em Memória Social. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004.

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

_____. **Culturas do passado-presente: modernismos, arte visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2011.

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

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LEVINAS, Emmanuel. **O humanismo do outro homem**. Petrópolis: Vozes, 1993.

NIEMEYER, Katharina. O poder da nostalgia. In: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Talitha. **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018. p. 29-46.

NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-38, 1993. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>

. Acesso: 16 set. 2020.

RECUERO, Raquel et al. **Métodos de pesquisa para internet**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

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

VAN DIJCK, José. **Mediated memories in the digital age**. Stanford: Stanford University Press, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIRILIO, Paul. O paradoxo da memória do presente na era cibernética. In: CASALEGNO, Federico. **Memória cotidiana: comunidades e comunicação na era das redes**. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 90-104.

YATES, Frances A. **A Arte da Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

Memórias afetivas da cidade nas páginas do jornal Tribuna de Minas

Rafaella Prata Rabello, Márcio Henrique de Oliveira

Resumo

Neste artigo, analisamos as *fanpages* do Facebook como “arquivos de memória”. Para tanto, buscamos compreender tal terminologia e os embates conceituais que a envolvem, refletindo sobre a importância da mídia digital como agenciadora da memória, capaz de despertar o sentimento de nostalgia ao abordar diferentes narrativas, individuais e coletivas, relacionadas à cidade. Para analisarmos empiricamente as associações estabelecidas nesta relação, escolhemos como objeto de estudo a *fanpage* do jornal juiz-forano Tribuna de Minas, com seu recente projeto de rememoração da cidade de Juiz de Fora, chamado *Memória Afetiva*. Faremos uma interpretação crítica das narrativas expostas nos comentários sobre os espaços retratados e que fizeram mais sucesso entre os chamados “fãs” da página. Alguns dos comentários selecionados fizeram parte de um encarte especial do jornal, publicado no aniversário de 169 anos da cidade, em 31 de maio de 2019. Teun Van Dijck (2000) desenvolve um procedimento de identificação temática das narrativas, através do conceito de “dominante temática”, no qual nos baseamos para construir nossa metodologia de análise.

Palavras-chaves: memória; nostalgia; narrativa; Facebook.

Introdução

Desde o surgimento dos blogs e o advento da *web 2.0*, a internet se tornou um espaço de múltiplas interações. Especialmente após 2004, com a criação das primeiras redes sociais, ela vem se afirmando cada vez mais como um meio de interação social e compartilhamento de memórias. Tais memórias podem ser “ruínas”, mas também “transbordamento”, nas mídias digitais. São ruínas na medida em que apresentam fragmentos do passado em *sites*, blogs ou *fanpages* do Facebook, alavancando o processo de rememoração. Podem ser, ainda, transbordamento, quando o excesso desses fragmentos revela uma nova experiência sobre os lugares e as relações sociais neles vivenciadas.

No presente artigo, interessa-nos verificar como as mídias digitais e sua distribuição baseada na internet podem servir para a rememoração do passado, por aliar-se às mídias mais tradicionais, como os jornais impressos, por exemplo. Ao analisarmos um encarte publicado pelo jornal Tribuna de Minas em comemoração ao aniversário da cidade de Juiz de Fora, produzido a partir de conteúdo enviado pelos leitores através das mídias digitais do jornal (Facebook, Instagram e WhatsApp), pretendemos refletir sobre a cidade imaginada e reconstruída por esses leitores. Para tanto, é preciso considerar, além do conteúdo em si, a maneira como esse processo faz parte da própria construção de uma possível memória coletiva da cidade. Mas, como é o processo de criação de uma memória coletiva de uma cidade? Como as imagens, disponibilizadas nas mídias digitais de um jornal podem servir de inspiração para tal processo de lembrança e esquecimento?

A utilização das redes sociais como espaço de compartilhamento de memórias já foi objeto de estudo de alguns pesquisadores no Brasil. A abordagem de Rosali Henriques (2014) baseia-se nas redes sociais como arquivos virtuais das imagens

publicadas por seus usuários. Ao estudar o uso das redes sociais pelos “nativos digitais”, a autora aponta para os rastros deixados pelos jovens no Facebook como sendo “pegadas digitais” de suas existências. Segundo Henriques (2014), o Facebook possibilita a existência de um lugar de lembranças e esquecimentos, ao fazer com que as fotografias, agora reproduzidas em formato digital, sejam preservadas em seus servidores. Henriques (2014) considera que o Facebook se constitui em uma espécie de *backup* virtual de nossas memórias, pois, ao servir como suporte para a divulgação de fotos antigas, assemelha-se a um museu virtual dos espaços representados pelas imagens. Portanto, ele pode ser considerado como arquivo, mesmo que com uma dinâmica própria, pois, diferentemente de instituições da memória, o Facebook não tem como objetivo preservá-la, mas proporcionar a interação entre pessoas através de ligações sociais (HENRIQUES, 2014).

Conforme o Dicionário de Terminologia Arquivística (ARQUIVO NACIONAL, 2004): o “arquivo é o conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, independente da natureza do suporte”. Se adotamos uma ideia de que o passado pode ser resgatado, conseqüentemente o arquivo passa a ser entendido como um antídoto contra o esquecimento, como se ele pudesse ser um lugar de suspensão de um tempo cronológico e em fluxo permanente. No entanto, os arquivos podem ser rearranjados com implicações sobre a construção da história e da tradição. Do mesmo modo, a memória pode ser reorganizada como conjunto de lembranças e esquecimentos. Dessa forma, podemos afirmar que as redes sociais, e no caso do nosso estudo, o Facebook, constituem uma espécie de arquivos de memórias não apenas pessoais, mas também dos espaços das cidades, uma vez que os mesmos se transformam em meio de preservação e divulgação de registros publicados na internet.

Para melhor entendermos as relações estabelecidas entre as memórias, as narrativas e as mídias, escolhemos como objeto de estudo a *fanpage* do jornal impresso juiz-forano Tribuna de Minas¹, publicado há 38 anos como expressivo veículo de imprensa local e regional. O jornal geralmente homenageia o aniversário da cidade, no dia 31 de maio. Temos, por exemplo, encartes especiais e periódicos, tais como o livro *Juiz de Fora em 2 tempos* (1998), a revista *Imigrantes – 150 anos* (2000), o encarte *Baú de Lembranças* (2007) e, mais recentemente, o projeto chamado *Memória Afetiva*², publicado em 2019 e realizado pela jornalista Júlia Pessôa, que resultou em um encarte especial, analisado e interpretado pelo presente artigo.

Memória e arquivo: as narrativas das imagens pela imaginação

Ricoeur (2007) trabalha com o conceito de “representância”³. O autor afirma a natureza narrativa do texto histórico que remete à imaginação histórica - operação mimética como referente; passado que não é mais, irrepetível. Ou seja, com uma especificidade única que cria um vínculo estreito com o tempo (a realidade que foi e já não é), que volta a ser criado pelo discurso da História que instaura sobre o passado os “êxtases do tempo” (presente, passado, futuro). Tal premissa estaria contida na representação escriturária. Para Ricoeur, a História é narrativa. Nesse sentido, ela é um modo de explicação alternativo, pois em qualquer narração há sempre uma “potência narrativa”.

Por sua vez, Chartier (2002) pensa a narrativa para além da “história acontecimental” – quando o indivíduo é visto como portador da mudança histórica (posição contestada pela Escola de *Annales*)⁴ e da “história problema” (admitida pela Escola de

Annales), ou mesmo da lógica de explicação causal ligada aos historiadores ingleses. O autor trata do vínculo entre memória e história, do conceito de “representância” e de narrativa. A primeira grande diferença entre história e memória apresentada por Chartier (2002) coloca em oposição testemunha e documento. Dessa forma, a memória seria indispensável à fiabilidade do testemunho daquele que estava lá, pela condição de presença.

Ao falarmos sobre memória e imaginação, consideramos fundamentais os apontamentos do filósofo tcheco Vilém Flusser que, tendo criado um glossário de filosofia, afirma que a imaginação é a “capacidade para compor e decifrar imagens” (FLUSSER, 1998, p. 24). Para Flusser, as imagens “são mediações entre o homem e o mundo” (FLUSSER, 1998, p. 29), pois elas representam o mundo. Assim, o autor faz uma referência à palavra imaginação, derivada da palavra imagem, associando a memória à imagem e à imaginação, dividindo-a em três principais momentos: o armazenamento mítico, determinado pela cultura oral; o armazenamento mágico, manifestado pela cultura material dos objetos detentores de memória; e o armazenamento historiográfico, figurado na escrita e na busca por transpassar os problemas ligados à efemeridade que os dois momentos anteriores possuíam (FLUSSER, 2014). Ressalta-se, portanto, a importância das imagens nos processos de lembranças resultantes dos processos de rememoração.

Tomamos, aqui, os álbuns fotográficos como arquivos a partir dos quais seria possível “cartografar” mais do que os mapas e traçados da cidade, percorrendo experiências e marcas subjetivas que compõem a vida de uma comunidade. Dessa forma, o “modo cartográfico” do qual nos aproximamos é menos mapa e mais croqui. O álbum fotográfico seria, pois, uma forma de ver as organizações familiares, as composições étnicas, as apropriações e usos da cidade a partir das imagens construídas e registradas, e das experiências nelas representadas.

Como “escalas do mundo” (SONTAG, 2004), as fotos são testemunhos, interpretações, desvelam experiências. As fotos podem expor biografias pessoais, mas também representações históricas de um grupo social ou de uma cidade. As imagens nos indicam as pessoas, evocam as narrativas, fornecem não apenas uma outra fisionomia da cidade, mas outra dimensão temporal por elas representada.

A fotografia não existe simplesmente com a função de imitar a realidade, mas também de prolongar aquilo que um dia existiu. Com isso, a fotografia registra uma memória social capaz de eternizar pessoas, locais e momentos que não se repetirão. Nesse sentido, Roland Barthes esclarece: “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13).

O ato do fotográfico foi amplamente estudado por Dubois (1993), que aponta três percursos para a análise histórica da fotografia: num primeiro momento, a fotografia como espelho do real; num segundo, a fotografia como transformação do real e, por fim, a fotografia como traço de um real. Dubois aponta Barthes (1984) e sua câmara clara como expoente da terceira corrente, na qual a representação fotográfica tem extrema importância. Tanto Dubois quanto Barthes veem a fotografia como uma prova de existência de um fato.

Ao se transformarem em arquivos de imagens que acabam por reativar a memória, as redes sociais reforçam os aspectos arquivísticos da memória. Nesse sentido, Manovich (2015) afirma que vivemos a cultura do arquivo, visto que a cultura digital ampliou o espaço dos objetos que não contam histórias. O autor acredita que nossa apreensão do mundo é mais bem representada pelos bancos de dados do que pelas narrativas, e indica que é grande o consumo de micronarrativas porque, como elas são pessoais, não provocam incômodo. A esse fato estaria atribuída a grande

quantidade de relatos em primeira pessoa, em comparação com poucos em terceira.

Também sobre as propriedades dos arquivos, Ricoeur (2007) afirma que o momento do arquivo é o momento do ingresso na escrita da operação historiográfica: “um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental” (RICOEUR, 2007, p. 177). Os testemunhos orais só se tornam documentos depois de registrados, distanciando-se do que chamamos de testemunho. Desse modo, torna-se viável tratar da memória arquivada ou documentada. O autor defende que o “arquivo” continua associado às questões memorialísticas, mesmo quando não é referido no sentido lato – físico, material e técnico.

Os arquivos funcionam como um sistema de memória, e como tal, são capazes de nos trair quando não registramos ou perdemos algo. A internet é fruto de uma obsessão de memória e de uma mania arquivística que se divide em: gravação (memorização), arquivamento (informação cifrada e localizada no sistema), arquivamento da gravação e gravação do arquivamento – para evitar o esquecimento. Essas coleções e “paixões arquivísticas” são formas de obsessão mnemônica, que, segundo Fausto Colombo (1986), se sujeitam à lógica da cultura e da técnica contemporâneas, impregnando a vida individual e coletiva no cotidiano. O terror ao esquecimento faz o homem de hoje parecer protegido e, ao mesmo tempo, dotado de signo. Os seres perdem as próprias recordações pessoais “e o passado esvai-se lenta, porém dolorosamente, no tempo que em vão tentando dominar” (COLOMBO, 1986, p. 20).

A espacialização da memória responsável pelo arquivamento deve ser entendida em dois sentidos: um “espaço” de memórias na prateleira, ou um “espaço” das memórias de massa. O novo conhecimento de mundo é menos linear e funcional, todavia, mais

articulado e analógico. É uma estrutura de percepção do labirinto, em que o usuário experimenta as atividades como uma sucessão de fragmentos, impossibilitado de captar o conjunto. Sendo assim, pode-se considerar a contemporaneidade como um labirinto global de arquivamento, através de bancos de dados com conhecimentos infinitos. No que se refere à função mimética da imagem, esse aspecto é defendido por Colombo (1986) como um tema que carece somente de saber se a mimese deve ser entendida positiva ou negativamente.

A foto é passado, ausência, fazendo com que a passagem do tempo apareça na fotografia. Por isso, o autor considera que a ausência e o “estranhamento” na imagem são bem maiores do que no texto (que pode ser atualizado mentalmente). Para Colombo (1986), os sujeitos estão sem identidade ou com identidade “fraca”, visto que houve um esvaziamento do significado testemunhal da imagem, a dessacralização dos signos-lembranças, a sempre maior abstração do tempo medido (sem a faculdade de evocar um horizonte natural) e, por fim, o mito do esquecimento – vindo do cego abandono da materialidade do suporte. Colombo destaca que: “[...] se para os renascentistas a importância do sistema memorial estava estreitamente ligada à função do indivíduo no mundo, para a consciência arquivística contemporânea os arquivos suprem as falibilidades do sujeito” (COLOMBO, 1986, p. 111) e faz com que ele se torne, parcialmente, a sua imortalidade, ou a imortalidade do saber que ele ajuda a criar.

No Facebook, encontramos um conjunto de imagens que mesclam passado e presente, favorecendo uma ressignificação da memória da cidade. Mas como as redes sociais e as mídias digitais incentivam a rememoração do passado? Elas produzem rememoração através de duas estratégias: a primeira delas diz respeito à própria possibilidade de compartilhamento anteriormente explicitada. Isso ocorre porque a proliferação gera

multiplicidade e, conseqüentemente, preservação. A segunda estratégia se dá através do mecanismo de lembranças das redes sociais. O algoritmo do Facebook, por exemplo, está sempre nos lembrando de alguma foto ou evento já ocorrido nos anos anteriores. Ao incentivar esse excesso de memória, o Facebook torna-se uma espécie de Funes⁵ que só vive para lembrar. Huysen (2000) questiona se esse excesso de memória não acabaria produzindo um “explosivo” esquecimento.

Em relação ao arquivamento de nossas memórias, individuais e coletivas, cada rede social possui estratégias diferenciadas. O Instagram, por exemplo, popularizou-se por ser uma maneira simples de capturar e compartilhar fotografias. Ao “seguir” amigos e familiares, os usuários veem o que eles estão fazendo. Usuários do mundo inteiro compartilham o que apreciam sob forma de destaques ou situações cotidianas. No Instagram prioriza-se a memória individual e narcisista. Já o Facebook, além das estratégias apontadas, apresenta possibilidades de interações com a memória coletiva ao incentivar a criação de *fanpages*, por exemplo. *Fanpage* é uma página criada especialmente para ser um canal de comunicação com fãs dentro do Facebook (*fanpage* = página para fãs, em tradução literal). Diferentemente dos perfis, as *fanpages* são espaços que reúnem pessoas interessadas sobre um determinado assunto, empresa, causa ou personalidade. É o fã que escolhe se vai, ou não, seguir as atualizações de determinada página, que não possui nenhuma restrição no número de adeptos. A página permite a edição de abas com conteúdo irrestrito como, por exemplo: inserir fotos, vídeos, fóruns de discussão, informações sobre produtos específicos, eventos e avaliações de usuários. Uma página de fãs oferece a opção de relatório, que apresenta importantes dados sobre seus membros (localização, idade, idioma, sexo) e a repercussão da página (quantas pessoas visitaram, quais os *posts* mais comentados, quantas fotos e vídeos foram vistos,

etc.). Tais informações são inacessíveis para quem tem apenas um perfil. A página de fãs pode ser administrada por diversas pessoas simultaneamente. Além disso, podemos nos manter conectados em nossos perfis pessoais ao mesmo tempo. Há níveis de hierarquia em que cada função possui um maior limite de poder sobre as outras. São elas: administrador, editor, moderador, anunciante e analista.

Da mesma forma que as redes sociais não foram concebidas para serem espaços de rememoração, mas de convívio social, também não foram criadas como instrumento político, segundo Kirkpatrick (2011), embora logo no princípio os fundadores perceberam um potencial diferenciado. Elas são uma forma de comunicação que produz efeitos interpessoais fundamentalmente novos. Logo, tais “efeitos” ocorrem quando a rede coloca as pessoas em contato, às vezes as surpreendendo em torno de algo comum: uma experiência, um interesse, um problema ou uma causa; em pequena ou grande escala. “O *software* do Facebook imprime uma característica viral à informação” (KIRKPATRICK, 2011, p. 15). Esse fluxo de notícias e dados é ininterrupto e interfere no cotidiano, na intimidade de pequenos grupos, tendo um potente poder emocional e afetando “o teor da vida dos usuários” (KIRKPATRICK, 2011, p.20). Kirkpatrick (2011) diferencia o Facebook de outros negócios, principalmente, pelo compromisso ligado com a verdadeira identidade do usuário. Realça as muitas experiências culturais das pessoas por se constituir em “uma plataforma para que elas obtenham mais da própria vida” (KIRKPATRICK, 2011, p. 25). Portanto, podemos inferir que diversas memórias individuais e coletivas “deslizam” pelos *feeds* (linha do tempo dos perfis no Facebook). O sucesso das redes sociais *online*, como o Facebook, se deve à possibilidade de interação entre as pessoas através de um simples clique, compartilhando, curtindo ou postando informações sobre a própria pessoa ou notícias de *sites* e blogs. Mas não

podemos esquecer que a principal motivação para o uso de uma rede social *online* é justamente a interação social.

Memórias e narrativas sobre Juiz de Fora

É notável o envolvimento que os juiz-foranos estabelecem com a região central da cidade. Sobre o traçado das ruas centrais, a publicação *Juiz de Fora em Dois Tempos* (COUTO; ROCHA, 1998, p. 15) conta que, em função da elevação da vila à cidade, fato ocorrido em 2 de maio de 1856, do qual a câmara só tomou conhecimento oficial em 22 de julho, foram propostas pelo vereador Alves Garcia, para comemorar tal acontecimento, “[...] várias providências, incluindo a abertura de cinco novas ruas – Rua do Cano (atual Sampaio), Califórnia (Halfeld), Imperial (ou Imperatriz, atual Marechal Deodoro), Santo Antônio, e Rua Formosa (a Rua do Comércio, hoje Batista de Oliveira)”. A partir desse empreendimento, formou-se “[...] o centro nervoso da cidade, as principais artérias da nova localidade, onde desde então se localiza o núcleo do poder, do comércio e da cultura” (COUTO; ROCHA, 1998, p. 15).

Reis (2015) destaca como peculiaridade de Juiz de Fora seu quadro distinto do contexto mineiro, com suas origens que remontam ao século XVIII, constituindo-se como cidade apenas no século seguinte, em 31 de maio de 1850, ao emancipar-se de Barbacena. “Nela, a arquitetura das fábricas se sobrepõe à das igrejas; o apito ao sino; e a presença do ecletismo, *art déco* e modernismo impõem um certo antibarroquismo” (REIS, 2015, p. 17). O autor considera que, apesar de suas peculiaridades, Juiz de Fora mantém sua mineiridade, preservando certo conservadorismo no ambiente doméstico e nas relações familiares. “A Juiz de Fora das primeiras décadas do século XX era uma cidade dual. A casa é o lugar do ser conservador, a rua é o lugar do *ser* ou *parecer*

moderno. O quanto essas dimensões se misturavam no cotidiano é algo a ser investigado” (REIS, 2015, p. 18).

Particularidades verificadas na formação inicial da cidade, considerando a forte influência exercida pela imigração, demonstram uma qualidade cultural cosmopolita, própria de Juiz de Fora, em sua condição de abrigo dos múltiplos costumes, hábitos e tendências, introduzidos inicialmente pela convivência dos que nela habitavam - incluindo os escravos recém libertos - com os estrangeiros que nela ingressaram, principalmente alemães, italianos, árabes e portugueses, que chegaram em busca de melhores condições de vida e expectativa de trabalho.

Considerado como consensual entre os pesquisadores da história do município, temos o fato de que aos imigrantes se devem, além da constituição de um mercado de trabalho especializado, os primeiros empreendimentos industriais. A convivência entre diversos costumes, valores e modos de vida concentra-se num espaço urbano de caráter comercial e industrial, distinto do contexto mineiro, que via surgir a formação de uma identidade social capaz de demonstrar historicamente as aspirações e realizações locais.

Iniciava-se, assim, a construção de uma identidade marcada pela diversidade cultural, com realizações caracterizadas pelo pioneirismo de espírito empreendedor que fizeram de Juiz de Fora uma das mais importantes cidades brasileiras do final do século XIX e início do século XX. “Manchester Mineira”, “Atenas Mineira”, “Barcelona Mineira”, “Princesa de Minas” e “Princesa do Paraibuna” são denominações conferidas à Juiz de Fora, àquela época, por pessoas como Rui Barbosa, Visconde de Ouro Preto e o Imperador D. Pedro II, em virtude do extraordinário desenvolvimento industrial e de sua tradição cultural.

Discursos políticos e culturais ainda procuram sustentar o orgulho de empreendimentos pioneiros dos juiz-foranos,

destacados pela sua importância histórica ou pelo que representam em termos de particularidades do desenvolvimento local. A condição de polo industrial que marcou a Juiz de Fora do início do século XX enfraqueceu-se com o passar dos anos. “Não obstante, a cidade que despontava nas primeiras décadas do século passado com um forte caráter industrial e intensa atividade cultural, já não gozava do mesmo vigor nos anos 70” (REIS, 2015, p. 19). Reis (2015) aponta para uma série de baques sofridos pela cidade a partir da década de 1930, tais como “[...] os reflexos da crise de 1929; a mudança de orientação política e desenvolvimento no estado de Minas Gerais, priorizando o crescimento industrial na região da capital, Belo Horizonte” (REIS, 2015, p. 19).

Novas expectativas relacionadas ao crescimento da cidade foram geradas, conforme Reis (2015), após a construção da Universidade Federal de Juiz de Fora em 1960. O autor considera que, em boa medida, tais expectativas foram frustradas, vendo surgir, na segunda metade da década seguinte, mudanças mais significativas. A partir dos sinais de um possível novo período de prosperidade que não se concretizou, houve “[...] a substituição cada vez mais rápida do mobiliário urbano cujas datas construtivas coincidiram, em sua maioria, com o período de industrialização da cidade” (REIS, 2015, p. 20).

O processo de alteração morfológica urbana ocorreu, principalmente, na região central de Juiz de Fora, “espaço nevrálgico da cidade, polarizando comércio, instituições e redes de serviços. Reforçou-se novamente a posição do centro da cidade como um dos espaços mais cobiçados, disputados e valorizados” (REIS, 2015, p. 20). Sua ocupação passa a ser marcada, portanto, pelos corredores de edifícios.

Setores como os da metalurgia, das indústrias têxtil e automotiva, da construção civil, entre outros, ainda procuram recuperar a vocação industrial da cidade, que atualmente passa por

uma crise financeira que prevê o déficit orçamentário de R\$ 150 milhões para 2020, com projeção de queda de R\$ 44 milhões na arrecadação da receita de 2021 como reflexo da pandemia da Covid-19, conforme estimativas da administração municipal recém divulgadas⁶. Por outro lado, a região central da cidade, originalmente destinada aos setores de comércio e serviços, confirma seu potencial ao permanecer como espaço fomentado por tais práticas e mercado, atualmente, pelo adensamento populacional, qualidades que destinam à região um grande fluxo de pedestres, consolidando um local de convivência cultural imprescindível à articulação da cidade.

O jornal Tribuna de Minas

O jornal Tribuna de Minas surgiu em 1981, tendo como premissa ser um veículo apolítico, voltado para os problemas da cidade. A primeira edição ocorreu em 1º de setembro daquele ano. O jornal foi criado pelo empresário e médico Juracy de Azevedo Neves, tendo como principal objetivo oferecer ao leitor uma diversidade de serviços e criar um espaço para o debate dos mais variados assuntos. Paulo César Magella, atual editor geral do Tribuna, é o único jornalista que está na empresa desde a sua implantação. O jornal sempre foi impresso no formato *standard*.

De acordo com Raiza Halfeld (2013), em 1983 o Tribuna passou a ser o principal jornal da cidade, após o fechamento do Diário Mercantil. Em 1985, na tentativa de se expandir, o jornal passa a ser publicado também em Belo Horizonte, como uma alternativa para o leitor da capital, fazendo frente ao monopólio do periódico Estado de Minas, que apoiava o governo do estado naquele momento. Tal empreendimento não obteve sucesso e, em 1986, para a circular em Juiz de Fora como Tribuna da Tarde, repleto de notícias locais. Em 1992, retoma seu nome original e começa a produzir um

jornalismo mais voltado para a cidade e região. Ao longo das décadas, o Tribuna de Minas passou por diversas reformas gráficas sendo, a última, executada em 2016. As cores chegaram às páginas do jornal em 1994, tornando a leitura mais agradável. Em 1997, a manchete “Ousadia Gráfica e Editorial redesenha a Tribuna e impõe uma nova história para o jornalismo em Juiz de Fora” anunciava as mudanças pelas quais a Tribuna passaria nos próximos anos, a começar pela capa, na qual o logotipo azul cedeu espaço ao vermelho bordô (MEMÓRIAS DA IMPRENSA, s.d). Foi introduzida uma nova tipologia nos títulos e textos, criada exclusivamente para o impresso. Os cadernos também ganharam novos logos coloridos e mais destaque para as fotos.

Quando o jornal completou 35 anos de história, em 2019, passou a contar com a Célula (empresa especializada em gestão de documentos, fundada em 2004)⁷ como parceira na organização, gestão e guarda documental do seu acervo. Em um trabalho que é realizado há mais de três anos, além de armazenar o material administrativo, todos os jornais – desde a edição 00, de agosto de 1981 – foram digitalizados e guardados. Além de olhar para o passado, ao preservar esse rico acervo, o trabalho também é um avanço para a publicação, que conta com a tecnologia OCR⁸ Célula no acesso aos arquivos digitais. “A possibilidade de pesquisar por palavras-chaves dentre tudo o que já foi publicado é uma grande ferramenta para o dia a dia jornalístico, agilizando muito o trabalho e ajudando no acesso à informação”, destaca o Diretor de Operações do Tribuna de Minas, Ademilton Trindade⁹.

O projeto Memória Afetiva

Bairro conjunto JK, 1970. Domingo à tarde. O trabalho de lavar o Fusquinha vermelho – cor que permanece na memória – se misturava ao prazer de juntar a família para,

entre uma conversa e outra, apreciar a vida sem pressa. Ruas de pedrinhas, muros baixos e portões sem cadeados. Como Adélia Prado disse em um dos seus poemas: “Houve esta vida ou inventei?”. (GENEVAIN, 2019, p. 12).



Figura 1 – Bairro conjunto JK, domingo à tarde, 1970

Fonte: Encarte *Memória Afetiva*, jornal impresso Tribuna de Minas (2019)

Segundo Júlia Pessôa (2020), em entrevista concedida à pesquisa, a possibilidade de fazer os projetos especiais nos aniversários da cidade é uma decisão editorial e uma tradição do jornal. A jornalista aponta suas duas reportagens especiais (*GPS Afetivo* e *Memória Afetiva*) e a grande reportagem de Mauro Moraes (*A Cidade e a Idade*¹⁰) como exemplos dessa política, esclarecendo que “O *GPS Afetivo*¹¹ surgiu de uma matéria que eu tinha escrito para minha coluna e virou o projeto, já o *Memória* nada mais é do que o *GPS* reciclado. Eles (os editores do Tribuna) resolveram reeditar este projeto, porque o *GPS* não saiu num caderno especial, ele saiu no 2, aí acharam que merecia um caderno especial, mas a ideia, na prática, é a mesma”. A seleção de fotos

para a matéria dependeu do que havia em arquivo ou no blog *Maria do Resguardo*.

Percebemos, de acordo com a entrevista da jornalista, o quanto existem marcas de memória que, vez ou outra, são acionadas por alguma iniciativa público-privada em Juiz de Fora. Seja através do projeto precursor de Marcelo Lemos, que reuniu um arquivo precioso de fotografias antigas, dando visibilidade e propagando esse material, ou então por iniciativas de empresas de mídia, tais como o Tribuna de Minas, que sempre se valeu do esforço de rememoração do passado da cidade. Outras iniciativas podem ser citadas, como o projeto da TV Integração (afiliada da Rede Globo em Juiz de Fora), o quadro *Memória MGTV*¹², mas este não é o cerne da presente pesquisa. Somente usamos tais dados para reforçar nossa compreensão de que Juiz de Fora tem um perfil social extremamente saudosista e nostálgico. É tão notável essa característica da cidade, que poderíamos mencionar inúmeros estudos acadêmicos que dão luz a outros aspectos e tentativas de sua compreensão. Citamos, por exemplo, o artigo¹³ *Telejornalismo e imaginário urbano: a cidade na TV*, da professora e jornalista Christina Ferraz Musse (2008).

Vemos também, através do relato da repórter Júlia Pessôa, que alguns destes projetos de rememoração acabam por se relacionar: o encarte *Memória Afetiva* também foi viabilizado pelas fotos do blog/*fanpage Maria do Resguardo*. Existe todo um movimento de memória espacial, virtual, da imaginação e material que vão se concentrando em diferentes plataformas, espaços e tempos. Tais lembranças ficam no inconsciente dos habitantes e são acionadas por fotografias de lugares como os casarões antigos da região central de Juiz de Fora que já foram demolidos, mas que guardaram por muito tempo as memórias da cidade e, por conseguinte, as memórias de seus moradores. Segundo Iván Izquierdo (1989, p. 7)¹⁴, “As memórias adquiridas em estado de alerta e com certa carga

emocional ou *afetiva* são melhor lembradas que as memórias de fatos inexpressivos ou adquiridas em estado de sonolência”. Ou seja, pelas memórias afetivas, tanto os juiz-foranos quanto a mídia tradicional (imprensa local) “ressignificam” a imaginação sobre a cidade continuamente.

Partiremos, portanto, para análise do projeto *Memória Afetiva* do jornal Tribuna de Minas¹⁵. Inicialmente, foi lançado, em maio de 2019, um desafio no Facebook para que os fãs da *fanpage* do jornal¹⁶ enviassem fotos antigas (via e-mail, Facebook e WhatsApp) para a equipe jornalística da redação, e comentassem em algumas publicações posteriormente selecionadas. Salientamos que o jornal sempre reaviva a memória oficial da cidade e aciona as memórias individuais e coletivas dos habitantes, por meio de fotografias e narrativas. Traçam uma dinâmica entre o virtual – que alimenta a mídia impressa. Seguem as datas e temas postados na tabela a seguir.

Tema	Data do post
Calçadão Halfeld	22/05/2019
Casas Regente e comércio	22/05/2019
Museu Mariano Procópio	22/05/2019
Cine Veneza	23/05/2019
Colégio Magister	23/05/2019
Raffa's e casas noturnas	23/05/2019
Café Apollo e lanchonetes	24/05/2019
Bares de Juiz de Fora	24/05/2019
Chalé na Av. Rio Branco	25/05/2019
Trenzinho da Alegria	26/05/2019
Tupynambás e shows	26/05/2019

Tabela 1 – Posts do Facebook

Fonte: RABELLO (2020, p. 114)

Podemos verificar que, no início do processo, o jornal optou por colocar três *posts* por dia, mas essa dinâmica foi alterada a partir do dia 24 de maio, quando diminuiu para dois *posts* e no dia 25, apenas um *post* foi publicado. Conforme podemos ver no gráfico 1, os *posts* mais comentados pelo público foram os da “Casa Regente”, com 181 comentários, seguido do “Café Apollo e lanchonetes”, com 172 comentários, o “Chalé da Av. Rio Branco”, com 162 comentários, o “Colégio Magister”, com 155 comentários e o “Cine Veneza”, com 140 comentários. Em consonância com os comentários, os *posts* mais compartilhados, conforme podemos verificar no Gráfico 1, foram também do “Chalé da Av. Rio Branco”, com 219 interações, sendo, disparado, um dos espaços que mais suscitou interesse entre o público, somando comentários e compartilhamentos. Esses números não são aleatórios, uma vez que uma boa parte das pessoas que comentaram é da geração que viu o casarão ser demolido, ao contrário das gerações dos anos de 1960, 1970 e 1980, que presenciaram a maior parte da demolição dos casarões da Avenida Rio Branco.

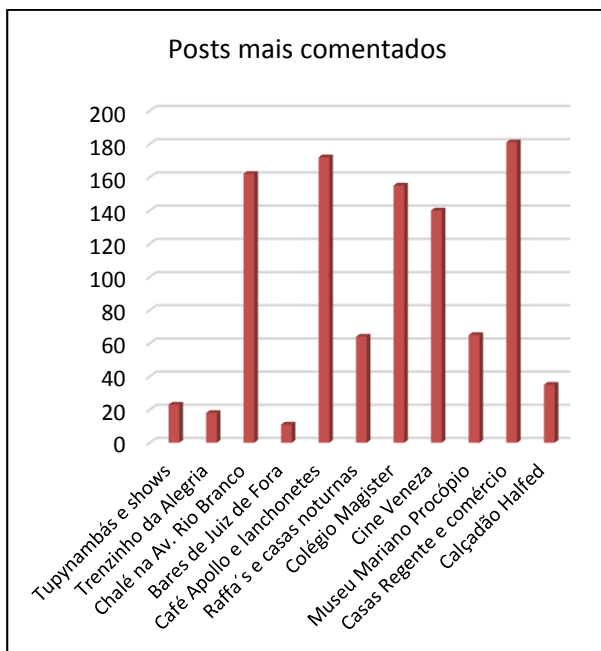


Gráfico 1 – posts mais comentados

Fonte: RABELLO (2020, p. 115)

Tierney (2020) considera que a nostalgia demonstra contrariar a solidão, o tédio e a ansiedade, trazendo felicidade e aconchego. Nota-se, assim, um “exercício de ser nostálgico”, pela ação do apelo construtivo da nostalgia. Juiz de Fora é marcada pela nostalgia. Nas análises realizadas, foi adotada a perspectiva de que o saudosismo seria uma “tendência a valorizar e elogiar o passado ou coisas do passado”, segundo definição do dicionário Michaelis (2020).

Conforme Boym (2001), haveria dois tipos de nostalgia: a restaurativa e a reflexiva. No caso de Juiz de Fora, observa-se nitidamente uma proposta restaurativa ou restauradora, como veremos adiante. A nostalgia restaurativa estaria associada à busca por um retorno à “casa”, às origens, ao passado, tal qual ele é

imaginado, desejado. “Enquanto a nostalgia restauradora retorna e reconstrói uma terra natal com determinação paranoica, a nostalgia reflexiva teme o retorno com a mesma intensidade” (BOYM, 2017, p. 160). Por outro lado, a nostalgia reflexiva se satisfaz apenas com o sentimento e procura, através dele, tecer uma reflexão crítica sobre esse mesmo passado, o presente e o futuro. “A nostalgia reflexiva se preocupa com o tempo histórico e individual, com a irrevogabilidade do passado e da finitude humana” (BOYM, 2017, p. 160). Ou seja, a consideração sobre a história e a passagem do tempo.

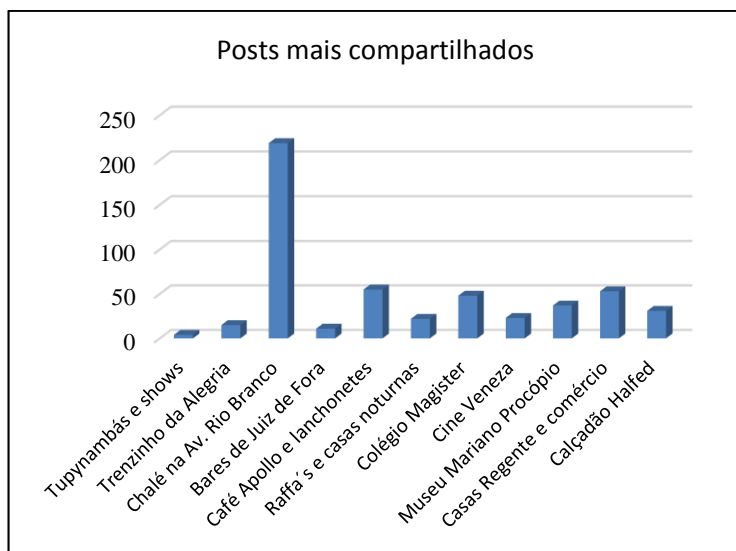


Gráfico 2 – Posts mais compartilhados

Fonte: RABELLO (2020, p. 115)

Teun Van Dijck (2000) desenvolve um procedimento de identificação temática das narrativas através do conceito de “dominante temática”, no qual o episódio tem relativa autonomia, podendo ser identificado e claramente distinguido pelo pressuposto

interpretativo. Neste modelo, a compreensão envolve não só a representação de uma base textual na memória, mas também, e ao mesmo tempo, a ativação, atualização e outros usos do sistema situacional na “memória episódica”: a representação cognitiva dos acontecimentos, ações, pessoas e, de forma geral, a situação sobre a qual o texto se baseia. Assim, através de inferências relevantes, essas “macroposições” se ligam às sequências e ao enredo ou trama. É muito comum em narrativas pós-modernas a ideia de que o usuário adivinhará o tópico a partir de um mínimo de informações textuais provenientes das primeiras proposições (títulos, subtítulos, palavras ou sentenças temáticas iniciais, etc.).

Inicialmente, faremos uma breve análise dos tipos de comentários que mais apresentaram micronarrativas em cada item selecionado. Interpretamos, a partir das postagens que seguem abaixo (*prints* de algumas “micronarrativas” dos lugares mais comentados), que, de modo geral, as micronarrativas são entrelaçadas a partir desta *dominante temática*. Ou seja, a fotografia aciona a memória e os fluxos de lembranças que constituem a memória coletiva são disparados por uma narrativa, que em seguida é respondida/complementada ou rebatida por outro fã da página. Tanto que, das 875 narrativas analisadas, no total das seis postagens com o maior número de interações no projeto *Memória Afetiva*, 119 são comentários de comentários. No decorrer das análises, observamos que, inúmeras vezes, um comentário fazia referência ao comentário anterior.

Faremos, a seguir, uma exploração mais aprofundada de algumas micronarrativas selecionadas.

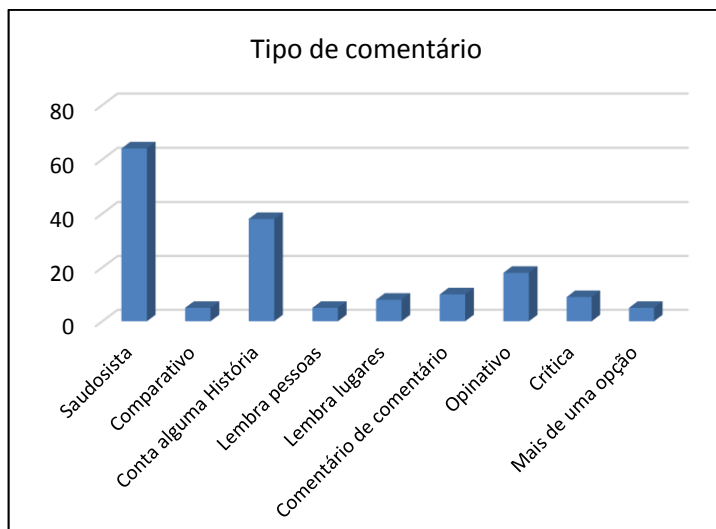


Gráfico 3 – Chalé Av. Rio Branco

Fonte: RABELLO (2020, p. 117)

Situado na Avenida Rio Branco, número 1871, principal via de Juiz de Fora, o chalé, cuja foto foi disponibilizada no dia 25 de maio pelo jornal, foi um dos *posts* mais comentados pelo público. No universo de 162 comentários analisados, as micronarrativas predominantes foram, na sua maioria: saudosista (64), ou conta alguma história (38). Podemos verificar na Figura 2 alguns desses comentários específicos.



Figura 2 – Exemplos de comentários Chalé na Av. Rio Branco

Fonte: RABELLO (2020, p. 118)

As micronarrativas demonstram que não há uma unanimidade em relação ao tombamento de imóveis antigos na cidade. Como podemos ver, a questão patrimonial é motivo de disputas. Analisamos os comentários saudosistas e entendemos que se trata de uma questão geracional. As pessoas que se apegaram às memórias desse lugar presenciaram sua derrubada nos anos de 1980.

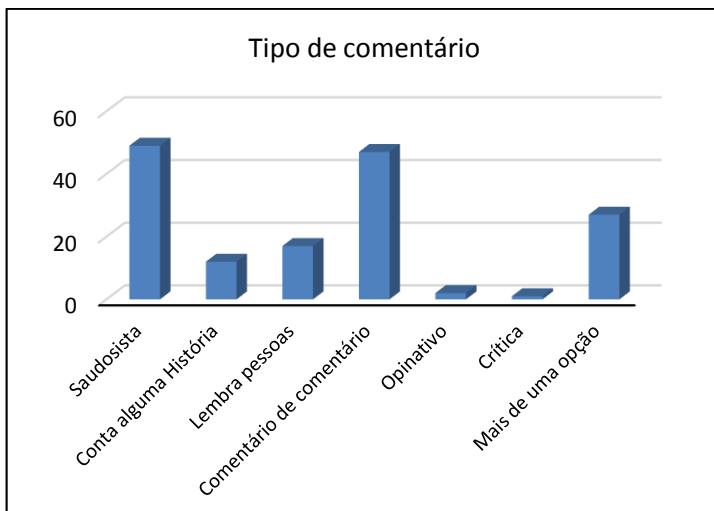


Gráfico 4 – Colégio Magister

Fonte: RABELLO (2020, p. 118)

O Colégio Magister estava localizado na Rua Brás Bernardino, onde hoje funciona um edifício comercial. Fundado no final dos anos de 1970 e extinto em 2002, a sede do colégio era uma casa moderna, projeto de Arthur Arcuri (renomado arquiteto da cidade) e pertencia à tradicional família Assis. No total de 155 comentários analisados, as micronarrativas predominantes foram: saudosista (49) e o comentário de comentário (47), conforme verificado na Figura 3.

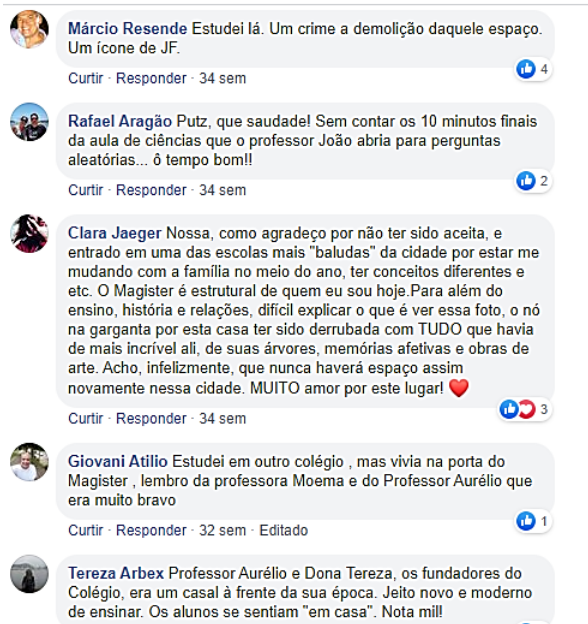


Figura 3 – Exemplos de comentários Colégio Magister

Fonte: RABELLO (2020, p. 120)

Nas micronarrativas acima, percebemos o quanto o fluxo nostálgico dispara a saudade entre os antigos estudantes do colégio, que coletivamente vão reconstruindo suas vivências pelas lembranças e misturam memória, afeto e imaginação relativos àquele espaço de relacionamentos sociais estudantis da cidade. Assim como o chalé da Av. Rio Branco, a demolição do Colégio Magister, em 2005, foi relativamente recente e, seu fim, foi presenciado pela geração que tem acesso às mídias digitais.



Gráfico 5 – Museu Mariano Procópio

Fonte: RABELLO (2020, p. 121)

O Museu Mariano Procópio é o principal museu da cidade de Juiz de Fora. Sua forte presença nas lembranças das pessoas é facilmente explicada por sua importância para todas as gerações que o visitam desde a sua criação, em 1915. O museu faz parte da memória afetiva da cidade e os comentários sobre ele estão ligados a esse aspecto saudosista. Como permanece com uma parte fechada para o acesso público, em função de sua restauração, desde os anos 2000 (a Villa – sede do museu, no caso), é natural que boa parte das pessoas tenha uma lembrança mais nebulosa do acervo do museu, por exemplo, do que do parque propriamente dito, uma vez que ele esteve menos tempo fechado ao público.

No conjunto de 65 comentários analisados, as micronarrativas predominantes foram: saudosista (34) e conta alguma história (12).

Podemos verificar na Figura 4, abaixo, alguns desses comentários específicos.



Figura 4 – Exemplos de comentários Museu Mariano Procópio

FONTE: RABELLO (2020, p. 122)

As micronarrativas desse espaço mostram uma dicotomia, um paradoxo bastante interessante: as lembranças dos frequentadores não são relacionadas à parte histórica (da memória “oficial” da história) – porque não estão relacionadas à parte do acervo do museu, mas às suas próprias memórias no museu. Além do conjunto histórico, o Museu Mariano Procópio¹⁷ conta com um acervo natural de grande importância ecológica, valorizando em seus jardins a exótica flora brasileira, tão lembrada nas

micronarrativas citadas acima, na *fanpage* do jornal Tribuna de Minas.

