

CATÁSTROFES E CRISES DO TEMPO

Historicidades dos processos
comunicacionais

Jussara Maia
Rachel Bertol
Flávio Valle
Nuno Manna
(Organizadores)



CATÁSTROFES E CRISES DO TEMPO

Historicidades dos processos
comunicacionais

Jussara Maia
Rachel Bertol
Flávio Valle
Nuno Manna
(Organizadores)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

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

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

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

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenador: Bruno Souza Leal
Sub-Coordenador: Carlos Frederico de Brito D'Andréa

SELO EDITORIAL PPGCOM

Bruno Souza Leal
Nísio Teixeira

CONSELHO CIENTÍFICO

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

www.seloppgcom.fafich.ufmg.br

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

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

C357 Catástrofes e crises do tempo [recurso eletrônico] : historicidades dos processos comunicacionais / Organizadores Jussara Maia... [et. al.]. – Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86963-08-3

1. Comunicação – Pesquisa – Brasil. 2. Comunicação – Aspectos sociais. I. Maia, Jussara. II. Bertol, Rachel. III. Valle, Flávio. IV. Manna, Nuno.

CDD 301.16

Elaborado por Maurício Armormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2020.

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Atelier de Publicidade UFMG
Bruno Guimarães Martins

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Daniel Melo Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO

Lucas Henrique Nigri Veloso

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo do PPGCOM/UFMG, disponíveis em:
<https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/termos-de-uso/>

| Sumário

APRESENTAÇÃO	11
PARTE 1: CATÁSTROFE COMO CATEGORIA HEURÍSTICA	17
CAPÍTULO 1	21
Notas preliminares: O dia seguinte Elton Antunes	
CAPÍTULO 2	31
Catástrofe como figura de historicidade: um gesto conceitual, metodológico e político de instabilização do tempo Bruno Souza Leal e Itania Maria Mota Gomes	
CAPÍTULO 3	53
A catástrofe como tragédia: da metonímia à sinonímia Ana Paula Goulart Ribeiro, Igor Sacramento, Wilson Couto Borges, Alice Melo	
PARTE 2: CATÁSTROFE COMO MEMÓRIA NAS MÍDIAS	81
CAPÍTULO 4	83
Narrativas midiáticas sobre ‘campos de concentração’ para crianças nos EUA: uma semântica da catástrofe Ana Regina Rêgo, Marialva Barbosa, Márcio Gonçalves	
CAPÍTULO 5	105
Entre salto e sobressalto midiático: o tempo reincidente d’Os Sertões Frederico de Mello B. Tavares, Rachel Bertol, Tess Chamusca	
CAPÍTULO 6	127
Aids e HIV como acontecimentos catastróficos e o evitamento da catástrofe: reflexões a partir de Caio Fernando Abreu e Herbert Daniel José Henrique Pires Azevêdo, Carlos Alberto de Carvalho, José Antonio Ferreira Cirino, Vinícius Ferreira, Camila Fortes Monte Franklin, Izamara Bastos Machado, Edison Mineiro	

PARTE 3: FORMAS CULTURAIS E CONVENÇÕES EM DISPUTA 147

CAPÍTULO 7 149

Sobre o jornalismo e sua crise: Pensar a credibilidade e a subjetividade jornalística pelo signo da catástrofe

Valéria Vilas Bôas e Igor Lage

CAPÍTULO 8 171

Crises como fraturas no tempo: O cordel e o mercado editorial

Gislene Carvalho, Rafael Barbosa e Leandro Muller

CAPÍTULO 9 191

Catástrofes sonoras: formas instáveis e experiências com podcast e audiolivro

Diogo França, Larissa Caldeira, Paula Janay e Rafael Barbosa

CAPÍTULO 10 215

Catastrofizando balbúrdia e democracia no Brasil: Afetos e imaginação em torno do #15M e do #26M

Felipe Borges, Ítalo Cerqueira, João Bertoni e Thiago Ferreira

CAPÍTULO 11 239

Tempos enredados em “AmarElo”, de Emicida

Daniela Matos, Denise Prado, Francielle de Souza, Juliana Gutmann e Phellipy Jácome

PARTE 4: CARTOGRAFIAS TEMPORAIS DE GÊNEROS E IDENTIDADES 261

CAPÍTULO 12 263

***Bichas daninhas* e a heteronormatividade em catástrofe cultura *pop*, performances e temporalidades**

Caio Amaral da Cruz, Edinaldo Araújo Mota Junior e Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça

CAPÍTULO 13 291

A catástrofe da LGBTIfobia: reflexões a partir do videoclipe Fiscal

Philippe Oliveira Abouid

CAPÍTULO 14	313
Crianças trans youtubers: gêneros e o tempo em colapso	
Elisa Bastos Araújo, Isabelle Chagas e Jussara Maia	
CAPÍTULO 15	335
Distopia na ficção seriada: entrelaçamentos temporais e misoginia em <i>The Handmaid's Tale</i>	
Patrícia D'Abreu, Ranielle Leal e Thalyta Arrais	
CAPÍTULO 16	357
Territorialidades e masculinidades em crise e catástrofe: disputas étnico-raciais em Baco e Djonga	
Juliana Gonçalves, Daniel Farias e Rafael Andrade	
PARTE 5: TEMPO E EXPERIÊNCIA NA APROPRIAÇÃO DO ESPAÇO URBANO	379
CAPÍTULO 17	381
Anacronismos do Rock: Pequenas crises a partir da banda Vovó do Manguê	
Jorge Cardoso Filho e Pedro Júlio Oliveira	
CAPÍTULO 18	403
Crises do tempo na apreensão da cidade: Memória e imaginário em páginas do Facebook	
Luciana Amormino, Ravena Sena Maia, Flávio Valle	
CAPÍTULO 19	429
Textualidades audiovisuais da cidade em crise: espaços e lugares em <i>Aquarius</i>, <i>Inferninho</i> e <i>Paraíso Perdido</i>	
Flávio Valle, Nuno Manna, Rafael José Azevedo	
SOBRE OS GRUPOS	455
SOBRE OS AUTORES	461

| Apresentação

Começamos pelo fim, com a compreensão de que a pandemia da Covid-19, no ano de 2020, marca o mundo do século XXI, de maneira indelével, com a presença da catástrofe. Sua ocorrência não era prevista, mas a questão da catástrofe começou a ser investigada há quase dois anos pela Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais. Assim, compõem este livro artigos que nasceram das investigações e das produções desenvolvidas a partir das noções de crise e catástrofe - tomadas como “figuras de historicidade” - nos dois encontros realizados em 2019 entre os grupos de pesquisa da Rede. Essas noções configuraram-se em horizonte teórico-conceitual e metodológico para observação de fenômenos, produtos e processos comunicacionais. Foi a sequência a provocações trazidas ao longo de cinco anos de reflexões, debates, encontros e publicações voltados para a análise de diversas questões temporais que atravessam o campo da comunicação. Reconhecendo-se a especificidade e a radicalidade do contexto atual, nossa aposta é a de que este livro represente a consolidação de um percurso extensivo de pesquisa e ofereça ferramentas e condições para abordar crise e catástrofe a partir de suas dimensões temporais, sobretudo em um momento no qual as referências para compreensão dos nossos tempos parecem nos escapar.