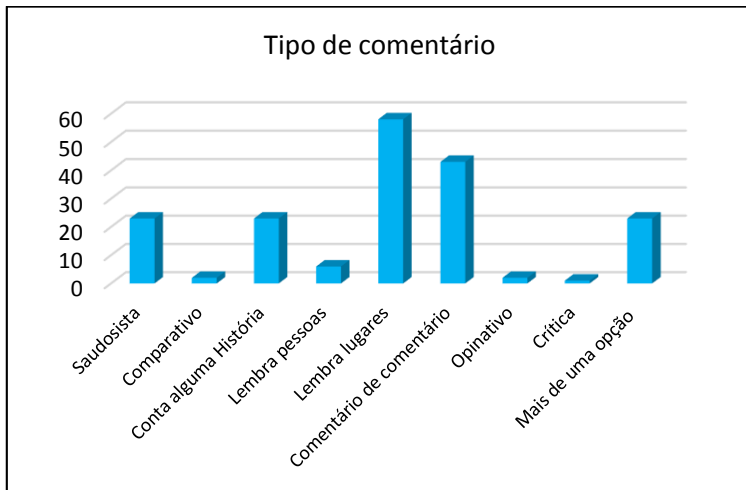


Gráfico 6 – Casa Regente e comércio

Fonte: RABELLO (2020, p. 123)

A loja Casas Regente estava localizada na Rua Marechal Deodoro e vendia tecidos. Era uma espécie de armarinho. Nas lembranças dos moradores de Juiz de Fora, de uma determinada geração, a Casas Regente marcou época. Isso se deve à estratégia de *marketing* da loja que oferecia café para os clientes e sorvetes para as crianças que os acompanhavam. Muito das lembranças sobre essa loja está ligada à memória de infância. Embora o *post* fosse sobre o comércio do centro com um todo, o fato da foto escolhida ter sido a da loja Casas Regente fez com que a maioria dos comentários fosse sobre ela própria. No entanto, outros estabelecimentos comerciais foram lembrados, embora a maior ênfase tenha sido dada às Casas Regente. Na reunião de 181

comentários analisados, as micronarrativas predominantes foram: lembra lugares (58) e comentário de comentário (43), como podemos verificar nos comentários das Figuras 5 e 6, a seguir.



Figura 5 – Exemplos de comentários Casas Regente e comércio

Fonte: RABELLO (2020, p. 124)

Nas micronarrativas exemplificadas nas Figuras 5 e 6, notamos que as lembranças estão relacionadas a locais centrais ou a comércios com grande destaque no cenário regional, como, por exemplo, a Casa do Compadre¹⁸. Fechado desde 1997, por denúncias de venda ilegal de armas e de explosivos, o imóvel era alvo de uma briga judicial entre quatro irmãos. A indefinição fez com que o local se tornasse abandonado¹⁹. No ano de 2017 a questão familiar se resolveu judicialmente²⁰: os condôminos que

estavam descontentes com a situação pleitearam uma ação judicial denominada “dissolução de condomínio”, que desmembrou o espaço entre os familiares e resultou na construção, no mesmo ano, de cinco lojas. Somente uma das lojas está alugada para um terceiro e funciona como comércio de tintas, ferramentas e máquinas, com o nome “Nossa Loja”²¹. Outras referências são relativas a espaços que fizeram parte de algum momento especial da vida dos participantes, como por exemplo, o extinto Cine Excelsior.

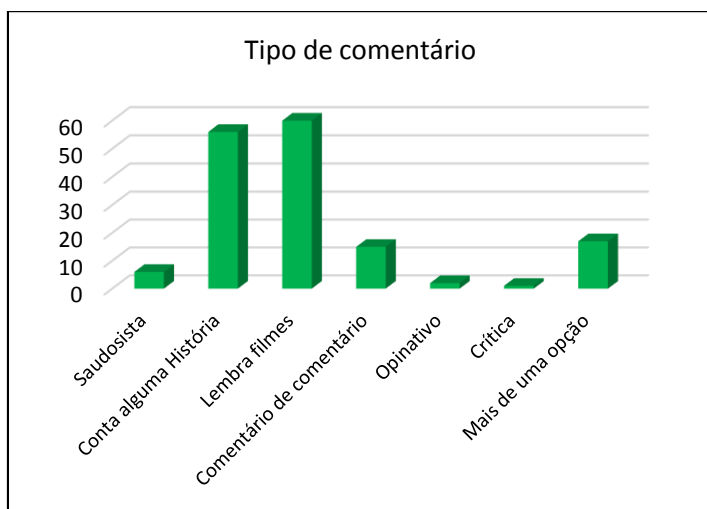


Gráfico 7 – Cine Veneza

Fonte: RABELLO (2020, p. 125)

O Cine Veneza foi um cinema de rua localizado na Avenida Rio Branco, número 2582, sede atual de um laboratório de exames médicos. Inaugurado em janeiro de 1987 com capacidade para 650 lugares, o Cine Veneza funcionou até os anos 2000. Foi um cinema que teve uma determinada importância para a geração dos anos de 1980 e 1990. Portanto, estimula muitos comentários quando a imagem de sua fachada aparece nos *posts* de memória, tanto da

fanpage Maria do Resguardo, como no jornal Tribuna de Minas. Na somatória de 140 comentários analisados, as micronarrativas predominantes foram: lembra filmes (60) e conta alguma história (56). Podemos verificar nas Figuras 7 e 8, abaixo, alguns desses comentários específicos.



Figura 6 – Exemplos de comentários Cine Veneza

Fonte: RABELLO (2020, p. 127)

As inúmeras menções nas micronarrativas ao filme *Titanic* se devem ao fato de que, até 2019, ele era o segundo filme de maior arrecadação da história nas bilheterias mundiais, com seus US\$ 2.187 bilhões arrecadados.

Localizada na Rua Marechal Deodoro, o Café Apollo foi uma lanchonete que também marcou época na cidade de Juiz de Fora.

Fundado no fim dos anos de 1960, o Café Apollo funcionou até meados dos anos de 1990. Possuía um amplo salão na parte de baixo e outro no segundo piso, além do balcão onde eram servidos hambúrgueres, sanduíches e sorvetes. Era ponto de encontro dos jovens da cidade aos sábados e domingos à tarde.

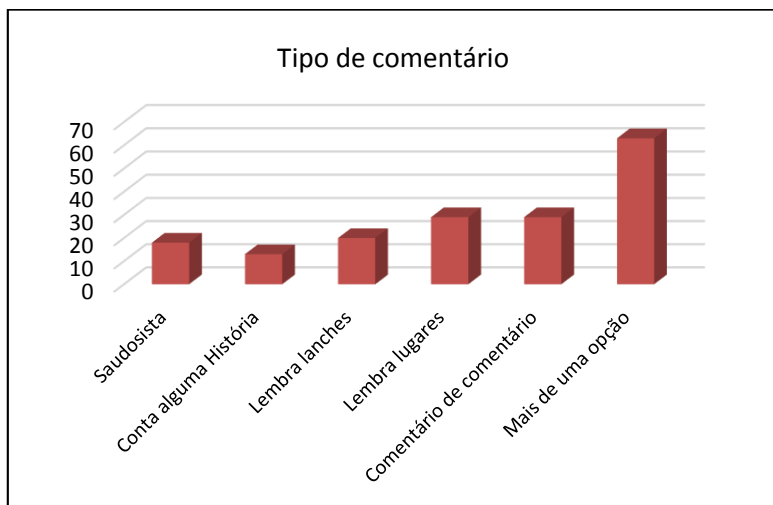


Gráfico 8 – Café Apollo e lanchonetes

Fonte: RABELLO (2020, p. 130)

No montante de 172 comentários analisados, as micronarrativas predominantes foram: mais de uma opção (63), lembra lugares (29) e comentário de comentário (29). Podemos verificar nas Figuras 9 e 10, abaixo, alguns desses comentários específicos. Embora o Café Apollo tenha sido a lanchonete que obteve mais comentários, destacamos também, alguns sobre outras lanchonetes da época, tais como a Oásis, a Polar, a lanchonete das Lojas Americanas, e até sobre o McDonald's, cuja primeira lanchonete da rede em Juiz de Fora foi inaugurada nos anos de 1990, na Rua Halfeld.



Figura 7 – exemplos de comentários Café Apollo e lanchonetes

Fonte: RABELLO (2020, p. 130)

A memória dos paladares é algo extremamente marcante nas micronarrativas do Café Apollo e lanchonetes. As narrativas de histórias de vida a partir da rememoração de lembranças que marcaram a memória afetiva relacionada ao paladar podem revelar aspectos ainda pouco divulgados pela “historiografia da alimentação” relativas à cidade de Juiz de Fora ou dos aspectos que definiriam tradicionalmente o que se entende por culinária mineira. Os hábitos alimentares ligados ao consumo da geração que frequentava este café e lanchonetes são bastante influenciados por comidas e lanches americanos. Temos, por exemplo, a *banana Split*,

que é uma sobremesa servida à base de sorvete e banana. Original dos Estados Unidos, é considerada um tipo de *sundae*. Outro trecho citado em que comprovamos a influência americana na alimentação cotidiana é a menção ao McDonald's, maior e mais conhecida empresa de serviço rápido de alimentação do mundo. Outras lembranças como o picolé de coco são resultado de invenções tropicais com frutas nativas do Brasil.

Considerações finais

Guardar as memórias num cofre, ou num baú, não é a mesma coisa que guardá-las em um local repleto de ideias e pensamentos em movimento. O fato dessa guarda ser feita valendo-se da internet, seja através de blogs, ou das redes sociais, implica ação de sujeitos “rememoradores” que vão contrariando a narrativa estética pautada na cidade romantizada, ao apresentarem fatores que nada têm de idealizados no convívio com o espaço urbano. Outros sujeitos acabam por concordar que a “cidade de brinquedo” já não existe mais na realidade, mora somente nas memórias e imaginações deles. Tanto que, em vários atos narrativos, os usuários ironizam o descaso da administração pública. A memória histórica é construída e/ou reforçada em alguns trechos, mas também contestada em tantos outros atos narrativos. Desenha-se a cidade sob uma espécie de corda bamba, que ora cede para os belos registros, soberanos e ordenados de outrora e, por vezes, escorrega e se choca com a falta de estrutura e atratividade dos lugares contemporâneos.

Ao analisarmos os comentários, verificamos que existe uma polarização com relação ao que deve ser lembrado, esquecido/apagado da memória oficial da cidade. As relações com o patrimônio são sentidas intimamente nos corpos dos habitantes. A conexão temporal e espacial são marcas fortes em alguns fãns da

página e elas são dinâmicas, assim como a constituição da cidade e da própria memória. A imaginação ganha força e supera o conhecimento cultural, turístico e histórico de Juiz de Fora. Os fãs depositam suas lembranças como se a *fanpage* do jornal Tribuna de Minas fosse uma espécie de sacrário afetivo. Observou-se, durante o processo de pesquisa, que o saudosismo e a nostalgia são traços bastante presentes nas narrativas da amostra.

Notas

[1] Disponível em: www.facebook.com/tribunademinas. Acesso em: 28 de set. de 2020.

[2] O encarte impresso da TMTV (Canal no YouTube do jornal Tribuna de Minas) postou um Código QR (código de barras bidimensional que pode ser facilmente identificado pela maioria dos telefones celulares equipados com câmera) que direcionava o leitor para o vídeo do projeto (Disponível em: www.youtube.com/watch?v=WA3myxF-nII&feature=youtu.be. Acesso em: 28 set. 2020). Nos *frames*, aparecem objetos antigos relacionados aos espaços de memória da cidade e, posteriormente, a exibição de uma entrevista de 4 minutos com Marcelo Lemos, que comenta o surgimento e a dinâmica de funcionamento do blog e da *fanpage Maria do Resguardo* (Disponível em: www.mariadoresguardo.com.br. Acesso em: 28 de set. 2020).

[3] Os conceitos acima descritos foram apresentados pela Prof^a. Marialva Barbosa. Referência de aula: UFRJ, 2018.

[4] Por positivismo histórico, que era o alvo dos *Annales*, entende-se um tipo de visão do trabalho do historiador típico de uma corrente histórica também francesa, dominante no século XIX. Essa

corrente entendia que ao historiador bastava expor as fontes escritas, sem necessidade de interrogar os documentos, de interpretá-los nas entrelinhas e de confrontá-los com outras fontes, como vestígios, materiais arqueológicos, etc. O modo de abordagem dos *Annales*, ao contrário, passou a valorizar essas outras fontes, além dos documentos escritos. Se hoje há a história do vestuário, do chiclete, das capas de discos de música, entre outros, isso se deve a esse esforço pela ampliação de análise que a Escola dos *Annales* desencadeou. Disponível em: www.historiadomundo.com.br/curiosidades/escola-dos-annales.htm. Acesso em: 28 set. 2020.

[5] No conto *Funes, o memorioso*, Jorge Luís Borges conta a história de um homem que, após uma queda de um cavalo, passa a lembrar de todos os detalhes da sua vida, sem esquecer nenhum pormenor.

[6] Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/politica/27-09-2020/juiz-de-fora-deve-encerrar-o-ano-com-deficit-de-r-150-milhoes.html>. Acesso em: 28 de set. 2020.

[7] Disponível em: www.celula.net.br/sobre/. Acesso em: 28 set. 2020.

[8] O OCR (Reconhecimento Óptico de Caracteres) é um processo pelo qual podemos extrair todo o texto de um documento digitalizado e tornar esse conteúdo pesquisável. Com interface intuitiva e simples, juntamente com a alta qualidade da digitalização, essa tecnologia é aplicada pela Célula em documentos dos mais diversos formatos, como cartas, memorandos, ofícios e jornais. Além do resgate e conservação do material impresso ou datilografado da empresa, o *software* permite a atualização do

conteúdo e a marcação em destaque dos termos pesquisados para facilidade de visualização.

[9] Disponível em: <https://www.celula.net.br/noticias/historia-preservada-e-digitalizada-35-anos-do-tribuna-de-minas/>. Acesso em: 28 set. 2020.

[10] Disponível em: <https://tribunademinas.atavist.com/a-cidade-e-a-idade>. Acesso em: 28 set. 2020.

[11] Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/08-11-2015/juiz-de-fora-gps-afetivo-2.html> Acesso em: 28 set. de 2020.

[12] Disponível em: <http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/mgtv-1edicao/videos/v/quadro-memoria-mgtv-traz-relatos-da-jornalista-cristina-musse/4809379/>. Acesso em: 28 de set. 2020.

[13] O artigo é uma reflexão sobre a narrativa dos telejornais enquanto representação do espaço público. Neste artigo, pretendemos analisar a história dos principais telejornais veiculados nas emissoras de Juiz de Fora, Minas Gerais, onde foi inaugurada a primeira geradora de TV do interior, na região Sudeste do Brasil, em 1964. Assim, desejamos evidenciar qual é a cidade representada nesses veículos que, nos últimos 44 anos, estão entre os principais mediadores das relações entre a cidade e seus habitantes. A investigação tem alguns aspectos relevantes, em especial, o fato de podermos evidenciar as mudanças dos telejornais locais, com a adoção do modelo de rede e a introdução das novas tecnologias, além do fato de Juiz de Fora ser uma cidade de características

singulares no contexto mineiro, já que não agrega os valores tradicionalmente concebidos como aqueles da mineiridade.

[14] Disponível em:
www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000200006. Acesso em: 28 set. 2020.

[15] Os dados analisados são parte integrantes da tese de doutorado de Rafaella Prata Rabello, defendida em 2020 no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UERJ.

[16] Disponível em:
<https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/07-05-2019/memoria-afetiva-ajude-a-lembrar-os-lugares-antigos-de-jf.html>. Acesso em: 28 mai. 2020.

[17] Disponível em:
www.ufjf.br/ambienteconstruido/files/2015/06/Lina-Malta-Stephan.pdf. Acesso em: 28 set. 2020.

[18] Disponível em: www.mariadoresguardo.com.br/2012/02/av-governador-valadares-dezembro-de.html. Acesso em: 28 set. 2020.

[19] Disponível em:
www.acesa.com/cidade/arquivo/noticias/2012/02/02-predio-comercial-abandonado-no-manoel-honorio-e-alvo-de-vistoria/. Acesso em: 28 set. 2020.

[20] As informações explicitadas foram extraídas de uma entrevista concedida à autora Rafaella Prata Rabello, via conversa telefônica, no dia 13 de fevereiro de 2020. O entrevistado em questão é um dos herdeiros do espaço, Roberto Richa. Não existe nenhum

registro da imprensa da situação atual deste espaço. Foi feita uma pesquisa prévia, mas nada foi encontrado.

[21] Disponível em: www.facebook.com/nossalojajuizdefora/
Acesso em: 28 de set. de 2020.

Referências

ARQUIVO NACIONAL. **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística.** Disponível em: www.arquivonacional.gov.br/download/. Acesso em: 28 set. 2020.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia.** New York: Basic Books, 2001.

_____. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia.** Ouro Preto, n. 23, p. 153-165, abril, 2017.

CHARTIER, Roger. História intelectual e história das mentalidades. In: CHARTIER, R. **À beira da falésia.** História entre certezas e inquietude. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos:** memória social e cultura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

COUTO, Angela Oliveira; ROCHA, Izaura Regina Azevedo. **Juiz de Fora em 2 tempos.** Juiz de Fora, Editora: Tribuna de Minas, 1998. 128 p.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 3ª ed. Campinas: Papirus, 1993.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

_____. **Comunicologia**: reflexões sobre o futuro. As conferências de Bochum. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HALFELD, Raiza Ribeiro. **Os desafios da notícia na era digital**: Análise das manchetes e submanchetes das versões impressa e online do jornal *Tribuna de Minas*. Monografia em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2013.

HENRIQUES, Rosali. **Os rastros digitais e a memória dos jovens nas redes sociais**. Tese de Doutorado em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

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

IZQUIERDO, Iván. Memórias. **Estudos Avançados**. v. 3, n. 6, São Paulo, mai./ago. 1989. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000200006. Acesso em: 28 set. 2020.

KIRKPATRICK, David. **O efeito Facebook**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.

MANOVICH, Lev. O Banco de Dados. **Revista Eco Pós**: arte, tecnologia e mediação. v. 18, n. 1, 2015. Disponível em:

https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2366/2024.

Acesso em: 28 set. 2020.

MEMÓRIAS DA IMPRENSA. **Tribuna de Minas**. Site do projeto. s.d.
Disponível em:

<https://memoriasdaimpressajf.wordpress.com/impressos-de-juiz-de-fora-9/impressos-de-juiz-de-fora/jornais/tribuna-de-minas/>.

Acesso em 17/12/2020.

MUSSE, Christina Ferraz. Telejornalismo e imaginário urbano: a cidade na TV. **Anais do Encontro Nacional da Alcar**. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/Telejornalismo%20e%20imaginario%20urbano.pdf>. Acesso em 28 de setembro de 2020.

PESSÔA, Júlia. **Entrevista** concedida à Rafaella Prata Rabelo, 21 jan. 2020.

RABELLO, Rafaella Prata. **Micronarrativas de memórias e a virtualização da experiência de passado na cidade de Juiz de Fora**. Tese de Doutorado em Comunicação Social. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

REIS, Daniel. **Cidade (I)Material: museografias do patrimônio cultural no espaço urbano**. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2015.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SAUDOSISMO. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/saudosismo/>. Acesso em 28 de setembro de 2020.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TIERNEY, John. **Nostalgia**: uma ferramenta valiosa para vida. Disponível em: <http://pt.psy.co/nostalgia-uma-ferramenta-valiosa-para-a-vida.html>. Acesso em: 28 set. 2020.

GENEVAIN, Paolla. **Memórias Afetivas**. Tribuna de Minas. 2019. Disponível em <https://www.yumpu.com/pt/document/read/62680639/memoria-afetiva>. Acesso em 17/12/2020.

VAN DIJCK, Teun A. **El discurso como interacción social**. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria. vol. 2, Barcelona, Espanha: Gedisa, S.A., 2000.

Memorial Inumeráveis: combate ao negacionismo, à banalização da morte e a emergência de uma memória subterrânea

Isabella de Sousa Gonçalves, Luísa Campos Batista

Resumo

O presente artigo busca entender o fenômeno da memória participativa a partir da atuação do *Memorial Inumeráveis* no cenário de disputas narrativas sobre a pandemia do novo coronavírus no Brasil, e como este auxilia no combate ao negacionismo da ciência e à banalização da morte. O *website* e a página no Instagram foram criados com o propósito de humanizar os tantos óbitos causados pelo Covid-19 no Brasil, entregando, assim, uma dimensão que vai além de um número estatístico. A iniciativa de um artista plástico adquiriu forma e uma rede de cooperação, havendo diversos colaboradores que auxiliam na apuração das histórias. Nesse sentido, a memória coletiva (HALBWACHS, 2013) adquire nova forma com as mídias digitais, em um contexto de cultura participativa (JENKINS, 2008), sendo possível encontrar, atualmente, uma conseqüente memória participativa (MUSSE; GONÇALVES, 2020). Dessa forma, o artigo em questão analisa os testemunhos postados no perfil do Instagram do *Memorial Inumeráveis* para entender como estes ativam uma memória subterrânea (POLLAK, 1989). Como metodologia, pretende-se realizar uma análise temática dos depoimentos postados e uma entrevista com idealizadores do projeto.

Palavras-chave: memória; memória digital; memória participativa; memorial inumeráveis; Instagram.

O contexto do Covid-19 no Brasil: uma breve introdução

No último dia de 2019, foi feita a notificação à Organização Mundial da Saúde (OMS) sobre o crescimento do número de casos de pneumonia em Wuhan, na China. Estudos posteriores, realizados pelo Centro Chinês de Controle e Prevenção de Doenças (China – CDC) identificaram que o agente causador era um novo tipo de coronavírus, nomeado enquanto SAR-COV-2 (Zhu et al., 2020). Para os ocidentais, as notícias chegavam longínquas e, mesmo diante de uma realidade instantânea, com um fluxo de informações que ultrapassa qualquer distância em segundos, não foi possível saber, ao certo, a gravidade de um vírus que posteriormente colocaria o mundo em uma realidade de pandemia.

Naquela época, a propagação foi iniciada em um mercado de animais e de comidas do mar. Houve tentativa de contenção, com a condução adequada de procedimentos de quarentena. Mas, ainda assim, tais medidas não foram suficientes, tendo a OMS classificado a doença como pandemia no dia 12 de março de 2020. Nessa data, o vírus encontrou o seu epicentro na Europa, tendo causado, à época, o colapso dos hospitais na Itália, além do número exponencial de casos na Espanha, que chegou a ser o segundo país do mundo nos números da pandemia no dia 15 de abril, atrás apenas dos Estados Unidos. A Europa, assim, tornou-se referência das notícias e, devido à proximidade cultural com outros países ocidentais e diante do quantitativo de coberturas jornalísticas, ficou explícita a gravidade da doença.

Mesmo com os inquestionáveis números ao redor do mundo, houve lideranças mundiais que duvidassem da gravidade da doença. Infelizmente, esse foi o caso do Brasil, quando o presidente Jair Bolsonaro alegou que a doença se tratava de uma “gripezinha” (SABINO; BEHNKE, 2020). Em abril, ao ser questionado sobre o crescimento contínuo de mortes no país, respondeu à pergunta com um “E daí?” (SENRA, 2020). Além disso, defendeu o uso de protocolos de tratamento sem que houvesse pesquisas suficientes para comprovar a eficácia, fazendo da pandemia um jogo político. Odilon Caldeira Neto, professor de História Contemporânea da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em entrevista ao Nexo Jornal¹ explica porque o presidente da república insiste na liberação de medicamentos como a hidroxicloroquina para o tratamento da Covid-19. Para o professor, a figura do Bolsonaro como presidente do Brasil é estruturado em três pilares: “um perfil antissistema da política, uma dimensão conspiratória da realidade e a dimensão religiosa”. A insistência em protocolos de tratamento da saúde sem evidências científicas é uma resposta simples a um problema extremamente complexo “é também um combate ao sistema político, uma resposta a conspiração contra ele e o seu governo e é também um remédio simples e imediato com apelo religioso, em que Bolsonaro é apresentado como aquele que trouxe a resolução do problema complexo”. Desde o reconhecimento do estado de pandemia pelo governo federal, o Ministério da Saúde teve dois ministros, que saíram do cargo por desavenças com o presidente da República, que insiste em prescrever medicamentos para a população sem eficácia comprovada. Além disso, durante a pandemia, Bolsonaro fez pronunciamentos repetidos contra as medidas de contenção e quarentena, tendo alegado risco à economia (MOREIRA, 2020).

Como consequência, o Brasil vem enfrentando um contexto de pandemia agravado pela crise política, além dos diversos problemas

econômicos que já existiam antes da expansão do vírus. Houve uma dificuldade de articulação entre os poderes executivo e estaduais, tendo sido adotadas distintas medidas em todo o território nacional. O isolamento não ocorreu de forma horizontal, como foi orientado pela OMS, o que prejudicou a eficácia das medidas de quarentena. A situação, portanto, fez explodir o número de casos confirmados e de óbitos, além de convivermos com as subnotificações dos casos e dos falecimentos, que mascara a realidade da pandemia no Brasil. Como forma de protesto ao descaso com o controle da pandemia e, principalmente, à banalização de tantas mortes, movimentos artísticos e sociais começaram a estruturar intervenções e manifestos. Já que o governo federal não atua de forma comprometida e com base em evidências científicas, quem sabe a população não desperta para a gravidade da doença por meio do exercício da empatia e do sentimento de humanidade diante da dor do luto de milhões de famílias? Acreditamos que essa é uma das perguntas que o *Memorial Inumeráveis* tenta responder. Lançado no início de abril de 2020, o Memorial e suas formas de atuação na internet são a nossa proposta de análise neste artigo.

Não há quem goste de ser número: o Memorial Inumeráveis no Instagram

“Não há quem goste de ser número, gente merece existir em prosa”. A frase, de autoria de Edson Pavoni (2020), artista plástico e criador do *Memorial Inumeráveis*², foi a postagem de estreia do projeto na rede social Instagram. A data, dia 29 de abril de 2020, marcou o deslizamento do *Memorial* para a quarta rede social mais utilizada no Brasil. No site do Inumeráveis, a frase é adotada como recurso narrativo para justificar a urgência de um projeto de

documentação de testemunhos de brasileiros que perderam entes queridos, vítimas do novo coronavírus. A urgência é ainda mais intensificada em um país em que convivemos, cotidianamente, com a banalização da gravidade da doença e com o negacionismo da ciência por movimentos de ultradireita.

Inicialmente, o *Memorial* foi lançado em plataforma Longform³. Diante do aumento dos relatos enviados para o site, e visando estar presente em diferentes plataformas, foram criados o perfil no Instagram e a página no Facebook apresentado, assim, a tentativa de humanização das mais de 120 mil mortes⁴ causadas pela Covid-19. No Instagram do *Memorial*, a frase foi postada junto a uma ilustração de um ramo de planta, recurso visual já adotado no site do projeto. Mas agora, inserida em uma rede social em que as imagens ditam o percurso narrativo, a ilustração lançou aos seguidores qual seria a estruturação dos conteúdos a ser publicados no perfil. Com periodicidade diária, as postagens seguem um mesmo padrão: uma imagem em que está inserido um testemunho referente a uma vítima do novo coronavírus. Ao lado do recurso textual, está a ilustração de um ramo de planta com pequenas folhas. Em livre interpretação, a planta simboliza as vidas perdidas que não devem ser banalizadas e esquecidas, no qual memórias, aprendizados, afetos e sentimentos nostálgicos precisam perdurar – e, certamente, continuarão enraizados nas vidas de amigos e familiares que, hoje, vivenciam o luto em meio a pandemia.



Imagem 1 – exemplo de publicação do Memorial Inumeráveis

Fonte: Memorial Inumeráveis (2020)

No site do projeto, o *Memorial Inumeráveis* é definido como uma obra idealizada pelo artista Edson Pavoni, com colaboração dos jornalistas, artistas e ativistas Rogério Oliveira, Rogério Zé, Alana Rizzo, Guilherme Bullejos, Gabriela Veiga, Giovana Madalosso, Rayane Urani e Jonathan Querubina. Diante do crescimento do projeto, o *Memorial Inumeráveis* começou a contar com o auxílio de jornalistas e estudantes de jornalismo, que, de forma voluntária, recebem as histórias no site, as editam e publicam no portal, nas páginas do Instagram e do Facebook⁵. Em entrevista ao portal Saiba Mais⁶, Edson explica que o *insight* para a criação do *Memorial* aconteceu a partir do aumento exponencial dos casos de infectados e de vítimas do Covid-19 no Brasil. Com o cotidiano de divulgação dos altos números de óbitos e infectados, a sensação é a de que estamos todos nos acostumando a ouvir números e esquecemos

que o quantitativo diz respeito, na realidade, a pessoas: amigas e amigos, filhas e filhos, mães, pais, enfim, a amores de um outro alguém. “Depois de um tempo, esse número vai perdendo o significado e a gente vai se desconectando do que ele realmente representa. E o que ele representa são vidas individuais, únicas, que estão sendo perdidas” (PAVONI, 2020).

Para entender como o projeto atua no contexto da memória nas redes, entrevistamos Rogério Zé, produtor cultural que participa como voluntário desde que o *Memorial* foi lançado. De acordo com Rogério, além de transformar os testemunhos em documentação histórica sobre o cenário atual em que vivemos, o projeto tem como um dos principais objetivos trazer narrativas mais humanizantes para as mortes causadas pelo novo coronavírus:

E, de fato, pelo que observamos do impacto do trabalho do *Inumeráveis* com a mídia se envolvendo, com a história gerando alcances inimagináveis, gente no Brasil inteiro cooperando, universidades do Brasil inteiro cooperando, de fato a gente conseguiu agir para um despertar mais humano para essa história. Podemos dizer que sim, isso está acontecendo. (ZÉ, 2020, recurso online).

Portanto, nesta análise, lançamos luz sobre o perfil no Instagram do *Memorial Inumeráveis*, desenvolvendo uma análise das postagens, com o intuito de entender o que nos dizem os testemunhos compartilhados na rede social. Com o apoio da metodologia da Análise Temática (BRAUN; CLARKE, 2006, apud SOUZA, 2019), organizamos os testemunhos de amigos e parentes de vítimas do novo coronavírus em algumas temáticas, observadas a partir da leitura das postagens no perfil do Instagram do projeto. A Análise Temática se assemelha a alguns objetivos e processos adotados na análise qualitativa. Como exemplo, podemos citar a “busca por padrões, recursividade, flexibilidade, homogeneidade interna nas categorias/temas e heterogeneidade externa entre as

categorias/temas” (SOUZA, 2019, p. 53). Luciana Souza (2019) se apoia em Virginia Braun e Victoria Clarke (2006), precursoras da metodologia, para afirmar que a Análise Temática parte de um conjunto preestabelecido de categorias ou temas definidos, sendo uma metodologia que pode ser utilizada para qualquer tipo de estudo qualitativo. O método foi dividido em três grupos por Clarke (2017): codificação para confiabilidade, grade de códigos e reflexiva. Neste artigo, nos apoiaremos na abordagem do tipo reflexiva, que busca propor uma análise mais fluída e flexível. A proposta não é alcançar uma acurácia, algo fixo e determinado, uma vez que nos propomos analisar subjetividades e, dito isso, os sentimentos não podem ser fixados em métricas mais engessadas e resolutas. Na verdade, propomos uma imersão e profundo engajamento com a análise: “É uma abordagem mais atreita a pesquisas sociais e com agenda de justiça social” (CLARKE, 2017 apud SOUZA, 2019). Ademais, nos apoiamos na filosofia do testemunho de Jean Philippe Pierron (2010), para quem “o testemunho não é somente uma informação, é um colocar em presença, uma presença no presente” (PIERRON, 2010, p. 254), para refletir sobre as possibilidades das postagens na rede social como um movimento de colocar no presente as memórias e nostalgias relacionadas às vítimas do novo coronavírus, o luto, as dores e as subjetividades de parentes e amigos por meio das histórias compartilhadas no Instagram.

A prosa no *Memorial Inumeráveis*

Em um movimento contrário à banalização das mortes causadas pelo novo coronavírus, o *Memorial Inumeráveis* tem como proposta homenagear e documentar os mais de 120 mil óbitos de brasileiros, “transformando-os em prosa” (INUMERÁVEIS, 2020). Ao mesmo tempo, para Pavoni, o Memorial funciona como uma “[...] celebração dessa vida que existiu e de tudo que se transformou”

(PAVONI, 2020). Como toda intervenção artística, o projeto atua de forma política, posicionando-se de forma certa em um cenário em que há, também, uma grave banalização do sofrimento do outro. Ao mesmo tempo, o projeto se situa de forma sublime no campo de disputa das narrativas midiáticas, fortalecendo a projeção dos testemunhos por meio de uma plataforma *online* e nas redes sociais digitais. O site do *Memorial* recebe centenas de histórias diariamente e, dessas tantas, algumas são selecionadas para serem postadas no perfil do Instagram. Como a proposta da rede social se diferencia da atuação do *site* em plataforma Longform, é necessário haver uma seleção de testemunhos para organização do perfil e para alimentar a periodicidade das postagens. Todos os *posts* seguem uma mesma padronização: arte com a ilustração de um ramo de planta, junto do trecho de um testemunho em homenagem a uma vítima. Como legenda, está o nome completo da pessoa que faleceu, idade, cidade em que morava, seguido dos escritos “Não é um número. Inumeráveis é um memorial dedicado à história de cada uma das vítimas do coronavírus no Brasil. Visite o site www.inumeraveis.com.br e leia essa e outras homenagens #nãoéumnúmero #inumeráveis” (INUMERÁVEIS, 2020).



Imagem 2 – Exemplo de postagem no Instagram do Memorial Inumeráveis

Fonte: Memorial Inumeráveis (2020)

A partir da leitura de todas as postagens veiculadas no perfil do *Memorial*, foi possível organizar os testemunhos e, com apoio da Análise Temática, identificar algumas temáticas que se repetem. Os testemunhos são descritivos e publicados entre aspas tanto no perfil no Instagram, quanto no site do *Memorial*. As lembranças destacam características físicas, de personalidade e afetivas de quem faleceu: o cuidado com a família e amigos, o carinho com os filhos, o amor pela vida, a conexão com a religiosidade, memórias divertidas, acontecimentos emocionantes que fizeram da memória daquela pessoa inesquecível. Os sentimentos e as temáticas dos testemunhos se repetem, naturalmente, fruto da dor da perda, da saudade e do processo do luto. Há uma seleção de variados sentimentos que nos possibilitaram identificar, dentro do perfil do Instagram do *Memorial Inumeráveis*, cinco temáticas que norteiam os testemunhos: descrição afetiva, retratos memoriais,

aprendizados, memória indígena e brevidade da vida. Sobre as tematizações, refletimos e trazemos exemplos a seguir.

Sobre as descrições afetivas: reminiscências de toda uma vida

Os testemunhos identificados como descrição afetiva nos apresentam uma narrativa que aborda as características da pessoa que faleceu. Com forte teor nostálgico, as pessoas que homenageiam as vítimas mesclam descrições físicas com traços de personalidade, em uma junção que, realmente, fazia com que aquela pessoa fosse única, como o testemunho sobre Charles Santos: “As sobrelhas grossas eram uma contradição com a voz tranquila, com a mão fofinha e amiga. Charles Santos, 48 anos, vítima do novo coronavírus em Belém (PA). Não é um número.” (INUMERÁVEIS, 2020). A partir das descrições testemunhais, é feito um movimento sublime, no qual conseguimos formar imagens mentais não só a respeito da fisionomia da vítima, mas, também, de algumas cenas do cotidiano descritas e vivenciadas pela vítima e por quem compartilha a lembrança. Essas cenas também fazem parte de outra tematização que conseguimos identificar ao analisar os testemunhos, e que será abordada mais à frente. De acordo com a Análise Temática (BRAUN; CLARKE, 2006, apud SOUZA, 2019), esse tipo de estudo tem bases em uma abordagem primordialmente qualitativa. Portanto, é comum que os temas identificados não apareçam de forma dissociada, sendo possível a mescla ou a complementação à temática identificada anteriormente. Nesse tipo de análise, portanto, os resultados são fluidos e descolados de regras, no qual a maior preocupação é decifrar quais são os temas identificados em dada análise e o que as temáticas nos dizem a respeito do objeto analisado.

Outro exemplo de descrição afetiva, com construções de imagens mentais de cenas do cotidiano, é o testemunho sobre a vida de Marcos Antônio Frasão, mais uma vítima do novo coronavírus no Brasil: “Amava se vestir de Batman para alegrar todos ao seu redor, sem saber que era ele o super-herói da família. Marcos Antônio da Silva Frasão, 49 anos, vítima do novo coronavírus em Pará. Não é um número.” (INUMERÁVEIS, 2020). A partir deste testemunho, também conseguimos ir além, imaginando não apenas a personalidade de Marcos mas, principalmente, a relação de carinho com filhos e familiares. Para a família da vítima, mesmo que Marcos se vestisse de super-herói em datas comemorativas, quem, de fato, era o herói era o próprio Marcos, um ser humano comum, como todos os outros, repleto de complexidades, fragilidades, ternura e amor pela família. A descrição de datas comemorativas e momentos únicos realiza um movimento de humanização da vida daquela pessoa que, para os relatórios, levantamentos de órgãos de saúde, narrativas da grande mídia e, conseqüentemente, para o imaginário social, faz parte apenas de mais um número somado ao total de vítimas fatais no país. Assim, a vida de Josué Alencar também não é apenas mais um número: “Um homem grandão, de voz calma e passos largos e que já chegava de braços abertos”. Josué Dias de Alencar, 67 anos, vítima do novo coronavírus em Brasília (DF). Não é um número”.

Os retratos memoriais e a reconstrução de cenas do cotidiano

Na classificação dos retratos memoriais, são lembrados, com bastante saudade, parte da história das vítimas do novo coronavírus com base na descrição de um acontecimento, uma cena afetiva, um momento único vivido junto da vítima. Os testemunhos têm o

poder de nos transportar para a cena relatada por serem recheados de carga nostálgica e afetiva, sendo capazes de construir em nosso imaginário um fragmento memorial que só poderia ter sido vivenciado pela vítima e por quem testemunha. Ao mesmo tempo, a unicidade desses testemunhos identificados como retratos memoriais dizem respeito às identidades das vítimas. Somos transportados para um fragmento temporal repleto das identidades de quem faleceu e de quem está testemunhando, o que reforça a carga identitária como característica dessa temática. Certamente, a escolha de um acontecimento ou fragmento da memória para caracterizar a vítima atesta, também, a brevidade da vida, um outro tema que desponta na análise dos testemunhos e que abordaremos mais à frente.

Os retratos memoriais também realizam um recorte temporal acerca da vivência daquela pessoa, o que nos proporciona informações muito além do campo subjetivo: os testemunhos nos contam, também, sobre um contexto social a partir de uma temporalidade, funcionando como um registro histórico. É explicitado, assim, a importância do projeto que se esforça em escutar histórias que dão conta não apenas da dor do luto, mas, sobretudo, que exercita a importância dos registros subjetivos por trás do contexto da pandemia do novo coronavírus, como nos informa Jean Philippe Pierron (2010): “O testemunho não é somente individual. Envolve também uma dimensão coletiva ou comunitária, uma vez que no tempo são convocados as tradições e as instituições que constituem outros pontos de transmissão prolongando a recepção do testemunho” (PIERRON, 2010, p. 24).

Um exemplo dos retratos memoriais são os testemunhos selecionados a seguir. Os trechos das narrativas dão conta de um micro universo que só poderia estar relacionado às identidades da vítima e de seus afetos, como o depoimento sobre a paixão de Anica Paes pelo samba, manifestação cultural tipicamente

brasileira. Sentimento que gostava de dividir com familiares: “Adorava colocar colchões na sala para assistir aos desfiles das escolas de samba com os netos madrugada afora. Anica Paes, 86 anos, vítima do novo coronavírus em São Paulo (SP). Não é um número.” (INUMERÁVEIS, 2020). O testemunho sobre a personalidade de Rui Santiago possibilita uma reconstrução imaginária sobre uma cena, a um primeiro olhar, muito cotidiana. Entretanto, o depoimento também dá conta do carinho da vítima com a família, da personalidade festiva, da vida que proporcionava ao lar: “Ele sempre chegava fazendo barulho, buzina e já ia perguntando para esposa: “Cadê o café, Maria?”. Rui Pontes Santiago, 85 anos, vítima do novo coronavírus em Belém (PA). Não é um número” (INUMERÁVEIS, 2020). O depoimento sobre Juliano Oliveira, de uma forma afetiva e única, dá conta sobre a personalidade de Oliveira e nos permite imaginar a vivência da vítima junto à família: “Alma de criança, não parava quieto. Gostava de irritar sua filha Isabella e fazê-la gargalhar a todo custo. Juliano Élcio Fiori de Oliveira, 39 anos, vítima do novo coronavírus em Maceió (AL). Não é um número” (INUMERÁVEIS, 2020).

A passagem de um ente querido e os aprendizados que ficam

Outro eixo temático que pode ser identificado nos testemunhos compartilhados no Instagram do projeto são os aprendizados de vida. Neste ponto, as testemunhas compartilham com os leitores algumas filosofias de vida e aprendizados vivenciados a partir da convivência com a vítima do novo coronavírus. Esses aprendizados são ainda mais fáceis de serem identificados e relatados diante da vivência do processo de luto. Nesses momentos, falam mais alto a dor, a saudade e o súbito

entendimento da dimensão que a falta que aquela pessoa irá fazer para quem testemunha, como o depoimento a respeito da filosofia de Bruno Amaro: “Ele sempre dizia que tínhamos que ter leveza na vida. Sermos leves! Bruno Amaro, 38 anos, vítima do novo coronavírus em Belém (PA). Não é um número.” (INUMERÁVEIS, 2020). Como Izaias Aguiar também transmitia algumas impressões sobre a vida, que pretendia transformar em ensinamento para quem o cercava: “Calmo como ninguém. Ele dizia: “Hoje é tempestade, amanhã é sol”. Izaias Wariss de Aguiar, 61 anos, vítima do novo coronavírus no Pará. Não é um número.” (INUMERÁVEIS, 2020).

Os testemunhos que preferiram destacar as lições e aprendizados a partir da convivência com o ente querido propiciam ao depoimento um sentido ainda mais comovente diante das circunstâncias em que a pessoa faleceu. Para os leitores, a impressão é como se, mesmo após a morte, as vítimas ainda proporcionassem um último aprendizado, agora compartilhado não apenas com quem teve a oportunidade de conviver com a vítima, mas, principalmente, com quem lê o testemunho e, de certo modo, se sensibiliza: “Uma mulher de fé. Dizia que se há 1% de chance, agarre-se à oportunidade. Francisca Barbosa de Souza, 72 anos, vítima do novo coronavírus no Rio de Janeiro (RJ). Não é um número.” (INUMERÁVEIS, 2020). Os ensinamentos também estão no testemunho sobre Juliana Marques: “Uma professora que ensinou a importância de tratar as pessoas sem preconceito e com igualdade e valor. Juliana Amorim Marques, 34 anos, vítima do novo coronavírus em Belém (PA). Não é um número.” (INUMERÁVEIS, 2020); e no depoimento sobre a fé de Sidney Dias: “Com uma fé contagiante, dizia: ‘Se Deus fizer, Ele é Deus. Se não fizer, Ele é Deus’. Sidney da Silva Dias, 42 anos, vítima do novo coronavírus no Ceará. Não é um número.” (INUMERÁVEIS, 2020).

A pandemia e os povos tradicionais: a memória indígena

A partir da metodologia da Análise Temática, foi possível identificar uma terceira classificação: os testemunhos que dizem respeito à memória indígena. Os indígenas no Brasil fazem parte de um grupo étnico que, historicamente, enfrenta descaso profundo por parte dos governos estaduais e federal. No contexto da pandemia, o presidente Jair Bolsonaro vetou⁷ uma série de medidas voltadas para o cuidado com a saúde dos indígenas, quilombolas e de outras comunidades tradicionais. Como exemplo, Bolsonaro derrubou trechos que obrigavam o governo a garantir água potável e materiais de higiene pessoal e limpeza, além da distribuição de cestas básicas para esses grupos. Além da falta de proteção à saúde das comunidades tradicionais, os indígenas ainda precisam se distanciar de suas práticas culturais e identidades em um luto forçado, no qual não são permitidos de realizar rituais fúnebres tradicionais⁸, uma vez que velar o corpo de uma vítima do Covid-19 pode ser um risco para a transmissão da doença.

A morte de indígenas durante a pandemia é também um representativo, de uma forma bem sintomática, da perda de representantes de grupos de culturas tradicionais, profundamente relacionados com as identidades do nosso país. Perde-se representantes de idiomas e culturas indígenas para o descaso dos poderes políticos, o que aprofunda a gravidade da pandemia, quando olhamos sob a ótica identitária. A exemplo de testemunhos sobre as memórias indígenas, está o testemunho sobre Anselmo Samias: “Vivia para semear a língua kokama. Anselmo Rodrigues Samias, 57 anos, vítima do novo coronavírus em Tabatinga (AM). Não é um número.” (INUMERÁVEIS, 2020). A análise também encontrou um testemunho enviado no idioma do povo indígena Kokama, o que reforça a importância do Memorial como canal de

documentação e registros históricos: “*Apu Kana Ayukaka wanakukana tapiya Kukami-Kukamiria Pray+iuka*. (Líder superior dos guerreiros do povo indígena Kokama). Wirimi Tsamia, indígena da Aldeia do Sapotal, 64 anos, vítima do novo coronavírus em Tabatinga (AM). Não é um número.” (INUMERÁVEIS, 2020).

Cenários de pandemia escancaram a efemeridade da vida

A reflexão sobre a efemeridade da vida está presente em todos os relatos, que têm esse poder de nos causar introspecção no momento em que colocamos em perspectiva o contexto da pandemia, a letalidade do vírus, a fragilidade da vida e os abismos sociais que aprofundam ainda mais a gravidade da crise social e sanitária provocada pela pandemia. Entretanto, existem relatos que são direcionados, unicamente, para o efêmero. Testemunhos que não apenas exaltam as características e personalidades da vítima mas, principalmente, destacam os sonhos e projetos de vida que a vítima não teve tempo de realizar: “Aos 45 anos, formou-se dentista. Queria ficar rico para levar os sobrinhos e netos para a Disney. Carlos Eduardo Baptista, 55 anos, vítima do novo coronavírus no Maranhão. Não é um número.” (INUMERÁVEIS, 2020). O testemunho sobre a Sônia Maria da Silva nos conta sobre as projeções que já estavam sendo realizadas, entretanto, a vítima não teve tempo suficiente de construir uma trajetória completa na profissão de educadora: “Aos 52 anos se formou professora de matemática só para realizar um sonho: lecionar para crianças pobres e de comunidade. Sônia Maria Pereira da Silva, 54 anos, vítima do novo coronavírus no Rio de Janeiro (RJ). Não é um número”. Os sonhos não estão relacionados apenas a realizações profissionais, mas ao subjetivo e aos afetos: “la ser um pai

completo. Não teve tempo. Ricardo Maeda, 44 anos, vítima do coronavírus em São Paulo. Não é um número.” (INUMERÁVEIS, 2020).