Em 2017, um livro da Compós intitulado “Comunicação, mídia e temporalidades” (MUSSE, NICOLAU e VARGAS) trazia o artigo “A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem”, assinado por três dos fundadores da Rede Historicidades, Ana Paula Goulart Ribeiro (UFRJ), Bruno Souza Leal (UFMG) e Itania Gomes (UFBA)¹. O trabalho sintetiza algumas das principais preocupações que fizeram da dimensão histórica uma questão decisiva para o conjunto de pesquisadoras e pesquisadores da comunicação que vêm se reunindo na Rede. Argumenta-se no texto que, em nosso campo, as pesquisas tendem a não valorizar a visão processual, estabelecendo relações que têm como centro reflexivo a questão da temporalidade imersa num presente absoluto. Nesse sentido, fugindo de uma miopia histórica que reitera rupturas e que trata contextos como meros panos de fundo, aponta-se para a necessidade de compreensão da comunicação por uma perspectiva processual, que dê conta da relação dinâmica entre continuidades e descontinuidades e que perceba transformações no tempo. A partir dessa reivindicação, os estudos das historicidades são mobilizados pelos pesquisadores da Rede.

Estamos propondo o desenvolvimento de uma “imaginação histórica”, uma maneira de perceber o mundo como universo histórico, descortinando as relações temporais, a forma como há nos fenômenos que observamos uma lógica temporal, uma apropriação e uma inserção no tempo. Pensar historicamente é destacar a visão processual do mundo e pensar as práticas e processos comunicacionais como próprios de um dado momento e lugar. (GOMES, LEAL e RIBEIRO, 2017, p. 41)

Esses são alguns dos preceitos intelectuais que reuniram um conjunto de pesquisadoras e pesquisadores, inicialmente em torno de uma proposta de projeto interinstitucional, apresentada ao Programa Nacional de Cooperação Acadêmica (PROCAD-CAPES). Mesmo não tendo sido financiado pelo programa, o primeiro encontro foi reali-

1 GOMES, Itania; LEAL, Bruno; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem. MUSSE, Cristina Ferras; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (Orgs.). Comunicação, mídias e temporalidades. Brasília/Salvador: COMPÓS/EDUFBA, 2017, v. 1, p. 37-57.

zado em Belo Horizonte, em 2015. No I Seminário Historicidades dos Processos Comunicacionais, cientistas de cinco grupos de pesquisa reuniram-se em debates acerca do tema “Historicidade nos processos comunicacionais - os desafios metodológicos do Jornalismo em perspectiva histórica, os desafios da memória e os Estudos Culturais em perspectiva histórica”. Começava a ser tecida ali a trajetória da Rede de Grupos de Pesquisa que adquire, agora em livro, uma historicidade encarnada em questões do campo, a partir das condições de ser e agir no tempo.

Pela iniciativa reiterada das pesquisadoras e pesquisadores dos grupos, encontrando apoio das instituições de ensino superior, dos programas de pós-graduação e de agências de fomento, este primeiro seminário se desdobrou em dez encontros, realizados semestralmente até o segundo semestre de 2019², quando os trabalhos aqui reunidos foram apresentados em suas versões preliminares. O foco das investigações da Rede Historicidades sobre figurações temporais se constituiu também com o deslocamento dos eventos pelo país, em sua condição de itinerância, concebida para ampliar a interlocução, facilitando a participação de pesquisadores de diferentes universidades, em múltiplos estágios de carreira e de processos formativos (estimulando a inserção de graduandas/os, mestrandas/os e doutorandas/os nos trabalhos com pesquisadoras/es mais experientes). Assim, a Rede buscou contribuir para o aperfeiçoamento potente da produção coletiva de conhecimento.

A cada seminário, aprofundou-se o processo de interlocução e de invenção de experiências no âmbito acadêmico. As contribuições espe-

2 II Encontro, outubro de 2015, em Salvador, na UFBA: “Comunicação e Historicidade - Gêneros Midiáticos e Matrizes Culturais, Testemunho e memória nas narrativas midiáticas, Experiência, comunicação e historicidade”; III Encontro, maio de 2016, no Rio de Janeiro, na UFRJ: “O contexto na historicidade dos fenômenos comunicacionais”; IV Encontro, setembro de 2016, em Teresina, na UFPI: “Percepções e vivências – temporalidades nos fenômenos da comunicação”; V Encontro, maio 2017, em Mariana, UFOP: “Acronias – os movimentos do tempo nos processos e produtos comunicacionais”; VI Encontro, setembro 2017, em Cachoeira, UFRB: “Movimentos epistêmicos, políticos e culturais do tempo”; VII Encontro, junho de 2018, em Belo Horizonte, na UFMG, “Movimentos epistêmicos, políticos e culturais do tempo”; VIII Encontro, novembro de 2018, em Salvador, na UFBA, “Movimentos epistêmicos, políticos, estéticos e culturais do tempo”; IX Encontro, maio 2019, no Rio de Janeiro UFRJ: “Catástrofes e crises do tempo”; X Encontro, novembro de 2019, na UFMG: “Crise e Catástrofe nas Experiências Humanas do Tempo”.

cíficas de cada grupo de pesquisa foram aliadas a repetidos movimentos de criação de parcerias para trabalhos de autoria coletiva e interinstitucional. Distintos formatos para os eventos foram buscados para criar melhores condições de diálogo e maturação dos temas enfrentados. Eixos temáticos foram sendo estabelecidos - e, quando necessário, retomados - a partir das questões que emergiam nos debates dos encontros, buscando, ao mesmo tempo, uma maior consistência e refinamento dos temas tratados e um desdobramento dos aspectos já consolidados. Os movimentos da Rede Historicidades tiveram sempre como motor os desafios conjunturais de nossos tempos, compreendendo o trabalho intelectual vinculado à transformação social e à defesa da democracia como compromisso ético e político.

Hoje, a Rede Historicidades é composta por membros de 13 grupos de pesquisa brasileiros, envolvendo nove diferentes instituições de ensino e pesquisa do país, conectando programas de pós-graduação já consolidados e programas de fundação mais recente. Sua expansão, por um lado, é sinal da pertinência das discussões que ela vem travando, atraindo pesquisadoras/es e incorporando perspectivas. Por outro, esse movimento diz também da criação de novos grupos de pesquisa por docentes que se formaram em diálogo com a rede, frequentemente levando seus vínculos a outras instituições de ensino e pesquisa no país. Em ambos os casos, é possível perceber o dinamismo e a relevância do trabalho na Rede.

No percurso e nas discussões da Rede, a diversidade de matrizes teóricas e de fenômenos estudados que caracteriza o conjunto de grupos de pesquisa se demonstrou não apenas salutar como crucial para a construção coletiva de um debate amplo, heterogêneo e crítico, destacando a historicidade como questão transversal e aberta. Nos trabalhos aqui reunidos é possível notar como contribuições que vêm do âmbito da historiografia, dos estudos da cultura, das teorias da narrativa, entre outros marcos conceituais e metodológicos, se articulam para oferecer um olhar renovado sobre os fenômenos sociais, particularmente aqueles que se inscrevem pelos meios e produtos da comunicação.

Antes deste livro, ao longo dos anos, a produção da Rede foi articulada e apresentada em três dossiês temáticos em periódicos da área

da Comunicação: “Historicidades”, em 2019, na Revista Galáxia; “Movimentos do tempo: política, cultura e mídia”, em 2018, na Revista Contra-campo; “Do contexto à contextualização: dinâmicas das historicidades dos processos comunicacionais”, em 2017, na Revista Famecos. Além disso, as reverberações das discussões na Rede fizeram-se presentes em vários outros artigos em periódicos e capítulos de livros da área, bem como em uma série de pesquisas de docentes e de trabalhos de mestrado e doutorado em diálogo direto com as questões e temas que se desenvolveram coletivamente. A contribuição ao nosso campo, que vem se acumulando e se expandindo por esses esforços de cooperação científica em torno das historicidades, encontra uma importante inflexão agora nesta publicação.