A função do *Memorial Inumeráveis*: que se pode concluir

Diante das temáticas que podem ser identificadas a partir das análises dos testemunhos postados no Instagram do *Memorial Inumeráveis*, conseguimos acessar a dimensão humana e subjetiva que está por trás dos números divulgados cotidianamente pelos órgãos de saúde e veiculados nos noticiários. Podemos dizer, portanto, que a tentativa de proporcionar maior humanização, empatia e sensibilidade às vidas que se foram e à dor de parentes e amigos também suscita a possibilidade de uma “racionalidade oblíqua, uma vez que a verdade que ele apresenta necessita de uma interpretação” (PIERRON, 2010, p. 27), na qual o testemunho atesta uma verdade subjetivamente suficiente, mas que requer que seja transmitido, encontre um canal de divulgação e, por isso, seja interpretado. As interpretações, como podemos observar durante as análises, nos contam sobre o contexto de um país que enfrenta uma dura batalha no controle da pandemia e, ao mesmo tempo, vive crises políticas com graves deslizamentos para o campo econômico e social.

Essa verdade atestada pelo testemunho só existe porque o testemunho é relacional (PIERRON, 2010), porque há um outro alguém disposto a ouvir as histórias de vida, coletar os relatos e fazer deles uma narrativa humana diante de um cenário de sofrimento, em uma tentativa de acalento e, ao mesmo tempo, de documentação de nossos tempos. Ou seja, não há testemunha sem diálogo, sem um ouvinte. “A testemunha não é testemunha de si

mesma. O testemunho mantém uma relação com o outro que ultrapassa e o constitui. Não há testemunha sem atestação” (PIERRON, 2010, p. 254). Desse modo, o trabalho dos voluntários que escutam e coletam histórias de vida, se cumpre, como explica Rogério Zé:

Imagine só: todas as pessoas que foram enterradas neste momento, tiveram cerimônias superrápidas. Não é só a doença que nos une, mas o tipo de luto. As pessoas não têm como se despedir dos parentes, as cerimônias são rápidas, não sei nem se podemos dar esse nome de cerimônia. (...) Arrisco dizer que mais tristes por conta dessa despedida bem distante da nossa cultura. Então, quando encontramos essas pessoas nas nossas conversas, é como se aquela pessoa precisasse de um ombro que ela não teve nesse processo. As conversas não são frias, são recheadas de desabafo, de revolta, de dor. A partir daí, se tornam conversas de uma relação um pouco mais profunda, mais até do que eu imaginava ter. Esses contatos têm sido, ao final das contas, se é possível dizer, lindos. É uma experiência humana super importante. (ZÉ, 2020, recurso online).

É importante dizer que, mesmo com as cinco temáticas identificadas a partir da análise dos testemunhos compartilhados no perfil do Instagram do projeto, essas caracterizações não estão fixas e engessadas, uma vez que nossas subjetividades e sentimentos de luto, revolta, saudade, amor e afeto estão sempre em movimento. Ou seja, não é possível afirmarmos que os retratos memoriais estão presentes, apenas, em um único tipo de depoimento. Assim como os aprendizados e o sentimento de brevidade da vida não dizem respeito, somente, aos exemplos selecionados para este artigo. Todos os sentimentos, impressões e reações diante da gravidade da pandemia e de uma perda dolorosa de um ente querido perpassam as subjetividades dos testemunhantes, sendo expostos em falas e recordações diversas sobre o outro. Nossa intenção, então, foi

documentar a importância da atuação do *Memorial Inumeráveis* no Brasil de 2020, que vivencia uma dura realidade de mais de 120 mil óbitos e mais de 3 milhões de casos confirmados. A partir deste registro, suscitar reflexões, com base na metodologia da Análise Temática, sobre os tipos de testemunhos que podem ser identificados no compartilhamento de depoimentos em uma rede social. Além disso, é nítido que o projeto se posiciona no campo de disputa das narrativas midiáticas propondo uma discussão mais humanitária, que preza pela subjetividade como instrumento de revolução: para que as pessoas se atentem para a gravidade da doença, para a necessidade de seguirem as recomendações dos órgãos de saúde e, sobretudo, respeitarem a dor de tantas famílias que não tiveram a oportunidade de despedir e velar de modo apropriado os entes queridos.

Notas

[1] A entrevista do professor Odilon Caldeira Neto ao Nexo Jornal está disponível no link: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2020/04/07/O-que-h%C3%A1-de-pol%C3%ADtico-na-defesa-presidencial-da-cloroquina>. Acesso em: 20 ago. 2020.

[2] O site pode ser acessado no link: <https://inumeraveis.com.br/>.

[3] A estrutura *longform* se diferencia de produções jornalísticas mais tradicionais para a web, no qual os conteúdos são produzidos de forma fragmentada para propiciar uma leitura mais rápida sobre um fato. O *longform*, por outro lado, busca traçar um caminho contrário, no qual é necessária uma apuração mais longa e aprofundada e os conteúdos jornalísticos são veiculados de forma completa, com maior fôlego.

[4] Até o momento de finalização deste artigo (dia 30/08/2020), o Brasil contabilizava 120.507 mil óbitos provocados pelo novo coronavírus. O total de casos registrados no país é de 3.847.163 milhões.

[5] A página do Facebook do projeto pode ser acessado no link: www.facebook.com/inumeraveismemorial/. Acesso em: 15 ago. 2020.

[6] O Saiba Mais é uma agência de reportagem e jornalismo independente. A entrevista com Edson Pavoni está disponível no link: www.saibamais.jor.br/edson-pavoni-a-funcao-do-inumeraveis-e-nao-deixar-nenhuma-dessas-historias-virar-numero/. Acesso em: 15 ago. 2020.

[7] Detalhes sobre o veto podem ser acessados na matéria do Jornal Nexo: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2020/07/08/Os-vetos-de-Bolsonaro-%C3%A0-lei-de-prote%C3%A7%C3%A3o-de-ind%C3%ADgenas-e-quilombolas>. Acesso em: 10 ago. 2020.

[8] O coronavírus e a quebra da crença dos indígenas: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-07-11/o-coronavirus-esta-quebrando-a-nossa-crenca-o-luto-imposto-aos-povos-indigenas-na-pandemia.html>. Acesso em: 12 ago. 2020.

Referências

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2013.

INUMERÁVEIS, Memorial. **Perfil do Memorial Inumeráveis no Instagram**. Disponível em:

<<https://www.instagram.com/inumeraveismemorial/>>. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**: a colisão entre os velhos e os meios de comunicação. Tradução Susana Alexandria. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

MOREIRA, João Almeida. Isolar idosos e doentes. Plano de Bolsonaro saiu da cabeça do "gabinete do ódio." **Diário de Notícias**, [online] Disponível: <<https://www.dn.pt/mundo/isolar-idosos-e-doentes-plano-de-bolsonaro-saiu-da-cabeca-do-gabinete-do-odio-11984033.html>>. Acesso em 29 de junho de 2020. 2020.

MUSSE, Christina Ferraz; GONÇALVES, Isabela de Souza. Notas sobre a memória participativa e digital. Revista **GEMInIS**, v. 10, n. 3, p. 44-54, 15 mar. 2020.

PAVONI, Edson. Memorial Inumeráveis, 2020. Disponível em: <https://inumeraveis.com.br/>. Acesso em: 14 ago. 2020.

PAVONI, Edson. Edson Pavoni: a intenção do inumeráveis é não deixar nenhuma dessas histórias virar número. Entrevista concedida a Rafael Duarte. **Saiba Mais**. 21 jun. 2020. Disponível em: <https://www.saibamais.jor.br/edson-pavoni-a-funcao-do-inumeraveis-e-nao-deixar-nenhuma-dessas-historias- virar-numero/>. Acesso em: 14 ago. 2020.

PIERRON, Jean-Philippe. **Transmissão: uma filosofia do testemunho**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2. N. 3, 1989. p. 3-15.

SABINO, Marlla; BEHNKE, Emily. Bolsonaro confronta ação de governadores, que reagem. **Estadão**, 20 mar. 2020. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,bolsonaro-alguns-governadores-estao-tomando-decisoes-que-nao-sao-de-suas-competencias,70003241261>. Acesso em: 22 set. 2020

SENRA, Fernando. 5 vezes em que Bolsonaro disse “e daí?” sobre temas importantes. **BBC News**, [S. l.]. 29 abr. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52478242>. Acesso em: 14 set. 2020.

SOUZA, Luciana Karine de. Pesquisa com análise qualitativa de dados: conhecendo a Análise Temática. **Arq. bras. psicol.**, vol.71, n.2, Rio de Janeiro, maio/ago. 2019. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672019000200005. Acesso em: 29 de agosto de 2020.

ZHU, Na et all. A novel coronavirus from patients with pneumonia in China, 2019. **New England Journal of Medicine**, v. 382, n. 8, p. 727–733, 2020.

ZÉ, Rogério. **Entrevista concedida às autoras por áudio de WhatsApp para este trabalho**. Juiz de Fora, jul. 2020.

História das histórias: a construção da memória e a representação de vítimas da Covid-19 em Juiz de Fora na série memorial da Tribuna de Minas

Pedro Augusto Silva Miranda, Laura Sanábio, Vanessa Martins

Resumo

A proposta do artigo é compreender como se dá a construção da memória das vítimas da Covid-19 em Juiz de Fora no jornal Tribuna de Minas, a partir de uma série memorial publicada no site e na versão impressa do jornal. As micronarrativas, de autoria do jornalista Mauro Morais, fazem uso do testemunho de amigos e de familiares como artifício de memória, buscando reconstruir as histórias de oito moradores da cidade, vítimas do novo coronavírus. O suporte *online*, oferecido pelo jornal, traz ainda a possibilidade de interação por meio de comentários no ambiente, o que possibilita a construção do “laço social” (RECUERO, 2018). A partir desse conceito, buscaremos também identificar e analisar a participação dos usuários/leitores através dos comentários feitos na página da série.

Palavras-chaves: memória; testemunho; nostalgia; Covid-19; Tribuna de Minas.

Introdução

O poema *Lembranças de morrer* é um dos textos mais representativos da obra do autor ultrarromântico brasileiro, do século XIX, Álvares de Azevedo. Publicado postumamente, em 1853, entre outros poemas, em *Lira dos Vinte Anos*, principal livro do autor, *Lembranças de morrer* desvela um “eu lírico” melancólico e com apreço pela ideia da morte. Pensamento recorrente nas obras de outros autores da mesma geração.

Quando em meu peito rebentar-se a fibra,
 Que o espírito enlaça à dor vivente,
 Não derramem por mim nenhuma lágrima
 Em pálpebra demente.
 E nem desfolhem na matéria impura
 A flor do vale que adormece ao vento:
 Não quero que uma nota de alegria
 Se cale por meu triste passamento [...]
 (AZEVEDO, 2004, p. 75).

Em sua ausência definitiva, o “eu lírico” rejeita qualquer demonstração de tristeza ou possibilidade de rememoração lamentando a partida. Por julgar sua trajetória em vida como desviante, errante, não se sente digno de tais lembranças. Logo, o que une o poema de Azevedo e a temática central deste capítulo é o contraste, a oposição.

Se na segunda geração do Romantismo no Brasil, no século XIX, a ideia de morte como um alívio para a dor existencial era bem-vinda e ao mesmo tempo não merecia ser lamentada ou rememorada. No século XXI, em meio a pandemia da Covid-19, que já fez mais de um milhão de mortos em todo o mundo em 2020¹, projetos como o site *Inumeráveis*², o portal do *The New York Times*, *Those We've Lost*³, e a série memorial de vítimas da Covid-19 do jornal Tribuna de Minas⁴ tem como objetivo, segundo as

publicações, dar visibilidade, dar rosto, às mortes causadas na pandemia, para que as vítimas não caiam no esquecimento ou fiquem apenas nas estatísticas.

Marialva Barbosa (2015), em prefácio para o livro *A Morte Midiatizada*, de Renata Ribeiro (2015), afirma que a única certeza do ser humano é que sua vida caminhará inexoravelmente para o fim. Porém, entre o início e o fim, existe uma trajetória que é marcada por afetações que permanecem em nossas lembranças.

Para Lance Strate et al. (2019), a cultura é uma espécie de esforço coletivo na tentativa de manter o nosso senso de *self*, atuando, dessa forma, como uma negação à morte que leva a atos como a criação generalizada de papéis heróicos aos indivíduos na tentativa de significar o nosso tempo de vida limitado.

A partir da morte, a trajetória de vida de alguns sujeitos ganha a eternidade nas páginas dos jornais impressos, nas revistas e nos sites. Neiva (2013, p. 404) define o obituário como “nota de falecimento geralmente publicada em jornal, acompanhada do perfil biográfico do morto”. No entanto, como nos lembra Martinez (2014), é preciso definir os dois tipos de obituários mais comumente observados na imprensa. O primeiro formato apresenta a história do morto de modo superficial, cronológico e padronizado. O outro tipo apresenta textos mais elaborados, muito próximos ao do Jornalismo Literário, como os da conhecida seção *Obituaries* do *The New York Times* ou da coluna *Morte* da Folha de S.Paulo (MARTINEZ, 2014).

Apesar de não ter uma seção regular com obituários, em 7 de junho de 2020, o jornal *Tribuna de Minas* (doravante denominada TM), editado e publicado em Juiz de Fora (MG) desde 1981, deu início a uma série memorial com os perfis das vítimas da pandemia da Covid-19 na cidade mineira. Na primeira edição do especial, disponível na versão impressa do jornal e no *site*⁵, foram publicados oito perfis (de quatro homens e quatro mulheres, de 41 a 91 anos).

O objetivo da série, segundo a publicação, é reunir relatos de familiares e amigos de vítimas da doença para um “resgate das trajetórias e da saudade que as estatísticas não dão conta de informar” (MORAIS, 2020). A série da TM foi inspirada no site memorial *Inumeráveis*.

O responsável pela apresentação da primeira edição da série e pelos perfis é o repórter Mauro Morais. O jornalista, que atua no veículo desde 2012, assina também a coluna dominical *Outras ideias*, espaço no qual descortina as histórias de personagens anônimos e conhecidos de Juiz de Fora a partir de seu texto literário.

A iniciativa do projeto memorial da Tribuna de Minas tem como motivação a tragédia causada pela pandemia de Covid-19 no mundo e, sobretudo, no Brasil. No início de outubro de 2020, período em que o presente capítulo foi finalizado, o número oficial de pessoas mortas pela doença no país era de aproximadamente 146 mil. Segundo dados do Ministério da Saúde, cerca de 4,9 milhões de brasileiros já foram infectados pelo novo coronavírus desde o primeiro caso registrado no país, em 26 de fevereiro (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2020). Em Juiz de Fora (MG), a quinta cidade no estado em registros de óbitos por Covid-19, até 05 de outubro, 225 pessoas perderam a vida em razão da doença. Mais de 6 mil juiz-foranos foram diagnosticados, de acordo com a Secretaria de Estado de Saúde de Minas Gerais (2020).

Em meio ao contexto da pandemia da Covid-19 e a partir da série memorial da Tribuna de Minas, o objetivo do presente artigo é identificar e analisar a construção da memória e a representação das vítimas juiz-foranas do novo coronavírus nas páginas do jornal impresso e através dos comentários e das interações dos leitores na página do especial. Como corpus de análise, selecionamos os oito perfis das vítimas do novo coronavírus presentes na série publicada na edição da TM do domingo, dia 7 de junho de 2020. O conteúdo

na íntegra foi colhido e armazenado a partir da versão digital do jornal, mesma versão do impresso, disponível para assinantes. Para análise, optou-se pela metodologia da Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011), por possibilitar a reinterpretação das mensagens do texto e atingir uma compreensão de seus significados extrapolando o nível de significação que vai além de uma leitura superficial, tradicional.

Micronarrativas e memória

Existem diversas formas de narrar dentro do jornalismo. Um fato pode ser contado a partir de uma nota, uma reportagem, de uma matéria, de uma crônica. Em algumas ocasiões, como é o caso da série analisada neste artigo, o jornalismo se apropria de características literárias para construir a narrativa.

A proximidade entre os gêneros jornalístico e literário começou ainda no século XVII, na Europa, sendo fortalecida no século XIX com o surgimento dos folhetins (THOMÉ, 2015). O folhetim era pequena história publicada no pé da página do jornal, “[...] onde eram publicadas variedades, críticas literárias, receitas. [...] O texto inaugural do gênero é atribuído a Frédéric Soulié, em 1836, com o folhetim ‘As memórias do diabo’” (THOMÉ, 2015, p. 31). No Brasil, o gênero também foi considerado como um romance industrial por ter sido publicado em capítulos diários, para que pudessem ser acompanhados periodicamente pelos leitores (MEYER apud THOMÉ, 2015, p. 33).

Poucas décadas depois, o material que aproximava técnicas literárias e elementos jornalísticos passou a receber o nome de Jornalismo Literário (MARTINEZ, 2009, p. 72), caracterizado por uma apuração precisa e pela ética do autor. Segundo Martinez, o jornalismo literário exige que o jornalista deixe claro qual é seu

método de trabalho, o enfoque dado na matéria e a perspectiva sobre o impacto da cobertura (MARTINEZ, 2009, p. 80).

Esse pacto entre fonte e repórter se estende para os leitores, que também devem corroborar a credibilidade do relato. O acordo é essencial para gerar a conexão do leitor com a voz autoral conferida ao jornalista no jornalismo literário. O leitor “quer saber a verdade e acredita, por razão de autoridade e hierarquia, que o seu interlocutor tem legitimidade para discernir a verdade, e confia que ele vai lhe contar a verdade” (MOTTA, 2013, p. 39).

Segundo Luiz Gonzaga Motta (2013), quando o jornalista mostra seu rosto ou expõe sua assinatura na trama, ele negocia a sua credibilidade. O autor ainda afirma que o veículo em que uma matéria é publicada também influencia no grau de confiabilidade que será dado a ela.

Para construir a confiança, os jornalistas também recorrem a meios de autenticação externa da narração, através de “lastro histórico”, que muitas vezes vem em forma de documentos ou de divulgação de depoimentos (COSSON, 2001, p. 47). Cosson chama esse fenômeno de “força do ‘eu’”:

A validação do discurso é feita, então, em parte pela força do ‘eu’ que narra aquilo que viu ou aquilo que lhe aconteceu, e, em parte, pela estruturação do discurso em duas ou mais linhas distintas de diegese divididas em dois grandes grupos: um que é formado pelos fatos buscados pela personagem-repórter, e narrados por meio de focalizações várias, o narrador funcionando aí como um simples registrador das informações; outro que é o relato da busca dos fatos, e como o narrador chegou até as informações expostas no primeiro grupo. (COSSON, 2001, p. 53).

O jornalista Mauro Morais, em entrevista aos autores deste artigo, conta que, no caso da série analisada, a preocupação com os

depoimentos refletiu na escolha da forma como o texto seria escrito. Para falar sobre esse processo de apuração e de escrita, ele cita o primeiro relato feito por ele na série sobre as vítimas do Covid-19. O primeiro familiar a procurá-lo foi Bruna, a filha de Marcos Marlière, músico conhecido como Marquinhos 66.

Não poderíamos nos sobrepor ao relato, já que tratava-se de uma filha falando sobre o pai, do primeiro familiar de uma vítima da Covid-19 falando no jornal. Pensei, então, em coletar um depoimento e transcrevê-lo. Para isso, tomei o cuidado de pensar em perguntas que me permitissem seguir um trajeto cronológico tal, que não necessitasse de intervenção no texto. Bruna, a entrevistada, ajudou bastante, atendo-se a cada pergunta e sendo objetiva sem ser monossilábica. Transcrevi as respostas de Bruna e alterei apenas conjunções. Aquela foi uma das matérias que mais repercutiu em 2020, com uma leitura bastante alta no site e muita interação nas redes sociais. (MIRANDA; SANÁBIO; MARTINS, 2020, s.p.).

Mauro Morais complementou que, além da preocupação sobre quais fontes, qual ângulo e quais meios de contato, também é muito importante escolher o formato da narrativa: “quando identifiquei que o relato de uma filha sobre o pai vitimado por coronavírus era valioso e, humildemente, eu deveria me retirar daquele texto, escolhi o formato de depoimento para comunicar o drama de uma família na pandemia” (MIRANDA; SANÁBIO; MARTINS, 2020, s.p.). Os testemunhos, segundo o próprio jornalista, foram colhidos por telefone devido à necessidade de isolamento social durante a pandemia. Depois de observar o obituário do cartório e cruzar com os dados do município, Mauro entrou em contato com familiares das vítimas através das redes sociais. Nesse contato, ele fazia questão de destacar que a série se tratava de uma homenagem e de uma forma de abordar o tema da

Covid-19. As conversas por telefone foram gravadas e duraram entre 15 e 30 minutos.

O jornalista, ao narrar os acontecimentos através de depoimentos ou do próprio testemunho, ocupa um lugar privilegiado como mediador entre a cena do fato e os leitores (SODRÉ, 2009). Independentemente de estar incluído ou não como personagem da história, ele tem um papel importante na construção da memória daquele fato. A entrevista é uma espécie de teste empírico para que o profissional possa buscar a polifonia e garantir uma memória mais próxima à realidade.

Acredito que só existe história coletiva quando contempladas todas as narrativas individuais. Caso contrário, o que temos é um trecho da história, um excerto. Meu trabalho trafega nessa direção, de contribuir para uma narrativa oficial mais justa e honesta, capaz de ouvir as mais diferentes vozes. Não sou adepto da ideia de que o jornalismo deve dar voz. Ninguém dá voz a ninguém. Todos nascemos com voz, o que precisamos, no entanto, é de escuta. Nem todos são ouvidos em nossa sociedade. O jornalismo pode contribuir para isso. (MIRANDA; SANÁBIO; MARTINS, 2020, s.p.).

Através dos depoimentos, a cultura da memória transforma o testemunho em um “[...] ícone de verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado” (SARLO, 2007, p. 19). Essa sensação de veracidade se dá, muitas vezes, pelos pequenos detalhes repetidos na narrativa, que passam a ser parte importante da narrativa.

Também em razão dessa importância e o emprego da descrição está cercado de vários cuidados, a fim de que sua narrativa seja percebida, pelo leitor, tão-somente como contraparte indissociável da narração. De modo algum o discurso realista aceita a descrição como um ornamento da narração; ao contrário, exige que ela seja naturalizada ou

motivada para que o leitor receba as informações sem notar que está sendo arbitrariamente conduzido (COSSON, 2001, p. 56).

A riqueza desses detalhes faz parecer que a narrativa está completa, mesmo com os buracos ou com a falta de solidez típica do relato oral. Mesmo que haja lacunas, a testemunha não se preocupa em justificar o que não foi contado ou validar as experiências individuais. O depoimento é utilizado, no jornalismo como instrumento de certificação da informação (BARBOSA, 2018).

Além de firmar o pacto de credibilidade, os testemunhos são importantes para entender o que Sarlo (2007) chama de “guinada subjetiva”. Ela diz respeito às novas possibilidades epistemológicas, que são os modos de investigação guiadas pelo afeto. Segundo a autora, experiência e relato são fenômenos inseparáveis. O modo como se deixa ser afetado pela situação é o ponto de partida para a reflexão.

Esse foco, dado à forma como os relatos se relacionam com a sociedade, é uma das principais características do jornalismo literário, já citado anteriormente. Esse jornalismo dá um destaque maior ao uso da oralidade (MARTINEZ, 2009, p. 72) e utiliza uma linguagem expressiva para narrar os fatos (SODRÉ, 2009), diferenciando-se do jornalismo tradicional, que valorizava os traços de objetividade no texto.

Essa busca por uma narrativa objetiva fez com que, ainda na década de 1960, surgisse um movimento chamado *New Journalism*. Insatisfeitos com esse padrão textual fechado, muito profissional da imprensa dos Estados Unidos (COSSON, 2001). Sem renunciar aos critérios de noticiabilidade⁶, as reportagens passaram a ter apuração mais intensa e detalhada, em uma narrativa não ficcional, mas que se aproximava dos contos literários.

Um dos jornalistas mais conhecidos do movimento foi Truman Capote, autor do livro *A sangue frio*⁷. Capote realizou uma

cobertura muito detalhada sobre o assassinato de uma família no interior do estado do Kansas. Durante dois anos, ele entrevistou os dois homicidas responsáveis pelo crime (SODRÉ, 2009), ambos condenados à morte. A matéria, inicialmente publicada em capítulos na revista *The New Yorker*, foi reunida em um livro de 343 páginas, lançado em 1965.

Assim como Capote, a maioria dos autores do *New Journalism* tinham a entrevista como uma das principais bases da narrativa, mostrando mais empatia e desejo de que a história possa ser contada para além de sua versão oficial. Um dos mecanismos utilizados para construir esses depoimentos é o uso de *flashbacks*, que surgem como parte da recordação do personagem. Essa digressão na história (MARTINEZ, 2009) é uma herança que o *New Journalism* deixou para o romance-reportagem, gênero que se popularizou no Brasil na década de 1970. Uma das principais características do romance-reportagem é a busca pela “verdade factual”:

Com efeito, sabemos quando lemos uma obra desse tipo, que a narrativa em nossas mãos é o testemunho de uma realidade efetivamente ocorrida. Testemunho que almeja ser e se apresenta mesmo, para além de uma simples versão de algo acontecido, como a verdade última dos fatos. Mas como é determinada essa verdade em um romance-reportagem? [...] Pressupomos, quando lemos as notícias, que os fatos ali relatados aconteceram em conformidade com o que deles se diz. Tal pressuposição surge, por um lado, da necessidade pragmática que temos de nos relacionar com o real, e retirar dele assertivas que nos garantam a convivência social; por outro lado, porque acreditamos que as notícias apresentadas pelo jornal são, no fundo, apenas fatos que consistem numa verdade pura e evidente por si mesma: a *verdade factual*. (COSSON, 2001, p. 33).

Essa verdade factual também poderia ser caracterizada como “verdade testemunhal”, principalmente nas narrativas biográficas. Ao falar sobre as saudades que os números escondem, o jornalista Mauro Morais abre espaço para que se possa construir uma biografia das vítimas da Covid-19 através das lembranças de pessoas queridas. Existem diferentes formas de se fazer uma biografia:

Quanto à palavra “biografia”, ela designa hoje, dependendo de quem a emprega: 1) a história de um homem (em célebre) escrita por outrem (é o sentido antigo e mais comum); 2) a história de um homem (em geral obscuro) contada por ele próprio a outra pessoa que o levou a compreender essa narrativa para estudá-la (é o método biográfico das ciências sociais); 3) a história de um homem contada por ele próprio a outra ou outras pessoas que o ajudam, com sua escuta, a se orientar na vida (é a [auto]biografia feita no âmbito da formação). (LEJEUNE, 2008, p. 53).

Na série estudada, as biografias têm como personagens principais cidadãos comuns. As características dos personagens se misturam ao repertório do leitor, que, através de suas próprias experiências passam a se identificar com as características de cada um. Dar rostos às pessoas, através das fotos, aproxima o leitor da situação e causa maior empatia ao ler a história. Nesse aspecto, o jornalismo literário se distancia daquele jornalismo objetivo ao tentar valorizar os aspectos individuais das pessoas comuns, como comenta o próprio Mauro Morais:

Acredito que o jornalismo deve abandonar algumas regras para se aproximar das gentes que deseja retratar. Não é possível, ainda hoje, legitimarmos critérios de noticiabilidade tão frágeis no intento de comunicar. O que as redes sociais trazem para a atualidade é justamente esse questionamento, do que pode ou não ser noticiado e nos

mostra que tudo pode e deve ser noticiado. E cada material exige um tratamento específico. Sendo assim, o olhar para as pessoas anônimas não deve estar apenas nas narrativas sobre suas vidas, mas em toda proposta editorial. É preciso que esse raciocínio, de valorização do homem comum e das frestas da sociedade, inunde todo o jornal. (MIRANDA; SANÁBIO; MARTINS, 2020, s.p.).

Essa narrativa sobre pessoas comuns é uma marca forte do jornalismo literário. No caso da série analisada, as histórias contadas ultrapassam as linhas de uma simples biografia. Ao falar da saudade que os números escondem, Mauro Morais também faz relatos sobre as mortes desses indivíduos comuns. Essa morte midiaticizada será abordada de forma mais aprofundada a seguir.

A morte midiaticizada

Como bem pontua Boaventura Santos (2020), a pandemia tem alvos privilegiados. Para ele, porém, cria-se uma espécie de “comunhão” entre todos. O autor resgata a etimologia do termo, que seria: todo o povo. No entanto, percebe-se que essa comunhão entre as pessoas atua de forma seletiva em seus contextos.

Pensemos, por exemplo, nos dados trazidos pela imprensa. “[...] *The Economist* mostrava no início deste ano que as epidemias tendem a ser menos letais em países democráticos devido à circulação de informação” (SANTOS, 2020, p. 7). Tal compreensão, trazida aqui por Santos (2020), nos faz refletir acerca de sua adequação em nosso contexto.

Em entrevista concedida a Miranda, Sanábio e Martins (2020), Mauro Morais afirma que, no dia que sua reportagem foi ao ar, inúmeros comentários e compartilhamentos nas redes sociais surgiram e diversos leitores afirmaram “[...] tratar-se de um gesto ‘alarmista e terrorista’ da Tribuna”. Através da entrevista de Morais,

percebemos o quão complexo é essa espécie de “comunhão”, quando trazemos a colocação do termo para o atual cenário, em que temos milhares de vidas perdidas e nota-se a falta de sensibilidade às vítimas e seus familiares. Essa falta de sensibilidade reflete o caráter de negação. Para Santos (2020), ao final da quarentena, é provável que as pessoas queiram assegurar-se que o mundo tal qual conhecem continua o mesmo.

Marialva Barbosa em prefácio para o livro de Ribeiro (2015), reflete que “[...] não existe vida sem afetos. Ao longo da vida, marcada por encontros singulares e definitivos, há a construção de redes de afeto que definem a nossa existência” (BARBOSA, 2015, p. 13). Ao relatar as histórias das vítimas, a série memorial da Tribuna de Minas traz, além da visibilidade a essas vítimas da pandemia, uma homenagem; presença e lembrança de sujeitos ausentes. Configura-se, com isso, uma morte que se adentra no ciberespaço – um espaço que se caracteriza como um suporte para comunicação e práticas culturais por meio de conexões entre os sujeitos envolvidos. Um espaço presente em vários lugares simultaneamente e, ao mesmo tempo, em lugar algum. Lévy (1998, p. 92) o define como “[...] um espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial de computadores e das memórias dos computadores”, e reforça seu caráter de envolvimento entre os sujeitos em suas conexões.

Percebe-se que o avanço das tecnologias digitais nos impôs novas linguagens e distintas configurações sociais, determinando novos espaços de interação, crenças e costumes. Espaços que devem “[...] produzir e trazer novos olhares, outras finalidades, múltiplos processos, novos cenários, formas de afeto (para além do afetar), que se condensa no processo mais básico do ser humano, que é o de comunicar” (GOBBI, 2013, p. 158). Dentre esses cenários, advindos dos avanços das tecnologias digitais, destacamos o fim da vida representado na rede.

“Segundo Freud (1987), ninguém crê em sua própria morte. Para ele, estamos, inconscientemente, convencidos de nossa imortalidade” (FREUD apud RIBEIRO, 2015, p. 18). Com a ambiência digital, percebe-se como esses espaços de rememoração seriam formas encontradas pelos sujeitos para prolongar a existência de pessoas queridas. Para Ribeiro (Ibid.), “numa sociedade que tenta a cada dia se livrar da morte, o ciberespaço seria uma espécie de retorno ao espaço da alma, do imaterial, onde o corpo humano pode ser alongado, bem como suas referências de conteúdo, entre elas, a memória” (RIBEIRO, 2015, p. 88).

Ribeiro (2015), ao citar Halbwachs (2006), pontua que “a duração de uma memória está limitada à duração do grupo, porque se este não mais existir, não se pensará mais nele e, desta forma, não será possível reconstruir sua imagem” (RIBEIRO, 2015, p. 152). No ambiente analisado, essa questão possui ligação com a característica de efemeridade de dados em rede, já que as informações nesse tipo de ambiente não possuem caráter permanente, podendo desaparecer sem aviso prévio.

Definimos aqui, as mortes retratadas pela Tribuna de Minas e estampadas no ciberespaço, como morte midiaticizada que, para Barbosa (2015), é uma esperança na vida como forma de prolongar a existência. A autora, considera que

[...] A morte midiaticizada continua sendo um investimento coletivo derivado da esperança na vida. Morrer lentamente, apagar gradualmente, acostumar-se com a significação de um fim que não sabemos de fato o que significa são formas de presumir e de experimentar a morte. A tentativa é fazer durar o que não pode durar. Construir, enfim, uma existência virtual para quem foi apartado abruptamente do mundo. Diminuir a ausência, a dor, transcender a vida. (BARBOSA, 2015, p. 15).

Para Ribeiro (2015), essa onipresença assegurada pelo ciberespaço garante às narrativas da morte um novo sentido, na medida em que é concedido ao corpo, já não mais presente, uma nova forma de habitar em um espaço sagrado.

As narrativas de morte, bem como suas representações, sempre estiveram relacionadas ao local em que ocorreram e à conjuntura a que estão expostas ou pela qual são influenciadas. Os acontecimentos, bem como as práticas comunicacionais, estão enraizados em um espaço, que é, ao mesmo tempo, produtor e produto de sentido. (RIBEIRO, *Ibid.*, p. 56).

A seguir abordaremos os principais pontos observados na análise dos perfis da série memorial da Tribuna de Minas a partir da técnica da análise categorial/temática proposta pela metodologia da Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011).

Aqueles que perdemos - narrados nas páginas do jornal

Optou-se nesse estudo pelo emprego da Análise de Conteúdo proposta por Bardin (2011). A partir da técnica da análise categorial buscamos identificar como se dá e de que modo ocorre a construção da memória nas páginas do jornal Tribuna de Minas nos perfis de oito vítimas da Covid-19 em Juiz de Fora, publicadas em uma série memorial no *site* e na versão impressa no dia 7 de junho de 2020.



Figura 1 – Série memorial da Tribuna de Minas sobre as vítimas juiz-foranas da Covid-19

Fonte: Jornal Tribuna de Minas (2020)

A metodologia está estruturada em três fases: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados obtidos e interpretação. Na primeira fase da análise, partimos para coleta do material de pesquisa. Selecionamos os oito perfis publicados pela TM que têm relação direta com a morte por Covid-19 em Juiz de Fora e a produção de memória e da midiatização. Os textos foram extraídos da versão digital do jornal, disponível para assinantes. Depois desse recorte, iniciamos uma leitura “flutuante”, movimento previsto por Bardin (2011) e que permite um primeiro contato com o material a fim obter “impressões e orientações”. A partir dessa leitura, e tendo como base o referencial teórico, foram detectados sete eixos temáticos/categorias sob os quais os perfis no jornal são

construídos. Foram observadas também subcategorias em alguns eixos, resultado de derivações ou gradações das categorias principais.

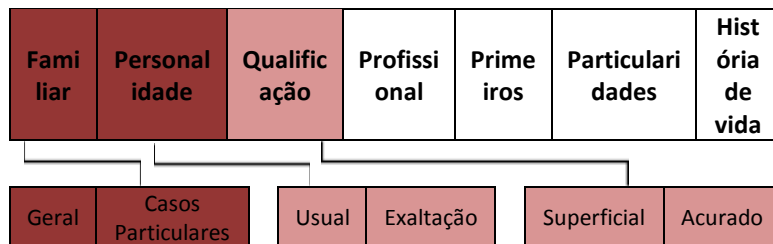


Tabela 1 – Eixos temáticos/categorias detectadas na análise

Fonte: Elaborada pelos autores

Na segunda fase, partimos para exploração do material a partir das categorias e subcategorias identificadas. Na categoria “Familiar”, observamos a construção do texto a partir dos relatos dos familiares e amigos das vítimas. Em alguns textos, essa composição ocorreu de modo mais generalista. No entanto, na maioria dos perfis ela ocorre a partir da lembrança de casos específicos por algum entrevistado. Como, por exemplo, no relato sobre Hilda Machado Venerando, de 91 anos, morta em maio de 2020. A neta da idosa lembra uma história particular sobre as vezes que ia ao Centro da cidade receber o pagamento da avó e do lanche que ganhava “[...] dona Zica sacava o dinheiro e depois levava a menina para comprar biscoitos[...]” (MORAIS, 2020). Outros três perfis também contam com construções a partir de lembranças pessoais e afetivas dos entrevistados com as vítimas retratadas.

Na segunda categoria “Personalidade” identificamos que traços da personalidade das vítimas são utilizados em alguns textos. Dentro dessa categoria foram observadas duas subcategorias: “Usual” e “Exaltação”. Os quatro perfis de mulheres e um de homem foram construídos a partir de expressões/palavras usuais,

corriqueiras, ao apontar características da personalidade das vítimas. Nos demais perfis, todos de homens, foram empregadas palavras que atribuem um sentido de exaltação a quem é retratado. Como, por exemplo, no texto sobre Marcos Luiz Rocha Marlière, em que o musicista é definido como uma pessoa “[...] que fez história” e com um “[...] legado que Marquinho também deixou para diferentes gerações de músicos da cidade [...]” (MORAIS, 2020).

A terceira categoria “Qualificação” foi observada nos títulos e descrições iniciais de cada perfil atribuídas, em sua maioria, pelo autor dos textos. Portanto, trata-se das palavras empregadas na qualificação/definição de cada pessoa retratada. A partir dessa categoria foram identificadas duas subcategorias. Os quatro perfis de mulheres foram agrupados na subcategoria “Superficial”, por conterem uma qualificação pouco aprofundada nos textos. Caso de Terezinha Nascimento Lopes, definida no título de seu perfil como “uma tia vaidosa”. Em contrapartida, nos quatro perfis de homens são utilizadas expressões acuradas na definição. Caso de José Luiz Rezende Pereira, descrito como “professor dos números”. Essa categoria aponta para uma discrepância nos termos utilizados para definir os homens e as mulheres retratadas.

A quarta categoria, “Profissional”, aponta para a mesma direção que a anterior, no que se refere a construção dos perfis dos homens e das mulheres. Detectamos que alguns textos são escritos revelando e valorizando aspectos da vida profissional dos retratados. No entanto, somente os perfis de homens entram nessa categoria por conterem relatos/trechos de suas jornadas profissionais. As atividades profissionais das mulheres ou não são mencionadas ou não ganham destaque na biografia.

No quinto eixo temático, denominado como “Primeiros”, observamos que dois acontecimentos que se tornaram um marco durante a pandemia por terem sido classificados como os primeiros casos (de morte e de morte de profissional de saúde) tiveram

destaque nos perfis do professor José Luiz Rezende Pereira (primeira vítima da Covid-19 em Juiz de Fora) e do técnico de enfermagem Agnaldo do Nascimento Emídio (primeiro profissional de saúde morto pela doença na cidade).

Na penúltima categoria, “Particularidades”, são classificados os perfis que contaram relatos de amigos e/ou parentes sobre alguma característica/aspecto particular da vida das vítimas. Como no perfil de Ilda Rizzo Rangel, em que a neta mais velha Chris Rangel lembra do jeito da avó: “Descendente de napolitanos, ela era muito brava” (MORAIS, 2020). No total, três perfis dão destaque para esse tipo de relato de particularidade.

Na última categoria, “História de vida”, estão os perfis com ocorrência de relatos sobre a trajetória pessoal, reconstituindo parte da história de vida da pessoa retratada. No todo, seis textos contam com esse tipo recuso em sua composição. Como exemplo, temos a história de Affonso Schröder, morto em maio de 2020 pela Covid-19. O texto traz parte da trajetória do idoso. “Descendente de alemães, herdou da família a oficina de molas de caminhão, onde trabalhou por toda a vida e de onde tirava o sustento de casa” (MORAIS, 2020).

A seguir sistematizamos na Tabela 2 os principais resultados identificados na análise.

CATEGORIA S/ TEMÁTICAS	SUBCATEGORIAS	DESCRIÇÃO	EXEMPLOS OBSERVADOS	FREQÜÊNCIA NOS PERFIS
(1) Familiar	<i>Geral</i>	Relato generalista produzido a partir do depoimento de parentes e pessoas próximas com	“Nós oferecemos , eu e meus irmãos, nossa casa, para que ele ficasse com a	2 perfis

		<p>informações familiares gerais e/ou do cotidiano da pessoa retratada no perfil</p>	<p>gente, mas ele não aceitou. Dizia que amava muito ela”; “Ressalta Edith sobre o experiente profissional, com passagem por diferentes hospitais e empresas da cidade”;</p>	
	<p><i>Casos particulares</i></p>	<p>Relato específico/particular sobre algum episódio marcante entre quem relata e a pessoa retratada no perfil</p>	<p>“[...] dona Zica sacava o dinheiro e depois levava a menina para comprar biscoitos na Fábrica de Doces Brasil”; “Foi ele quem ensinou minha mãe a cozinhar”; “Bruna ficava comendo batata e tomando refrigerante enquanto</p>	<p>4 perfis</p>

			assistia a performanc e paterna”; “Quando eu era mais jovem, era meio perdido, e ela sempre falava que orava muito por mim”.	
(2) Personalida de	<i>Usual</i>	Uso de expressões e linguagem usuais, corriqueiras, ao retratar a personalidade no perfil	“Muito teimoso[...]”; “Era família, carinhosa e amorosa”; “Alegre, Ilda participava[...]”; “[...] muito amorosa e muito cuidadora”; “[...] não viam limites na generosidad e da Tia [...]”	5 perfis (mulheres e homens)
	<i>Exaltação</i>	Uso de expressões que exaltam, dão ênfase a determinados aspectos da personalidade da pessoa	“Assim, fez história”; “Legado que Marquinho também deixou para diferentes gerações de	3 perfis (homens)

			músicos[...] ”; “Trabalhava muito, todo o tempo”; “[...] foi um honroso soldado na batalha contra o vírus”	
(3) Qualificação o	<i>Superficial</i>	Uso de expressões e linguagem sem maiores definições, superficial, ao qualificar	“Tia vaidosa”; “Jardim florido”; “A vizinha”; “Católica fervorosa”. “Professor dos números”; “Mestre”; “Profissional dedicado”; “Homem apaixonado”.	4 perfis (mulheres)
	<i>Acurado</i>	Uso de expressões e linguagem que exaltam a pessoa retratada no perfil	“Profissional, sensível e comprometido”; “[...] trabalhou por toda a vida e de onde tirava o sustento de casa”; “Marquinho era professor”; “Formou-se	4 perfis (homens)
(4) Profissional		Perfis produzidos a partir do relato sobre as vítimas enquanto profissionais, no exercício de suas funções laborativas		4 perfis (homens)

			em engenharia elétrica e rapidamente tornou-se professor e pesquisador [...]”.	
(5) Primeiros		Acontecimentos que se tornaram um marco durante a pandemia por terem sido classificados como os primeiros casos (de morte, de infecção, de morte de profissional de saúde, por exemplo)	“[...] tornou-se a primeira vítima fatal do vírus em Juiz de Fora”; “[...] tornou-se o primeiro profissional de saúde da cidade silenciado pela Covid-19”.	2 perfis
(6) Particularidades		Revelam uma característica/as pecto particular da pessoa retratada no perfil	“[...] incluía até os iogurtes na geladeira lotada para a família”; “[...] herdou da avó o dom para a costura e para a cozinha e personalidade de forte”; “Agnaldo tinha por costume cumpriment	3 perfis

			<p>ar todos os colegas e pacientes logo que chegava no trabalho”.</p>	
<p>(7) História de vida</p>		<p>Perfis produzidos com parte da história de vida da pessoa do perfil</p>	<p>“[...] casou-se com Terezinha, com quem teve cinco filhos [...]”; “Nasceu em Argirita e mudou-se para o bairro [...]”; “Filha de pais italianos, ela manteve-se no bairro após o casamento [...]”; “Nascido em Leopoldina, vivia na roça, numa família de oito filhos”; “[...] chegou a apostar na vida fazendo shows, mudou-se para o Rio de Janeiro</p>	<p>6 perfis</p>

			[...]; “[...] mudou-se para Juiz de Fora aos 27 anos, com o marido e seis de seus oito filhos.”	
--	--	--	-------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Tabela 2 – Categorias observadas na análise dos perfis na *Tribuna de Minas*

Fonte: Elaborada pelos autores

Aqueles que perdemos - nos comentários e interações no site

O espaço analisado nesta pesquisa constitui-se de uma faca de dois gumes, em que temos os esforços de homenagem e alerta dos perigos da Covid-19 (por parte tanto do jornal, quanto de alguns leitores através de comentários), mas, ao mesmo tempo, um local aberto a interações que expõe a opinião desses leitores, sem mediação. E, como qualquer tipo de ambiente em rede, suscetível a desavenças e mensagens de ódio.

O termo “interação” se caracteriza como ação que apresenta um reflexo comunicativo entre os indivíduos envolvidos. Recuero (2018) afirma que essas ações podem ser coordenadas através de conversação, em que, segundo a autora “[...] a ação de um ator social⁸ depende da percepção daquilo que o outro está dizendo” (RECUERO, 2018, p. 31). Para a autora, a interação constitui-se como matéria-prima das relações em rede e, conseqüentemente, da criação de laços sociais.

O laço é definido como as conexões entre os atores incluídos nas interações, sendo resultado da consolidação das relações

estabelecidas entre os indivíduos. Recuero (2018), à luz de Breiger (1974), afirma que o laço social não depende apenas de interação entre os indivíduos e afirma que, independentemente da ação, sendo resultado apenas de um pertencimento a um determinado local, grupo ou instituição, existem os chamados “Laços de associação”.

Ainda, segundo Recuero (2018) existem os “laços fortes” e “laços fracos”. O primeiro caracteriza-se pela intimidade e intenção em manter uma conexão. Já o segundo, é definido por relações dispersas e que não traduzem intimidade ou proximidade.

Importante frisar que “as relações não precisam ser compostas de interações capazes de construir, ou acrescentar algo. Elas também podem ser conflituosas ou compreender ações que diminuam a força do laço social” (RECUERO, 2018, p. 37), como podemos notar na conversa apresentada abaixo (Figura 2). Para Recuero (2012) a conversa é “[...] a porta através da qual as interações sociais acontecem e as relações sociais se estabelecem” (RECUERO, 2012, p. 29).

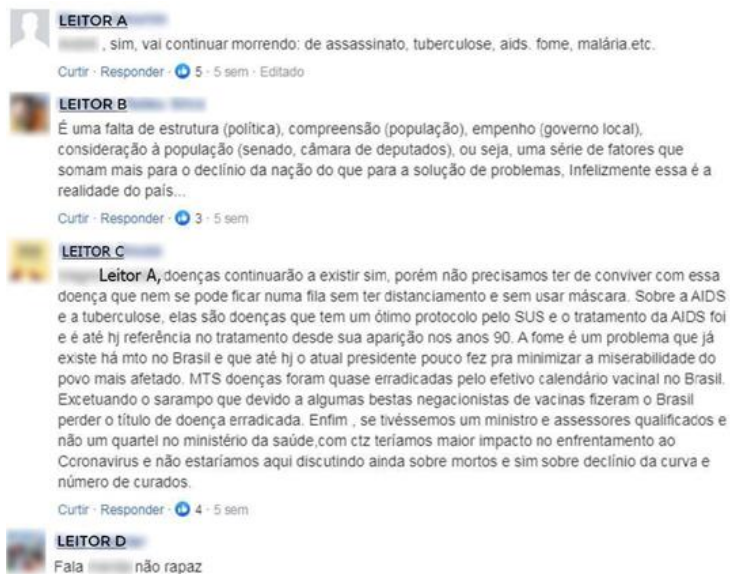


Figura 2 – Trecho de conversação evidencia relações conflituosas no ambiente analisado

Fonte: Portal Tribuna de Minas/ Reprodução (2020)

As conversações em rede apresentam o potencial de migrar para os mais distintos ambientes no ciberespaço e possuem, ainda, em ambientes caracterizados pela rememoração, outro efeito: o de configurar o ambiente como alvo de lembranças. Como se virtualmente o que já se foram pudessem ouvir as declarações publicadas. Identificamos comentários com tais características, como apresentado abaixo (Figura 3).

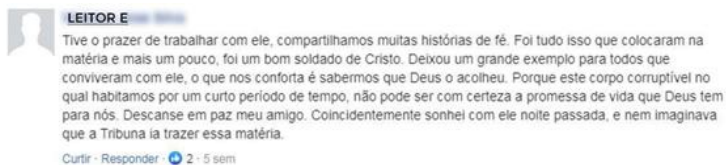


Figura 3 - Comentário com condolências de um leitor

Fonte: Portal Tribuna de Minas/ Reprodução

A construção dessa memória na rede, através dos leitores, pode ser percebida por vieses diferentes. Com o intuito de entender essas manifestações dos usuários no ambiente analisado, realizamos uma categorização⁹ desses comentários. Importante frisar, que essa análise leva em conta apenas os comentários presentes no *site* no dia 17 de julho de 2020, dia em que os dados foram colhidos, e que tal análise foi realizada com base nos comentários de todos os perfis das vítimas apresentadas pelo jornal (disponíveis por *hiperlink* na reportagem).

A partir dessa categorização, encontramos os seguintes resultados: os comentários, em sua maioria, traduziam leitores com opiniões críticas à Tribuna de Minas, porém, paralelamente, o número de críticos ao governo e que, conseqüentemente, exprimiram opiniões que iam a favor da matéria do jornal foram significativos. Importante ressaltar que detectamos leitores que manifestaram insatisfação com a matéria e simultaneamente expressaram seu favoritismo ao atual governo.

Ainda, encontramos ofensas a outros usuários, mas que não estavam ligados a argumentos de cunho político. Eram ofensas diretas a outros usuários por discordarem da opinião alheia.

Categorizamos como “conscientes” aqueles que acreditam no vírus e que, através de seus comentários, fazem um alerta sobre a pandemia como forma de conscientização de outros leitores. Em contrapartida, os intitulados “céticos”, são aqueles que acreditam que outras doenças matam tanto quanto a Covid-19. Importante

destacar que os leitores enquadrados nessa categoria não expressaram oposição à conduta da Tribuna, apenas seu caráter negacionista perante à pandemia.

Os comentários enquadrados em “solidariedade” e “saudosismo” expressaram o menor número dentro da conversação, geralmente vindo de leitores que conheciam as vítimas. As mensagens enquadradas nesta primeira, refletem apenas sentimentos de condolências aos familiares enquanto o “saudosismo” possui conteúdo de cunho nostálgico. Uma mesma mensagem pode se enquadrar em ambas as categorias.

Considerações finais

No jornalismo hospedado na internet, há um apagamento das fronteiras entre emissor e receptor, possibilitando o deslocamento de uma memória coletiva para uma memória social (CASADEI, 2009). O trabalho de entrevista também une essa memória oficial e a das vítimas, que, no caso da série, é construída através dos depoimentos de amigos e familiares.

Podemos concluir, então, que os testemunhos narrados na série analisada são potencializadores dos relatos memorialísticos sobre traumas e situações que envolvem temas delicados, como a morte.

É possível destacar que temas como a família, a personalidade, a profissão, as particularidades, a história de vida, entre outros, são os principais aspectos presentes na construção dos textos dos perfis de vítimas juiz-foranas da Covid-19 nas páginas do jornal Tribuna de Minas. Fica evidenciado na análise das biografias, por razões estruturais e sociais, como a questão profissional e da manutenção familiar ainda está muito relacionada/atrelada ao homem.

Contradizendo a hipótese inicial, os comentários publicados pelos leitores no ambiente do *site* da Tribuna de Minas, em sua

maioria, não expressam condolências às vítimas, o que atribuiria ao ambiente de conversação analisado em uma espécie de local de rememoração. Pelo contrário, a conversação, de modo geral, exprime opiniões que pouco levam em conta as vítimas e suas histórias trazidas por familiares. A sensibilidade perante a situação perde lugar para ofensas e críticas de cunho pessoal e opiniões a respeito do vírus.

Após a análise da conversação, percebe-se que essas histórias trazidas pela Tribuna, contadas de uma forma tão sensível por Mauro Morais, encontram barreiras para a comoção do leitor, que muitas vezes vai na contramão do ideal da reportagem, relatado por Mauro Morais em entrevista: a humanização dos que já se foram.

Os laços que permeiam o *corpus* analisado caracterizam-se por relações que não possuem o caráter de “construção”, os denominados laços fracos.

Notas

[1] Dados de outubro de 2020. Disponível em: <https://covid19.who.int/>. Acesso em: 03 out. 2020.

[2] Memorial *online* criado em 30 de abril pelo artista Edson Pavoni e que reúne centenas de perfis de vítimas brasileiras da Covid-19. Disponível em: <https://inumeraveis.com.br/>. Acesso em: 04 out. 2020.

[3] Portal lançado em 27 de março de 2020 pelo jornal norte-americano The New York Times com os perfis de vítimas do novo coronavírus. Disponível em: www.nytimes.com/interactive/2020/obituaries/people-died-coronavirus-obituaries.html. Acesso em: 05 out. 2020.

[4] Série publicada no jornal Tribuna de Minas, em 7 de junho de 2020, reúne perfis de moradores de Juiz de Fora (MG) vítimas da Covid-19. Disponível:

<https://tribunademinas.com.br/noticias/cidade/07-06-2020/as-saudades-que-os-numeros-da-covid-19-escondem-em-jf.html>.

Acesso em: 05 out. 2020.

[5] Disponível em:

<https://tribunademinas.com.br/noticias/cidade/07-06-2020/as-saudades-que-os-numeros-da-covid-19-escondem-em-jf.html>.

Acesso em: 23 set. 2020.

[6] Esses critérios de noticiabilidade são chamados de valores-notícia, que incluem imediatismo, empatia, ineditismo e interesse público.

[7] A versão original, em inglês, recebeu o nome de *In Cold Blood*.

[8] Segundo Recuero (2018), os indivíduos envolvidos em uma rede são chamados de atores e que, através de interação e da constituição de laços sociais, moldam as estruturas sociais.

[9] A categorização foi realizada com o auxílio do Atlas.ti – *software* classificados como “CAQDAS” (*computer-assisted qualitative data analysis software*) e tem como uma de suas funções a organização dos dados por categorias/códigos, estabelecidas pelo usuário do programa, fazendo relações entre elas.

Referências

AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Paulus, 2004.

BARBOSA, Marialva. Prefácio. In: RIBEIRO, Renata. **A morte midiaticizada**: como as redes sociais atualizam a experiência do fim da vida. Niterói, RJ: Eduff, 2015.

BARBOSA, Marialva; GERK, Cristine. Jornalismo na era dos testemunhos: remediação, reconfiguração ou permanências históricas? **Interin** (UTP), v. 23, p. 127-144, 2018.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011.

BREIGER, Ronald. The Duality of Persons and Groups. **Social Forces**, v. 53, n. 2, 1974.

CASADEI, Eliza. **Os Novos Lugares de Memória na Internet**: As Práticas Representacionais do Passado em um ambiente. Online. Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/Casadei_memoria_Internet.pdf>. Acesso em: 21 set. 2020.

COSSON, Rildo. **Romance-reportagem: o Gênero**. Brasília: Editora UnB, 2001.

GOBBI, Maria Cristina. Comunicação em redes de afetos e emoções. In: BARBOSA, Marialva; MORAIS, Osvando J. de (orgs.). **Comunicação em tempos de redes sociais**: afetos, emoções, subjetividade. São Paulo: Intercom: 2013.

LÉVY, Pierre. **Inteligência Coletiva**: por uma antropologia do ciberespaço. Luiz Paulo Rouanet (trad.) São Paulo: Loyola, 1998.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico** - de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra

Guedes; Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARTINEZ, Monica. Jornalismo Literário: a realidade de forma autoral e humanizada. **Revista Estudos em Jornalismo e Mídia**. Ano VI, n. 1, p. 71-83, jan./jun. 2009.

_____. A vida em 20 Linhas: a representação da morte nas páginas da Folha de S.Paulo. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v. 37, n. 2, p. 71-90, jul./dez. 2014.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Covid-19 no Brasil. 2020**. Disponível em: https://susanalitico.saude.gov.br/extensions/covid-19_html/covid-19_html.html. Acesso em: 5 out. 2020.

MIRANDA, Pedro; SANÁBIO, Laura; MARTINS, Vanessa. **A história de todos nós que vem da história de cada um**: as micronarrativas de Mauro Morais em tempos de Covid-19. 2020. Disponível em: <https://medium.com/namidia-discute/a-hist%C3%B3ria-de-todos-n%C3%B3s-que-vem-da-hist%C3%B3ria-de-cada-um-as-micronarrativas-de-mauro-morais-em-9da481291324>. Acesso em: 05 out. 2020.

MORAIS, Mauro. As saudades que os números da coronavírus escondem em JF. 2020a. **Tribuna de Minas**. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cidade/07-06-2020/as-saudades-que-os-numeros-da-covid-19-escondem-em-jf.html>. Acesso em: 05 out. 2020.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

NEIVA, Eduardo. **Dicionário Houaiss de Comunicação e Multimídia**. São Paulo: Publifolha, 2013.

RECUERO, Raquel. **A conversação em rede**: comunicação mediada pelo computador e redes sociais na Internet. Porto Alegre: Sulina, 2012.

_____. **Redes sociais na internet**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2018.

RIBEIRO, Renata. **A morte midiaticizada**: como as redes sociais atualizam a experiência do fim da vida. Niterói, RJ: Eduff, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. Coimbra: Almedina, 2020.

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

SECRETARIA DE ESTADO DE SAÚDE DE MINAS GERAIS. **Painel de monitoramento dos casos**. 2020. Disponível em: <http://coronavirus.saude.mg.gov.br/painel>. Acesso em: 05 out. 2020.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

STRATE, Lance et al. **Introdução à ecologia das mídias**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

THOMÉ, Cláudia. **Literatura de ouvido**: crônicas do cotidiano pelas ondas do rádio. Curitiba: Appris, 2015.

Arte, nostalgia e ruínas do passado

A nostalgia dos Barões: a lógica da derrubada de monumentos como estratégia para ressignificação de narrativas

Frederico Lopes Oliveira, Lorraine Pinheiro Mendes

Resumo

O presente artigo tem como objetivo discorrer acerca do fenômeno da derrubada de monumentos como tentativa de ressignificação de memórias coletivas e narrativas políticas. Com a mais recente eclosão de manifestações antirracistas ao redor do mundo, eventos envolvendo a derrubada de monumentos históricos expuseram a necessidade da discussão sobre a permanência das narrativas históricas tradicionais, consolidadas pela instituição Estado através da construção de monumentos no espaço urbano. Entendendo a cidade como um território onde as narrativas se encontram em disputa, busca-se entender a urgência da revisão do valor simbólico dessa nostalgia de grupos hegemônicos para com um ideal de memória nacional que evoca uma memória coletiva violenta, cujo gerenciamento político é encenado através de estátuas e monumentos públicos.

Palavras-chave: monumento, memória, narrativas, patrimônio, semiótica.

Introdução

Diante da eclosão de registros e pulverização através das mídias sociais das manifestações antirracistas ao redor do globo, decorrentes do assassinato de George Floyd em março de 2020, novos eventos que culminaram na derrubada de monumentos históricos em diversos países do mundo, trouxeram à tona a discussão acerca da legitimidade de narrativas históricas fundamentadas em valores que já não encontram lastro em grande parte das discussões em disputa na sociedade contemporânea. Para compreender tais eventos, é fundamental lançar luz sobre as alegorias e representações manifestadas nesses monumentos, bem como o contexto social, político e tecnológico do tempo presente, em contraponto com a realidade da época em que foram construídos.

Ao longo de distintas temporalidades históricas, diferentes modelos econômicos e de organização social promoveram a construção de pirâmides sociais que favoreceram modelos de dominação baseados na exploração do trabalho e no controle da liberdade dos indivíduos. A declaração de direito de propriedade de uma pessoa sobre a outra se constituiu como uma prática comum durante a maior parte da história humana, e, em algumas sociedades, indivíduos escravizados eram destituídos de sua humanidade e comercializados como mera mercadoria. Por outro lado, em exemplos como os Hilotas, escravizados na cidade de Esparta, na idade antiga, eram propriedade do Estado e não podiam ser vendidos ou trocados (ARROXELAS apud CARDOSO, p. 6, 2019). Dentre as categorias de escravização possíveis desenvolvidas pela humanidade na história, vamos adotar como ponto de partida uma espacialidade e temporalidade definidas: a questão da realidade escravocrata nas Américas através do Atlântico.

Dessa maneira, o presente artigo busca contrapor duas das principais movimentações sociais que anseiam pela representatividade de suas narrativas através de marcos cravados no tecido urbano, como estátuas, monumentos e ocupações. Por um lado, podemos observar a mobilização de ativistas antirracistas, buscando lançar luz às memórias silenciadas pelos processos históricos que relegaram suas gerações ao sufocamento de sua expressão cultural, ao esvaziamento de suas oportunidades e ao embranquecimento de suas potencialidades. Do outro lado, observamos setores da sociedade ligados a uma espécie de nostalgia cultural, em que a solidez de suas tradições, costumes e conceitos remetem a períodos pré-modernos, e se liquefizeram diante de uma realidade social que não sustenta mais certezas inquestionáveis. Portanto, são responsáveis por gerar um movimento que intenta glorificar uma narrativa de memória nacional representada em uma estátua ou monumento.

Sobre o relato histórico

Ao desenvolver qualquer tipo de argumentação sobre processos históricos, é fundamental compreender que estamos em um momento de escolha, ou seja, a escrita da história pressupõe a eleição e o silenciamento de narrativas, memórias, indivíduos e comunidades, sobretudo em períodos em que a formação das consciências históricas não envolve a contribuição dos agentes partícipes dos contextos narrados. No caso do negro escravizado, os processos de silenciamento e obliteração dos arquétipos de suas identidades culturais foram consolidados de maneira extremamente violenta, responsável por gerar fissuras profundas no tecido social, que se arrastam aos dias atuais. Além disso, a máquina colonial industrializou o processo de escravização como nunca antes na história. De acordo com a iniciativa *The Trans-*

Atlantic Slave Trade Database (responsável por realizar um esforço internacional para catalogação de dados sobre o tráfico de escravos), cerca de 1.552.000 de pessoas negras escravizadas foram trazidas para a América espanhola, enquanto no Brasil, segundo o banco de dados *Slave Voyages* organizado pela Universidade de Emory, em Atlanta, 4,9 milhões de pessoas foram trazidas nos tumbeiros (ROSSI, 2020). Além do absurdo número de pessoas sequestradas no continente africano e transportadas na condição de mercadoria, a colonialidade, segundo Mbembe (2018), funda uma existência subalterna a partir da invenção de raça como categoria hierarquizante, e como consequência, um característico modelo de escravidão.

A escravidão atlântica foi o único complexo servil multi-hemisférico que chegou a fazer das pessoas de origem africana mercadorias. É nesse sentido que se trata da única a ter inventado o negro, isto é, uma espécie de homem-coisa, homem-metal, homem-moeda, homem-plástico. (MBEMBE, 2018, p. 11).

Do ponto de vista do colono¹, assim como nos demais países das Américas, no Brasil e na América Hispânica essa mão de obra, transformada em peça, destituída de sua humanidade, foi utilizada na produção agrícola e na exploração de minérios como ouro, prata e outros metais. Nesse sentido, dentro do modelo econômico colonial, para recuperar o valor gasto na aquisição do escravizado em um curto período, os colonos exploravam a mão de obra até a exaustão. Essa estrutura de trabalho estafante oferecia para os senhores a dominação física do escravizado pelo cansaço, denotando um potencial estratégico para tentar controlar a agência e organização de levantes e fugas. Desse modo, colonos capazes de gerir essa estrutura de forma eficiente mantinham grandes latifúndios produtivos e engendravam-se na história oficial a partir

de noções de progresso e desenvolvimento que desprezavam a condição dos negros escravizados, rendendo-lhes, mais do que poder econômico, prestígio social e capital político, exercendo forte influência na vida na colônia.

Contudo, por trás de um ideário de progresso, desenvolvimento e avanço econômico, uma estrutura absolutamente avassaladora mantinha o morticínio das populações e diversas culturas indígenas e de homens e mulheres negras escravizadas, que serviam de combustível para a riqueza econômica do Estado-nação. Nesse ponto, voltamos nosso olhar para a estrutura de construção e consolidação das narrativas que cunharam modelos gerais e duradouros de interpretação do passado, que tiveram como principal produto a composição de uma história oficial: a comunicação.

A importância da estrutura de comunicação estabelecida na colônia tem lastro na capacidade de manipulação das narrativas oficiais, que eram concebidas a partir de memórias enxertadas pelos grupos econômicos hegemônicos no cotidiano da época. Sob essa perspectiva, devemos lembrar da importância simbólica dessas estruturas de memória para o controle social, tendo em vista que a memória coletiva dos indivíduos se constitui a partir de um apanhado de histórias do tempo presente em suas experiências sensíveis e da história inserida na tradição da sua cultura. Assim, a constituição cultural desses sujeitos é ancorada em narrativas sobre a experiência do passado, sobre si mesmo, sobre o mundo que o cerca e sobre aquelas que a ele são legadas pela tradição cultural de que faz parte. "Nesse sentido, a memória e a representação identitária construídas pelos sujeitos acompanham essas narrativas, de modo a ir constituindo a sua organização subjetiva, através da qual ele se reconhece e reconhece o outro (Giddens, 2002; Birman, 1997, 1999; Le Goff, 1996)" (SOUZA, 2004, p. 2).

Esse processo de construção de memórias coletivas evoca a necessidade de desenvolvimento de uma memória nacional que se propõe a superar as disputas no campo simbólico no tecido social e se impor como realidade histórica. Para nutrir essa estrutura cultural de dominação, o Estado-nação elege protagonistas responsáveis por legitimar essas narrativas favoráveis ao modelo político e econômico que lhes privilegiam, sobretudo através da homenagem a determinados atores sociais em detrimento de outros. Assim, de modo a impor uma única visão sobre a realidade social e institucional nacional, um conjunto complexo de elementos é criado para consolidar e legitimar esses atores sociais escolhidos como grandes ícones da história nacional, protagonistas do progresso e do desenvolvimento. Dessa maneira, memórias violentas e indesejáveis relacionadas a essas figuras são silenciadas. No entanto, a brutalidade da vida imposta aos negros escravizados no contexto da época, revela nuances de um sistema econômico erigido sobre a negação da humanidade do negro e aponta para o inevitável protagonismo dessas ações também para esses sujeitos eleitos.

Pensamento Colonial e Decolonialidade

“Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN. 2010, p. 225). A frase de Walter Benjamin, parte da tese de número VII de suas Teses sobre o conceito de história, é entendida, no presente texto, como um lembrete da necessidade de encarar as imagens que compõem o horizonte de cidades brasileiras como índices de uma história a ser, como propõe Benjamin, analisada a contrapelo.

Mais do que isso, é importante conseguir enxergar o fundamento das questões acima citadas nas bases de tais imagens, bem como a permanência de um passado presente que se enuncia

no ambiente urbano pelos nomes de ruas, avenidas, parques, escolas e através dos monumentos que celebram personalidades e feitos relevantes para a constituição da ideia de Nação em estados nacionais ocidentais.

Escrevemos sobre a ideia de Nação por compreender, a partir de Stuart Hall, que, ao tratarmos de Nação, estamos falando de comunidades imaginadas e de discurso (HALL, 2005. p. 50). O autor discorre sobre como no mundo moderno as identidades culturais são definidas a partir de um pertencimento a uma determinada cultura nacional, ou à identificação a uma nacionalidade específica. Tal identificação se faz possível, ainda segundo o autor, porque a ideia de Nação extrapola os limites políticos, geográficos e econômicos, e ganha corpo a partir de um sistema de representação cultural, fazendo com que tal ideia seja também construída a partir de uma identidade, portanto comunidade, simbólica.

As identidades nacionais, edificadas em um mundo organizado em estados nacionais, fazem com que identidades plurais sejam suplantadas por um regime homogeneizante criador e mantenedor de instituições culturais. Tal simultaneidade ocorre uma vez que, em determinada medida, esse regime também é alimentado e sustentado por um modelo de representação legitimado por tais instituições, a saber: museus, escolas de arte e a própria organização urbana.

Como produtos e produtores do discurso que elabora a identidade nacional, as imagens são escolhidas, produzidas e têm sua circulação ou notoriedade determinadas por um estatuto, um sistema de representação que, no contexto ocidental, se apresenta racializado. Entendemos o conceito de ocidentalidade a partir de Ella Shoshat e Robert Stam em *Crítica da imagem eurocêntrica-Multiculturalismo e Representação* (2006). No livro mencionado, os autores apontam e criticam o legado da hegemonia eurocêntrica

nos meios de comunicação, traçam uma genealogia de um repertório de imagens e de um discurso que serve ao propósito de manter a Europa como a origem dos significados. A criação do ocidente político determina a construção de um imaginário que organiza o conhecimento, e, portanto, as narrativas, de modo eurocêntrico. As identificações do ocidente, maioritariamente equivalido à matriz cultural europeia, com o refinamento teórico, com a intelectualidade e a mente, e do não ocidente com a matéria bruta e corpo, formam as duas faces de um mesmo signo colonial (SHOSHAT; STAM, 2006, p. 39-41).

Nessa empreitada, de compreensão da formulação de narrativas e identidades nacionais a partir de imagens e monumentos, o papel do discurso merece notória importância. Segundo Michel Foucault (2012), o discurso não seria “simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.” (FOUCAULT, 2012, p. 10). Podemos compreender, através do trecho citado, que o discurso que organiza a narrativa nacional está em constante disputa. É nesse contexto de apropriações e indagações contranarrativas, principalmente de grupos minoritarizados na sociedade ocidental, que assistimos a imagens e agenciamentos que ativamente questionam a permanência de signos coloniais no tecido urbano, por exemplo.

Mas quando falamos de colonialidade, do que falamos? Colonialidade é um termo cunhado pelo sociólogo Aníbal Quijano entre as décadas de 1980 e 1990. Segundo Mignolo,

Quijano deu um novo sentido ao legado do termo colonialismo, particularmente como foi conceituado durante a Guerra Fria junto com o conceito de “descolonização” (e as lutas pela libertação na África e na Ásia). A colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental

desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada (MIGNOLO, 2017, p. 2).

É importante para esse artigo a compreensão de que a colonialidade é fundadora da modernidade, entendendo a modernidade como uma complexa narrativa que tem como centro a Europa. A matriz colonial de poder detém uma mirada de mundo no âmbito econômico, social, cultural, mas, mais do que isso, foi e é – na medida em que não foi completamente superada – responsável pela lógica binária de entendimento e organização da realidade. Tal lógica hierarquiza existências, fundamentando o racismo que justifica a escravidão. É nessa lógica que o negro e todos os signos relacionados à negritude são inventados pelo olhar eurocêntrico. O negro ocupa, nessa dinâmica, o lugar da outridade (KILOMBA, 2019, p. 38), ou seja, em uma realidade organizada por um sistema binário, o negro, como o outro, é definido por aquelas características que o branco, o eu, pretende ver distantes de si: o primitivismo, a força bruta, a agressividade, a sexualidade pecaminosa e a servidão. A definição decartiana do “Eu penso, logo existo” além de marcar o eu pensante e o eu que existe de fato, marca o outro como alienado do “pensar, logo do existir” (BERNARDINO-COSTA, 2018, p. 123). Apartado de uma existência complexa, a figura do negro como invenção é reduzida e associada, mais uma vez à condição subalterna imposta pela colonialidade.

Superar e esquecer o passado, portanto, é impossível, uma vez que ele é rememorado a todo o instante, como parte de um presente irracional racista. É a narrativa do presente passado que se repete nas ausências de representações de negritude como parte constituinte de projetos ocidentais de Nação, para além das representações subalternas. É a rememoração cotidiana da plantação, da mina e do cativo ao ver representantes da colonialidade exaltados às posições de heroísmo.

A decolonialidade, como resistência política e epistêmica, tensiona as relações sociais fundadas pela colonialidade do poder, do saber e do ser, e pensar para além delas, em um movimento de oposição e reinvenção de lugares até então subalternos. Quando um lugar é adicionado à mesa, a partir do posicionamento daquele novo corpo como pertencente àquele espaço, outros lugares imediatamente precisam ser rearranjados. Nesse rearranjo social, a narrativa de nação, seus discursos e símbolos constituintes, como os monumentos, são naturalmente questionados.

Os monumentos no presente

Posto o contexto social e epistemológico colonial no Atlântico, especialmente no Brasil, em contraponto com os esforços decoloniais, alguns pontos devem ser considerados sobre a presença de monumentos que favorecem a manutenção de memórias nacionais que homenageiam personagens históricos controversos, como notórios escravagistas e líderes autoritários, no tecido urbano na contemporaneidade.

Muito embora haja ampla mobilização popular que condena as práticas de exploração da mão de obra de mulheres e homens negros escravizados nas Américas ao redor do globo, alguns setores da sociedade tentam emplacar narrativas saudosistas a narrativas que glorificam as memórias nacionais dessa temporalidade histórica. Pautados por uma nostalgia que celebra essa suposta glória nacional, desenvolvimento econômico e a solidez de valores morais que outrora ocupavam o posto de memória oficial, movimentos ligados à direita-radical tentam atuar contra atores sociais que se dedicam em "dar visibilidade a uma face da história cultural que foi obscurecida pelo véu do absolutismo étnico." (SANTOS, 2002, p. 275).

Além disso, outro aspecto que precisamos levar em consideração é o de que o mito da supremacia étnica ainda é o principal subsidiário das alegações que reivindicam essa nostalgia como ferramenta argumentativa na contemporaneidade. Essa estrutura lógica evidencia a fragilidade de um conservadorismo que foi esvaziado de suas principais certezas diante da fluidez do mundo pós-moderno, como afirma o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001). Para Bauman, a sociedade contemporânea é demarcada por inúmeras mudanças, passando a interpretar o mundo e suas tradições de uma nova forma. Essas transformações desencadearam o rompimento com as estruturas sociais precedentes, a desritualização de costumes, o esvaziamento das tradições culturais e inaugurou um processo contínuo de fragmentação de conceitos e contratos sociais. Por isso, os tempos modernos são marcados pelo fim dos padrões, das certezas e da estabilidade de narrativas políticas e sociais sólidas: "Os primeiros sólidos a derreter e os primeiros sagrados a profanar eram as lealdades tradicionais, os direitos costumeiros e as obrigações que atavam pés e mãos, impediam o movimento e restringiam as iniciativas." (BAUMAN, 2001, p. 10).

Esse drama protagonizado pelas elites econômicas no caso do absolutismo étnico, persiste e ganha força na ideia de uma melancolia pós-colonial, que é alvo das discussões atuais sobre a história global. Tais discussões procuram responder o motivo de haver tamanho distanciamento entre as "demandas do tempo presente e a maneira como as experiências humanas vêm sendo narradas, descritas e interpretadas pelas correntes historiográficas dominantes" (MARQUESE, 2019, p. 16). Aliás, também é preciso considerar que o Brasil sempre esteve inscrito na tradição das civilizações ocidentais modernas, colonizadas também pelo pensamento filosófico europeu. Ou seja, ao pensarmos acerca da incorporação dessas estruturas de pensamento à realidade da

herança colonial entre os trópicos, no plano social e político, o projeto de modernidade europeia importado pelo Brasil apresenta uma perspectiva absolutamente dissonante do contexto social experimentado pelos descendentes de negros escravizados, especialmente porque o racismo moderno não reconheceu os negros como pessoas com capacidades cognitivas, ou mesmo como detentores de uma história intelectual, características que são a base do pensamento moderno ocidental, como anteriormente citado.

Por esse motivo, o olhar sobre os monumentos que prestam homenagem a essas figuras controversas da história política nacional, perde sua capacidade de interpretar os valores morais que nortearam a lógica política e social da época, sobretudo porque, apesar de serem um testemunho de outra realidade histórica, apontam para eventos nefastos que estão completamente desconectados das demandas sociais atuais. Já o caráter poliédrico e multifacetado da interpretação histórica, à luz da história cultural, favorece a consolidação de narrativas encontradas nos escombros das memórias silenciadas neste processo, o que apresenta às narrativas hegemônicas novos olhares (BURKE, 2005).

Oposição simbólica nos monumentos

Ao identificarmos, em parte, o sentido das disputas simbólicas que encontram no monumento um agente catalisador em momentos de tensão social e política, devemos ajuizar a justa reivindicação dos movimentos antirracistas pelo mundo. A ocasião da derrubada dos monumentos nesses eventos se aporta na retórica contra-colonial, cuja narrativa, a historiografia sobre a escravidão, foi condescendente. Ou seja, durante séculos, europeus invadiram e saquearam a África e, no entanto, aparecem nos relatos

históricos como grandes conquistadores, colonizadores e toda sorte de alusões positivas, que renderam homenagens em praças públicas, grandes avenidas, parques entre outros. Por esse motivo, apesar da destruição em si se configurar como algo questionável, a legitimidade dos atos iconoclastas se sustenta em reivindicações extremamente legítimas. Para além das representações semiológicas que concernem à construção da memória nacional e da aura de patrimônio cristalizada sobre os monumentos, as fraturas sociais dispostas pela consequência de ações veladas nesse jogo de símbolos estendem seus abismos ao tempo presente, corporificando valores nocivos à democracia e à prática do convívio social fundamentada nos direitos humanos.

Por outro lado, a partir de uma perspectiva histórica, não existe qualquer ineditismo em mobilizações populares que encontram, na derrubada de monumentos, um ato simbólico de ressignificação de narrativas. Na Roma Antiga, um processo conhecido como “condenação da memória” avaliava a atuação de determinado imperador para decidir se deveria destruir ou não as estátuas que o representavam, prática conhecida como *Damnatio Memoriae* (BOND, 2011). Já no século XVI, o movimento iconoclasta protestante pregava a destruição de ídolos religiosos católicos. Em 1776, durante a guerra da independência dos EUA, a estátua do rei inglês George III foi derrubada no parque Bowling Green em Manhattan por soldados e cidadãos americanos. Após a derrubada, a estátua foi derretida para fabricar munição para o exército americano (DUNLAP, 2016). Em 1789, durante a Revolução Francesa, a prisão símbolo do absolutismo conhecida como Bastilha, foi tomada pela população e colocada abaixo (DAMASCENO, 2020). Além disso, diversas estátuas e monumentos foram derrubados e derretidos para se tornarem balas para os canhões revolucionários. Ainda em Paris, em 1871, revolucionários derrubaram a estátua de Napoleão I na *Place Vendôme*. Após a II Guerra Mundial, a

Alemanha alterou nomes de ruas que homenageavam líderes nazistas e removeu e destruiu símbolos nazistas que se encontravam espalhados pelas cidades. (NINJA, 2020).

Durante todo o século XX, diversos monumentos, estátuas e marcos urbanos foram construídos para prestar homenagem a personagens europeus nas Américas, África e Ásia. Do mesmo modo, com a eclosão dos movimentos de independência, diversas estátuas foram derrubadas. Estátuas dos líderes do socialismo soviético Lênin e Stalin, de ditadores como Antônio de Oliveira Salazar, Benito Mussolini, Augusto Pinochet foram derrubadas ou removidas para museus. Em 2003, após a derrota de Saddam Hussein no Iraque, soldados americanos e populares derrubaram sua principal estátua na praça Firdos, em Bagdá (NINJA, 2020). Entre 2014 e 2017, o grupo extremista *ISIS* – conhecido como Estado Islâmico – iniciou uma ofensiva que consideravam uma “limpeza cultural” contra vestígios da antiga mesopotâmia na Síria e no Iraque, destruindo tumbas, estátuas, mausoléus, torres funerárias e sítios arqueológicos. Em 2015, um movimento de estudantes denominado *#RhodesMustFall* pediu a retirada da estátua do conhecido imperialista britânico Cecil Rhodes da Universidade de Capetown, na África do Sul (NINJA, 2020).

Não é intenção relacionar os eventos acima listados através da motivação que justificaria, em cada caso, a derrubada dos monumentos. Embora sejam distintos e reconheçamos as especificidades, tensionamentos e problemas de cada um em particular, é do nosso interesse apontar um ponto de convergência que une tais eventos a partir da imputabilidade de narrativas subjacentes às consolidadas ou celebradas pelos monumentos. O ponto aqui é discorrer sobre as disputas de narrativas, e não sobre o mérito da motivação da derrubada. A partir disso, podemos observar diversas outras ocasiões onde estátuas e monumentos foram destruídos ou realocados ao longo da história em inúmeros

países pelos mais diversos motivos, e, em todos esses casos, o pano de fundo que subjaz a estrutura lógica da ação é, de fato, a inconformidade com a representação estabelecida e a tentativa de sobrepor narrativas históricas para a construção de novas memórias coletivas.

Nos últimos anos, figuras de notórios escravagistas representados em estátuas foram transportadas para o centro das discussões sobre racismo no mundo. Nos Estados Unidos, pedidos de retirada de homenagens a líderes dos exércitos dos Estados Confederados na Guerra Civil Americana (1861-1865) foram colocadas em análise no plenário norte-americano, entre nomes de ruas, escolas, estátuas e memoriais (NINJA, 2020). Entre os pedidos, a remoção de diversas homenagens ao general Robert Edward Lee, comandante do Exército da Virgínia do Norte durante a Guerra Civil Americana, despertou a organização de movimentos supremacistas brancos em defesa da permanência de uma das estátuas de Lee em Charlottesville, na Virgínia. Em 2017, autodenominados como *Unite the Right*, os manifestantes se reuniram na Universidade da Virgínia do Norte com tochas ao lado da estátua de Thomas Jefferson, o que denota, mais do que a proteção do monumento em si, a necessidade de lutar pela narrativa que favorece a estrutura de dominação étnica esboçada por líderes de extrema-direita (NINJA, 2020). Diante desse cenário, podemos perceber que os eventos recentes, decorrentes do assassinato de George Floyd, se configuram como um marco nas tensões que já estavam em escalada ao longo da última década.

George Floyd

No dia 25 de maio de 2020, George Floyd, de 40 anos, foi assassinado pelo policial Derek Chauvin, atendendo a um chamado que alegava haver um homem que tentava usar cartões falsos em

uma loja de conveniência. Durante a prisão, dezenas de passantes filmaram a ação policial, e as gravações rapidamente circularam nas redes. Nos vídeos, imagens de Floyd dizendo que não conseguia respirar se destacaram, e a frase "*I can't breathe*" se tornou uma espécie de lema durante as manifestações que se seguiram (BBC, 2020).

Esse evento desencadeou uma série de manifestações antirracistas e contra a violência policial racista ao longo do território estadunidense e em diversos países pelo mundo. Tais manifestações culminaram na derrubada ou remoção de centenas de monumentos, conforme documentado pela iniciativa *All Monuments must fall: A syllabus* (2020).

A partir da onda de manifestações em Minneapolis, em Minnesota, uma estátua de Cristóvão Colombo foi derrubada, incendiada e jogada em um lago na Virgínia. Em Richmond, a estátua de Jefferson Davis, presidente confederado, também foi derrubada. Após a ampla difusão das imagens das manifestações, as pautas antirracistas passaram a protagonizar levantes por diversos países, caracterizando-se como um movimento nas redes sociais, que ficou conhecido como *Black Lives Matter*. Em outros países, manifestações densamente engajadas também tiveram a derrubada de monumentos como uma característica em comum. Na Inglaterra, na cidade de Bristol, a estátua do traficante de escravos e membro do parlamento britânico, Edward Colston, foi derrubada e jogada em um rio. No Oregon, protestos em universidades culminaram na derrubada de duas estátuas chamadas *The Pioneer e The Pioneer Mother*, que homenageavam pioneiros europeus na colonização das Américas. Além disso, diversas outras estátuas foram removidas por governos atendendo à pressão de movimentos sociais.

O papel das mídias sociais

O alto nível de engajamento das manifestações *Black Lives Matter* é amparado pela dinâmica de comunicação nas redes sociais. A revolução nas formas de comunicação trazida pela disseminação da internet inaugurou a capacidade de pulverizar conteúdos de maneira única na história, com a capacidade de trazer para a realidade o produto das interações concebidas em meio digital. Segundo Leonardo Sakamoto,

As tecnologias de informação e comunicação, sobretudo as redes sociais da Internet, não são apenas ferramentas de descrição, mas sim de construção e reconstrução da realidade. Quando alguém atua por meio de uma dessas redes, não está simplesmente reportando, mas também inventando, articulando, mudando. Isto, aos poucos, altera também a maneira de se fazer política e as formas de participação social. (SAKAMOTO apud QUEIROZ, 2013, p. 3).

Assim, ativistas ao redor do mundo têm a oportunidade de promover, graças à internet e às mídias sociais, suas causas de maneira ampla e com um potencial cada vez maior de engajamento.

O ciberespaço surge como um espaço ocupado por diversos tipos de sujeitos altamente heterogêneos e multifacetados, capazes de utilizar as ferramentas disponíveis pela tecnologia para uma mobilização e organização de tamanho e intensidade nunca antes vista. E é justamente esse veículo que mais se aproxima da ideia da liberdade plena, permitindo a esses sujeitos emitir sua opinião e interagir com outros grupos de forma facilitada. Então abre-se uma brecha para aqueles que não se sentem representados pelo modelo tradicional de comunicação vertical, já que no ciberespaço todas as culturas, disciplinas e discussões se entrelaçam. (OLIVEIRA; SILVA, 2018 p. 3).

Sendo assim, o potencial pluridimensional de compartilhamento de informações via internet, especialmente por meio das mídias sociais, se configura como uma ferramenta importante para a intensificação das disputas simbólicas que permeiam o tecido social. Nesse sentido, se por um lado as mídias sociais são suporte para mobilizações que têm como motivação a insatisfação com estruturas de dominação econômicas e culturais, objetivando reivindicar suas pautas, por outro, a frequência cada vez mais constante das crises do capitalismo, a escalada de líderes e pautas de extrema-direita, como o nacionalismo exacerbado, o fechamento de fronteiras, a reivindicação da autoridade moral da tradição judaico-cristã, o negacionismo e anticientificismo, também encontraram no espaço virtual a possibilidade de engajar mais suas bases, acentuando a polarização ideológica em um ambiente onde a informação é compartilhada à exaustão.

Sendo assim, no caso de Floyd, o compartilhamento das imagens em vídeo que denunciam o abuso policial que culminou na morte de George Floyd, foi responsável por inflexionar a pauta *Black Lives Matter* em proporções mundiais, divulgando as pautas antirracistas aliadas ao conhecimento necessário para despertar o interesse no aprofundamento das questões tratadas (GUIMÓN, 2020). Nesse contexto, a derrubada de monumentos se configura como uma ação organizada de tentativa de ressignificação simbólica da ocupação do espaço urbano a partir de memórias dolorosas, que agridem diariamente diversos setores da sociedade. Nessa busca pela legitimação de narrativas que se sobrepõem aos discursos oficiais que homenagearam através de estátuas e marcos urbanos, a construção de uma memória coletiva mais inclusiva e plural ganha força. Para a historiadora e educadora em questões étnico-raciais Suzane Jardim, quanto maior for o nosso debate e a garantia desse direito à memória, melhor será nossa ação para qualificar os

espaços públicos com essas histórias. (JARDIM apud OLIVEIRA, 2020).

Por esse motivo, a ideia de nostalgia cultural pautada na construção de uma memória nacional a partir da glória de grandes heróis conquistadores gera uma reação violenta legítima, que questiona a necessidade de tornar uma narrativa sobre um passado utópico eternamente presente através de estátuas, nomes de ruas e monumentos. Os monumentos derrubados, que adornam o fundo de rios e lagos, agora simbolizam questionamentos relevantes como: quem decide quem será homenageado? Quem são, de fato, os heróis de uma nação? No final das contas, derrubar estátuas não é uma tentativa de esquecer, mas de refletir sobre qual história queremos contar.

Notas

[1] Entendemos como colono a figura do senhor de engenho, dono de fazendas ou proprietário dos meios de exploração dos recursos. Aqui, colono assume a identidade daqueles que não têm sua cidadania e humanidade negadas, ao mesmo tempo em que prospera a partir da produção de mãos escravizadas.

Referências

All Monuments Must Fall: a collaboratively produced syllabus. 2020. Disponível em: <https://allmonumentsmustfall.com>. Acesso em: 03 set. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BBC News. **Caso George Floyd**: morte de homem negro filmado com policial branco com joelhos em seu pescoço causa indignação nos EUA. Disponível em:

<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/05/27/caso-george-floyd-morte-de-homem-negro-filmado-com-policial-branco-com-joelhos-em-seu-pescoco-causa-indignacao-nos-eua.ghtml>. Acesso em: 30 ago. 2020.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade, Atlântico Negro e intelectuais negros brasileiros: em busca de um diálogo horizontal. **Revista Sociedade e Estado**. v. 33, n. 1, jan./abr. 2018.

BOND, Sarah. Erasing the Face of History. **The New York Times**, May 14, 2011. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2011/05/15/opinion/15bond.html>. Acesso em: 14 ago. 2020.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

CARDOSO, Ciro Flamarion S. **O Trabalho compulsório na Antiguidade**: ensaio introdutório e coletânea de fontes primárias. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984

DAMASCENO, Wagner. **Derrubada de estátuas**: revisionismo ou reparação? Um debate sobre revoluções, patrimônio e reparações históricas. 2020. Disponível em <https://teoriaerevolucao.pstu.org.br/revolucao-e-memoria->

coletiva-destruicao-conservacao-e-criacao/. Acesso em: 10 ago. 2020.

DUNLAP, David W. **Estátua destruída no século XVIII é recriada por um estúdio nova-iorquino**. Disponível em:

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2016/10/estatua-destruida-no-seculo-xviii-e-recriada-por-estudio-nova-iorquino-8060019.html>. Acesso em: 18 ago. 2020.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

GUIMÓN, Pablo. **Black Lives Matter, o rumo incerto do grande movimento antirracista. 2020**. Disponível em

<https://brasil.elpais.com/internacional/2020-09-07/black-lives-matter-o-rumo-incerto-do-grande-movimento-antirracista.html>. Acesso em: 15 ago. 2020.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais, p. 101-131. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARQUESE, Rafael de Bivar. A História global da escravidão Atlântica: balanço e perspectivas. **Esboços**. Florianópolis, v. 26, n. 41, p. 14-41, jan./abr., 2019.

MBEMBE, Achille. **O fardo da raça**. Entrevistas com Achille Mbembe, Arlette Fargeau e a Catherine Porevin. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **RBCS**. v. 32, n. 94, jun. 2017.

NINJA, Mídia. **Derrubar estátuas, reescrever a História**. Disponível em <https://domtotal.com/super-dom/1001/2020/06/derrubar-estatuas-reescrever-a-historia/>. Acesso em: 12 ago. 2020.

OLIVEIRA, Caroline. **O que significa retirar estátuas de escravocratas do espaço público?** 2020. Disponível em: www.brasildefato.com.br/2020/06/15/o-que-significa-retirar-estatuas-de-escravocratas-do-espaco-publico. Acesso em: 15 ago. 2020.

OLIVEIRA, Gabriel Andrade Dantas de; SILVA, Ricardo Faria da. O uso das redes sociais em manifestações. **Coruja Informa**: Jornal informativo do grupo PET-SI, USP. 2018. Disponível em: www.each.usp.br/petsi/jornal/?p=1906. Acesso em: 10 ago. 2020.

QUEIROZ, Eliani de Fátima Covem. **Ciberativismo**: a nova ferramenta dos movimentos sociais. Goiânia, v. 7, n. 1, p. 2-5, jan./jun., 2017.

ROSSI, Amanda. **Navios portugueses e brasileiros fizeram mais de 9 mil viagens com africanos escravizados**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45092235>. Acesso em: 14 ago. 2020.

SANTOS, Eufrázia Cristina Menezes. Gilroy, Paul: O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência. **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP, v. 45, n. 1, 2002.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica à imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOUZA, Mériti de. Mito fundador, narrativas e história oficial: representações identitárias na cultura brasileira. In: **Anais do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**. Anais. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2004.

Altars espontâneos de memória: entre ruínas e reivindicações

Sandra Patricia Arenas Grisales, José César Coimbra

Resumo

Analisa-se aspectos da memorialização em redes sociais durante a pandemia da Covid-19, utilizando-se da categoria altares espontâneos: elaboração de artefatos em rituais públicos de luto diante de mortes inesperadas e consideradas injustas, ruínas que propiciam a recordação da experiência. Os altares são ao mesmo tempo matéria que conserva a memória dos fatos, expressão das emoções, demanda de mudanças sociais e de reconhecimento da dor. Eles geram respostas emocionais, propiciando agência, percepções e relações sociais. Na vinculação entre o objeto e os sujeitos se revela a resposta e a ação política implícita no fato da sua criação. A partir de estudo de caso relativo a Colômbia, investiga-se a experiência memorialística relacionada aos altares espontâneos, sua dimensão vestigial, a porosidade entre as esferas pública e privada e o trabalho de luto.

Palavras-chave: altares espontâneos; desaparecimento forçada; memória; luto; Colômbia.

Introdução

A eclosão da pandemia da Covid-19 tornou possível notar o manto de vulnerabilidade que cobre a todos, e ainda mais uns do que outros. A experiência da finitude e da solidão tem sua contrapartida em iniciativas memorialísticas, individuais e coletivas. Igualmente, não é raro comparar o período de distanciamento e isolamento social aos momentos prévios, em que desfrutar do ar livre assume no instante de privação um valor que talvez supere o daquele vivido originalmente: a memória revelando intensidade que ultrapassa a do suposto evento original. Público e privado dialogando na cena pandêmica, marcada por sítios eletrônicos e diferentes memoriais, criados para registrar o cotidiano e prestar tributo àqueles que morreram.

Na Alemanha, foi criado o *Coronarchiv*, portal eletrônico de livre acesso no qual qualquer pessoa contribui com testemunhos, relatos, fotografia, vídeos e pinturas. O objetivo é o de documentar e registrar as diversas formas pelas quais a pandemia afeta cada um e preservar a memória para futuras gerações. Na Espanha, surgiu *The Covid Art Museum*. No Brasil foi criado o *Memorial Inumeráveis*, no qual se recupera a identidade e a memória das vítimas da Covid-19, via testemunhos de seus próximos, e ainda “a maré de casa”, que reúne imagens da quarentena delicadamente escolhidas. Os relatos dos familiares e amigos permitem reconhecer as perdas e o sofrimento causados pela pandemia e dimensionar a tragédia e seu significado social. Revistas, jornais e podcasts criam espaços para pensar o “túnel em que a pandemia nos enfiou”¹. Iniciativas legislativas também foram apresentadas por conta da pandemia e das perdas vividas nela.

Diários de escritores famosos e de pessoas anônimas emergiram nas redes sociais para ilustrar a incerteza e a angústia de um presente marcado pelo risco e pela solidão. Acadêmicos

reconhecidos geraram debates sobre este tempo, especulando acerca de causas e possíveis desfechos. Cientistas viraram divulgadores da ciência, tratando de explicar se um vírus – sobre o qual se discute se é um ser vivo – pode transformar a tal ponto nossas vidas. Sejam pelos testemunhos, sejam pelas perdas envolvidas, nesse cenário observa-se mais uma vez o franqueamento do limite entre o espaço público e o privado.

Existem disputas que se insinuam ou se explicitam nas reivindicações em torno da pandemia e de seus efeitos. Nelas, as perdas poderão ser apagadas pelos discursos vitoriosos de quem saberá aproveitar o instante para reivindicar para si a vitória sobre a doença. Muitas lutas se instalam nesse campo, inclusive a do combate ao racismo (LEE, 2020; MEDEIROS da SILVA, 2020). O escritor chinês Yan Lianke, em março de 2020, advertia sobre a importância da memória individual para evitar que a memória oficial apague a dor, o pranto, a perda:

A verdade é que temos memória e lembranças, e mesmo quando nos falta a capacidade de mudar o mundo e a realidade, podemos pelo menos, perante uma verdade centralizada e programada, sussurrar para nós próprios: 'As coisas não são assim!' (LIANKE, 2020, s.p.).

O infortúnio e a tragédia estão sempre presentes nas vidas de pessoas anônimas, invisíveis, inumeráveis. As perdas se sucedem uma após a outra, quase sem haver espaço público para seu reconhecimento devido às exigências de distanciamento social. No entanto, iniciativas de recuperação da memória são criadas para lembrar os fatos, os nomes, para pedir justiça e exigir ser parte de uma história coletiva. Este texto apresentamos uma iniciativa de memória realizada pelo Movimento de Vítimas de Crimes de Estado (Movice), na Colômbia, na Semana Internacional da Comemoração do Detido Desaparecido, em maio de 2020.

O Movice está integrado por várias organizações de vítimas que apontam para autores de crimes que estariam ligados direta ou indiretamente ao Estado: grupos armados, paramilitares ou de extermínio. Entre os crimes está a desaparecimento de pessoas, prática utilizada pelas forças armadas oficiais e pelos grupos armados ilegais para eliminar opositores políticos, camponeses, líderes sociais, entre muitos outros. A invisibilidade do fenômeno, a incerteza diante do que aconteceu, a dificuldade de elaboração do luto e a necessidade de reconhecimento do que essa perda representa têm consequências: leva os familiares a criar organizações para denunciar o crime, reclamar o retorno da pessoa em vida e demandar justiça.

As linhas acima sugerem a importância de pesquisas que tenham o campo da memória, em particular da memória cultural, coletiva ou social, em destaque. A pandemia apenas torna patente o cenário em que a lembrança e a recordação são colocadas em primeiro plano. O objetivo deste texto é analisar aspectos da memorialização em redes sociais durante o confinamento devido à pandemia da Covid-19. Para tanto, utiliza-se da categoria altares espontâneos. Eles se constituem na elaboração de artefatos em rituais públicos de luto diante de mortes inesperadas e consideradas injustas. Em certa medida, os altares espontâneos são ruínas que propiciam a recordação da experiência. Eles são simultaneamente matéria para conservar a memória dos fatos, manifestação pública das emoções e demanda de mudanças sociais e de reconhecimento da dor, reivindicação.

Na vinculação entre o objeto e os sujeitos se revela a resposta diante da violência, da injustiça e a ação política implícita na criação do altar. A partir da iniciativa promovida por familiares de pessoas desaparecidas na Colômbia, capitaneada pelo Movice, investiga-se a experiência memorialística relacionada aos altares espontâneos,

sua dimensão vestigial, a porosidade entre as esferas pública e privada e o trabalho de luto.

O contexto

A desapareição forçada é uma das modalidades de violência mais recorrente na Colômbia. Segundo o Centro Nacional de Memória Histórica, entre 1970 e 2015, houve registro de 60.630 pessoas desaparecidas, superando as cifras oficiais de Argentina, Chile e Uruguai juntos, reconhecendo-se um alto sub-registro (CENTRO NACIONAL de MEMÓRIA HISTÓRICA, 2016). É um fenômeno tão grave que nos acordos firmados entre o Estado colombiano e as Fuerzas Armadas Revolucionarias da Colômbia, em 2016, foi criada a Unidade de Busca de Pessoas Desaparecidas. Ela está inserida no Sistema Integral de Verdade, Justiça, Reparação e Não Repetição. No mesmo sistema, encontram-se a Comissão da Verdade e a Justiça Especial de Paz. A Unidade de Busca é uma instância que tem propósitos humanitários e extrajurídicos, orientada exclusivamente à procura de pessoas desaparecidas, sequestradas e recrutadas pelos grupos armados ilegais no contexto do conflito armado colombiano. Ela possui dados de mais de 120.000 pessoas desaparecidas (FONNEGRA, 2019).

Para Gonzalo Sánchez, ex-diretor do Centro Nacional de Memória Histórica, o crime de desapareição forçada é um processo inverso ao revelado em uma fotografia. Ele vai apagando devagar a imagem da vítima até torná-la invisível (CENTRO NACIONAL de MEMÓRIA HISTÓRICA, 2016). O responsável pelo crime tenta eliminar todo vestígio, todo registro, empenha-se em ocultar sua existência, estabelece um manto de dúvida e incerteza sobre a vítima e sua família.

Apesar de as denúncias terem sido iniciadas ainda na década de 1970, apenas em 2000, com a promulgação da Lei 589, foi reconhecido o crime da desapareção forçada. A procura de corpos em covas coletivas iniciou-se em 2005. Estas e outras conquistas em termos legislativo, institucional e social só foram possíveis devido à persistência dos familiares das vítimas. Eles, desde os anos 1970, têm formado comunidades afetivas de acompanhamento e organizações sociais de vítimas para denunciar, visibilizar e reclamar justiça. A agregação em comunidades e organizações é necessária pelas características do crime: impunidade dos responsáveis; risco de vida e estigmatização dos familiares; invisibilidade das vítimas.

A criação das comunidades afetivas, no entanto, também tem relação com situações muito particulares, que envolvem aqueles que vivem a experiência de não saber o paradeiro dos seus entes queridos. Segundo o Centro Nacional de Memória Histórica (2016), os danos sofridos são diversos, dependendo do lugar da vítima na família e na comunidade, e incidem sobre laços familiares, de vizinhança e amizade; atividades e dinâmicas sociais. Ainda que todos compartilhem a vulnerabilidade diante da violência, muitos carregam consigo fatores que os tornam ainda mais vulneráveis: a pobreza, o desemprego, o analfabetismo, a moradia, tudo isso agravaria as condições de insegurança, a falta de acesso a instituições de apoio e proteção.

O Centro Nacional de Memória Histórica analisa as características do sofrimento e do luto em jogo nos casos apreciados: a incerteza a respeito do corpo, dado que a morte não se concretiza nos restos mortais, o prosseguimento da vida obstaculizado devido a essa ausência. A desapareção nega a condição de ser humano ao colocá-lo num limiar no qual não se está nem vivo nem morto. Os familiares experimentam uma permanente dualidade entre ilusão do retorno e medo do

irreparável: “Resulta difícil estabelecer a ausência como perda” (CENTRO NACIONAL de MEMÓRIA HISTÓRICA, 2016, p. 270).

Deriva da condição descrita no informe do Centro Nacional de Memória Histórica a impossibilidade de elaboração do luto. Os rituais de despedida são negados para as famílias, dificultando a elaboração da perda. A morte é assombração, pergunta irrespondível: quais foram as condições da morte? Onde está o corpo? Portanto, em lugar do processo de luto, os familiares percorrem um longo caminho procurando saber a verdade e ter notícias. E, finalmente, se o corpo aparece, enfrentam-se as lutas pela justiça e reconhecimento do dano. Faz-se do trabalho de elaboração do luto uma ação postergada, inacabada. Nesse horizonte, abre-se a possibilidade de se entender a dimensão traumática da cena na qual os diversos personagens se apresentam: o luto inviabilizado, e a falta de oportunidade de ritualizar a perda pode instaurar o trauma, comentado por Kehl: "a invasão do Real sobre o psiquismo que não dispõe de recursos de linguagem para simbolizá-lo é chamada [...] de trauma"⁴ (KHEL, 2014, p. 160).

Iniciativas de memória foram realizadas pelos familiares em organizações para lutar contra um crime que se caracteriza pelo silêncio, pela invisibilidade e intenção de ocultamento. São muito variados os repertórios de ação das organizações: passeatas, presença massiva em lugares proclamando palavras de ordem, exibição pública de fotos com os nomes dos desaparecidos, produções artísticas em teatro, documentários, fotografias, entre muitos outros.

As iniciativas de memória procuram denunciar o acontecido, evitar o olvido das pessoas desaparecidas, mas também comover e vincular os sujeitos com uma problemática que não é só das famílias, que afeta toda a sociedade. Essas ações públicas têm dois elementos constitutivos: a fotografia, evidência da existência do desaparecido, presentifica o ausente; e as narrativas, que se

constroem sobre as histórias de vida da pessoa desaparecida e de sua família: as lutas, os sofrimentos, a angústia, a lembrança da pessoa que falta e as mudanças que esse episódio trouxe para a vida de todos. A seguir, analisa-se uma iniciativa de construção de altares espontâneos, realizada na Colômbia, e divulgada com uso da internet e das redes sociais.

Galeria da memória em casa

Desde 1995, a cada última semana de maio, os familiares das vítimas se reúnem em praças públicas para comemorar a Semana Internacional do Detido Desaparecido, são as chamadas *galerias de la memoria*: instalações públicas, itinerantes e coletivas. Essas ações são entendidas, no sentido dado por Taylor (2013), como performances: ações reiteradas de reivindicações políticas no espaço público, atos de transferência vitais, nos quais os familiares das vítimas compartilham conhecimento, memória e um sentido de identidade. Nessa performance, as fotografias são essenciais: quando exibidas em praça pública, são um “referente icônico para a denúncia” (CATELA, 2012, p. 1). Existe hoje um substrato cultural que vincula a memória dos desaparecidos às fotografias em preto e branco exibidas em espaços públicos (CATELA, 2012). Elas são a evidência da existência de um sujeito que pretende ser apagada, fonte de recriação dos laços sociais e parentais truncados pela ausência física: ‘é meu filho’, ‘é meu irmão’, ‘é meu marido?’⁵.

Para os familiares, a fotografia é um suporte da lembrança. Ela é um veículo da memória, pois reconstrói uma identidade no presente. Isso é válido para os familiares das vítimas e para aqueles que não tiveram a experiência, mas compartilham o mesmo sentimento de injustiça e de demanda de reconhecimento (CATELA, 2012). A imagem utilizada geralmente é de algum documento, uma

foto em branco e preto que destaca o rosto. Ela equivale a um símbolo universal de denúncia de violência. A imagem ressalta, mas permite a assimilação em um coletivo do que é único:

Essa conversão do uso da fotografia, que originalmente retratava um cidadão e depois esse mesmo indivíduo desaparecido, mostra-nos que, para além da intenção de sua produção, o que interessa como dado etnográfico é a forma como passa a informar sobre essa nova noção de pessoa que é a de desaparecido. (CATELA, 2012, p. 8)⁶.

As imagens sofrem mudanças de acordo com o contexto de enunciação no qual são usadas, espaços públicos ou privados. Catela (2012) analisa os usos da fotografia, as porosidades e diferenciações entre a rua e o lar, entre o público e o privado. Mas, o que acontece quando a pandemia e o distanciamento social limitam a ação e os familiares recorrem às redes sociais para se manifestar?

Em 2020, o Movice convidou alguns dos seus integrantes para que fizessem altares no interior de suas residências, parte das atividades de comemoração da Semana Internacional do Detido Desaparecido. Eles fizeram uso das fotografias que costumam levar ao espaço público, mas revestindo-as de elementos próprios do cotidiano, do íntimo. O resultado foi que um universo de emoções e sensações veio a público e que o sentimento de perda passou a ser mostrado contundentemente.

Nas casas dos familiares, é usual encontrar cantinhos criados para manter a presença do ausente, decorados com fotos, flores e velas. No entanto, o que se analisa é a ação performática (TAYLOR, 2013), que se desenvolve no espaço privado, com transmissão e comunicação no espaço virtual da internet. Para esta análise foram observadas as fotos publicadas nas redes sociais e no sítio eletrônico do Movice⁷, durante a última semana de maio de 2020,

com o título *Galeria de la memoria en casa*. Pelo menos 50 familiares de vítimas enviaram fotos dos altares construídos, compondo painel com 165 imagens, oriundas de distintos lugares do país. Elas fazem referência a desaparecidos dos anos 1970 até recentemente: homens, mulheres, crianças, lideranças sociais, militantes políticos, camponeses, defensores dos direitos humanos, sindicalistas, estudantes, entre outros.

As imagens evidenciam o sofrimento causado pela ausência, pela incerteza e pela espera. Analisam-se quatro aspectos: as fotografias usadas na criação do altar; os objetos que as acompanham; as mensagens; e os sujeitos que aparecem nas fotos. Esses elementos constroem uma narrativa de luto e desenham um significado da lembrança e aquilo que resta em silêncio, que não aparece.

A fotografia, espelho da desapareição forçada, transitou do privado ao público. A foto usada nos protestos é escolhida em razão de características que permitam identificar a pessoa sem espaço de dúvida: privilegia-se o primeiro plano do rosto; o branco e preto; amplia-se o tamanho dos cartazes usados nas manifestações (CATELA, 2012). Todavia, no caso da iniciativa *Galeria de la memoria en casa*⁸, foram expostas as fotografias usadas nas manifestações e outras, nas quais as pessoas desaparecidas estão em companhia de familiares ou amigos; fotos coloridas com cenas cotidianas ou eventos especiais. Neste caso, é importante assinalar a inserção da pessoa em um grupo familiar, em uma comunidade afetiva, seu lugar em uma história de vida. A imagem do ente querido é apropriada e ressignificada em artefatos criados pelos familiares: tecidos, pinturas, recortes, fotos retocadas, cerâmicas: tentativas de trazer novamente, com as mãos, aquele que falta.

Uma das características mais chamativas dos altares é o uso de objetos, pela diversidade, pelo ineditismo e pela força comunicativa. No caso em análise, os objetos apresentam a

lembrança que se torna narrativa e sentimento. A vida social das pessoas pode persistir, além da ausência ou da morte, nos objetos materiais que são metáforas e metonímias associadas à criação da memória. Os objetos geram respostas emocionais, agência, percepções e relações sociais (HALLAM; HOCKEY, 2001). Desse modo, nos altares são notados roupas, brinquedos, calçados, joias, bonés, livros, cartas, ferramentas de trabalho, fita cassete, pertences que são conservados na espera do retorno. Outros objetos mostram o percurso dos familiares na luta para encontrar respostas, documentos que fazem parte de arquivos que registram suas lutas por verdade e justiça. Recortes de jornal, expedientes, cartas escritas às autoridades, cartazes, lenços usados nas passeatas. Alguns altares são compostos de alimentos, talvez os favoritos da pessoa desaparecida ou ainda aqueles que representam melhor sua cultura.

Entre os objetos, destacam-se o simbolismo e a religiosidade nos usos de imagens de anjos, santos, terços, velas, flores, plantas e luminárias. Elementos que estão ali para outorgar beleza ao altar e para simbolizar demandas e presenças. No uso desses objetos, desvelam-se sentimentos que no espaço público ficam ocultos no meio de atos que têm um caráter mais coletivo. Aqui, pelo contrário, observam-se nos objetos as singularidades das famílias, aquilo que pode habitar exclusivamente espaços privados, a lida com a ausência. Esse objeto material prepara o terreno para as estratégias de memória daqueles que enfrentam o trauma da perda. Os objetos são o veículo para a comemoração, eles se transformam em elementos de proximidade (HALLAM; HOCKEY, 2001).

As mensagens escritas na ocasião da criação dos altares oferecem uma multiplicidade de sentidos. Elas reiteram informações importantes para destacar a singularidade da pessoa: nome, profissão, data da desapareição. E estão presentes nas

mensagens as palavras de ordem reivindicando justiça, verdade, retorno com vida, respostas das autoridades. Chama a atenção as palavras que são quase mantras. Nelas se afirma que a morte chega apenas com o esquecimento e que a memória é um ato de resistência diante do crime da desapareição.

O fato de serem altares criados em espaços privados facilita a expressão de afetos e emoções íntimas de amor, de saudade; promessas de continuar a procura; cartas ornadas que falam de amor e da impossibilidade de encontrar palavras para descrever o sentimento vivido. Palavras que são reiteradas, porque a beleza dos altares, o cuidado na sua criação e os elementos que os constituem evidenciam emoções profundas em relação aos ausentes, com a vida após a desapareição, com o significado de anos de luta para encontrá-los.

Todavia, quem são as pessoas que criam os altares?

Na maioria dos casos, os criadores dos altares aparecem nas fotos da galeria: mulheres, mães, irmãs, filhas, esposas. Às vezes, crianças, filhos, irmãos, netos. Em poucas, famílias inteiras, pais, mães, irmãos. Na Colômbia, a procura pelo desaparecido é feita pelas mulheres, ainda que não unicamente. Elas ocupam lugar importante e têm reconhecimento social: *Madres de la Candelaria*; *Madres de Soacha*; *Mujeres Caminando por la Verdad*; entre muitas outras.

A memória e seus vestígios

O percurso realizado pela Galeria permite que se interroge: que memória se desvela no testemunho das imagens apresentadas? Entre a precariedade e a vulnerabilidade que se mostram, o que persiste sob um resto inominável nos altares? Campo e fora de campo dialogam nos altares que nitidamente têm contornos femininos?

Assman (2011) formula que quando uma memória presentificada no corpo é cortada da consciência, trata-se de trauma. Essa abordagem alinha-se a de Kehl (2014), já utilizada. Nessa perspectiva, os altares são tentativas de que esse corte não se efetive, portanto, que o trauma não se instale irreversivelmente, buscando-se um regime simbólico para lidar com a experiência. Em ambos os casos, o limite entre individual e coletivo é fluido, o singular não se resumindo à unidade ou ao indivíduo. O 'um' nesses casos reflete o coletivo, tanto quanto o privado espraia-se pelo público.

A observação de Assman de que “A fronteira entre arquivo e lixo [...] é completamente móvel” (2011, p. 25) é importante nesta reflexão. Ela indica o que não se apaga e estabelece a seguinte relação: lixo/arquivo; esquecimento/lembrança. Assman (2011) insiste que obras de arte têm o papel de expor o lixo sem limitações. O lixo, o que não se pode, ou não se quer, ver. O lixo, o resto do que foi utilizado, inútil, vestígio. É ali que a experiência memorial mostra sua força:

O resto é o que resta, e com isso pode-se ter em mente tanto o arquivo quanto o lixo. De qualquer forma, os resquícios não se deixam apagar. O lixo é estruturalmente tão importante para o arquivo quanto o esquecimento para a lembrança. Isso é trazido à consciência ex-negativo pelas instalações artísticas e narrativas fantásticas que cumprem o experimento intelectual de arquivar o lixo sem restrições. (ASSMAN, 2011, p. 27).

Os altares recapitulam o imbricamento que Assman (2011) reconhece nas instalações artísticas. Neles, dialogam a lembrança e o que estaria a um passo de ser esquecido; o que se mostra e o que insinua perda, morte. O resto sendo justamente a impossibilidade de o altar mostrar completamente a experiência de violência vivenciada.

A aproximação da dimensão de vestígio que se persegue nesta seção pode se amparar em algumas considerações de Judith Butler. Em *Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?*, ela ratifica a importância de se notar a condição precária constituinte de qualquer concepção relativa ao sujeito ou à subjetividade, tanto quanto capital para a compreensão da relação com o outro, a interdependência (BUTLER, 2015b). Daí ela igualmente interrogar a ideia de pessoa equivalente à individualidade. Esse questionamento está pautado na perspectiva de que a moldura pela qual a realidade é apreendida deixa sempre escapar algo. Trata-se de um *resto* que a ultrapassa e que deve se fazer presente seja na definição de si, que não se resume a uma individualidade, seja na relação com o outro, alteridade.

Butler (2015a) analisa as condições sob as quais ocorre um relato de si mesmo. Na pesquisa que realiza, uma das hipóteses adotadas é que a existência de uma acusação, de uma alegação, é um passo imprescindível para tal. Ela acrescenta que o relato de si mesmo só tem início frente a um 'tu', que interpela. O mesmo está em jogo na experiência memorialística dos altares apresentados na galeria. Em certa medida, ao compor as narrativas de identidade e de reivindicação de justiça e não esquecimento, é cada um dos integrantes da família que se vê interpelado, sendo o altar e suas representações um 'tu' que não deixa repousar essa urgência, que se quer partilhar.

Uma dimensão importante é que o relato de si pressupõe um limite em que nem tudo é passível de explicação, nem por isso elidindo a dimensão de responsabilidade inerente a cada sujeito. Nesse particular, encontra-se outra vez a ideia de resto, de vestígio, apresentada por Assman (2011). O relato de si em Butler (2015b) tem por base o que lhe escapa. Nesse sentido, os altares igualmente lidam com aspectos impossíveis de narrar, mas que, nem por isso, deixam de produzir efeitos, implicando os que se agrupam em torno

deles. O luto sendo nesse cenário um efeito importante: não se trata da perda de uma vida individual, mas do entrelaçamento de muitas outras.

O movimento adotado por Butler é o de investigar distintos entendimentos sobre a normatividade. Ou seja, não se trata de partir do dado, mas de constituir a subjetividade a partir de atos, sem apelo a um referente. A face performativa foi destacada na descrição da confecção dos altares. Importa na análise a dimensão processual da constituição subjetiva da iniciativa memorialística. Não é tanto o objeto 'altares' que deve ser valorizado, mas o aspecto temporal envolvido na sua produção e as articulações que giram ao seu redor. Isso implica não apenas a memória do desaparecido, mas igualmente daqueles que estão agenciados para o erguimento do artefato.

Os altares articulam na experiência memorialística arranjos relativos ao desaparecido que circulam entre a reivindicação de justiça e o desenho de uma identidade que deve perdurar (de filho, de pai, de marido, de trabalhador). Eles mostram justamente o aspecto precário que vincula todos os que se aliam em sua elaboração. O altar invoca o desaparecido enquanto vivente, as lembranças que o associam a uma comunidade. Contudo, é o seu desaparecimento, mostrado em negativo no altar, fora de campo, que invoca a precariedade da qual não se pode fugir.

A menção ao fora de campo permite diálogo com a análise de Catela (2012), que sublinha a primazia do primeiro plano nas fotografias que compõem os altares. É possível olhar nelas uma margem que insinua o fora do retrato. Binotto (2014), baseado em Gilles Deleuze, faz equivaler o força de campo ao buraco negro atrás do espaço circunscrito pelo enquadre fotográfico: por um lado, trata-se do que existe além do tema fotografado, mas que não é capturado nele; por outro, sugere o que insiste ou subsiste, mas sobre o que não se pode sequer afirmar que exista. A fotografia do

desaparecido, de muitas maneiras, encarna esse limiar: entre a vida e a morte; entre o luto e sua impossibilidade; entre justiça e injustiça.

A precariedade é alvo igualmente de Todorov (2017). Ele analisa a vida nos campos de concentração e extermínio, em particular, a virtude do cuidado que se exigia nessas estruturas. Ao lado dos sobreviventes, Todorov reivindica o dever do testemunho, da recordação, em oposição ao esquecimento definitivo. O cuidado aparece em Todorov na relação do eu com um ou vários 'tu'. É a singularidade dessa partilha que marca o limite que o cuidado imprime à dignidade: reconhecimento que outros devem estar na finalidade das minhas ações. Isso se aplica tanto à experiência nos campos, quanto ao dever de recordar.

Tem-se, então, por um lado, Butler (2015b) sublinhando que a precariedade marca a relação com o outro, insistindo no resto, aquilo sobre o que a moldura falha, impossibilidade de apresentar uma totalidade; por outro, Todorov abordando o enlace entre precariedade e cuidado, reforçando a ideia de que está em jogo a produção e não um dado natural, e que um dever de memória, testemunho, emerge desse cenário. Entende-se que no rastro de Butler e Todorov, a recordação no testemunho transmite ao outro a experiência de precariedade, que, a despeito de ser singular, guarda uma face comum àqueles que a experimentam, habilitando ao luto.

O limiar entre singular e coletivo é matéria para as proposições de Assman (2011). Ela realiza a distinção entre memória cultural e memória comunicativa. A primeira ultrapassa períodos históricos e se mantém em textos normativos; a segunda, baseia-se em lembranças transmitidas oralmente. Por esse motivo, é afirmado que a permanência da memória experiencial depende de sua tradução em memória cultural, legado para a posteridade. Além disso, Assman sublinha que não se pode pensar a memória hoje, a memória viva, senão suportada em bases materiais: monumentos,

memoriais, museus e arquivos. Aqui se destaca outra face do limiar singular/coletivo. No limite, Assmann sinaliza que os processos de recordação, no nível coletivo e institucional, estão pautados por políticas de recordação e esquecimento. Nesse quesito, os altares implicam intervenção na memória cultural, assumindo base material. No caso em análise, a experiência material inerente aos altares passa por uma tradução para o âmbito virtual, mostrando-se ubíqua e redefinindo a fronteira entre público e privado no uso da Web.

Logo, se o vínculo entre memória/testemunho e precariedade/resto é investigado, é preciso acrescentar que essa relação está inserida em um cenário no qual para almejar efeitos de transmissão precisa estar ancorada na memória cultural e em suportes materiais. Essa indicação reforça a importância de se avaliar a dimensão de resto, uma vez que a tradução da memória experiencial em memória cultural não é 'completa': a base material na qual se encarna a memória dependerá de alguma narrativa que crie significados para ela, sendo a memória experiencial deslocada nesse percurso.

Se a dimensão residual da memória tem primazia no percurso realizado, seu aspecto construtivo o tem igualmente. Essa dupla dimensão também é explorada por Assman (2011). Ela assinala que a recordação é caracterizada pelo componente de reconstrução. Deduz-se que na trilha de Assman a memória é produtora de sentido e é ele que, por sua vez, estabiliza a memória. Essa produção de sentido está conjugada a dois planos da memória, conforme o desenho estabelecido por Assman, o cumulativo e o funcional. O primeiro é próximo à história, subsidiando a memória funcional, não mantendo relação direta com o presente; o segundo é seletivo, estabelece valores identitários e coordenadas de ação.

Ainda que Assman (2011) explore a relação entre sentido e memória, ela destaca que existe longa tradição de compreensão da

memória associada a vestígios: De Quincey, Freud, Benjamin, Proust, Warburg seriam alguns dos nomes que valorizam essa concepção. Algo insiste em perturbar a estabilização da memória que poderia ser realizada pelo sentido. É no rastro desses autores que se pode conceber que o limite entre individual e coletivo, interior e exterior, é apagado, deixando a memória interagir com contextos sociais. Para Assman, há diferença fundamental entre a experiência atual e a experiência lembrada: há a perda; há o resto. A esse respeito, ela assinala a ocorrência de mudança estrutural na compreensão acerca da memória cultural no âmbito da consciência histórica: a memória sendo determinada com base no apagamento, na lacuna, no esquecimento.

Considerações finais

Seja nas mortes provocadas pela Covid-19, seja no crime da desapareção forçada, a imagem da vítima torna-se invisível, passa a ser uma cifra, um dado estatístico. Na pandemia, os desaparecidos também são inumeráveis. Os familiares das vítimas não conseguem fazer rituais de despedida, não é permitido acompanhar o ente querido no final da vida ou ver o corpo, ter certeza de que ele pertence ao familiar do morto. Os rituais de luto são postergados ou negados para as famílias, dificultando a elaboração da perda.

Talvez devido à violência e ao desamparo das experiências de vida indicadas neste texto, a ação social de memória protagonizada pelos integrantes do *Movice* seja tão simbólica e marcante. Ela remete ao ritual de luto inacabado, inconcluso, sempre postergado, comum ao que agora é vivido mundialmente. Tanto quanto na iniciativa *Inumeráveis*, os familiares dos desaparecidos na Colômbia querem mostrar as histórias por trás de cada uma das pessoas ausentes; similarmente ao *Coronarchiv*, eles associam objetos, cartas, roupas, fotos à desapareção.

Os familiares das vítimas de desaparecimento na Colômbia ensinam que esta não é só uma problemática das famílias, mas afeta toda a sociedade. A indiferença da sociedade diante desse crime de lesa-humanidade é a evidência de uma fratura social profunda que merece ser pensada e discutida. A indiferença frente às mortes pelo coronavírus, a minimização dos danos, o não reconhecimento do que significam as perdas de milhares de vidas tão rapidamente, a constatação das profundas desigualdades que estão por trás de cada uma dessas mortes. Em ambos os casos, a experiência histórica vivida se evidencia por si mesma: injustiça social e lamento das perdas pessoal e coletiva; trauma, situação-limite que ultrapassa o caso individual, condensando os resquícios de muitas lutas enfrentadas, o desamparo, a vulnerabilidade, a precariedade comum a todos.

Notas

[1] Luz no fim da quarentena. Disponível em: <https://bit.ly/3iXU2N4>. Acesso em: 22 ago. 2020.

[2] *Por que governos discutem o “direito à despedida” na pandemia?*. Disponível em: <https://bit.ly/3gMRJLa>. Acesso em: 01 set. 2020.

[3] *“Lo cierto es que tenemos memoria y recuerdos, y aun cuando carecemos de la capacidad de cambiar el mundo y la realidad, podemos al menos, ante una verdad centralizada y programada, musitar para nuestros adentros: ‘¡Las cosas no son así!’”* (LIANKE, 2020, s.p.). Tradução nossa.

[4] O tema da memória e do trauma é permanentemente revitalizado. Em torno dele, em 2020 ocorre a *International*

Interdisciplinary Conference: Memory, Trauma and Recovery. Disponível em: <https://bit.ly/2YJWUoX>. Acesso em: 28 ago. 2020.

[5] O destaque das mulheres na luta por reivindicações e justiça tem imensa repercussão não apenas na Colômbia, ensejando pesquisas que não se iniciaram agora (Vianna & Farias, 2011). A esse respeito, ver *Mothers' Power in U.S. Protests Echoes a Global Tradition, The New York Times*. Disponível em: <https://nyti.ms/2YLmSbG>. Acesso em: 29 ago. 2020.

[6] *“Esta conversión del uso de la fotografía, que originalmente retrató a un ciudadano y luego a ese mismo individuo como desaparecido, nos muestra que más allá de la intención de su producción, lo que interesa como dato etnográfico es el modo en que pasa a informar de esta nueva noción de persona que es la de desaparecido”*. Tradução nossa.

[7] Disponível em: <https://bit.ly/3bPXYgi>. Acesso em: 11 set. 2020.

[8] Neste *link*, pode-se encontrar a galeria: <https://movimientodevictimas.org/galeria-memoria-en-casa-movice/nggallery/page/4>. Acesso em 20 set. 2020.

Referências

ASSMAN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.

BINOTTO, Johannes. Outside in: Francesca Woodman's rooms of her own. In: SCHOR, Gabriele.; BRONFEN, Elisabeth (ed.). **Francesca Woodman**: works from sammlung verbund. New York: D.A.P., 2014. p. 51-61.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.

_____. **Quadros de guerra**: Quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015b.

CATELA, L. Re-velar el horror. Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas. **Revista de Historia - IHNCA**, n. 27, p. 75-91, 2012. Disponível em: <http://ihncahis.uca.edu.ni/revistas/index.php/historia/article/view/113>. Acesso em: 12 set. 2020.

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. **Hasta encontrarlos. El drama de la desaparición forzada en Colombia**. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/31t7ZN5>. Acesso em: 12 set. 2020.

FONNEGRA, María. Hay que encontrar a más de 120.000 desaparecidos por el conflicto. **El Tiempo**. Bogotá. 29 maio 2019. Disponível em: <https://bit.ly/32rRAYC>. Acesso em: 11 set. 2020.

HALLAM, Elizabeth; HOCKEY, Jenny. **Death, memory and material cultured**. New York: Berg, 2001.

KEHL, Maria. **O tempo e o cão**. São Paulo: Boitempo, 2014.

LEE, Spike. **3 Brothers-Radio Raheem, Eric Garner and George Floyd**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CA38-qJD-qd/>. Acesso em: 10 set. 2020.

LIANKE, Yan. Que cuando esta epidemia acabe nos quede la memoria. **El País**. Madri. 20 mar. 2020. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2020/03/20/babelia/1584729446_793122.html. Acesso em 09 set. 2020.

MEDEIROS da SILVA, M. Preservar a memória negra e lutar contra a dupla morte. **Nexo Políticas Públicas**. São Paulo. 21 ago. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/31BGFw3>. Acesso em: 08 set. 2020.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**. Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2013.

TODOROV, Tzvetan, T. **Diante do extremo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2017.

VIANNA, Adriana; FARIAS, Juliana. A guerra das mães: dor e política em situações de violência institucional. **Cadernos Pagu**. [s.l.], n. 37, p. 79-116, dez. 2011. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-83332011000200004>.

Consumo de arte na quarentena no Brasil: a nostalgia das lives da cantora Teresa Cristina

Elizângela Granadeiro, Guilherme Veroneze

Resumo

O mercado artístico e especialmente o setor de eventos musicais foi amplamente afetado com a quarentena e as medidas de distanciamento social. As transmissões ao vivo, realizadas em redes sociais digitais, se tornaram uma forma viável e interessante de os artistas manterem contato com o seu público e, em alguma medida, ganharem dinheiro. O período complexo representa uma crise de temporalidade que encontra na nostalgia um passado idealizado, um refúgio. Reverenciar trajetórias artísticas e trabalhos musicais do passado passa a ser o fio condutor para a realização de *lives* musicais, como as realizadas pela cantora e compositora carioca Teresa Cristina. O artigo analisa as apresentações diárias da artista transmitidas na rede social digital Instagram entre 26 de março e 31 de agosto de 2020.

Palavras-chave: *lives* Teresa Cristina; *lives* musicais; nostalgia; mercado musical; quarentena no Brasil.

Introdução

O período de quarentena e isolamento social ocorrido por conta da pandemia causada pelo novo coronavírus, a partir de março de 2020, ocasionou o cancelamento de eventos artístico-culturais em diversos países, incluindo o Brasil. O segmento de eventos musicais, ao mesmo tempo em que foi um dos mais afetados pela impossibilidade das apresentações, se utilizou largamente do recurso das transmissões ao vivo, ou *lives*, presentes em redes sociais digitais como Instagram, Facebook e YouTube, para manter o contato dos artistas com o público.

Apesar de as *lives* serem um recurso gratuito, disponível nos canais de mídia, a lógica do mercado musical tradicional se impôs também na realização dessas transmissões. Dessa forma, enquanto artistas renomados conseguiram fidelizar e alcançar amplas parcelas de seu público e gerar interesse de grandes empresas para o patrocínio de suas apresentações, artistas independentes, por não contarem com o mesmo potencial de visibilidade, utilizaram as *lives* como uma oportunidade de manterem o contato com o seu reduzido público e, em alguma medida, para monetizarem cachês, via contribuição direta de valores.

Apesar de não ser possível prever como as *lives* estarão inseridas no mercado musical no período de retomada das apresentações presenciais, elas se configuraram como uma das únicas alternativas¹ de performance artística durante a quarentena, o que fez emergir questões importantes da própria estrutura do mercado e, inclusive, motivou algum aprimoramento técnico do recurso nos *sites* de redes sociais. Uma das questões levantadas foi referente aos direitos autorais das músicas interpretadas e a monetização das apresentações. Isso porque como a amplitude da realização das transmissões é algo inédito, não existe legislação, até o momento, que tenha previsto como rentabilizar e como pagar os

direitos autorais nas *lives* que, em alguns casos, atingiu a casa de milhões de espectadores.

O consumo de arte nas plataformas de *streaming* de vídeo teve mudanças significativas durante o período. Plataformas de vídeo como Netflix, Amazon Prime e Globosat tiveram um aumento geral de 20% nos dois primeiros meses da quarentena (PRISCO, 2020) e o Brasil se confirmou como um grande mercado consumidor de vídeos, figurando em 3º lugar em termos de faturamento (US\$ 395 milhões no primeiro trimestre de 2020) e 2º lugar no número de usuários da Netflix com um total de 16 milhões (WAKKA, 2020).

Já nas plataformas digitais, de *streaming* de música e áudio de forma geral, como Spotify e Deezer, as principais mudanças foram: o horário de pico de audiência deixou de ser antes das 7 horas da manhã (o que representava o deslocamento das pessoas de casa para o trabalho) e passou a ficar espalhado ao longo do dia; cresceu o consumo de *playlists* de música ambiente e de música infantil (o que pode indicar uma necessidade de relaxamento para o trabalho que passou a ser feito em casa) e quando a *live* de um artista tinha muita repercussão, a procura por ele aumentava nos dias seguintes (LORENTZ, 2020).

Como as atividades de trabalho e estudo, para além das de lazer, se deslocaram para o ambiente *online*, houve um aumento entre 40% a 50% no uso da internet, segundo a Anatel (Agência Nacional de Telecomunicações) que, inclusive, precisou coordenar medidas específicas com as operadoras e prestadoras de serviço para garantir a conectividade durante o período. “As grandes prestadoras de telecomunicações providenciaram expansões de capacidade em suas redes para absorver a alta de demanda de tráfego. Os pequenos provedores e suas associações se empenharam em otimizar suas redes para esta situação”, segundo informações da Anatel (LAVADO, 2020, s.p.).

Logo no início da quarentena, em março, a Netflix reduziu a qualidade das transmissões das imagens, com o objetivo de evitar a sobrecarga no sistema e a Globo adotou medidas parecidas para os canais Globoplay, Globoesporte.com, GShow e Globosat: as resoluções *Full HD* e 4K foram desativadas e houve uma alteração geral na resolução que gerou uma economia de dados de 52% (EISHIMA, 2020).

Nos parágrafos anteriores, apresentamos algumas questões com o objetivo de evidenciar o contexto no qual o consumo de arte aconteceu durante a quarentena no Brasil, culminando nas transmissões musicais que analisaremos. Além da própria tecnologia envolvida nas *lives*, foi possível verificar uma tendência nestas apresentações: a nostalgia representada no repertório musical e nas histórias rememoradas pelos artistas e convidados, o que será analisado adiante. Sejam as transmissões executadas com grandes produções envolvendo variados profissionais, sejam as apresentações realizadas de forma mais intimista pelos próprios artistas, era comum que as músicas apresentadas fossem grandes sucessos das carreiras deles, o que remetia há anos e, em alguns casos, até mesmo há décadas anteriores.

Nas *lives* intimistas, nas quais o artista faz a transmissão de sua casa e fica em contato mais direto com o público, como no caso das apresentações da cantora Teresa Cristina, nosso objeto de pesquisa, a nostalgia se verificava já na escolha das temáticas que foram direcionadas para homenagear grandes artistas, intérpretes e seus principais sucessos, bem como temas variadas como sambas-enredo, trilhas de novelas, religiões afro-brasileiras, dentre outros.

Redes sociais digitais e interação

A internet representa um avanço significativo para o desenvolvimento e ampliação do mercado da música e das carreiras

artísticas pela possibilidade de transpor fronteiras e permitir que a produção musical seja acessada de forma livre nas mais diferentes localidades do planeta. De sites de compartilhamento e de download de músicas, como o pioneiro Napster², à disponibilização de clipes no YouTube, ao uso de blogs e *sites* como plataformas de divulgação do trabalho dos artistas, às atuais plataformas digitais que funcionam como catálogos musicais como Spotify, Deezer e Apple Music, às redes sociais digitais.

Cada surgimento das plataformas na internet representou novas oportunidades de divulgação do trabalho artístico e meio de exploração comercial com conseqüente monetização dos produtos, fazendo com que o próprio mercado da música crescesse exponencialmente. As redes sociais digitais são um paradigma importante nesta linha do tempo, especialmente, por conta da interação que elas permitem entre artistas e público. De acordo com Recuero:

Esses sites são compreendidos como aqueles que permitem (i) que os atores sociais criem perfis individualizados, que vão funcionar como representações de si; (ii) que suas redes sociais sejam publicizadas pelas ferramentas (Boyd e Ellison, 2007); e (iii) que esses atores possam ainda utilizar esses sites como plataformas de conversação e interação uns com os outros. (RECUERO, 2014, p. 115).

Segundo Recuero, as redes sociais são conexões, relações que as pessoas estabelecem na vida *offline* e com a internet, e essas redes são transferidas para o ambiente da web. Neste artigo, adotamos a denominação proposta por ela de redes sociais digitais.

É importante que se distinga o que são redes sociais na *Internet*. Elas são constituídas de forma diferente das redes *offline*, justamente por conta da mediação. As redes sociais online, por exemplo, são apresentadas através de representações dos atores sociais. Ou seja, ao invés do

acesso a um indivíduo, tem-se acesso à uma representação dele. Do mesmo modo, as conexões entre os indivíduos não são apenas laços sociais constituídos de relações sociais. No meio digital, as conexões entre os atores são marcadas pelas ferramentas que proporcionam a emergência dessas representações. As conexões são estabelecidas através dessas ferramentas e mantidas por elas. (RECUERO, 2012, p. 2).

Em pesquisa sobre as ferramentas de interação presentes nos sites de redes sociais, Recuero (2014) analisa as ferramentas *curtir*, *compartilhar* e *comentar* como propiciadoras de “práticas conversacionais”. Segundo a autora: “Dizemos que a conversação mediada pelo computador é, assim, uma apropriação, ou seja, uma adaptação de meios que originalmente são textuais e não propícios às interações orais para um fim, que é aquele da conversação” (RECUERO, 2014, p. 115).

As ferramentas mencionadas promovem uma conversação assíncrona, permitindo que a interação (via *curtir*, *compartilhar* e *comentar*) possa acontecer sem que para isso os atores estejam em tempo real no próprio momento da conversa. Dessa forma, as apropriações da conversação mediada pelo computador são “[...] mais visíveis nos meios que proporcionam a sincronia (ou seja, aqueles em que a interação acontece quando os envolvidos estão conectados ao mesmo tempo, como os *chats* [...])” (RECUERO, 2014, p. 115). E acrescentamos, como a ferramenta da transmissão ao vivo.

Nesse sentido, seria possível afirmarmos que as *lives* podem ser consideradas as ferramentas de conversação por excelência, por permitirem a sincronia e possibilitarem que os atores, artistas e público, possam conversar/interagir em tempo real?

Como veremos adiante, essa conversa em tempo real acontece nas *lives* intimistas, como as realizadas pela cantora Teresa Cristina no seu perfil no Instagram, que são feitas diretamente pelos artistas

(sem a presença de equipes de produção). Dessa forma, os artistas possuem a possibilidade de ler os comentários textuais e via *emojis*³ postados pelo público durante a transmissão e interagir, conversar com eles.

Do Orkut⁴ ao YouTube⁵, do Facebook⁶ ao Snapchat⁷, do Instagram⁸ ao Tik Tok⁹, o surgimento das redes sociais digitais representou novas possibilidades profissionais para os artistas, que passaram a usar as redes em suas estratégias de comunicação para manter contato com os fãs, atingir mais pessoas, aumentarem seu público e, conseqüentemente, gerar interesse comercial em empresas para parcerias e patrocínios.

Redes sociais digitais no Brasil e audiência das *lives*

O Brasil é um dos maiores mercados consumidores de redes sociais digitais do mundo. Em pesquisa divulgada em 2019 pela *GlobalWebIndex*, o tempo médio gasto pelos brasileiros nas redes é de 225 minutos por dia, colocando o país em segundo lugar no *ranking* mundial, atrás apenas das Filipinas com um tempo diário de 241 minutos (BRASIL, 2019).

As principais plataformas que veicularam *lives* durante a quarentena no Brasil foram YouTube, Facebook e Instagram e o número de usuários brasileiros ativos nesses sites é expressivo, o que pode ajudar a explicar a elevada audiência das transmissões durante o período no país, como veremos adiante.

De acordo com o *Global Digital Report 2019*, da plataforma *We Are Social*, o YouTube é a rede social digital mais usada pelos brasileiros, tendo 95% dos internautas do país presentes nele (DIGITAL, 2019). Na segunda posição, está o Facebook que, em 2019, tinha 130 milhões de usuários ativos. Esse quantitativo faz o Brasil ser o terceiro país que mais usa esta rede social no mundo.

Essa marca de terceiro país com mais usuários se repete em relação ao Instagram que contava, em 2019, com 72 milhões de brasileiros.

Sobre as audiências das *lives* no Brasil, os números são expressivos. Até o início de setembro de 2020, quando elaboramos este artigo, a transmissão mais vista, considerando o público presente em tempo real e as visualizações posteriores (uma vez que os vídeos ficaram disponíveis no YouTube), foi o show da cantora Marília Mendonça, com 54 milhões de visualizações. Em seguida, temos as *lives* de duplas como Bruno e Marrone, com 30 milhões; Henrique e Juliano, com 21 milhões; Simone e Simaria, com 18 milhões; e Luan Santana, com 16 milhões. Em comum a essas transmissões, temos que todas são do gênero sertanejo. É interessante mencionar que o artista que inaugurou as grandes *lives* no Brasil foi o cantor, também de música sertaneja, Gusttavo Lima, em uma transmissão realizada no dia 27 de março que durou mais de cinco horas, com mais de 10 milhões de visualizações.

Mesmo comparando as audiências das *lives* mais vistas no mundo, as transmissões brasileiras ocupam as primeiras posições. De acordo com divulgação do próprio YouTube, dentre as 10 transmissões que tiveram mais visualizações simultâneas, ou seja, de espectadores que viram no tempo real da realização, sete *lives* são brasileiras, com Marília Mendonça mantendo o primeiro lugar com 3,31 milhões com a *live* realizada no dia 8 de abril. As três *lives* internacionais mais vistas simultaneamente são a do tenor italiano Andrea Bocelli, realizada dentro da Catedral de Milão no dia 12 de abril, domingo de Páscoa, com 2,86 milhões de visualizações, aparecendo em 3º lugar; e duas *lives* do grupo coreano Bangtan Boys: uma em 7º lugar com 2,31 milhões de visualizações, realizada no dia 18 de abril, e outra em 10º lugar, com 2,03 milhões, realizada em 19 de abril (CALHEIROS, 2020).

Ferramenta *live* nas redes sociais digitais

As *lives* já eram uma ferramenta disponível nos *sites* de redes sociais antes da quarentena, e inclusive eram bastante usadas pelo segmento de games e esportes, notadamente no YouTube. Contudo, com o período do isolamento social, houve um grande aumento da utilização das transmissões ao vivo, especialmente, por artistas da música. Esse cenário motivou a adaptação de alguns recursos e até mesmo o anúncio da criação de novas funcionalidades para atender às necessidades criadas no período.

Como o YouTube já era uma plataforma exclusiva para veiculação de vídeos, as transmissões ao vivo já eram bastante utilizadas antes da quarentena e ele foi o *site* que hospedou as principais apresentações, em termos de visualizações, realizadas durante o período, como mencionado no tópico anterior deste trabalho.

Em entrevista para o portal Meio & Mensagem, a diretora do YouTube Brasil, Patricia Muratori, explica as adaptações que foram realizadas no *site*:

As *lives* já eram um formato popular e utilizadas com mais frequência em segmentos como games e esportes. Mas percebemos que houve um número considerável de artistas que utilizaram pela primeira vez o recurso e, diante desta realidade, foi necessário relembrar as regras existentes, especialmente ligadas a direito autoral e parcerias pagas. Temos feito um trabalho com gravadoras e escritórios de artistas para treiná-los em melhores práticas, com destaque para as *lives*, e também ajudá-los a entender nossas diretrizes da comunidade, assim como os diversos recursos de gerenciamento que temos, que incluem, entre outros, uma tecnologia sofisticada para identificar conteúdo com direito autoral, chamada Content ID. Durante esse período, inclusive, conseguimos habilitar a ferramenta automática

em diversos canais para impedir retransmissões não autorizadas pelo dono do canal. (PACETE, 2020, s.p.).

Apesar de não serem *sites* exclusivos para divulgação de vídeos, o Facebook e o Instagram, duas das principais redes sociais no Brasil, também foram largamente utilizados para as transmissões ao vivo, especialmente de artistas independentes e de menor alcance midiático e mercadológico, cujas *lives* não contaram com o patrocínio empresarial.

Interessante observar que o YouTube exige que um canal tenha o mínimo de 1000 inscritos para conseguir realizar uma transmissão ao vivo via dispositivos móveis como *smartphones* e *tablets*, o que já pode ser considerada uma primeira barreira para os artistas independentes. Para canais com número de inscritos inferiores a 1000, o YouTube permite a realização de *lives* apenas via computador ou via *software* integrado. Por outro lado, no Facebook e no Instagram, não existe esse limitador e todo usuário pode fazer transmissões, independente da quantidade de seguidores que possua e do dispositivo que estiver usando.

Como mencionamos na introdução deste trabalho, uma das grandes questões relacionadas à realização das *lives* é a que se refere à remuneração dos artistas e o pagamento dos direitos autorais para os compositores das músicas apresentadas. Enquanto artistas de apelo comercial realizaram *lives* com patrocínio empresarial, artistas independentes e com menor alcance contaram com contribuições espontâneas realizadas pelo público. Era comum que o título da *live* viesse acompanhado de uma conta bancária para as pessoas realizarem transferências de valores, inicialmente, não estipulados.

No que pode ser considerada uma tentativa de incentivar a monetização dos vídeos ao vivo, a principal medida anunciada pelo Facebook foi a incorporação de um recurso para permitir que as

pessoas façam doações diretas, via sistemas de pagamento *online*, durante as *lives* realizadas pelos artistas e por outros produtores de conteúdo que se utilizem das transmissões. Contudo, a função ainda não foi colocada em funcionamento no Brasil, até o fechamento deste trabalho.

Em relação à monetização das transmissões ao vivo no Instagram, as medidas anunciadas foram: 1) criação de selos, usualmente representando objetos como peças de roupa e acessórios, que podem ser comprados durante as *lives* e 2) incorporação de anúncios de 15 segundos nos vídeos do IGTV¹⁰. Interessante observar que as medidas entram em teste primeiro nos Estados Unidos e depois vão sendo expandidas para outros países e, apesar de o Brasil ser um grande mercado das redes sociais, os recursos não foram verificados no país até o fechamento deste trabalho (FACEBOOK, 2020).

Uma alteração que já pode ser verificada em relação às *lives* no Instagram é a possibilidade de assistir os vídeos na versão *web* do aplicativo e comentá-los, ou seja, pelo computador, o que pode ajudar a aprimorar a experiência de assistir às apresentações em uma tela maior por conta da própria visibilidade da imagem e da facilidade de escrever usando o teclado do computador.

Apesar de toda a tecnologia representada pelas redes sociais e mesmo pelas alterações previstas para um futuro próximo, motivadas pelo massivo uso durante a quarentena, a realização de transmissões ao vivo possui uma barreira técnica muito importante para performances musicais: a latência que impede que dois ou mais musicistas interajam ao mesmo tempo. Ou seja, não é possível que dois artistas, representados por dois perfis diferentes nas redes, façam uma apresentação musical conjunta, porque a tecnologia atual não suporta a sincronização do áudio. Por conta da latência, dois musicistas não conseguem acompanhar o andamento da música.

Assim como aconteceu com as cantoras Simone e Simaria que descobriram que não conseguiriam cantar ao mesmo tempo em uma *live*, estando em lugares diferentes, porque o som fica sem sincronia, a impossibilidade de performance conjunta afetou variados artistas. Essa característica pode ser mais um motivo para que musicistas que conseguem se apresentar em formato solo, como a cantora Teresa Cristina, tenham alcançado repercussão, como veremos adiante. Da mesma forma, a latência pode ter motivado artistas que se apresentam em bandas a realizarem suas apresentações, transmitidas ao vivo, em formato de shows tradicionais contando com a presença de equipe de produção.

A partir destas características e do que foi observado durante o período de estudo desta pesquisa, sugerimos uma classificação das apresentações musicais realizadas *online* em dois tipos: 1) *show-live*: realização de apresentações que mantiveram semelhanças com os shows presenciais como a presença de músicos acompanhantes, equipe de produção e técnicos de som e que foram transmitidas em um formato *live*; e 2) *live-show*: apresentação ao vivo realizada por um artista, sem a presença de equipe de produção e que se configura enquanto show para seu público.

Dessa forma, podemos dizer que a mídia molda a própria realização do tipo de apresentação. O show transmitido como *live* seria uma apresentação aos moldes tradicionais contando com o recurso da transmissão ao vivo em algum canal de rede social, especialmente no YouTube. E a *live* como show acontece a partir do recurso “transmissão ao vivo” presente nas redes sociais e que é realizada pelo próprio artista em seu perfil (geralmente no Instagram).

Além dos *shows-live* dos artistas sertanejos já citados, podemos mencionar a de artistas como Caetano Veloso e seus filhos, Milton Nascimento, Gilberto Gil e João Bosco. Todas estas apresentações foram realizadas pelo YouTube e contaram com equipes de

produção, como já citado. Uma diferença importante entre os dois tipos de *lives* que propomos é que, de forma geral, a interação do artista com o público por meio de comentários não está presente nos *shows-live*, uma vez que a transmissão é mediada por *softwares* de integração e controlada por profissionais da produção. Já nas *lives-show*, como no caso da cantora Teresa Cristina, o artista tem acesso a todos os comentários enviados pelos espectadores, o que cria um ambiente propício para a interação.

Em transmissão realizada no YouTube pelo Laboratório de Produção Cultural da Universidade Federal do Ceará, o Prof. Dr. Wellington Júnior afirma que a tecnologia que temos à nossa disposição ainda é muito precária e a enorme quantidade de *lives* realizada durante a quarentena deixou isso mais evidente. Segundo o professor, além da questão da latência que impede que dois ou mais artistas se apresentem musicalmente ao mesmo tempo, os usuários da internet ainda aproveitam pouco os recursos que poderiam dinamizar a produção audiovisual. Nas palavras dele:

[...] é estranho ver como o uso se restringe um pouco ao que estamos fazendo aqui que é usar a internet como uma janela. Eu abro uma porta aqui, muitas vezes até parada e a gente tira muito pouco partido da linguagem visual. Trabalhamos pouco com os movimentos de câmera, com os enquadramentos, com a edição que, inclusive, hoje é possível fazer ao vivo, de uso de efeitos como é possível encontrar no *Tik Tok*. (LABORATÓRIO, 2020, s.p.).

Essa crítica do professor, atualmente pode ser aplicada às *lives-show* uma vez que elas são realizadas com os recursos disponíveis nas redes sociais digitais, o que faz com que fiquem limitadas a eles. Dessa forma, além da questão da latência que impossibilita uma performance de mais de uma pessoa ao mesmo tempo, as imagens das transmissões não apresentam dinamismo como edição de cortes e multicâmera e movimentos de câmera.

Época nostálgica

Partindo do significado da palavra, o radical *nostos* significa casa e *algia* significa dor. Dessa forma, nostalgia pode ser definida como a dor, a saudade de casa¹¹. A casa aqui faz referência ao lar, à terra natal, ao período da infância, enfim, ao passado. Assim, temos que um dos significados mais atribuídos à nostalgia é a saudade do passado, dos acontecimentos de anos anteriores, da vida que se vivia (ou que se imagina ter vivido) e o conseqüente desejo de se voltar a esta época. Nas palavras de Katharina Niemeyer:

[...] a nostalgia situa-se entre recordação e esquecimento, idealização e criatividade, é uma lembrança de tempos e lugares que não existem mais, não são mais acessíveis ou talvez nunca foram. A nostalgia também pode referir-se ao desejo de um retorno a um tempo passado que nunca foi experimentado pela pessoa que anseia ou pelo arrependimento que faltava por um passado que nunca ocorreu, mas que poderia ter ocorrido, ou por um futuro que nunca acontecerá (NIEMEYER, 2018, p. 28).

Parece se afirmar como consenso entre os pesquisadores que compõem a referida publicação de que vivemos em uma época nostálgica que se expressa fundamentalmente no espaço da mídia. Assim, temos a mídia produzindo narrativas em estilo nostálgico e como desencadeadores de nostalgia. São variadas produções, notadamente audiovisuais, que se utilizam da nostalgia em narrativas do passado (como *remakes* e *reboots* de séries e filmes) e mesmo o passado das próprias mídias (como o Canal Viva, da TV Globo, e diversos quadros em telejornais que rememoram reportagens de anos anteriores). Outro indício dessa época é o uso mercadológico da nostalgia que apresenta os mais variados produtos em uma estética antiga como eletrodomésticos, roupas e acessórios em estilo retrô e *vintage*.

Segundo Leal, Borges e Lage, citando também Katharina Niemeyer: “Na esteira de diagnósticos como esse, em que a rememoração dá o tom de boa parte da nossa experiência temporal, é recorrente o discurso de que vivemos numa época nostálgica (LEAL; BORGES; LAGE, 2018, p. 46)”. Nesse sentido, os autores acreditam que estaríamos vivendo uma tendência de nostalgização, em que a nostalgia é ofertada ao consumo através de variados produtos que provocam esse tipo de sentimento. A nostalgia é um sentimento e, como tal, pode ser estimulado. Fazendo uma distinção entre memória e nostalgia, Lucia Santa Cruz afirma:

Nostalgia é diferente de memória. Embora ambas se nutram da lembrança, na atividade mnemônica queremos exatamente recordar – trazer de volta ao coração. Na nostalgia, não queremos simplesmente lembrar – e muito menos afastar uma determinada lembrança negativa. Queremos que aquele passado volte a ser realidade, ou que seja realidade. Queremos que aquele passado tenha sido exatamente como desejamos. (SANTA CRUZ, 2018, p. 91).

Para Katharina Niemeyer, esse sentimento nostálgico parece se impor em momentos de crise de temporalidade, em tempos de transição. Acreditamos que essa noção de crise se encaixa no período vivido com o isolamento social que se prolongou durante meses em variados países. A magnitude do período que atingiu escala global é tão expressiva que historiadores como Lilia Schwarcz acreditam que ele marca o fim do século XX.

Por isso Hobsbawm tem razão: os séculos não terminam com o virar da folhinha do calendário, mas quando grandes crises colocam em questão verdades que já pareciam consolidadas. A grande marca do século XX foi a tecnologia e a ideia de que ela nos emanciparia e libertaria. Discordo da afirmação de que não estávamos globalizados no século

XIX, mas foi apenas no século XX que a tecnologia ganhou escala mundial e acelerou o nosso tempo. Graças a ela, acreditávamos estar nos livrando das amarras geográficas, corpóreas, temporais. Não estávamos! Ao deixar mais evidente o nosso lado humano e vulnerável, a pandemia da covid-19 marca o final do século XX. (SCHWARCZ, 2020, p. 6-7).

Como as projeções para o futuro são incertas, em alguma medida quanto à própria existência do ser humano, e o presente é esse tempo de incertezas, da falta de respostas, faz-se um movimento de olhar para trás, desejando voltar para a vida que se tinha no passado. O passado já é conhecido. De acordo com Igor Sacramento:

Embora o mercado e a mídia tenham moldado esse desejo contemporâneo pelo passado, ele deve ser levado a sério e pensado como um sintoma de um mal-estar cultural profundo, na qual a ansiosa necessidade por desacelerar a experiência do tempo, impor outro ritmo e criar uma nova relação com o passado teriam como recompensa a memória em detrimento da amnésia (HUYSEN, 2000). (SACRAMENTO, 2018, p. 101).

Acreditamos que com o período da quarentena, essas incertezas quanto ao futuro se tornaram claras para os milhões de pessoas que precisaram se isolar em suas casas. Com isso, o sentimento de nostalgia da vida normal, de antes da pandemia, esteve fortemente presente na rotina das pessoas. E esse sentimento foi também impulsionado pela própria mídia como a TV Globo que, pela impossibilidade de novas gravações de suas produções, reprisou transmissões antigas como finais de campeonato de futebol (notadamente jogos nos quais a seleção brasileira sagrou-se campeã mundial), para além das reprises de novelas que já eram marcas da emissora; e também expressos pelas

próprias pessoas que usaram seus perfis nas redes sociais digitais para rememorar eventos passados, a exemplo do #tbt (*hashtag* das redes que aglutina acontecimentos do passado) que já existia antes da quarentena e foi bastante usado no período. Nas palavras de Leal, Borges e Lage:

Nesse sentido expressões nostálgicas ou a criação de mundos nostálgicos poderiam indicar um fenômeno duplo: uma reação às tecnologias velozes, mesmo que elas sejam usadas, no desejo de desacelerar, e/ou uma fuga dessa crise para um estado de desejo por viajar (*Fernweh*) e de nostalgia (no sentido de *Heimweh*) que poderia ser curada, ou encorajada, pelo uso e consumo da mídia. (...) A mídia, dessa forma, desempenharia um papel fundamental e paradoxal na nossa relação com a nostalgia: ao mesmo tempo que a encoraja, pode ser vista também como sua cura. (LEAL; BORGES; LAGE, 2018, p. 49).

Como canais de comunicação acessíveis para as pessoas e expressivamente usados no Brasil, como vimos, as redes sociais digitais se tornaram palco de variadas expressões nostálgicas com a possibilidade de os usuários expressarem a saudade da vida de antes, por meio das mais diversas publicações e para manterem contato com as pessoas que estavam impossibilitadas de encontrar. As transmissões ao vivo realizadas pelos musicistas, como as da cantora Teresa Cristina no Instagram, no nosso entendimento se tornaram ambientes de refúgio, de felicidade momentânea, que fizeram com que as pessoas relembassem momentos de prazer, vividos ou não por elas, do passado.

Como veremos, pela frequência da realização e pela temática, notadamente nostálgica, as *lives* da cantora figuraram como espaços de troca e de encontro das pessoas com a artista e das pessoas entre si que passaram a se conhecer e reconhecer durante as transmissões.

Teresa Cristina: da Lapa para o mundo e para o Instagram

A cantora e compositora Teresa Cristina nasceu em 1968 e iniciou sua carreira musical na cidade do Rio de Janeiro. No final da década de 1990, ela começou a se apresentar no Bar Semente, na Lapa, centro boêmio da capital carioca, e se tornou, inclusive, uma das responsáveis pelo movimento de revigoramento musical do bairro. Dessas apresentações, surgiu o Grupo Semente, dedicado ao gênero samba e com o qual a cantora lançou três CDs: *A vida me fez assim* (2004, Deck Disc), *O mundo é meu lugar* (2005, Deck Disc) e *Delicada* (2007, Deck Disc). Tais discos reúnem composições autorais da artista, além de parcerias e músicas de outros compositores.

Ainda com o grupo Semente, iniciou o projeto semanal "Roda de samba" na Sala Funarte, recebendo um artista convidado diferente a cada semana como Argemiro da Portela, Tia Surica, Tatinho, Xangô da Mangueira, entre outros. Ao analisar a discografia e os shows que a cantora acumula em seu currículo, podemos notar a inclinação pela obra de compositores renomados da música brasileira, o que já poderia indicar um olhar nostálgico para a obra musical do país. É possível verificar esta característica quando citamos seus lançamentos: *A música de Paulinho da Viola* (2002, Deck Disc, CD); *Um ser de luz - saudação à Clara Nunes* (2012, Deck Disc, CD), *Teresa Cristina Os Outros = Roberto Carlos* (2016, Deckdisc, CD); *Teresa Cristina canta Cartola* (2016, Nonesuch/Uns Produções, CD/DVD) e *Teresa Cristina canta Noel* (2018, Uns Produções, CD) (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN).

Teresa Cristina recebeu prêmios como o de "Melhor Cantora de Música Popular" do júri da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Artes), em 2011, o Prêmio TIM de Música, em 2003, além da indicação ao Grammy Latino de melhor disco de samba no mesmo

ano pelo disco *A música de Paulinho da Viola*. Ao longo de sua carreira, a artista fez shows no Japão, Alemanha, França, Holanda, entre outros países, além de ter se apresentado e gravado em teatros e palcos importantes no Brasil.

Assim como ocorreu com o restante da classe artística, Teresa precisou interromper as apresentações ao vivo com o início da quarentena. Tendo saído da Lapa para os palcos do mundo, a cantora passou a se apresentar em sua casa, sem a assessoria de equipe de produção e sem o acompanhamento musical de outros musicistas, em *lives* diárias pelo seu perfil no Instagram (@teresacristinaoficial).

Em uma entrevista para o *Podcast* da Semana da Gama Revista, Teresa conta que começou fazendo duas *lives*, primeiro de samba de terreiro, no dia 26 de março, e depois uma de batalha de compositores. Posteriormente, o Twitter a convidou pra fazer uma apresentação sobre Paulinho da Viola. Nas palavras da cantora:

Fiz, gostei e aí comecei a fazer as lives com a minha mãe no domingo, Jovens lives de domingo. Só que aí foi uma escalada de notícias pesadas e tristes que foi o aumento de mortes, deu um pulo grande. Não foi uma coisa pensada, mas quando eu vi todo dia eu tinha necessidade de chegar e ficar ali cantando e esquecendo o dia que passou (...) quando eu vi, eu tinha feito uma semana de lives todos os dias e aí eu reparei que eu estava dormindo melhor, eu não estava com a aparência tão pesada. Eu tô fazendo o que eu gosto, tô cantando música do Paulinho da Viola, do Cartola, do Zé Ketti. Aí teve uma coisa que foi primordial para tudo, esse fortalecimento da minha ação que foi o surgimento desse fã clube chamado *cristiners* (PODCAST DA SEMANA, 2020, s.p.).

Em suas *lives*, ela mostrou sua versatilidade artística ao revisitar a obra de compositores e intérpretes da música brasileira de estilos bem diferentes, para além do samba: Caetano Veloso, Lulu Santos,

Jovem Guarda, temas de novelas, Gal Costa e Marisa Monte são apenas alguns exemplos dos temas que a cantora abordou em suas apresentações *online*. Entretanto, mesmo dominando esse variado leque de gêneros musicais, o samba é o que está mais presente entre os temas cantados por Teresa, seja fazendo referência a sambas-enredo do carnaval do Rio de Janeiro de algum ano específico, seja cantando “sambas de terreiro”, composições ligadas às religiões afro-brasileiras. As homenagens aos artistas renomados do gênero também aconteceram em grande quantidade. Para citar alguns, temos: Candeia, Zé Ketti, Cartola, D. Ivone Lara, Beth Carvalho e Jorge Aragão.

Lives Teresa Cristina: ponto de encontro e de nostalgia

Nosso objeto de estudo são as *lives* realizadas entre o dia 26 de março e o dia 31 de agosto pela cantora Teresa Cristina em seu perfil no Instagram¹². Vamos considerar também as transmissões realizadas em seu canal no YouTube¹³, bem como em outros canais para os quais a cantora foi convidada. Vale mencionar que a realização de uma *live* em outro canal não excluía a realização da sua transmissão diária e com isso, Teresa Cristina chegou a realizar três apresentações em um mesmo dia, como no dia 14 de junho. Até o fechamento deste trabalho, no dia 18 de setembro, a artista continua realizando apresentações diárias.

Para realizar essa coleta, estamos considerando o perfil da cantora no Instagram (@teresacristinaoficial) como fonte de dados. Como já citado, a primeira *live* ocorreu no dia 26 de março e a partir de meados do mês de abril, a artista passou a adotar uma postura quase recorrente: ela anunciava o tema da *live* do dia, e no dia seguinte postava em seu IGTV os vídeos (um ou mais) com todo o conteúdo da transmissão. Utilizamos essas informações para coletar os dados sobre os temas, porém como esse procedimento (de

anunciar e compartilhar as transmissões) não foi realizado desde o início exato das *lives*, existem lacunas nas temáticas que não foi possível esclarecer. Contudo, consideramos que temos um *corpus* de estudo representativo para esta pesquisa: 146 transmissões. Esse número representa a quantidade de transmissões cujas informações tivemos acesso durante o período acima mencionado, ressaltando que em determinados dias da semana, Teresa Cristina realizou mais de uma *live*, geralmente, em redes sociais digitais diferentes.

Como forma de analisar o material coletado, optamos por agrupar as apresentações *online* em categorias. Um fato recorrente é que a artista repetiu o mesmo tema em mais de um dia, seguido ou não e, por vezes, em uma mesma *live* ela abordou temas diferentes. Nesse caso, optamos por incluir a mesma *live* em mais de uma categoria.

Ao todo, chegamos a cinco:

1) autoral: transmissões dedicadas para apresentação do repertório próprio da artista, lembrando que ela é também compositora, e músicas de parcerias. Entram nesta categoria *lives* em que ela cantou, na íntegra, músicas de algum de seus álbuns ou shows cuja predominância era de músicas autorais;

2) artistas: nesta categoria, incluímos todas as transmissões em que Teresa Cristina cantou músicas da obra de um determinado compositor ou que ficaram famosas na voz de algum intérprete. Alguns exemplos: Caetano Veloso, Jorge Aragão, Marisa Monte, Zeca Pagodinho, Ney Matogrosso, Xande de Pilares, Alceu Valença, João Bosco, dentre outros. Interessante observar que optamos por mencionar exemplos de transmissões que tiveram a participação dos artistas homenageados;

3) gênero ou movimento: aqui incluímos temas em que ela não homenageia um artista específico, mas sim gêneros como o samba de roda ou o axé, por exemplo, ou movimentos que possuem algum

gênero musical predominante como São João e religiões afro-brasileiras;

4) álbum: categoria que engloba todas as *lives* em que a artista canta na íntegra um álbum específico em homenagem a um artista. Alguns exemplos: *Mel* (Maria Bethânia), *Realce* (Gilberto Gil), *Luz* (Djavan), *Axé* (Candeia) e *Velha Guarda da Portela* canta Paulo da Portela;

5) temas extramusicais: outra prática bastante utilizada por Teresa foi a de escolha de temas que envolvem mais de um gênero ou artista como temas de novelas, dia da África e batalha de cantoras com Mônica Salmaso.

Optamos por criar as referidas categorias como forma de guiar nossa análise sobre a ocorrência da nostalgia a partir das temáticas das *lives*. Dessa forma, não iremos nos deter em analisar detalhadamente cada uma das categorias, mas analisar em quais delas a nostalgia se faz presente nas transmissões, quais são as características dessa presença, bem como citar exemplos representativos das transmissões.

Em relação à quantidade de acordo com as categorias, temos: 11 *lives* autorais, 67 de homenagem a artistas, 28 sobre gênero ou movimento, 10 em referência a álbuns e 37 com temas extramusicais. Ressaltamos novamente que, em alguns dias, uma mesma transmissão contou com mais de um tema e que existiram temas que se repetiram no período analisado.

Em relação aos aspectos técnicos, Teresa Cristina realiza as apresentações em sua casa, sem acompanhamento musical de outros musicistas e sem auxílio de equipe de produção. Podemos, então, considerar suas *lives* como intimistas. Ela canta, inclusive, sem microfone e as imagens são estáticas, ou seja, não apresentam cortes, movimentos de câmera nem multicâmera. Em alguns dias, o que foi verificado de edição é o uso de algum tipo de filtro colorido.

As *lives* começavam às 22h e duravam, em média, duas horas. Ao longo de cada transmissão, ela contava com a participação de variados convidados que, notadamente, possuíam trabalhos artísticos em referência à temática do dia. Contudo, no período analisado, dois musicistas participaram de todas as transmissões, se apresentando na primeira hora: o pianista Jonathan Ferr e a cantora Silvia Borba. Ressalta-se que devido à latência, os convidados se apresentavam em formato solo e, nesses momentos, Teresa Cristina também era espectadora da *live*.

Apesar de a nossa análise não ser referente à interação da artista com o público, acreditamos que é importante mencionar como acontece essa interação. Em termos gerais, a cantora lê e responde os comentários, feitos em texto e por meio de *emojis*, especialmente no início das *lives* e nos intervalos entre a participação de um convidado e uma nova seção de cantoria que ela vai fazer. Como a quantidade média de pessoas participando diariamente é da ordem de milhares, os comentários também foram em grande número e se configuraram em elogios e declarações de amor para a artista e os convidados, perguntas e informações complementares sobre o assunto que ela está falando, pedidos de música.

Outra questão importante mencionada ao longo deste artigo é referente ao direito autoral das músicas interpretadas nas transmissões realizadas durante a quarentena e no caso das *lives* da Teresa Cristina, podemos inferir que também não há qualquer tipo de pagamento de direito autoral para os compositores. Alguns fatores que colaboram para justificar esse não pagamento: a legislação atual de direito autoral não previu a obrigatoriedade do pagamento em ocorrências com características das transmissões ao vivo e o Instagram ainda não conta com um sistema de monetização eficiente que possa controlar/fiscalizar o que foi apresentado. Ressalta-se que se houvesse algum tipo de exigência para o

pagamento dos direitos, a própria frequência e temática das *lives* não aconteceria da forma como aconteceu, porque a liberação do repertório demandaria um tempo que inviabilizaria as transmissões diárias e, como em grande medida, esse repertório é de artistas de renome da música popular brasileira, o valor necessário para o pagamento dos direitos ficaria elevado e poderia limitar as apresentações.

No período analisado, a nostalgia era expressada nas *lives*, especialmente, através do repertório musical que era guiado pelo tema de cada dia e também na contextualização e nas histórias que remetiam ao passado contadas pela artista e pelos convidados. Acreditamos que em todas as categorias que criamos para dividir as temáticas, a nostalgia está presente. Contudo, na categoria artistas e álbum, a nostalgia pode ser vista como a característica que guia a própria realização das apresentações, fazendo com que todo o conteúdo seja para reverenciar o trabalho de algum artista e de alguns álbuns específicos em tom marcadamente nostálgico, evidenciando um passado musical glorioso, poderíamos até dizer idealizado. O que pode ter se configurado como um duplo incentivo nostálgico: despertando um desejo de retorno a esse passado nas pessoas que, efetivamente, o viveram e também estimulando esse sentimento nas pessoas que não o viveram.

Especialmente, nos momentos em que o convidado conta uma história antiga, o tom é nostálgico para exaltar aqueles acontecimentos de anos anteriores. Interessante observar que mesmo se referindo a um passado conturbado para a classe artística que sofreu com a censura do período da ditadura no Brasil, a nostalgia está presente no sentido de fazer referência à qualidade e à militância da música feita naqueles anos, como quando o cantor e compositor João Bosco comenta sobre o processo de composição da canção *O bêbado e o equilibrista* (BOSCO; BLANC, 1979), na *live* do dia 14 de julho. Essa participação do artista foi especialmente

nostálgica por conta das histórias sobre o compositor Aldir Blanc, seu parceiro de composição que faleceu devido ao coronavírus, e das histórias de bastidores vividas com a cantora Elis Regina, importante intérprete de suas músicas.

A homenagem às grandes obras de artistas já falecidos, as quais obras permanecem celebradas e relevantes para o mercado musical atual, também teve destaque seja com *lives* exclusivas como as realizadas para reverenciar Nara Leão, Noel Rosa, Elizeth Cardoso e acontecia também quando um convidado fazia menção a esta produção, como no caso do João Bosco.

Um assunto bastante explorado pelos convidados foi contar as histórias dos processos de composição de músicas que fizeram grande sucesso. É o que faz Caetano Veloso, na *live* do dia 8 de agosto, ao falar sobre as letras de algumas canções e das inversões de prosódia que ele fez para alterar as pronúncias das palavras, brincando com a sonoridade delas.

Um aspecto interessante da participação do cantor, que teve três *lives* dedicadas a ele no período analisado, são as histórias de bastidores compartilhadas. Isso porque ele e Teresa Cristina são parceiros de trabalho e já atuaram em alguns projetos artísticos, como a turnê internacional, que originou CD e DVD, *Teresa canta Cartola*. São momentos de trabalho e de amizade que os dois dividiram e que são rememorados e compartilhados com o público. Interessante destacar que essas histórias costumam atrair a atenção do público por, exatamente, revelar momentos que não são do conhecimento de todos e por aproximar os fãs dos ídolos.

Para Leal, Borges e Lage (2018, p. 49-50), a mídia funciona como um espaço propício para a circulação de narrativas que são capazes de conectar pessoas, de unir pessoas diferentes em torno de uma mesma história. Essa união criaria laços de pertencimento e o próprio fortalecimento desses laços seria um dos elementos basilares da nostalgia. Nesse sentido, acreditamos que pela

frequência diária das apresentações, as *lives* se configuraram como um ponto de encontro, com horário e local definidos, entre os fãs com seus ídolos, dos artistas com outros artistas, do público entre si. Um indicativo desse laço de pertencimento é a própria criação do primeiro fã-club de Teresa Cristina, o *Cristiners*, que surgiu motivado pelas transmissões e a incentivou a continuar fazendo as apresentações.

É interessante observar que a própria Teresa Cristina se coloca no lugar de fã em relação aos artistas que está homenageando e que, em grande parte, participaram como convidados das *lives*. Dois exemplos disso são as *lives* do dia 4 de junho em homenagem ao cantor Gilberto Gil e do dia 2 de agosto, em homenagem ao cantor Ney Matogrosso. Teresa não esconde a sua surpresa e mesmo grande emoção ao ver que os artistas estão presentes na transmissão e em diversos momentos comenta que ter contato com eles era a realização de um sonho. A cantora é nostálgica ao contar para os homenageados como ela conheceu o trabalho artístico deles e a importância que esse trabalho teve na própria carreira.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, mencionamos a diferença entre as transmissões de artistas renomados que contam com patrocínios empresariais, alcance de público e visibilidade de mídia e de artistas independentes que não apresentam as mesmas características. Optamos por essa categorização por um sentido mais didático, para exemplificar dois cenários díspares que ficaram muito evidentes durante a quarentena e pode ser constatado com a realização das *lives*. Contudo, o mercado artístico é mais complexo e dinâmico do que a dualidade artistas renomados *versus* artistas independentes, e a própria trajetória da cantora Teresa Cristina evidenciam isso.

Tal fato acontece porque a artista, inicialmente, não se enquadra facilmente nem na categorização de independente e nem na de renome, apresentando características dessas duas classificações. Ela gravou variados álbuns, realizou shows em palcos importantes do país, fez turnês internacionais, ganhou prêmios, mas, mesmo assim, não podemos dizer que ela ocupa o mesmo lugar de renome e visibilidade de alguns dos artistas que, inclusive, participaram de suas *lives*. Pelas mesmas características, também não podemos dizer que ela é uma artista independente.

Colocamos esses dados que merecem ser mais bem estudados, em outro momento, para evidenciar que a realização das *lives*, provavelmente, vai impactar fortemente a carreira dela. Na verdade, nos limites desta análise, podemos dizer que já está impactando e esse impacto acontece, especialmente, em termos de visibilidade do nome dela, da marca artística que ela representa no mercado.

Além da criação do primeiro fã-club, o *Cristiners*, as transmissões geraram interesse jornalístico e a artista foi notícia em variados meios de comunicação, dando entrevistas sobre a trajetória das transmissões, a escolha das temáticas, falando das realizações da carreira, foi capa de revista de moda. Passou a ser chamada pelos meios de “rainha das *lives*”. A repercussão foi se ampliando e, se no dia 26 de março (início das transmissões), ela possuía 98 mil seguidores no Instagram, ao final da escrita deste artigo, ela estava com mais de 340 mil seguidores (MARCHESINI, 2020). Esse aumento também pode ser verificado no seu canal no YouTube que passou de 18 mil para mais de 100 mil seguidores. Outro indicativo da visibilidade que a artista conseguiu foi dois patrocínios: um da empresa de cerveja Original e outro da empresa do setor de materiais de construção Telhanorte.

Ou seja, com o uso inovador do recurso de transmissão ao vivo disponível na rede social digital Instagram, Teresa Cristina gerou

interesse do público, aumentou sua base de fãs e seguidores, fez contato com artistas dos quais era fã, conseguiu visibilidade na imprensa e patrocínios empresariais. E toda essa repercussão aconteceu em um momento complicado para a classe artística, pela impossibilidade das apresentações presenciais, e teve na nostalgia um dos fatores-chave.

Como vimos, de acordo com as categorias das temáticas das transmissões realizadas no período analisado, reverenciar a trajetória de artistas bem como álbuns específicos que marcaram época era o fio condutor para realização de variadas *lives*. Dessa forma, era a nostalgia desse passado, temporalmente recortado pela produção musical, que motivava as transmissões que se configuraram como ponto de encontro diário da artista com o público.

Talitha Ferraz (2020) em conferência realizada no dia 4 de maio de 2020, afirma que existem processos de nostalgia diferentes de acordo com as gerações, épocas, territorialidades. E que muitas vezes quando as pessoas estão nostálgicas pelo passado, isso não significa que elas querem que esse passado volte e ocupe o presente. O que essas pessoas querem é diminuir a sensação de perda que possuem em relação à vida de hoje.

Acreditamos que as restrições causadas pela pandemia, que originou a quarentena e a incerteza consequente do período, podem ser vistas como a sensação de perda mencionada pela autora, configurando uma crise de temporalidade como mencionamos. Nesse sentido, o sentimento e o movimento nostálgico de olhar para as certezas presentes na vida do passado, idealizando as histórias vividas e não vividas, se fortalece e acreditamos que as transmissões ao vivo da cantora Teresa Cristina contribuíram, no limite do seu alcance midiático, para esse fortalecimento da nostalgia durante a quarentena no Brasil.

Notas

[1] É importante observar que outros tipos de apresentação artística, como disponibilização de vídeos gravados, em sites de redes sociais e outras plataformas, também aconteceram durante a quarentena.

[2] *Napster* foi o primeiro programa de compartilhamento de arquivos online, especialmente de músicas. Criado em 1999 por Shawn Fanning e Sean Parker, o aplicativo atingiu um pico de 26,4 milhões de usuários no mundo em fevereiro de 2001, angariou variados investidores e se tornou um pequeno império no mercado musical. Contudo, devido a diversos processos de artistas, especialmente o da banda *Metallica*, o programa foi fechado. Atualmente, a marca *Napster* é um serviço de assinatura musical (RIBEIRO, 2019).

[3] *Emojis* são desenhos, símbolos que representam sentimentos, objetos, pessoas, animais de estimação. Eles são comumente usados nas trocas de mensagens via sites de redes sociais e aplicativos como WhatsApp.

[4] Orkut foi uma rede social criada em 2004 e desativada em 2014. Estima-se que chegou a ter 300 milhões de usuários e fez tanto sucesso no Brasil que, em 2008, o comando da rede foi transferido para o escritório do Google Brasil, em Belo Horizonte. (TECMUNDO, 2018).

[5] Criado em 14 de fevereiro de 2005, na Califórnia, EUA. Link: YouTube.com.

[6] Criado em 4 de fevereiro de 2004, em Massachusetts, EUA. Link: facebook.com.

[7] Aplicativo criado em 8 de julho de 2011, na Califórnia, EUA.

[8] Criado em 6 de outubro de 2010 nos EUA Link: instagram.com.

[9] Aplicativo criado em setembro de 2016 na China.

[10] O IGTV é um aplicativo de vídeos dentro da rede social Instagram. Os vídeos de IGTV são mais longos, podendo chegar, inicialmente a uma hora de duração e que devem ser gravados preferencialmente no formato vertical.

[11] Segundo Katharina Niemeyer, a palavra nostalgia, significando saudade, “[...] apareceu pela primeira vez em uma tese de doutorado escrita por Johannes Hofer em 1688, na Suíça, e fazia referência a uma doença recorrente no exército. [...] Os doentes foram curados quando foram para casa, foram visitados por membros de sua família ou ouviram música ou histórias que evocavam imagens e memórias da pátria”. (NIEMEYER, 2018, p. 35).

[12] INSTAGRAM. **Teresa Cristina**. @teresacristinaoficial. Disponível em: <https://www.instagram.com/teresacristinaoficial/?hl=pt-br>

[13] YouTube. **Teresa Cristina**. @teresacristinaoficial. Disponível em: www.YouTube.com/channel/UCrs_t3HCEvhynFEIi2fy1Fw.

Referências

BRASIL é o 2º em ranking de países que passam mais tempo em redes sociais. **Época Negócios**. São Paulo, set. 2019. Disponível em:

<https://epocanegocios.globo.com/Tecnologia/noticia/2019/09/bras-il-e-2-em-ranking-de-paises-que-passam-mais-tempo-em-redes-sociais.html>. Acesso em: 28 jul. 2020.

CALHEIROS, Mariana. Lives sertanejas dominam a lista de transmissões mais assistidas no mundo; relembre os shows virtuais. **RollingStone Country**. São Paulo, mai. 2020. Disponível em: <https://rollingstonecountry.uol.com.br/noticias/sertanejo/lives-sertanejas-dominam-lista-de-transmissoes-mais-assistidas-no-mundo-relembre-os-shows-vitaurais.phtml> Acesso em: 12 ago. 2020.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA BRASILEIRA. **Teresa Cristina**. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/teresa-cristina> Acesso em: 19 ago. 2020

DIGITAL in 2019. **We are social**. New York. Disponível em: <https://wearesocial.com/global-digital-report-2019#:~:text=Global%20digital%20growth%20shows%20no,a%20w hopping%203.5%20billion%20people>. Acesso em: 03 ago. 2020.

EISHIMA, Rubens. Netflix reduz a qualidade de vídeo no Brasil para evitar sobrecarga na internet. **Canaltech**. São Paulo, mar. 2020. Disponível em: [https://canaltech.com.br/apps/netflix-reduz-a-qualidade-de-video-no-brasil-para-evitar-sobrecarga-na-internet-162289/#:~:text=Seguindo%20medida%20adotada%20na%20Europ a,segunda-feira%20\(23\)](https://canaltech.com.br/apps/netflix-reduz-a-qualidade-de-video-no-brasil-para-evitar-sobrecarga-na-internet-162289/#:~:text=Seguindo%20medida%20adotada%20na%20Europ a,segunda-feira%20(23)). Acesso em: 03 set. 2020.

FACEBOOK. **Por dentro das novas formas de monetização para criadores de conteúdo no Instagram**. São Paulo, jun. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/business/news/instagram/novas->

formas-de-monetizacao-para-criadores-de-conteudo?ref=search_new_2 Acesso em: 17 ago. 2020

FERRAZ, Thalita. Conversa sobre os estudos de nostalgia. In: **Palestra do Comcime**, 2020. Acesso em: 4 mai. 2020.

LABORATÓRIO DE PRODUÇÃO CULTURAL ICA/UFC. **Arte na web**: os modos de apropriação da tecnologia na transmissão remota de ações artísticas. Disponível em: www.YouTube.com/watch?v=wqLsE0fR_Wc&fbclid=IwAR2nG5Mqtu6_cSXgp9IcjpLbgmUthpQyAriSNb5tycGkr0BbSr4mrPEw_o. Acesso em: 22 abr. 2020.

LAVADO, Thiago. Com maior uso da internet durante a pandemia, número de reclamações aumenta; especialistas apontam problemas mais comuns. **G1**. Jun. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2020/06/11/com-maior-uso-da-internet-durante-pandemia-numero-de-reclamacoes-aumenta-especialistas-apontam-problemas-mais-comuns.gh.html>. Acesso em: 28 jul. 2020.

LEAL, Bruno; BORGES, Felipe; LAGE, Igor. Experiências de nostalgia: de *Stranger Things* a Vozes de Tchernóbil, diferentes construções nostalgizantes. In: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Talitha (Orgs.). **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2018. p. 47-65.

LORENTZ, Braulio. Sem picos: quarentena muda forma de ouvir podcasts e músicas nos serviços de streaming. **G1**. Mai. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/05/12/sem-picos-quarentena-muda-forma-de>

ouvir-podcasts-e-musicas-nos-servicos-de-streaming.ghtml. Acesso em: 02 set. 2020.

MARCHESINI, Lucas. Rainha das lives, Teresa Cristina combate a depressão e quebra recordes. **Metrópoles**. Brasília, ago. 2020. Disponível em: www.metropoles.com/entretenimento/rainha-das-lives-teresa-cristina-combate-a-depressao-e-quebra-recordes. Acesso em: 07 set. 2020.

NIEMEYER, Katharina. O poder da nostalgia. Sobre o papel e o lugar da mídia e da comunicação (acadêmicos) em estudos sobre nostalgia. In: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Talitha (Orgs.). **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2018. p. 29-46.

PACETE, Luiz Gustavo. Boom das lives faz YouTube reforçar política e inovações. **Meio e Mensagem**. São Paulo, mai. 2020. Disponível em: www.meioemensagem.com.br/home/midia/2020/05/19/boom-das-lives-faz-YouTube-reforcar-politica-e-inovacoes.html. Acesso em: 10 ago. 2020.

PODCAST DA SEMANA. [Locução de] Luara Calvi Anic. São Paulo, 02 agosto 2020. **Podcast**. Disponível em: <https://gamarevista.com.br/podcast/podcast-da-semana/e-os-amigos/> Acesso em: 18 ago. 2020.

PRISCO, Luiz. Audiência de streaming cresce 20% durante pandemia do coronavírus. **Metrópoles**. Brasília, jun., 2020. Disponível em: www.metropoles.com/entretenimento/audiencia-de-streaming-cresce-20-durante-pandemia-do-coronavirus. Acesso em: 02 set. 2020.

RECUERO, Raquel. A rede é a mensagem: Efeitos da Difusão de Informações nos Sites de Rede Social. In: VIZER, Eduardo (Org.). **Lo que McLuhan no previu**. Buenos Aires: Editorial La Crujía, v. 1, p. 205-223, 2012. Disponível em: www.raquelrecuero.com/arquivos/redemensagem.pdf. Acesso em: 05 ago. 2020.

_____. Curtir, compartilhar, comentar: trabalho de face, conversação e redes sociais no Facebook. **Verso e Reverso**, v. 28, n. 68, p.114-124, ago. 2014. Disponível em: www.revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/viewFile/7323/4187. Acesso em: 05 ago. 2020.

RIBEIRO, Felipe. Napster completa 20 anos; relembre a história do polêmico programa de downloads. **Canaltech**. São Paulo, jun. 2019. Disponível em: <https://canaltech.com.br/software/napster-completa-20-anos-relembre-a-historia-do-polemico-programa-de-downloads-140761/>. Acesso em: 23 ago. 2020

SACRAMENTO, Igor. Mofotv: um arquivo online nostalgia. In: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Talitha (Orgs.). **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2018. p. 98-116.

SANTA CRUZ, Lucia. Poeiras da nostalgia em Blade Runner 2049: o desejo de vir a ser tudo o que um humano poderia ser. In: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Talitha (Orgs.). **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2018. p. 80-98.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Quando acaba o século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

WAKKA, Wagner. *Netflix* - Brasil é o 3º maior mercado e 2º em número de assinantes. **Canaltech**, São Paulo, Jun. 2020. Disponível em: <https://canaltech.com.br/resultados-financeiros/netflix-brasil-e-3o-maior-mercado-e-2o-em-numero-de-assinantes-166515/> Acesso em: 02 set. 2020.

João Câmara e seu olhar sobre a Conjuração Mineira: a nostalgia presente na exposição em Minas Gerais

Daniella Lisieux Oliveira, Moisés Martins

Resumo

Em dezembro de 2016, um ano após sua inauguração, o Memorial da República Presidente Itamar Franco estreou a exposição *Conjuração Mineira*, uma série de litografias produzidas pelo artista pernambucano João Câmara. Este artigo faz uma análise semiótica desta exposição e reflete sobre a volatilidade dos signos da memória dentro de seu contexto sociopolítico, uma vez que a mesma obra pode rememorar períodos históricos diferentes de acordo com o olhar do espectador e com o Grupo de Referência (Halbwachs, 1990) do qual ele faz parte. Também trabalhamos a questão da melancolia (Martins, 2011, 2015), a nostalgia presente, na relação público-obra, uma vez que a crítica social vinda da série remete a questões do presente. A série de litografias feita por João Câmara é similar ao painel de óleo sobre tela que está permanentemente exposto no Panteão da Pátria, em Brasília.

Palavras-chaves: Conjuração Mineira; semiótica; melancolia; memória; nostalgia.

Introdução

A Conjuração Mineira foi um movimento de caráter separatista, ocorrido em Minas Gerais, Brasil, no ano de 1789, cujo principal objetivo era libertar o Estado da colonização portuguesa. As grandes queixas dos revoltosos eram a exploração política e econômica exercida por Portugal sobre sua principal colônia, o Brasil; a Derrama – caso uma região não conseguisse pagar 1500 quilos de ouro para Portugal, soldados entravam nas casas das pessoas para pegar bens até completar o valor devido; o Quinto, imposto pago pelos mineradores sobre a extração de ouro e a proibição da instalação de manufaturas no Brasil (MAXWELL, 1985). Inspirados pelos ideais iluministas de liberdade, igualdade e fraternidade, o lema da Conjuração Mineira era *Liberdade, ainda que tardia*. No desenrolar da revolta, quando o movimento foi denunciado por alguns de seus integrantes, um de seus idealizadores, Francisco Cândido Xavier, o Tiradentes, foi enforcado, brutalmente esquartejado e teve partes de seu corpo espalhadas pela cidade de Ouro Preto.

Esse movimento, que também ficou conhecido como *Inconfidência Mineira*, foi um dos mais significativos eventos da história do Brasil, uma vez que acendeu as primeiras fagulhas para a chama da independência. Por toda a sua relevância e representatividade, diversos artistas, como Pedro Américo, Portinari, Joaquim Pedro e João Câmara, retrataram cenas da Conjuração Mineira em suas obras. Neste trabalho, faremos uma análise semiótica da série de litografias feita por João Câmara que é similar ao painel de óleo sobre tela que está permanentemente exposto no Panteão da Pátria, em Brasília.

Passado e presente nunca estiveram tão próximos como nos tempos atuais. Neste panorama mundial em que a extrema-direita ganha força em todo o globo, exteriorizando a constante dicotomia

bem *versus* mal, público *versus* privado, genuíno *versus* corrompido, ético *versus* antiético, fica a pergunta: até que ponto a melancolia, uma nostalgia do passado grandioso, ao qual não pertencemos, pode influenciar na leitura de exposições artísticas? A exposição, como mídia que é, afeta de qual maneira os sentimentos nostálgicos dos espectadores?

É a partir desses questionamentos que guiamos nossa reflexão acerca do despertar da nostalgia como forma de reflexão e ação política por parte dos espectadores da exposição do Memorial da República Presidente Itamar Franco (MRPIF) (2017).

Representações da Conjuração Mineira

O Panteão da Pátria foi inaugurado em 1986 e está localizado na praça dos Três Poderes, em Brasília, capital do Brasil. Criado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, o intuito dessa edificação é homenagear todos aqueles que se destacaram em prol da pátria brasileira. Diferente de outros panteões, não contém túmulo de nenhum dos homenageados. Sua concepção se deu durante a comoção nacional causada pela morte de Tancredo Neves, o primeiro presidente civil eleito, ainda que indiretamente, após vinte anos de regime militar, em 1984. Os nomes dos homenageados no Panteão da Pátria constam no *Livro de Aço*, também chamado *Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria*, o qual lhes confere o status de herói nacional. O painel *Conjuração Mineira*, criado por João Câmara, está exposto no terceiro andar deste prédio e o nome do Alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, foi o primeiro a ser gravado no livro, em 21 de abril de 1992, por ocasião do bicentenário de sua execução.

João Câmara, que é um artista que sempre trabalha com denúncias sociais, produziu a série de litografias *Conjuração Mineira* e o painel homônimo que passou a ser parte da exposição

permanente do Panteão da Pátria em 1985. Em outubro de 2006, a série de litografias foi exposta no Memorial da República Presidente Itamar Franco, em Juiz de Fora, MG. De acordo com o então responsável pelo Memorial, Professor José Alberto Pinho Neves, “[...] como o Memorial possui esse espírito republicano, indo além da figura do ex-presidente Itamar Franco, consideramos a obra de João Câmara pertinente para refletirmos sobre as questões históricas, sociais e políticas da república” (Costa, 2016). Neves ainda reflete sobre o caráter didático das obras:

Ele é um pintor com uma trajetória política, sempre presente em questões históricas, sociais e políticas. Essa mistura de tempos passados e presentes demonstra essa crítica, você pode aprender muito sobre a Inconfidência Mineira por meio das imagens criadas por ele (COSTA, 2016, s.p.).

Sobre o ato de lembrar e preservar a memória da república, Halbwachs (apud SCHMIDT; MAHFOUD, p. 288, 1993) nos explica que “[...] uma semente de rememoração pode permanecer em um dado abstrato, pode, ainda, formar-se em imagem e como tal permanecer ou, finalmente, pode tornar-se lembrança viva” e assim, completa o autor, “[...] estes destinos dependem da ausência ou presença de outros que se constituem como grupos de referência”. Os núcleos familiares e escolares podem ser considerados grupos de referência para Halbwachs (p.288, 1990). Assim, o Memorial, além de representar um local destinado à preservação e reflexão da memória sociopolítica do país, também integra o grupo de referência *escola*, uma vez que é parte integrante da Universidade Federal de Juiz de Fora e recebe diariamente grupos escolares para visitas guiadas.

Da melancolia nostálgica à simbologia da ressignificação

A série produzida por João Câmara é de grande valia para a memória da história nacional por diversos motivos, entre eles o fato de ressignificar os momentos e os papéis dos integrantes da Inconfidência Mineira. O criminoso passa a ser herói, o traidor suicida é mostrado como o prisioneiro assassinado, a morte da indústria nacional é comemorada por ingleses e portugueses. O artista não poupou decisões em seus julgamentos. Questões históricas que sempre deixaram dúvidas são retratadas de maneira firme e decisiva. De acordo com o próprio artista, se não fosse o contexto sociopolítico da época, as obras não teriam sido tão apreciadas:

Por acaso, esse painel encontrou as graças de um período que se pretendia benevolente, que foi o período de 'abertura'. Mas eu duvido que os militares tenham gostado desse painel, porque ele não tem nada a ver com a linguagem dita construtiva, que é apologética. Ele tem em si sementes de violência e sementes de discórdia, que são contrárias à ordem estabelecida. Como nós vivemos numa espécie de embriaguez da Nova Constituição, de aspectos novos do positivismo, de mudanças, esse otimismo acabou por fazer com que essa obra fosse aceita como um mural, o que não é verdadeiro. Então, é uma obra também rebelde ao sentido do convencional, porém, o clima permitiu que ela fosse instalada (LOPES, 1995, p. 199).

Segundo Kress e van Leeuwen (2001), o processo de criação de mensagens, no caso estudado, a série que reflete sobre um momento histórico do país, é complexo e advém da história psicológica, social e cultural do seu autor, com foco em um contexto específico. Assim, ao elaborar as iconografias presentes nas

litografias, João Câmara faz uma representação da saga dos inconfindentes mineiros, a partir do seu interesse nesse evento.

Quando essa narrativa é transportada para o presente e é exposta em 2016, ano do impedimento da Presidenta Dilma, das revelações de dezenas de esquemas de corrupção em que políticos de quase todos os partidos brasileiros estavam envolvidos, e também quando o povo brasileiro, malgrado, sofre pela falta de direitos básicos, como trabalho, transporte e saúde, é despertada uma melancolia, a nostalgia por tempos melhores. Cabe lembrar que o Brasil ainda se recuperava das Jornadas de Junho de 2013¹, portanto, a insatisfação com o baixo desempenho governamental ainda estava aflorada nas mentes dos visitantes do MRPIF.

Forjada inicialmente como um termo médico, a nostalgia foi definida por Johannes Hofer em 1688 a partir da conjugação das palavras gregas *nostos* (voltar para casa) e *algos* (sofrimento, condição dolorosa), que pretendia descrever o sofrimento provocado pela impossibilidade de saciar o desejo de voltar para o lar (LUZIO, 2018). O termo, então, atendia à necessidade de definir de maneira científica uma condição que, segundo Hofer, apresentava-se como clínica.

Considerada como uma doença até aos inícios do século XIX, à nostalgia eram essencialmente associados os seguintes sintomas: pensamentos persistentes acerca do lar, ataques de choro, ansiedade, ritmos cardíacos irregulares, anorexia, insónia, e sensações de insuficiência respiratória. (WILDSCHUT et al., 2006, p. 975).

Os “sintomas” são frequentes em uma população que sofre pela baixa qualidade de vida e assiste à concentração de renda aumentar ao longo dos anos. O lar, agora, pode ser visto como o ambiente de conforto presente no imaginário brasileiro, aquele sonho idílico que precisava ser conquistado. Assim como os

Inconfidentes buscavam a liberdade para explorar o ouro da própria terra e produzir seus bens nas manufaturas locais, brasileiros de 2016 também sentiam falta da liberdade de crescer economicamente sem as instabilidades políticas que eram geradas dia após dia².

João Câmara e a construção de uma nova imagem da Conjuração Mineira

A série de litografias desenrola a narrativa dos acontecimentos como uma história em quadrinhos, com cenas repletas de iconografias e simbologias: *Sacrifício da Indústria Nacional, Conjura, Pregação de Tiradentes, Morte de Cláudio Manoel da Costa, Farsa, Força e O corpo*. A análise semiótica nos guia para compreender os significados dos ícones inseridos nas obras pelo autor, sem perder de vista o contexto social ao qual as imagens se inserem. Assim, utilizamos a definição feita de semiótica por Hodge e Kress (1988):

[...] o estudo geral da semiose, isto é, dos processos da produção e reprodução, recepção e circulação dos significados em todas as suas formas, utilizadas por todos os tipos de agentes de comunicação [...]. A semiótica social focaliza a semiose humana, compreendendo-a como um fenômeno inerentemente social em suas origens, funções, contextos e efeitos [...]. Os significados sociais são construídos por meio de uma série de formas, textos e práticas semióticas de todos os períodos da história da sociedade humana (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 261).

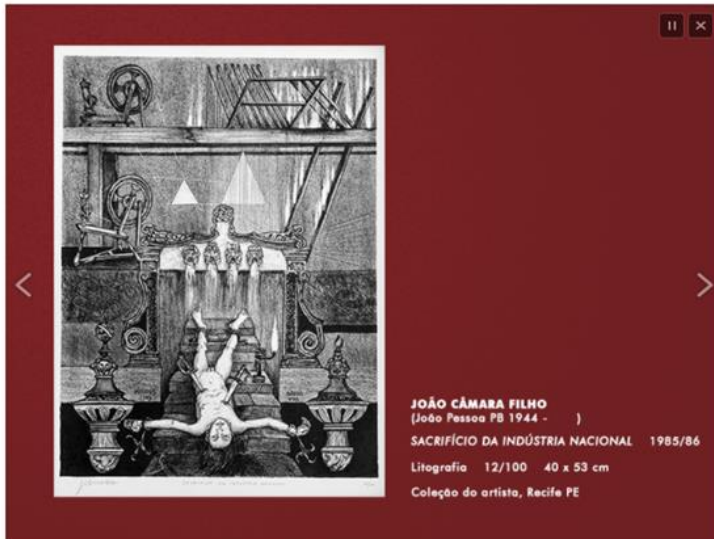
Entendemos, como explica Martine Joly, que comunicamos com toda espécie de outros signos além da língua, “[...] tais como os ritos simbólicos, as formas de cortesia, os sinais militares, etc.”

(JOLY, 2005, p. 19), por isso a relevância de analisarmos discursos e obras dentro de seus contextos históricos e socioculturais.

E mais, analisando obras dentro dos seus contextos históricos e socioculturais, atendemos também ao fato de toda a representação social responder a questões práticas e ter objetivos igualmente práticos, como nos ensina a semiótica social (MARTINS, 2017).

A roca³ tece a trama que está prestes a acontecer na primeira imagem da série. O *Sacrifício da Indústria Nacional* (Figura 1) é retratado na forma de um homem assassinado como o apóstolo Pedro, que foi crucificado de cabeça para baixo. A indústria é amarrada e esfaqueada, fazendo referência aos tratados de Methuen e da Ajuda, assinados entre Portugal e Inglaterra, que proibiam o desenvolvimento de manufaturas no Brasil Colônia.

A imagem remete para o trágico da morte e para o grotesco. O grotesco é pintado nas fontes que jorram água pela boca para lavar a sujeira do sacrifício ali realizado. Assim como explica Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), entendemos o grotesco como um fenômeno, um estado de consciência em que o artista manifesta uma “[...] experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes os véus do encobrimento” (SODRÉ; PAIVA, 2002)⁴.

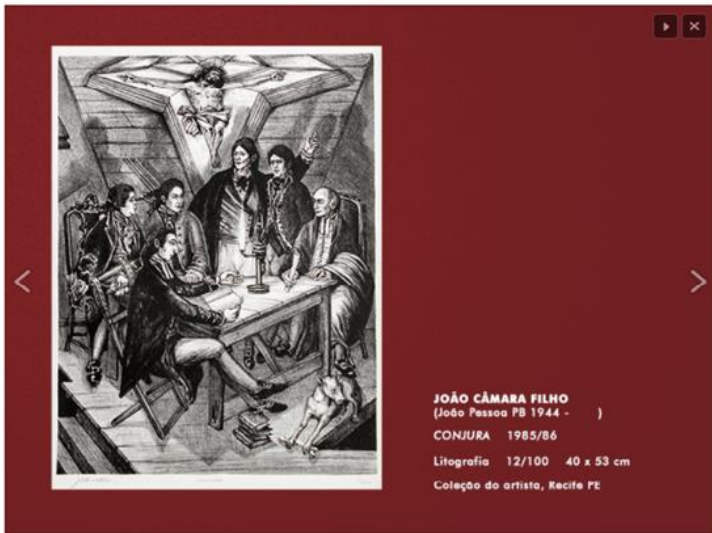


item 3 de 9

Figura 1 – *Sacrifício da Indústria Nacional* (1985/86)

Fonte: Memorial da República Presidente Itamar Franco (2017)

Na Figura 2, *Conjura*, as sombras revelam os caminhos obscuros dos inconfidentes, que se reuniam escondidos, e constituem uma figura do barroco⁵. O enorme Cristo crucificado lembra a pintura de Salvador Dali, *O Sacramento da Última Ceia* (CHRISTO, 2008). O Cristo também nos lembra que Silvério agiu como Judas e traiu seus companheiros⁶. O cão, como um capacho, denuncia que sempre há servos fiéis dispostos a se submeter em troca de algo ínfimo.



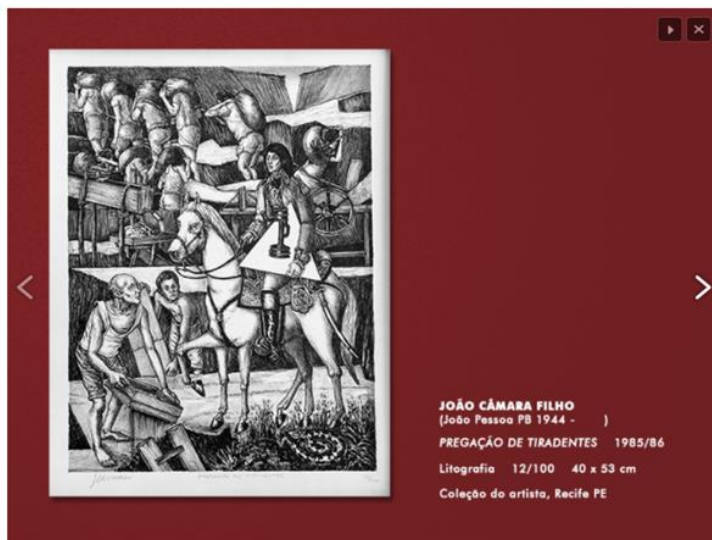
JOÃO CÂMARA FILHO
(João Pessoa PB 1944 -)
CONJURA 1985/86
Litografia 12/100 40 x 53 cm
Coleção do artista, Recife PE

Ítem 4 de 9

Figura 2 – Conjura (1985/86)

Fonte: Memorial da República Presidente Itamar Franco (2017)

A Figura 3 da série mostra Tiradentes divulgando os ideais da Conjuração Mineira. O triângulo simboliza os ideais dos inconfidentes (que mais tarde foram representados na bandeira de Minas Gerais). Embora sejam diretamente prejudicados pelas decisões da coroa portuguesa, os trabalhadores não param o que estão fazendo para ouvir o que o Alferes tem a dizer, o que denota certo conformismo com a sua situação (ou seria medo de participar do movimento?). A cobra, em mais uma figuração grotesca, aponta para a traição que está prestes a ocorrer.

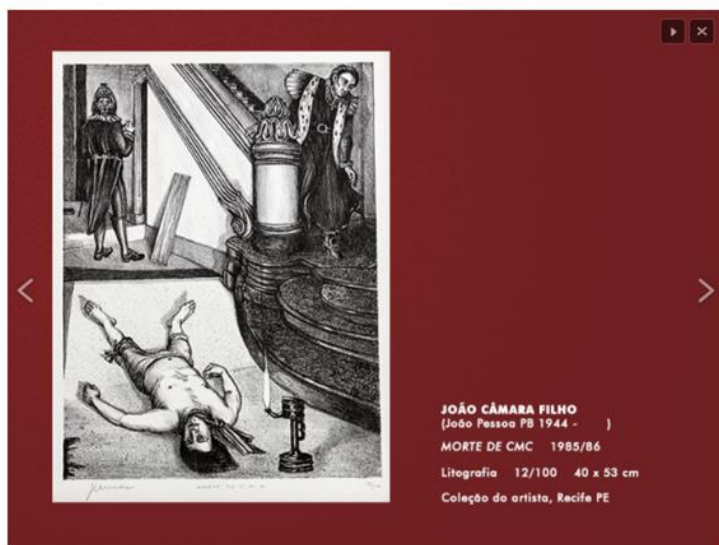


Ítem 5 de 9

Figura 3 – Pregação de Tiradentes (1985/86)

Fonte: Memorial da República Presidente Itamar Franco (2017)

A Figura 4 da série declina várias figurações do trágico. Mostra que o pintor se decidiu pela versão do assassinato de Cláudio Manoel da Costa, uma vez que os livros de história sempre oscilam, na dúvida, entre o assassinato e o suicídio. Ele reconstitui a escada do interior da Casa dos Contos, onde a morte aconteceu, e representa a evolução da Inconfidência Mineira pela chama da lamparina. O militar, de costas, com a cabeça, num giro de 180°, dirigindo-se ao espectador, coberta por máscara trágica romana denuncia o assassinato (CHRISTO, 2008).



Ítem 6 de 9

Figura 4 – Morte de CMC (1985/86)

Fonte: Memorial da República Presidente Itamar Franco (2017)

A Figura 5 é mais irônica, utiliza várias figurações do trágico e do grotesco. Retrata o julgamento de Tiradentes, o Processo da Alçada. A Rainha, D. Maria I, segura a corda da forca, mas não olha para o que faz. Um inglês e um português dançam em volta da mesa e derrubam itens, entre eles, a lamparina que acende a chama da independência. Bacalhaus secos, com olhos humanos, denotam o cheiro da traição.

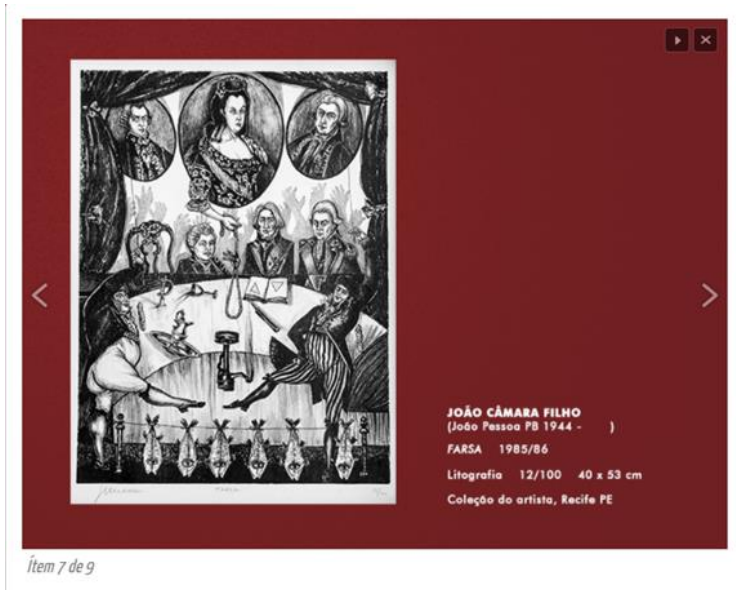
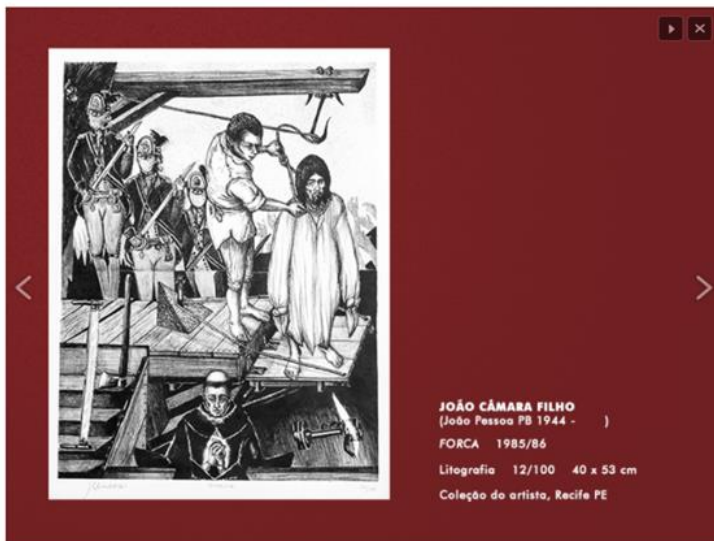


Figura 5 – Farsa (1985/86)

Fonte: Memorial da República Presidente Itamar Franco (2017)

No sexto quadro, continuam as figurações grotescas e trágicas. Tiradentes veste a alva com um nó nas mangas, similar à veste de loucos. Os soldados só possuem um olho – para ver só o que os mandam – e levam corvos em seus chapéus como auxiliares da matança. O machado e a serra na escada denunciam o horror que está por vir. A lamparina que cai retrata a queda do movimento.

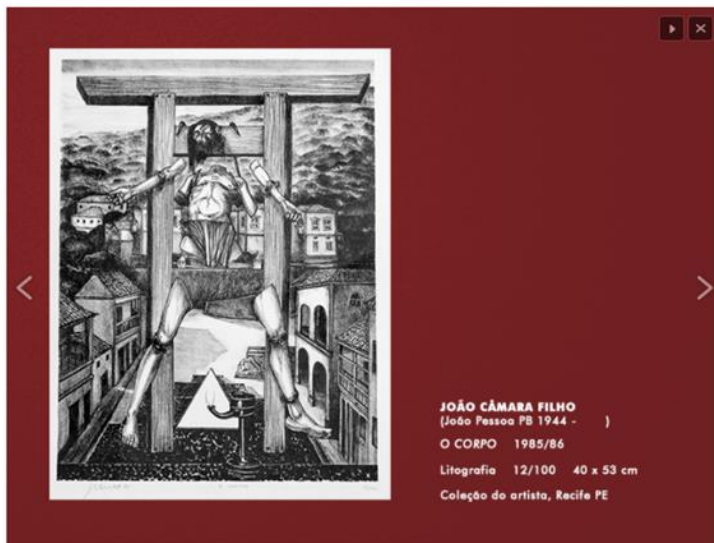


Item 8 de 9

Figura 6 – Força (1985/86)

Fonte: Memorial da República Presidente Itamar Franco (2017)

Na última figura, João Câmara, sempre no mesmo registo, que declina um imaginário melancólico, de figuras trágicas e grotescas, reconstitui o corpo esquartejado de Tiradentes e o retrata em posição similar à crucificação. É o único quadro da série que mostra o cenário de Ouro Preto e as montanhas de Minas Gerais. Também diferente dos outros quadros, Tiradentes aparece sozinho no fim do seu martírio: a melancolia e o abandono do herói. A chama da esperança permanece acesa na lamparina e alerta que o desejo de liberdade não morreu com o mártir.



Ítem 9 de 9

Figura 7 – O Corpo (1985/86)

Fonte: Memorial da República Presidente Itamar Franco (2017)

Considerações finais

A análise da iconografia presente na série de João Câmara é um belo exemplo de como a arte pode ser trabalhada, a fim de promover a crítica social e auxiliar a reescrever memórias de um país. Além da notável habilidade para executar as obras e uma técnica tão trabalhosa como é a litografia, João Câmara reescreve um período da história brasileira com olhar crítico e minucioso.

Seu caráter crítico pode ser visto em todos os quadros: a representação da indústria nacional como um homem morto e esfaqueado choca o espectador atual, mas nos lembra de que na época da colonização isso não era tão impactante. A traição

presente no quadro *Conjura* é feia, é escura e sombria. Os trabalhadores esqueléticos e mortos de fome de *A Pregação* retratam o descaso dos colonizadores, que só se interessavam em explorar o máximo possível, independente do que acontecesse com os cidadãos da colônia. A decisão pela versão do assassinato de Cláudio Manoel da Costa desvela a Igreja que compactuou com o crime. O próprio nome do quadro já denuncia: *Farsa* – um julgamento mentiroso, em que todos já sabiam o resultado e apenas queriam acabar com o incômodo rápido, enquanto ingleses e portugueses dançavam comemorando seus louros. *A Força* conclui que Tiradentes foi louco, pois foi o único a permanecer fiel aos seus ideais, sem denunciar colegas ou mentir sobre seu envolvimento na Conjuração, o que o levou ao esquartejamento. Por fim, *O Corpo* é trágico e comovente, pois João Câmara tenta de forma sutil reviver o herói despedaçado; ele reconstitui as partes do corpo no local onde hoje fica um monumento em homenagem a Tiradentes e graciosamente agradece o sacrifício do mártir mantendo a chama da inconfidência acesa na imagem. Por fim, o triângulo e a lamparina são o elo que ligam todos os quadros, proporcionando uma leitura completamente fluida e clara dos acontecimentos.

Embora a exposição tenha sido planejada e executada muito antes do início do processo de *impeachment* de Dilma Rousseff em 2016, a iniciativa do Memorial da República Presidente Itamar Franco, de levar ao público essa exposição que dialoga diretamente com o momento político em que o Brasil vivia: desconfianças, denúncias, delações premiadas, julgamentos e, por fim, o impedimento da então presidenta. Essa coincidência demonstra como obras de arte e textos são significados e interpretados de acordo com o contexto em que se inserem, seja ele político, econômico ou social.

A exposição temporária dessas obras corrobora com a missão do Memorial da República Presidente Itamar Franco de promover discussão das políticas públicas brasileiras, apoiadas na consecução e na difusão do ensino, da pesquisa, da extensão e da cultura, áreas que fundamentam os fins da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Notas

[1] Momento em que paulistanos foram às ruas protestar contra o aumento de vinte centavos nas passagens de ônibus. Entretanto, o movimento tomou proporções nacionais e milhares de brasileiros foram às ruas das principais cidades do país reivindicar melhores condições de vida, principalmente saúde, transporte e educação (LAPORTA, 2018).

[2] Em Martins (2011, 2015), o tema da nostalgia tem na figura da melancolia um equivalente e um desenvolvimento. Martins propõe a hipótese de ter ocorrido na era tecnológica, que é a nossa época, uma deslocação do imaginário moderno, que se desenvolve em torno de figuras dramáticas, clássicas e sublimes, no sentido de um imaginário melancólico, centrado em figuras trágicas, barrocas e grotescas. Com a mobilização tecnológica, o humano terá perdido a segurança de um fundamento, de um território conhecido e de uma identidade estável. E o imaginário melancólico daria conta dessa situação da condição humana, enigmática, labiríntica e fragmentária.

[3] Roca é uma ferramenta utilizada para fazer o fio de algodão manualmente.

[4] Sobre as figuras do trágico e do grotesco, ver também Martins (2011, 2015).

[5] Sobre a figura do barroco, ver sobretudo Martins (2015).

[6] Joaquim Silvério dos Reis delatou o movimento ao governador da província em troca do perdão de suas dívidas com o governo.

Referências

CHRISTO, Maraliz C. V. Narrativas sobre a Conjuração Mineira: Pedro Américo, Portinari, João Câmara e Joaquim Pedro. **Esboços**. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, v. 15, n. 19, p. 95-116, 2008.

COSTA, Leonardo. Arte e liberdade, ainda que tardia. **Tribuna de Minas**. Juiz de Fora, dez. 2016. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/27-12-2016/arte-e-liberdade-ainda-que-tardia-historia-em-capitulos.html>. Acesso em: 28 jan. 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent León Schaffter. Vértice: São Paulo, 1990.

HODGE, Robert; KRESS, Gunther. **Social semiotics**. Cornell University Press, 1988.

JOLY, Martine. **A imagem e os signos**. Lisboa: Edições 70, 2005.

KRESS, Gunter; VAN LEEUWEN, Theo. **Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication**. London: 2001.

LAPORTA, Taís. Protestos dos '20 centavos' revelaram descrença com o avanço da economia; veja o que mudou até agora. **G1**. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/protestos-dos-20-centavos-revelaram-descrenca-com-o-avanco-da-economia-veja-o-que-mudou-ate-agora.ghtml>. Acesso em: 20 jan. 2019.

LOPES, Almerinda da Silva. **João Câmara: o revelador de paradoxos político-sociais**. São Paulo: Edusp, 1995.

LUZIO, Inês Sofia Rodrigues. **Contributos para uma materialização performativa interdisciplinar a partir do conceito de nostalgia**. Dissertação de Mestrado em Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Instituto Politécnico do Porto, 2018.

MARTINS, Moisés de Lima. Média e melancolia: o trágico, o grotesco e o barroco. **Arte & Melancolia**. Lisboa, Instituto de História da Arte / Estudos de Arte Contemporânea e Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, p. 53-65, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/24106>. Acesso em: 20 jan. 2019.

_____. Mélancolies de la mode. Le baroque, le grotesque et le tragique. **Les Cahiers Européens de L'Imaginaire**. v. 7, p. 114-119, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/35333>.

_____. **A Linguagem, a Verdade e o Poder. Ensaio de Semiótica Social**. Famalicão: Húmus, 2017 (2.ª edição). Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/48230>.

MAXWELL, Keneth. **A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira, Brasil-Portugal, 1750-1808**. São Paulo: Paz & Terra, 1985.

CONJURAÇÃO MINEIRA - JOÃO CÂNDIDO. **Memorial da República Presidente Itamar Franco**, mai. 2017. Disponível em: <http://mrpitaramarfranco.com.br/n/2017/05/03/conjuracao-mineira-joao-camara/>. Acesso em: 18 jul. 2020.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. **Psicologia USP**, v. 4, p. 285-298, 1993. ISSN 1678-5177. Disponível em: < http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771993000100013&nrm=iso >. Acesso em: 04 dec 2018.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

WILDSCHUT, Tim et al. Nostalgia: content, triggers, functions. **Journal of personality social psychology**, v. 91, n. 5, p. 975, 2006. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/0022-3514.91.5.975>. Acesso em: 10 jul. 2020.

A nostalgia é forte como a morte: análise do romance de Guy de Maupassant

Ramsés Albertoni Barbosa

Resumo:

O artigo analisa o romance *Forte como a morte*, de Guy de Maupassant, em que o escritor francês narra a vida do célebre artista Olivier Bertin, pintor dos retratos das mais belas mulheres de Paris, que vive um romance com Anne de Guilleroy, casada com o deputado M. de Guilleroy. A partir do regresso da jovem Anette, o retrato vivo da mãe durante a juventude, o autor reflete sobre a passagem do tempo e a sua influência sobre as paixões, o amor e a arte. Quando a realidade contradiz os desejos das personagens principais do romance, que envelheceram ao longo dos anos, elas se tornam nostálgicas e começam a se evadir no tempo, povoando suas próprias fantasias com imagens de uma antiga beleza e felicidade que foram vivenciadas no passado. Dessa forma, analisa-se a “perda de si” das personagens do romance que reconhecem a perda de uma parte de suas existências da qual não podem desligar sua libido, ou seja, uma representação de si no passado que é mantida idealizada, cuja relação amorosa se perdeu como objeto de amor.

Palavras-chave: nostalgia; tempo; perda de si; estética; romance francês.

Uma cultura finissecular

Em meados do século XIX, a Revolução Industrial, ocorrida na Europa Ocidental, trouxe novas oportunidades para a força de trabalho na França, pois os camponeses trocaram as aldeias e os vilarejos por cidades grandes, tornando-se parte da “pequena-burguesia”, caracterizada por um maior poder aquisitivo e pelo interesse na educação e na cultura.

Desse modo, deve-se atentar para a noção da predominância do espaço na contemporaneidade e a importância histórica dos vários modos de produção, cujos tempos e espaços são vivenciados distintamente, haja vista que as grandes cidades são, igualmente, o contexto no qual se desenrola a luta de classes e a formação de sua consciência, conforme pontua Barbosa e Evaristo (2018). Lefebvre (1999) reconhece e enfatiza o valor do urbano e da nova globalidade do sistema na experiência contemporânea, pois os modos de produção constituem modos distintos da produção do espaço.

À vista disso, com a abolição da monarquia e o estabelecimento da República, na França, no século XIX, a consciência das diferenças de classes sociais aumentou, e nesse novo Estado o dinheiro passou a exercer maior influência do que a posição social herdada. Consequentemente, a burguesia rica passou a ser considerada a nova aristocracia.

Ao analisar a estrutura textual do romance *Forte como a morte*, do escritor francês Guy de Maupassant (1983), deve-se considerar, dessa forma, que ela é mediatizada por estruturas sociais e/ou econômicas heterônomas, pois a sociedade e as suas transformações históricas são interpretadas, no texto, tendo como base as relações sociológicas. Conforme Barbosa e Evaristo (2018, p. 773), “[...] se o mundo moderno é, por um lado, o mundo da revolução tecnológica e da liquidação das formas tradicionais da cultura, é, além disso, por outro lado, o mundo

do desencontro fatal entre esse desenvolvimento da técnica e uma ordem social que não se renova”.

O final do século XIX na França, período em que ocorre a narrativa do romance analisado, é o momento em que eclodiram várias propostas artísticas que marcaram o século XX e se estenderão ao século XXI. Nessa época, de um lado havia os Naturalistas e de outro os Decadentes,

[...] um grupo de poetas de talento e inspiração muito diversos, tendo todos como teorias ou fé comuns apenas a aspiração a uma renovação da forma poética, encontravam-se unidos pelos acasos da publicidade nas colunas de um mesmo jornal hospitaleiro e na vitrina de um mesmo editor. (BAJU, 1989, p. 82).

As revistas *Le Décadent* e *La Décadence* atacavam os Naturalistas, cujas determinações de uma literatura venal e estéril apenas pretendiam agradar ao “burguês sem alma”. A ascensão da burguesia, fazendo triunfar o poder do dinheiro e sua visão do mundo anti-intelectual, é essencial para que se compreenda a experiência dos escritores e dos artistas para com as novas formas de dominação às quais se defrontaram na segunda metade do século XIX. Tais escritores e artistas introduziram suas audácias e transgressões,

[...] não apenas em suas obras, mas também em sua existência, ela própria concebida como uma obra de arte, a acolhida mais favorável, mais compreensiva; as sanções desse mercado privilegiado, se não se manifestam em dinheiro vivo, têm pelo menos por virtude assegurar uma forma de reconhecimento social ao que de outro modo aparece [...] como um desafio ao senso comum. (BOURDIEU, 1996, p. 75).

O campo artístico desses artistas agenciava-se, à vista disso, pela oposição ao mundo burguês, cujos valores e pretensões de controlar os instrumentos de legitimação pretendia impor à produção cultural uma

definição degradante (BARBOSA, 2013). O Decadentismo, segundo Bouças, “[...] ao exibir a sustentação do artifício contra as determinações naturalistas [...] instalou um discurso de inversão do mundo” (BOUÇAS, 1997, p. 82). De acordo com o escritor realista Gustave Flaubert, numa carta a Georges Sand,

Para quê publicar nessa época abominável? Para ganhar dinheiro? Mas é irrisório! Como se o dinheiro fosse a recompensa pelo trabalho, e pudesse sê-lo! Só será assim quando se destruir a especulação; até aí, não. E depois como medir o trabalho, como avaliar o esforço? Resta apenas o valor comercial da obra. (FLAUBERT, 1993, p. 239).

É possível perceber, então, que os caminhos da busca da autonomia da literatura distante das suas formas mais fáceis, como o folhetim, são tão complexos quanto os caminhos da dominação. Nesse mercado de bens culturais, a imprensa era um ator importante. Segundo Bourdieu,

O desenvolvimento da imprensa é um indício, entre outros, de uma expansão sem precedente do mercado dos bens culturais, ligada por uma relação de causalidade circular ao afluxo de uma população muito importante de jovens sem fortuna, oriundos das classes médias ou populares da capital e, sobretudo da província, que vêm a Paris tentar carreiras de escritor ou de artista, até então mais estreitamente reservadas à nobreza ou à burguesia parisiense. (BOURDIEU, 1996, p. 70).

Coube à imprensa a tarefa de exercer os efeitos daquilo que Bourdieu qualificou como “dominação estrutural”, porquanto a imprensa do Segundo Império, censurada e sob controle direto dos banqueiros, estava condenada, portanto, a relatar pomposamente os acontecimentos oficiais, ou então a divulgar insípidas teorias litero-filosóficas. Assim sendo, é preciso reconhecer que as classes sociais moldam a sua representação através da injunção de categorias de percepção que contribuem para forjar a realidade social, pois

Os grupos sociais, e notadamente as classes sociais, existem de algum modo duas vezes, e isso antes mesmo de qualquer intervenção do olhar científico: na objetividade de primeira ordem, aquela registrada pela distribuição das propriedades materiais; e na objetividade de segunda ordem, aquela das classificações e das representações contrastantes que são produzidas pelos agentes na base de um conhecimento prático das distribuições tal como se manifestam nos estilos de vida. Esses dois modos de existência não são independentes, ainda que as representações tenham certa autonomia em relação às distribuições: a representação que os agentes se fazem de sua posição no espaço social [...] é o produto de um sistema de esquemas de percepção e de apreciação (*habitus*) que é ele mesmo o produto incorporado de uma condição definida por uma posição determinada quanto à distribuição de propriedades materiais (objetividade 1) e do capital simbólico (objetividade 2) e que leva em conta não somente as representações (que obedecem às mesmas leis) que os outros têm dessa mesma posição e cuja agregação define o capital simbólico (comumente designado como prestígio, autoridade, etc.), mas também a posição nas distribuições retraduzidas simbolicamente no estilo de vida. (BOURDIEU, 2013, p. 111).

Por conseguinte, nesse jogo de forças, tanto os Decadentes quanto os Naturalistas terão que lutar a favor da independência da arte. Conforme Lukács (2000), isso vai ocorrer porque a arte começou a se tornar independente dos modelos clássicos e, atualmente, o romance já não é mais a cópia de um modelo pré-estabelecido, mas sim uma totalidade criada, visto que a “unidade natural das esferas metafísicas” se rompeu. Portanto, a arte é tão só uma esfera entre muitas que possui, como pressupostos de sua existência e conscientização, o esfacelamento e a insuficiência do mundo.

O romance, como “epopeia da era burguesa”, está, desse modo, paradoxalmente condenado à fragmentariedade e à insuficiência por um substrato histórico-filosófico, além de ser a narrativa de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não se dá de modo evidente,

cuja imanência se tornou problemática apesar de possuir uma intenção à totalidade. Como epopeia moderna, o romance dá forma a uma totalidade de vida fechada por meio de si mesma, buscando descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida (BARBOSA; EVARISTO, 2018).

A rigor, o herói da epopeia jamais é um indivíduo, pois seu traço essencial é tratar do destino de uma comunidade, já que a perfeição e a completude do seu sistema de valores articulam um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa se tornar uma individualidade isolada (LUKÁCS, 2000). A narrativa individual só pode ocorrer sob o peso da vinculação de um destino com uma totalidade, porquanto o destino universal é o que confere conteúdo aos acontecimentos. De acordo com o autor, a perspectiva do narrador, ao contrário, independentemente das convicções particulares de quem escreve, estimula a compreensão da realidade como um processo de transformação incessante, isto é, como um movimento que está permanentemente engendrando o conhecimento.

Segundo Candido (2006), a arte é social em dois sentidos, pois depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação, e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e a sua concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isso decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito dos artistas, os receptores da arte. Dessa maneira, a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira de influência desses três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros manifestam-se mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os

segundos, na forma e no conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção artística, pois o artista orienta-os segundo os padrões da sua época, escolhendo certos temas, usando certas formas, cuja síntese resultante age sobre o meio.

A literatura Naturalista surge nas últimas décadas do século XIX, especificamente na França, e teve manifestações múltiplas e variadas. Porém, o escritor francês Émile Zola é reconhecidamente o nome mais importante desse movimento, cuja obra *O romance experimental*, de 1880, assombrou a crítica da época, chocada com a proposta da poética Naturalista. Nesse livro, o autor questiona se é possível haver a experiência em Literatura, respondendo, ao final, que

O romancista experimentador é, portanto, aquele que aceita os fatos provados, que mostra, no homem e na sociedade, o mecanismo dos fenômenos que a ciência domina, e que faz o seu sentimento pessoal intervir apenas nos fenômenos cujo determinismo ainda não está de forma alguma fixado, procurando controlar o mais que puder este sentimento pessoal, esta ideia a priori, pela observação e pela experiência. Eu não saberia conceber nossa literatura naturalista de outra forma. (ZOLA, 1982, p. 75).

De acordo com o autor, o romance passa a ser experimental ao invés de meramente filosófico, em razão de se determinar pelos fenômenos naturais, individuais e sociais, ao contrário das explicações irracionais e sobrenaturais da metafísica.

É preciso ressaltar que, no entanto, Baguley se recusou a construir uma abordagem que legitimasse o “[...] mito realista da representação direta da vida [e] da representação passiva dessa realidade” (BAGULEY, 1995, p. 6-8), pois, segundo o autor, existem dois subgêneros naturalistas. O primeiro modelo é marcado por um traço trágico na temática e possui uma estrutura canônica de narrativa bem delineada, havendo uma predestinação maior do que a vontade das personagens,

contra a qual elas não têm forças para lutar, pois seus destinos são determinados pela hereditariedade do mal e pelos erros herdados de gerações anteriores, travando uma luta inútil pela sobrevivência. O segundo modelo é o naturalismo da desilusão, em que o mal da personagem está relacionado à mediocridade da vida humana e às dúvidas existenciais, não havendo luta, mas resignação.

Não obstante sua ligação com as propostas Naturalista e Realista, Maupassant não se prendeu a nenhuma delas, construindo uma narrativa original marcada pela variedade temática, pois o autor procurou registrar a totalidade da existência na criação de um universo fecundo e múltiplo. Porém, é preciso considerar que Maupassant procurava reproduzir a realidade exterior, sem se aprofundar nas características psicológicas de suas personagens, cujo vazio existencial as faz buscarem o prazer, mas encontrando apenas ruínas de um tempo, pois comumente são vítimas infelizes da ganância, do desejo e do orgulho.

A nostalgia como romance

Apesar de curta carreira como escritor, que durou 13 anos, Henri René Albert Guy de Maupassant (1850-1893) foi prolífico, escrevendo cerca de 300 contos, três peças, seis romances e centenas de artigos de jornal. Influenciado por Gustave Flaubert, amigo de sua mãe, Laure Le Poittevin, Maupassant se tornou familiarizado com o Naturalismo.

Em 1889, Maupassant publicou o romance *Forte como a morte*, que trata da questão do envelhecimento e da morte, cujas personagens procuram se libertar da angústia que se apodera dos indivíduos no final da vida, especificamente dentro do universo dos valores e rituais de uma sociedade de aparências, tédio e esterilidade.

O título do romance *Forte como a morte* (MAUPASSANT, 1983) é retirado de um verso do *Cântico dos Cânticos* (8.6-7), onde se lê

Põe-me como selo sobre o teu coração, como selo sobre o teu braço, porque o amor é forte como a morte, e duro como a sepultura, o ciúme; as suas brasas são brasas de fogo, são veementes labaredas. As muitas águas não poderiam apagar o amor, nem os rios, afogá-lo; ainda que alguém desse todos os bens de sua casa pelo amor, seria de todo desprezado. (BÍBLIA, 1993, p. 678).

Nesse romance, Maupassant narra a vida do célebre artista Olivier Bertin, que pinta os retratos das mais belas mulheres de Paris, e vive um romance com Anne de Guilleroy, casada com o deputado M. de Guilleroy. Maupassant inicia o romance descrevendo o ateliê de Bertin, em que

O dia entrava pela claraboia no vasto atelier. Era um grande quadro luminoso, sobre um fundo infinito de azul, por onde passavam, fugitivos, os pássaros em revoada. Mas, ao entrar na ampla peça severa e encortinada, a claridade alegre do céu se atenuava, tornava-se doce, adormecia sobre os estofos, ia morrer nos reposteiros, mal clareava os cantos sombrios, onde as molduras de ouro se iluminavam como fogos. A paz e o sono pareciam aprisionados ali dentro, a paz das casas de artistas, onde a alma humana trabalha. (MAUPASSANT, 1983, p. 323).

O *incipit*, conforme Pierangeli, é um “[...] prototema arquetípico da literatura [em que] se evidencia a ligação entre a estrutura literária e o ponto de vista do escritor sobre a própria atualidade e sobre a história” (PIERANGELI, 2015, p. 13), cuja relação não é mecânica, mas plena de nuances e de variáveis. Dessa forma, Maupassant já no início do romance nos dá o diapasão em que construirá sua tessitura narrativa, pois irá construir um “quadro luminoso, sobre um fundo infinito de azul”, em que a “claridade alegre do céu” se atenua, mal clareando os “cantos sombrios”, lugar onde a “paz e o sono” parecem aprisionados na casa do artista, “onde a alma humana trabalha”.

Por conseguinte, a partir do regresso da jovem Anette, o retrato vivo da mãe durante a juventude, o autor reflete a respeito da

passagem do tempo e a sua influência sobre as paixões, o amor e a arte. Quando a realidade contradiz os desejos das personagens principais do romance, que envelhecem ao longo dos anos, elas começam a se evadir no tempo e a terem sentimentos de nostalgia, povoando suas próprias fantasias com imagens de uma antiga beleza e felicidade que foram vivenciadas no passado.

Bertin, praticante da esgrima e da equitação, era célebre por sua força e beleza. A fama do grande pintor se iniciara em 1868 quando expusera o seu quadro *Cleópatra*, seguido pela obra *Jocasta*. Em 1873, recebeu a medalha *hors concours* pelo quadro *Juive d'Alger* e, ao pintar o retrato da Princesa de Salia, passou a ser considerado como o mais importante retratista de sua geração, assim,

Desde esse dia, tornou-se o pintor querido das parisienses, o intérprete mais hábil e mais engenhoso de sua graça, de seu porte, de sua natureza. Em poucos meses, todas as mulheres em evidência, em Paris, solicitaram o favor de serem reproduzidas por ele. Bertin se fazia rogar e pagar muito caro. (MAUPASSANT, 1983, p. 330).

Bertin frequentava a alta sociedade parisiense “pela glória e não pelo coração”, divertindo-se por vaidade. O pintor considerava que as pessoas da sociedade tinham gostos volúveis e duvidosos, cuja inteligência era sem valor e suas opiniões se fundamentavam pobremente, não se interessando pelas coisas do espírito. Por meio de Bertin, Maupassant faz a crítica da sociedade parisiense finissecular. Conforme essa personagem,

[...] as pessoas que têm por única ocupação na vida fazer visitas e jantar fora, vêm a se tornar, por uma irresistível fatalidade, seres desembaraçados e gentis, mas banais, que discutem vagamente pensamentos, opiniões e gostos superficiais. [...] neles, nada é profundo, ardente, sincero, que sua cultura intelectual sendo nula e sua erudição um simples verniz, eles vivem, em suma, como manequins, que dão a ilusão e fazem gestos de seres de elite, que na verdade não são. [...] Vivem,

dizia ele, ao lado de tudo, sem nada ver e nada penetrar. (MAUPASSANT, 1983, p. 354).

Anne era filha de um rico comerciante já morto e sua mãe era uma mulher muito doente. Dessa forma,

[...] ela se tornara, ainda jovem, uma perfeita dona-de-casa, sabendo receber, sorrir, conversar, distinguir as pessoas e o que se devia dizer a cada uma, sentindo-se à vontade na vida, perspicaz e desembaraçada. [...] Era coquete de uma coqueteria agressiva, mas precavida, que nunca avançava longe demais. (MAUPASSANT, 1983, p. 333).

Anne aceitara o casamento com o Conde de Guilleroy, pois pensava nas vantagens que o matrimônio lhe traria.

Certo dia, Bertin avistou a Condessa de Guilleroy, se encantou com sua graça e elegância e afirmou que faria o seu “retrato de bom grado”. Informada de tal frase, no dia seguinte, Anne de Guilleroy escreveu ao artista dizendo que aceitaria se tornar sua modelo. Durante os dias de trabalho de pintura, Anne e Bertin conversaram bastante, nascendo uma intimidade entre os dois. Enquanto o pintor conseguira descobrir as qualidades de sua modelo, Anne cedeu ao desejo de seduzi-lo.

O quadro de Anne, pintado por Bertin, passou a ocupar um espaço privilegiado na residência dos Guilleroy:

Era uma peça muito grande e muito clara. Sobre as quatro paredes, largos e belos revestimentos de seda azul-pálido, com desenhos antigos, enquadrados em molduras brancas e douradas, tomavam, sob a luz das lâmpadas e do candelabro, uma coloração lunar doce e viva. Na parede principal, o retrato da condessa por Olivier Bertin parecia habitar, animar o aposento. Havia nele, confundido com o próprio ar do salão, seu sorriso de mulher jovem, a graça de seu olhar, o encanto sutil dos seus cabelos louros. (MAUPASSANT, 1983, p. 356).

A admiração era tanta que se tornou costume as pessoas cumprimentarem o modelo ao se postarem diante do quadro.

Ao longo dos anos, os amantes construíram uma consistente relação afetiva, pois

A cadeia era sólida e ela refundia os anéis à medida que se desgastavam. Mas, sempre cuidadosa, trazia suspenso o coração do pintor, como se suspende uma criança que atravessa uma rua cheia de carruagens. E, assim, temia sempre o acontecimento desconhecido, cuja ameaça está sempre sobre nós. (MAUPASSANT, 1983, p. 347).

Enquanto isso, o marido de Anne jamais suspeitou do adultério, achando normal a amizade da esposa com o artista, do qual se tornara amigo.

Com o retorno da filha do casal, a jovem Annette de Guilleroy, a imagem de Anne começa a sofrer abalos, principalmente nos sentimentos de Bertin, haja vista que filha e mãe são muito semelhantes:

[...] a porta do grande salão abriu-se novamente e duas damas, em vestidos de renda branca, loiras, assemelhando-se como duas irmãs de idades muito diferentes, uma um pouco madura demais, a outra um pouco jovem demais, uma um pouco forte demais, a outra um pouco delgada demais, aproximaram-se abraçadas e sorrindo. (MAUPASSANT, 1983, p. 351).

Bertin, ao contemplar as duas mulheres, percebeu que uma era a continuação da outra, surpreendendo-se ao constatar que, diante de si, tinha duas mulheres diferentes, uma que vivera, outra que ainda viveria.

Durante um passeio no campo, o pintor observa a filha da amante com encantamento e estremecimentos de satisfação, embaralhando os tempos, fazendo

[...] do passado distante, de que perdera a sensação precisa, qualquer coisa semelhante a um sonho do presente. Ela baralhava as épocas, as datas, as idades em seu coração, e, reacendendo emoções já frias, confundia o ontem com o amanhã, a recordação com a esperança. Ele perguntava a si mesmo, folheando sua memória, se a condessa, no auge de seu desabrochar, tivera essa graça flexível de cabrita, essa graça ousada, caprichosa, irresistível, como a de um animal que corre e salta. Não. Ela fora mais desenvolvida e menos selvagem. Moça da cidade [...] (MAUPASSANT, 1983, p. 412).

À vista disso, inquieto e perturbado, o pintor tem a sensação de estar diante de um ser duplo, antigo e novo. Nisso, lembrou-se que fora o homem escolhido e preferido por essa bela mulher de quem se tornara amante ao longo dos anos. O retorno de Annette despertou em Bertin as recordações de um tempo, cujas reminiscências surgem como se mãos remexessem no arquivo de sua memória; porém, o artista tem dificuldades em descobrir qual o motivo dessas “borbulhas” da memória. Durante conversa com Annette, o enigma começa a ser compreendido, pois

Bertin escutava, tomado de uma perturbação crescente. Espreitava, esperava, no meio das frases dessa menina, quase estranha, ao seu coração, uma palavra, um som, um riso, que parecessem ecos da juventude de sua mãe. Algumas entonações, por vezes, faziam-no fremir de comoção. Certamente, havia entre suas expressões tais diferenças, que ele, às vezes, nem percebia as semelhanças, nem fazia confusão. Mas, essas diferenças só tornavam ainda mais perceptíveis os súbitos assomos da linguagem materna. Até então, tinha constatado a semelhança de seus rostos, com um olhar amigável e curioso. Mas, o mistério dessa voz ressuscitada as confundia de uma tal maneira que, virando a cabeça para não ver a moça, se interrogava se não era a condessa que lhe estava falando, assim, doze anos antes. (MAUPASSANT, 1983, p. 373).

Dessa forma, ao se mover numa memória-Ser, numa memória-mundo, o passado do pintor se revela como um já-aí de uma preexistência em geral suposta por nossas lembranças e utilizada por nossas percepções, pois o presente é o limite extremo da manifestação do passado em que coexistem círculos mais ou menos dilatados/contraídos, cada qual contendo tudo ao mesmo tempo. Assim, deveremos nos mover para tal ou qual círculo, conforme a natureza da lembrança procurada, que se sucederão a partir de antigos presentes delimitados no limite de cada uma, pois somos construídos como memória, e, a um só tempo, nos constituímos na infância, na adolescência, na velhice e na maturidade como a coexistência de todos os lençóis do passado, segundo postula o escritor francês Marcel Proust, pois, ao erguer

[...] uma ponta do pesado véu do hábito, [...] tais lembranças me voltavam como no primeiro dia, com essa novidade aguda e fresca de uma estação que reaparece, de uma mudança na rotina de nossas horas, que, também no domínio dos prazeres, se saímos de carro num primeiro dia lindo de primavera, ou deixamos nossa casa ao romper do sol, fazem-nos reparar em nossos atos mais insignificantes com uma exaltação lúcida que faz prevalecer esse intenso minuto sobre a totalidade dos dias anteriores. Pouco a pouco, os dias antigos recobrem aqueles que os precederam, e eles mesmos são sepultados sob os que os seguem. Porém cada dia antigo permanece depositado em nós como, numa imensa biblioteca, onde existem livros mais antigos, um exemplar que, sem dúvida, ninguém nunca irá consultar. No entanto, basta que esse dia antigo, atravessando a transparência das épocas seguintes, remonte à superfície e se estenda sobre nós, cobrindo-nos inteiramente, para que, durante um momento, os nomes recuperem o seu antigo significado, as criaturas o seu rosto antigo, em nós, a nossa alma dessa época, e sintamos, com um sofrimento vago, porém suportável e de pouca duração, os problemas de há muito tornados insolúveis, que tanto nos angustiavam então. Nosso eu é formado pela superposição de nossos estados sucessivos. Mas essa superposição não é imutável como a estratificação de uma montanha. As transformações geológicas fazem aflorar à

superfície, perpetuamente, camadas mais antigas. (PROUST, 2014, p. 163-164).

No entanto, apesar dessas doces lembranças que afloram à superfície, Bertin sente-se cansado e acha a sua própria casa vazia e o atelier deserto, vendo passar a “[...] sombra de uma mulher, cuja presença lhe era doce” (MAUPASSANT, 1983, p. 376). Ao observar mãe e filha trabalharem, o pintor percebe que está envelhecendo, que suas recordações se transformaram em lamentos e “[...] a angústia de sua casa deserta, imóvel, silenciosa, fria, qualquer que fosse o tempo, qualquer que fosse o fogo da lareira e da estufa, magoava-o, como se pela primeira vez compreendesse bem seu isolamento” (MAUPASSANT, 1983, p. 376).

Por outro lado, Anne sente igualmente os “ataques da idade” e segue uma dieta alimentar que não a faça engordar, contudo,

[...] seu rosto emagrecido ressentia-se desse regime. A pele distendida pregueava-se e adquiria uma tez escurecida, que deixava mais brilhante o viço soberbo da menina. Então ela começou a cuidar de seu rosto como as atrizes. E, ainda que ficasse, em pleno dia, com uma brancura um pouco suspeita, obteve, à luz das lâmpadas, esse brilho fictício e encantador, que dá às mulheres bem-pintadas uma coloração incomparável. A constatação dessa decadência e o emprego desses artifícios modificaram seus hábitos. Passou a evitar o mais possível as comparações em pleno sol e a provocá-las à luz das lâmpadas, que lhe dava certa vantagem. (MAUPASSANT, 1983, p. 388).

É mister destacar que a nostalgia que atinge Bertin, atinge ao mesmo tempo Anne, e ela percebe que a preocupação obscura com os dias que passam infiltra-se em seu espírito, assim, cede ao instinto do perigo, fecha os olhos, “[...] deixando-se deslizar, a fim de conservar seu sonho, de não ter a vertigem do abismo e o desespero da impotência” (MAUPASSANT, 1983, p. 400).

A origem etimológica da palavra nostalgia provém das palavras gregas *nostos* (retorno) e *algos* (sofrimento), todavia, apesar de suas raízes gregas, a palavra não teve origem na Grécia antiga e é apenas nostalgicamente grega. Na verdade, ela foi urdida pelo suíço Johanes Hofer em sua tese de medicina de 1688, *De nostalgia*, descrevendo-a como uma enfermidade a que os suíços seriam predispostos, a *Heimweh*, uma indisposição por se estar ausente do lar que se transformava em enfermidade mortal. Conforme Lambotte (2007), semelhante ao indivíduo melancólico, o nostálgico não se interessa por nada e seu estado psíquico produz um anseio doloroso de retorno a um passado saudoso, cuja satisfação perdida é usualmente evocada pela fantasia.

De acordo com Freud (2011), a perda de um objeto muito amado é fator desencadeante de um trabalho de luto que pode instaurar um quadro patológico de melancolia, mantendo o sujeito fixado no objeto perdido, impedindo elaboração da perda, que pode ser uma perda mais abstrata, como a perda de um ideal ou de antigas aptidões cognitivas, pois “o objeto não é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor” (FREUD, 2011, p. 51). Porém, é preciso ressaltar que essa “perda de si” pode se definir como perdas de natureza narcísica que produzem no indivíduo um conjunto de sintomas que se aproximam do modo de funcionamento melancólico, como o abatimento doloroso revelado pelas personagens do romance de Maupassant.

A “perda de si” de Anne e de Bertin diz respeito, portanto, ao reconhecimento da perda de uma parte de suas existências da qual não podem desligar sua libido, ou seja, uma representação de si no passado que é mantida idealizada, cuja relação amorosa se perdeu como objeto de amor. Singularmente, a nostalgia combina espaço e tempo como sugestão para lidar com a morte, cujos liames entre o novo e o antigo possibilitam a percepção do tempo no espaço, pois conforme Ankersmit “it will be my thesis, then, that nostalgia and the nostalgic

remembrance of the past give us the most intense and the most authentic experience of the past” (ANKERSMIT, 1994, p. 198).

Por conseguinte, certa noite, após o jantar e da recepção aos convidados, a condessa se deita em sua cama e sente as angústias que lhe assaltam o espírito, pois compreende, enfim, que a filha lhe tomara o lugar na sociedade, inclusive no coração do amante, pois Bertin percebeu que

A atração que sentia pela moça assemelhava-se um pouco a esses desejos obscuros e inocentes, que fazem parte de todas as vibrações incessantes e insaciáveis dos nervos humanos. Seus olhos de artista e seus olhos de homem eram seduzidos por essa atração de vida, bela e clara, por essa seiva de mocidade, que cintilava nela. E seu coração, cheio de lembranças de sua longa ligação com a condessa, encontrando, na extraordinária semelhança de Annette com a mãe, uma excitação de emoções antigas, das emoções adormecidas do início de seu amor, tinha, talvez, estremecido um pouco, sob a sensação de um despertar. Um despertar? Sim? Seria isso? Essa ideia o iluminou. Sentia-se desperto, após muitos anos de sono. (MAUPASSANT, 1983, p. 426).

Bertin conjectura que se estivesse apaixonado pela filha da amante iria rejuvenescer e se tornaria um homem diferente, pois novos desejos lhe seriam despertados. Porém, logo ele percebe que Annette nada faz além de soprar o antigo fogo da sua paixão por Anne, seu verdadeiro amor. Sozinho em sua residência, o pintor se sente angustiado, pois

As paredes do apartamento oprimiam-no. Toda a sua vida estava presa lá dentro, sua vida de artista e sua vida de homem. Cada estudo de pintura lembrava-lhe um sucesso, cada móvel falava de uma recordação, parecia curta, vazia e, ao mesmo tempo, cheia. Tinha feito quadros, mais quadros, sempre quadros, e amado uma mulher. Lembrava-se das noites de exaltação, após os encontros, nesse mesmo atelier. Tinha caminhado noites inteiras, cheio de febre. A alegria do amor feliz, a alegria do sucesso mundano, a embriaguez única da

glória tinham-lhe feito saborear horas inesquecíveis de íntimo triunfo. (MAUPASSANT, 1983, p. 443).

Bertin percebe, então, que está amando a filha de sua amante, contudo, o seu sonho delirante sofre um duro revés ao ser informado do noivado de Annette com o jovem Marquês de Farandal. Ao reler as cartas trocadas com Anne durante os vários anos de relacionamento, Bertin sente a nostalgia de um tempo que se esvaiu, de um mundo que ruiu:

Do fundo dessa gaveta, do fundo de seu passado, todas essas reminiscências subiam como vapores. Não eram mais do que os vapores impalpáveis da realidade exaurida. Ele, entretanto, sofria com isso e chorava sobre essas cartas, como se choram os mortos, porque eles não vivem mais. (MAUPASSANT, 1983, p. 444).

Por outro lado, Anne sente que todas as coisas belas e boas da vida escorrem pelas suas mãos enrugadas, que o seu fim se aproxima, “[...] e seu coração crispava-se num tal sofrimento, que, com o lençol sobre a boca, ela gemia de desespero” (MAUPASSANT, 1983, p. 451).

O autor francês reflete sobre a passagem do tempo e a sua influência sobre as paixões, o amor e a arte. Não obstante, é preciso ressaltar que enquanto Anne se angustia com a perda do seu lugar na sociedade para a filha Annette, a angústia de Bertin diz respeito à sua criação artística que é ultrapassada pelos Impressionistas.

No romance *Forte como a morte* (1983), Maupassant narra a abertura de uma grande exposição de artes no Palácio da Indústria¹:

Dir-se-ia que todas as carruagens de Paris faziam, nesse dia, uma peregrinação ao Palácio da Indústria. Desde as nove horas da manhã, chegavam por todas as ruas, pelas avenidas e pelas pontes, para essa feira de belas-artes, onde todo Paris artístico convidava todo Paris mundano, a fim de assistir ao *vernissage* simbólico de três mil e quatrocentos quadros. [...] Os pintores, em exibição da manhã à noite, faziam-se reconhecer por sua

atividade, pela sonoridade de sua voz, pela autoridade de seus gestos. [...] Viam-se [...] de tudo o que se fez, de tudo o que se faz, de tudo o que fazem e de tudo o que farão os pintores até o último dia do mundo. (MAUPASSANT, 1983, p. 382-383).

Bertin é um dos artistas a expor nessa exposição, mesmo assim, não se sente seguro com a sua obra *Banhistas*, apesar das felicitações dos célebres confrades, e um mal-estar lhe oprime o peito. Durante as discussões artísticas, o pintor se desinteressa das argumentações e

[...] entrou em discussão para se apaixonar, mas as coisas a que respondia, por hábito, não o interessavam mais do que as que ouvia, e tinha vontade de ir-se embora, de não mais escutar, de não mais compreender, pois sabia, com antecedência, tudo o que se diria sobre essas antigas questões de arte, de que conhecia todas as faces. (MAUPASSANT, 1983, p. 387).

Por fim, certa manhã, ao ler o jornal *Fígaro*, Bertin percebe que o seu mundo ruiu inteiramente, pois acabara de ler o artigo “Pintura moderna”, “[...] um elogio ditirâmico a quatro ou cinco pintores novos que, dotados de reais qualidades de coloristas, buscando efeitos pelo exagero, tinham a pretensão de serem revolucionários e renovadores de gênio” (MAUPASSANT, 1983, p. 461). O pintor se enerva com o louvor à nova proposta estética e percebe que o seu nome aparece no final do artigo, numa frase curta e incisiva, “a arte fora de moda de Olivier Bertin”. Após isso, Bertin se desilude com a existência e chega ao limite do sofrimento, e nem Anne consegue mais consolá-lo.

Logo a seguir, no final do romance, Bertin sofre um sério acidente, e durante os estertores da morte Anne o visita pela derradeira vez. De mãos dadas, os amantes se entreolham e Anne percebe que

Cada uma dessas pressões dizia-lhe alguma coisa, evocava uma parcela de seu passado extinto, removía em sua memória as lembranças estagnadas de sua ternura. Cada uma delas era uma pergunta secreta, cada uma delas era uma resposta misteriosa, tristes perguntas e tristes respostas, recordações de um velho

amor. Seus espíritos, nesse encontro de agonia, que seria talvez o último, remontava, através dos anos, toda a história de sua paixão. E não se ouvia, no quarto, senão o crepitar do fogo. (MAUPASSANT, 1983, p. 473).

Resta-nos, então, a dúvida se o pintor sofrera um acidente ou se cometera suicídio, jogando-se na frente de um ônibus, cujas rodas lhe passaram sobre o corpo.

O sofrimento da nostalgia que atinge os amantes do romance *Forte como a morte* (MAUPASSANT, 1983) pode ser interpretado como o sintoma de uma época, uma emoção histórica, pois, segundo Boym

A nostalgia como emoção histórica apareceu durante o romantismo e é contemporânea ao nascimento da cultura de massa. Na metade do século XIX, a nostalgia institucionalizou-se em museus nacionais e provinciais, instituições patrimoniais e monumentos urbanos. O passado não era mais desconhecido ou desconhecível. O passado tornou-se “patrimônio”. O ritmo acelerado da industrialização e modernização aumentou a intensidade do desejo popular por ritmos mais lentos do passado, por coesão social e tradição. (BOYM, 2017, p. 159).

A nostalgia, portanto, não é anti-moderna e não se opõe à modernidade, mas é sua contemporânea e advém de uma “nova compreensão do tempo e do espaço que faz a divisão entre local e universal possível” (BOYM, 2017, p. 154).

Dessa forma, tanto Anne quanto Olivier anseiam por um tempo diferente e se rebelam contra a noção de tempo de sua sociedade, recusando-se a se renderem à irreversibilidade do tempo que atormenta os indivíduos que se sentem sufocados dentro dos limites convencionais de tempo e de espaço.

Notas

[1] O *Palais de l'Industrie et des Beaux-arts* foi um palácio de exposições, obra do arquiteto Victor Viel e do engenheiro Alexis Barrault, construído para a Exposição Universal de 1855 nos Champs-Élysées, em Paris. A exposição de belas-artes deu-se, na realidade, num palácio adjacente da Avenue Montaigne.

Referências

ANKERSMIT, Frank. **History and tropology: the rise and fall of metaphor**. California: University of California Press, 1994.

BAGULEY, David. **Le Naturalisme et ses genres**. Paris: Nathan, 1995.

BAJU, Anatole. A verdade sobre a escola decadente. In: MORETTO, Fulvia (org.). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BARBOSA, Ramsés Albertoni. Lucilações tristes de uma estranheza postiza: a decadência quase esquecida de Dujardin. **Darandina**, Juiz de Fora, v. 6, n. 2, p. 1-13, dez. 2013.

BARBOSA, Ramsés Albertoni; EVARISTO, Maria Luísa Igino. Narrativas da ausência e do poder: o artifício de representação no romance de tese saramaguiano. **Gragoatá**, Niterói, v. 23, n. 47, p. 752-779, set.-dez. 2018.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Tradução: João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOUÇAS, Edmundo. Five o'clock: teatro decadentista e parcerias da *Belle Époque*. **Ipotesi**, Juiz de Fora, vol. 1, n. 1, p. 79-92, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Capital simbólico e classes sociais. **Novos estudos** – CEBRAP, São Paulo, n. 96, jul. 2013, p. 105-115.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia**. Ouro Preto, n. 23, p. 153-165, abr. 2017.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

FLAUBERT, Gustav. **Cartas exemplares**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **La melancolie: études cliniques**. Paris: Ed. Economica, 2007.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: EdUFMG, 1999.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. **Forte como a morte**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.

PIERANGELI, Fabio. Italo Calvino e a energia “no momento do início”. **Anuário de Literatura**. Florianópolis, v. 20, n. Esp. 1, p. 10-23, 2015.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido:** a fugitiva. Volume VI. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ZOLA, Emile. **O romance experimental.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

Sobre os autores

Ana Paula Dessupoio Chaves

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha *Competência Midiática, Estética e Temporalidade*. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens na Universidade Federal de Juiz de Fora (2017). Pós-graduada em Moda, Cultura de Moda e Arte pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2014). Graduada em Comunicação Social, bacharel em Jornalismo pelo Centro de Ensino Superior (2013). Atualmente, é membro dos Grupos de Pesquisa/CNPq *Comunicação, Cidade e Memória* e *História e Cultura de Moda*, ambos da UFJF. Também atua na equipe editorial do *Jornal Alcar* (Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia) e como assistente editorial na *Revista Lumina* do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Aurora Almeida de Miranda Leão

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), linha de pesquisa *Cultura, Narrativas e Produção de Sentido*. Tem mestrado pela mesma instituição e é membro do Grupo de Pesquisa/CNPq *Narrativas Midiáticas e Dialogias*, coordenado pela Profa. Dra. Cláudia Thomé. Jornalista graduada pela Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará (UFC) e especialista em Audiovisual em meios eletrônicos pela mesma Universidade. Integra o GP *Ficção Seriada* do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom). Assina artigos no livro *Ficção*

seriada - estudos e pesquisas, volume I (2018) e volume II (2019), editado em São Paulo pelas editoras Jogo de Palavras e Provocare.

Carla Baldutti Rodrigues

Jornalista, integrante do grupo de pesquisa *Comcime* e mestranda pelo PPGCOM/UFJF, onde pesquisa os festivais de música de Juiz de Fora das décadas de 1960 e 1970, a partir da cobertura feita pela rádio PRB-3. A radialista apresenta e produz o programa e festival *Microfone Aberto JF*, que divulga músicos com trabalho autoral na página @microfoneabertojf no Instagram, Facebook e Spotify. Podcaster, apresenta o *podcast ?La Pergunta?*, primeiro *podcast* produzido na UFJF, de divulgação cultural e acadêmica, feito durante a bolsa de treinamento profissional da Rádio Universitária em 2016. Tem formação complementar na área de rádio, produção cultural e jornalismo musical. Suas publicações científicas são sobre rádio, cultura e música.

Christina Ferraz Musse

É jornalista, mestre e doutora pela UFRJ, e pós-doutora pela PUCRS. É professora titular do Curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. É presidente da Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia – Alcar. É líder do Grupo de Pesquisa/CNPq *Comunicação, Cidade e Memória*. Participa da Rede de Pesquisadores em Telejornalismo – Telejor – e da Rede Jornalismo, Imaginário e Memória – JIM. É autora dos livros *Imprensa, cultura e imaginário urbano: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora*, *Memórias possíveis: personagens da televisão em Juiz de Fora* (com Cristiano Rodrigues) e *Os cinemas de rua de Juiz de Fora: memórias do Cine São Luiz* (com Gilberto F. Avelar Neto e Rosali Henriques).

Claudia de Albuquerque Thomé

Professora permanente do PPGCOM da UFJF, é líder do Grupo de Pesquisa *Narrativas midiáticas e dialogias*, cadastrado no CNPq, e docente dos cursos de Jornalismo e de RTVI da Facom/UFJF. Jornalista graduada pela Escola de Comunicação da UFRJ e mestre em Comunicação e Cultura também pela ECO/UFRJ, é doutora em Ciência

da Literatura pela Faculdade de Letras da UFRJ. Autora do livro *Literatura de ouvido: crônicas do cotidiano pelas ondas do rádio*, integra as redes Telejor e Jim (Jornalismo, Imaginário e Memória), tendo como principais focos de pesquisa as estratégias narrativas no telejornalismo, a interação do jornalismo com produções ficcionais e o deslizamento das crônicas nos meios de comunicação. Atuou no mercado jornalístico do Rio de Janeiro e foi coordenadora do curso de Jornalismo da Facom/UFJF.

Daniella Lisieux

Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho, Braga, Portugal. Mestre e graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, Brasil. Especialista em Marketing e Negócios. Atualmente trabalha com pesquisa sobre a Teoria do Agendamento nas redes sociais, onde investiga a relação entre as pautas jornalísticas com as demandas levantadas por usuários do Facebook. Trabalha também com pesquisas na área de Memória e Análise Crítica do Discurso. É Técnica Administrativa em Educação da UFJF, já ministrou cursos de capacitação para servidores dessa instituição e aulas de Marketing no Serviço Público em cursos de pós-graduação.

Elizângela Granadeiro

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), na linha *Competência Midiática, Estética e Temporalidade*. Integrante do grupo de pesquisa *Comcime* (Comunicação, Cidade e Memória). Pesquisa a narrativa jornalística de produção de conhecimento presente no podcast de cultura *Como começar*, do Nexo Jornal, jornal nativo digital, sob orientação da Profa. Dra. Christina Ferraz Musse. Especialista em Gestão Cultural pelo Senac Minas (2013). Graduada em Comunicação Social pela UFJF (2011). Produtora cultural na empresa Sinfônica Produções.

Frederico Lopes de Oliveira

Graduado em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2012), pós-graduando em Gestão Cultural pela Faculdade Ozanam Coelho

(2018). Possui treinamento profissional em conservação e restauro pela Universidade (2010 - 2013). Trabalhou no setor de curadoria e expografia do Museu de Arte Murilo Mendes de 2013 a 2018. Atuou na implementação do Memorial da República Presidente Itamar Franco, onde trabalha na coordenação de educação e na concepção e montagem de exposições e como membro do conselho curador. É idealizador e diretor geral da instituição cultural Bodoque Artes e Ofícios, fundador da revista Trama e do Museu de Artes e Ofícios Bodoque.

Gracielle Loures Nocelli

É jornalista e audiodescritora. Formou-se em Comunicação Social pela UFJF, em 2009. Desde então, atuou nas áreas de assessoria de imprensa e jornalismo. Há oito anos, trabalha como repórter do jornal Tribuna de Minas. O interesse pelo direito à acessibilidade da informação a motivou a cursar princípios e técnicas da Audiodescrição, em 2016, na UNESP. Em 2020, retomou as atividades na área acadêmica. É pós-graduanda em gestão de mídias digitais pela UMESP e membro do grupo de pesquisa *Comunicação, Cidade e Memória* (Comcime) da Faculdade de Comunicação da UFJF. Tem como foco de pesquisa os temas: jornalismo, memória, identidade e representatividade.

Guilherme Veroneze

Mestre em música pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na linha de pesquisa *Performance Musical*, sob a orientação do professor Cliff Korman e pelo qual foi bolsista FAPEMIG. Graduado em Piano (2017) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Atua como pianista, compositor, professor de piano e arranjador em gravações de CDs e DVDs, apresentações musicais e produção de eventos. Bolsista CNPq (2014-2016) no COMUS - Grupo de Pesquisa em Composição Musical da UFJF. Formação complementar em Piano (2011) e Arranjo (2013) pela Bituca Universidade de Música Popular de Barbacena/MG, onde estudou com Ian Guest. Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2009).

Isabella de Sousa Gonçalves

Bolsista de pesquisa DAAD e doutoranda em Ciências da Comunicação na Johannes Gutenberg Universität (Alemanha), onde estuda enquadramentos sobre os migrantes na imprensa, em uma perspectiva comparada. É membro do grupo de pesquisa *Comunicação, Cidade e Memória* e cofundadora do podcast *Dialéticas*, de divulgação científica na área de humanidades e ciências sociais. Além disso, é mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha de pesquisa *Competência Midiática, Estética e Temporalidade*, com bolsa FAPEMIG. Em seu mestrado, estudou as iniciativas de memória digitais do New York Times. Por fim, é bacharel em jornalismo também pela UFJF.

Janaína Cardoso

Mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Janaína Cardoso atuou no segmento de comunicação interna empresarial e endomarketing por mais de 10 anos, quando se especializou na organização de eventos corporativos em diversas capitais e cidades do país. Produziu um livro do escritor Eduardo Bueno e foi produtora regional e repórter de telejornal da TV Globo Minas. Possui MBA em Marketing pela Fundação Getúlio Vargas e atuou no setor de Turismo de Negócios e Eventos de JF, como gestora do Convention and Visitors Bureau e como gestora do maior espaço de eventos da cidade. Lecionou por 2 anos no curso de eventos da Faculdade Machado Sobrinho e, atualmente, é coordenadora do curso de Gastronomia do Centro Universitário UniAcademia, onde é professora titular das disciplinas eventos, serviços na restauração, francês para gastronomia e comunicação interna empresarial e endomarketing.

João Gabriel Marques

Formado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Em 2016, obteve título de mestre pela mesma instituição. Atuou no meio profissional em diferentes esferas da comunicação, entre as quais o jornalismo, construção de peças audiovisuais e comunicação empresarial. No entanto, a busca por novas experiências o levou aos estudos voltados ao cinema, que iniciou

na graduação e aprofundou no mestrado. Desde o primeiro envolvimento com a sétima arte, a criação de uma narrativa sempre o interessou, bem como os artifícios usados pelos filmes para dialogar com o espectador. Atualmente, dedica-se ao estudo da memória e da nostalgia evocada pela interação entre público e filmes, seja por meio de filmes ou mesmo de espaços físicos, como os cinemas de rua.

José César Coimbra

Doutor em Memória Social; mestre em Teoria Psicanalítica; psicólogo no Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro; professor na Especialização em Psicologia Jurídica, PUC-Rio/CCE.

Laura Sanábio Freesz Rezende

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha *Competências Midiáticas, Estética e Temporalidade*. Bolsista da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa (PROPP/UFJF). Integrante do grupo de pesquisa *Narrativas Midiáticas e Dialogias*, na linha *Narrativas em Mutação*. Sua pesquisa é voltada para as competências midiáticas e as novas formas de narrar no jornalismo, com ênfase na pesquisa sobre jornalismo em quadrinhos. Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2018). Possui experiência no exterior, estudando em Dublin, Irlanda, entre 2017 e 2018. Foi bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) da Faculdade de Comunicação da UFJF, no período de 2015 a 2017. Atua em diferentes áreas da comunicação, com destaque para produção científica.

Lorraine Pinheiro Mendes

Negra, nascida em Volta Redonda, forma-se bacharela em Artes e Design pelo IAD-UFJF em 2012, mestra em História também pela UFJF em 2015, é doutoranda em Artes, Culturas e Linguagens pela mesma instituição, desde 2019. Inicia-se na docência no ano de 2017 e, atualmente, é professora substituta do Departamento de Teoria e História da Arte da EBA-UFRJ. Desenvolve pesquisa sobre representações de negritude na história da arte branco-brasileira e compartilha da mirada decolonial. Em coletivo, produz pesquisa e

aquilombamento intelectual no *Laroyê!* e na *P.A.M.A.* – grupos de pesquisa da UFJF e UFRJ, respectivamente.

Lucas Guimarães

Graduando em Rádio, TV e Internet na Universidade Federal do Juiz de Fora (2018). Foi bolsista no projeto de extensão *Cineclubes Lumière e Cia* (2018-2019). Integra o grupo de pesquisa *Observatório da Qualidade no Audiovisual* (2019) na pesquisa e análises de cultura de fãs nos processos culturais de convergência das mídias e ficções seriadas televisivas.

Luísa Campos

Luísa Campos tem graduação em jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), com intercâmbio acadêmico em Ciências da Comunicação pela Universidade do Porto, em Portugal, e é mestranda em Comunicação na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Desde a graduação, se debruça sobre a questão dos atingidos pelo rompimento da barragem de Fundão, da mineradora Samarco, que destruiu o subdistrito de Bento Rodrigues em 2015. No mestrado, desenvolve pesquisa sobre a memória das mulheres atingidas pela barragem de Fundão e a cobertura do acontecimento traumático pela grande mídia tradicional. A pesquisadora se interessa pelos estudos da memória social, memória traumática, narrativas do testemunho, jornalismo comunitário e as questões da mineração no Brasil.

Márcio Henrique de Oliveira

Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Pós-graduado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduado em Educação Artística pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Marco Aurelio Reis

Professor do curso de Jornalismo da Unesa-RJ, instituição onde é pesquisador bolsista do Programa de Pesquisa e Produtividade e coordenador da graduação em Produção Audiovisual (Campus João Uchôa). Vice-líder do grupo de pesquisa *Narrativas Midiáticas e Dialogias*, integra as redes Telejor e Jim (Jornalismo, Imaginário e

Memória) e também a Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia (Alcar). É autor dos livros *Arquitetura da Informação* e *Narrativas Midiáticas*. Jornalista graduado pela Escola de Comunicação da UFRJ, é mestre e doutor em Ciência da Literatura pela Faculdade de Letras da UFRJ, atuou no mercado jornalístico do Rio de Janeiro e tem como principais focos de pesquisa as estratégias narrativas e as novas funções e competências no jornalismo.

Marcos Paulo de Araújo Barros

É doutorando em Estudos Literários (UFJF), mestre em Comunicação e Sociedade (UFJF), graduado em Comunicação Social (UFJF), especialista em Arte, Cultura e Educação (UFJF) e repórter e colunista do Jornal Tribuna de Minas.

Marta Castello Branco

É professora no Departamento de Música do Instituto de Artes e Design da UFJF e no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da mesma instituição. cursou o doutorado na Universität der Künste Berlin (UdK), na Alemanha. Entre suas publicações, estão os livros *Reflexões sobre Música e Técnica* (Editora UFBA, 2012), *O Instrumento Musical como Aparato* (Editora UFJF, 2015), a organização, tradução e apresentação do livro *Na Música. Vilém Flusser* (Editora Annablume, 2017). Temáticas atuais de pesquisa incluem as relações entre música, cultura e sociedade, estudos da relação entre técnica, materialidade e expressão musical, universalismo e essencialismo na música. E-mail para contato: martacastellobranco@yahoo.com.br.

Michele Pereira Rodrigues

Doutoranda em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), mestre em Comunicação, bacharela em Interdisciplinaridade em Ciências Humanas e bacharela em Turismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Desde o início de sua formação acadêmica, esteve envolvida, sobretudo, em estudos sobre a construção de narrativas e os fenômenos sociais do lazer e dos deslocamentos humanos. Além disso, realiza estudos sobre as produções culturais da cidade de Cataguases, MG. Atualmente, é membro do grupo de pesquisa *Narrativas Midiáticas e Dialogias*,

vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF e pesquisa as narrativas sobre o trabalho no cinema de ficção brasileiro do século XXI.

Moisés de Lemos Martins

É Professor Catedrático do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade do Minho. Dirige o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), que fundou em 2001. É Diretor da revista *Comunicação e Sociedade* e também da *Revista Lusófona de Estudos Culturais (RLEC)*. Doutorado pela Universidade de Estrasburgo em Ciências Sociais (na especialidade de Sociologia). Foi o primeiro diretor do curso de doutoramento em Ciências da Comunicação, da Universidade do Minho (2009-2011); do Programa Doutoral em Estudos Culturais, num consórcio Universidade do Minho e Universidade de Aveiro (2010 a 2015); e do Programa de Doutoramento *Estudos de Comunicação: Tecnologia, Cultura e Sociedade*, entre 2013 e 2015, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, que envolve seis centros de investigação portugueses, de cinco universidades. Presidiu a Sopcom – Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, de 2005 a 2015; a Lusocom – Federação das Associações Lusófonas de Ciências da Comunicação, de 2011 a 2015; a Confibercom – Confederação Ibero-Americana das Associações Científicas e Académicas de Comunicação, de 2012 a 2015. Em 2016, a Universidade do Minho concedeu-lhe o Prémio do Mérito Científico.

Pedro Augusto Silva Miranda

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista de pós-graduação UFJF (PBPG/PROPP/UFJF). Integrante do grupo de pesquisa *Narrativas Midiáticas e Dialogias* (certificado pelo CNPq/UFJF). Desenvolve pesquisas nas áreas de Telejornalismo, Narrativas e Cidade. Jornalista graduado pela Faculdade de Comunicação Social da UFJF, com atuação profissional em telejornalismo como produtor, editor e redator na TV Globo/GloboNews e na TV Integração.

Rafael Otávio Dias Rezende

Jornalista diplomado, doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Possui graduação em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo (UFJF), e mestrado em Comunicação (UFJF). Membro do Grupo de Pesquisa/CNPq *Narrativas Midiáticas e Dialogias*. Pesquisador sobre carnaval, escolas de samba, enredo, narrativas e memória. Possui experiência profissional em assessoria de comunicação privada e pública.

Rafaella Prata Rabello

Doutora em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFJF. Jornalista pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF). Graduada em Letras - Licenciatura Plena - Habilitação: Língua Portuguesa e Literatura Correspondente pela UFJF. Experiência docente como professora substituta no Departamento de Técnicas Profissionais e Conteúdos Estratégicos da Faculdade de Comunicação da UFJF.

Ramsés Albertoni Barbosa

Graduado em Letras pela UFJF (1999), Mestre em Ciência da Literatura pela UFRJ (2002), Mestre em Comunicação pelo PPGCOM da UFJF (2020). É pesquisador, professor, artista e orientador de pesquisas acadêmicas. Atua como assistente editorial das revistas Lumina e Nava, parecerista de revistas acadêmicas. Graduando em Artes & Design (IAD-UFJF) e Doutorando em Artes pelo PPGACL da UFJF. Integrante dos Grupos de Pesquisa História da Arte como história das exposições e O acervo de artes visuais do MAMM/UFJF. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Comcime. Endereço eletrônico: ramses.albertoni@ich.ufjf.br.

Rebeca Telles

Graduanda em Jornalismo na Universidade Federal de Juiz de Fora (2017). Foi bolsista de treinamento profissional no coletivo Avenida (2018). Integra o grupo de pesquisa Observatório da Qualidade no Audiovisual (2019), atuando na produção e apresentação do podcast *Rixas do Pop*.

Rosiléa Archanjo de Almeida

Mestranda de Ciência da Religião (PPCIR-UFJF), além de cursar o bacharelado nesta área. É graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela UniAcademia Juiz de Fora (MG). Foi produtora na antiga Rádio Globo Juiz de Fora, e locutora na emissora educativa Rádio FM 107, sendo noticiarista e cobrindo vários eventos, como o carnaval. Administrou o *Site Folia JF* entre 2010 e 2015, através do qual produziu os DVDs *Folia JF Carnaval 2012 e 2015*. É autora do livro *No ar: carnaval de Juiz de Fora meio século de identidade*, lançado em 2014. Atuou como assessora de comunicação no Colégio Nossa Senhora do Carmo e na Mitra Arquidiocesana de Juiz de Fora, participando também de programetes na Rádio Catedral FM. Em 2011, auxiliou na organização do I Seminário de Bens Culturais da Arquidiocese de JF, e na Semana de Comunicação.

Rosali Maria Nunes Henriques

Doutora em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Graduiu-se em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Possui mestrado em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, Portugal. Foi bolsista da Capes em estágio pós-doutoral na Universidade de Coimbra no ano letivo de 2018/2019. Doutoranda em História pela Universidade Nova de Lisboa, em cotutela com a Universidade Federal de Juiz de Fora. Autora do livro *A mulher em Juiz de Fora sob o olhar de Pedro Nava* e co-autora do livro *Cinemas de rua de Juiz de Fora: memórias do Cine São Luiz*.

Samara Miranda da Silva

Mineira, sambista, pesquisadora, jornalista, nascida em Juiz de Fora em 1989. Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), formada em Jornalismo com habilitação em Comunicação Social, pelo Centro Universitário Estácio de Sá e membro do Grupo de Pesquisa/CNPq *Narrativas Midiáticas e Dialogias*. Possui experiência em cobertura carnavalesca no Rio de Janeiro e em Juiz de Fora, transmissão de desfiles, assessoria de comunicação no meio privado e público. Diretora do documentário *Mulheres no Samba de*

Juiz de Fora e assessora de comunicação voluntária do Instituto Cultural do Samba. E-mail: delacomunicacao@gmail.com.

Sandra Patricia Arenas Grisales

Doutora em Memória Social; Mestre em Ciência Política; Bibliotecária. Professora da Escuela Interamericana de Bibliotecología, Universidad de Antioquia, Medellín. Colômbia.

Talita Souza Magnolo

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha *Competência Midiática, Estética e Temporalidade*. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, na linha de pesquisa *Cultura, narrativas e produção de sentido*, na Universidade Federal de Juiz de Fora. Atualmente é pesquisadora do Grupo de Pesquisa/CNPq *Comunicação, Cidade e Memória*. Também atua na equipe editorial do Jornal Alcar (Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia) e como membro da Comissão de Audiovisual do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/UFJF).

Theresa Medeiros

Professora adjunta da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACOM/UFJF). Doutora em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com período de estágio sanduíche na *Università degli Studi Firenze* (Itália). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com graduação em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente é vice-líder do grupo de pesquisa *Comunicação, Cidade e Memória* (UFJF/CNPq) e membro do grupo de pesquisa em *Conteúdos Transmídia, Convergência de Cultura de Telas* (IAD/UFJF). Desenvolve pesquisas em cinema e audiovisual, especialmente em investigações sobre processos de criação das narrativas visuais e sonoras, memória e nostalgia.

Vanessa Coutinho Martins

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/UFJF). Área de concentração Comunicação e Sociedade, na linha de pesquisa *Competência Midiática, Estética e Temporalidade*. Pós-graduada (MBA) em Gestão da Comunicação em Mídias Digitais pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), formada em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Unifaminas e em Letras Português/Inglês pela UNIFRAN. Integrante do grupo de pesquisa *Narrativas Midiáticas e Dialogias*, na Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha de pesquisa *Narrativas em Mutação*. Professora de Língua Inglesa, com experiência em Ensino Fundamental I, II e Ensino Médio.

Informações Gráficas

Formato: 14,8 x 21 cm

Mancha: 11,8 x 17 cm

Tipologia: Calibri

“Destacando, sobretudo, a maneira como se relaciona o sentimento nostálgico com a ação midiática na sociedade contemporânea, o livro *Nostalgias e memórias no tempo das mídias* parte do pressuposto que vivemos imersos num tempo midiático. Isso significa que ações, gestos, sentimentos, maneiras de ver e viver o mundo são atravessadas pela mídia de tal forma que vínculos profundos se interpõem entre vida e mídia nos tempos contemporâneos.”

Profª Drª Marialva Barbosa (UFRJ)