Desde a fundação da Rede, diferentes de imagens conceituais são operadas ao modo do que foi chamado de “figuras de historicidade”. A memória, o tempo histórico, o testemunho, a experiência e o gênero são algumas destas figuras abordadas no já citado artigo e em diversos debates realizados nos encontros da rede. Buscando as contribuições próprias de cada um desses conceitos, eles implicam enquanto figuras de historicidade uma dupla envergadura no processo de pesquisa: uma dimensão reflexiva que convoca os problemas temporais para a investigação e uma dimensão operacional que indica caminhos para a apreensão concreta dos processos investigados. “Essas ‘figuras de historicidade’, portanto, têm uma dupla face: correspondem a núcleos de investigação teórica e também servem como propulsores para a investigação metodológica” (GOMES, LEAL e RIBEIRO, 2017, p. 46). É nesse mesmo sentido que, acreditamos, crise e catástrofe se apresentam ao longo dos vários estudos aqui reunidos, criando certos modos de inteligibilidade e análise que injetam tempo e história a experiências que poderiam ser facilmente reduzidas a rupturas.

A obra que oferecemos para a sua leitura está dividida em cinco seções, a primeira delas composta por dois artigos que buscam discutir pressupostos básicos para nortear o debate teórico sobre crise catástrofe. Na segunda seção, os artigos têm como ponto de partida acontecimentos tidos como catastróficos e traumáticos na história. Nela, a presença da memória se destaca como presença em disputa nas mídias.

A terceira seção, por sua vez, é formada por estudos nos quais a instabilidade temporal é explorada como potência dos processos comunicacionais que se constituem a partir de distintas formas culturais. Na seção seguinte, as noções de gênero e de identidade são tomadas para observação de movimentos temporais a partir de gestos de destruição e de reconstituição de experiências fundantes à existência humana. Por fim, na última seção, são discutidas experiências urbanas que, atravessadas por processos de modernização, aparecem como tensionadores de processos hegemônicos e alteridades temporais e históricas. Esperamos que o conjunto de reflexões aqui reunidas possam ajudar a compreender as historicidades da realidade que vivemos.

No fim de 2018, quando se estabeleceu a proposição de crise e catástrofe como noções transversais para os trabalhos do ano seguinte, o país acabava de enfrentar um difícil e polarizado processo eleitoral, visto, sob muitos aspectos, como experiência limite da política dentro da democracia. De alguma forma, a perspectiva de um possível abismo - e um conjunto de incertezas - se colocava no horizonte de nossas expectativas para a continuidade das pesquisas nas áreas de ciências sociais e humanas no Brasil. No momento de fechamento desta edição, em meados de 2020, esse horizonte difícil não se dissipou. A crise do coronavírus tornou ainda mais evidentes certos processos catastróficos. Por esse motivo, diante do inesperado que emergiu com a pandemia, convidamos Elton Antunes (UFMG), um dos fundadores da Rede, a escrever um ensaio para concatenar, a partir da realidade que se impôs, alguns dos marcos conceituais que usualmente discutimos em nossos encontros.

Terminamos o processo de organização do livro com a convicção de que a Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais vem abrindo um caminho de certa forma novo na área. Nesta meia década, criou um espaço de experimentação e aprendizado de pesquisa científica, em que se permite errar, fazer apostas e ampliar fronteiras teóricas e temáticas na comunicação. Mais do que nunca, essa liberdade é bem-vinda.

Jussara Maia, Rachel Bertol, Flávio Valle, Nuno Manna

PARTE 1

Catástrofe como categoria heurística

Pensar as historicidades dos processos comunicacionais pela chave da catástrofe é um esforço que se baseia, antes de tudo, na compreensão das possibilidades heurísticas do conceito. Entre os distintos contornos teóricos possíveis da catástrofe, afinal, perpassa um potencial de (des) articulação não apenas dos fenômenos a ela vinculados, mas dos nossos próprios modos de percepção e interpretação. O preâmbulo e os dois primeiros artigos que abrem o livro se dedicam a algumas sínteses possíveis desse movimento, assumindo o atordoamento como parte do próprio processo investigativo.

O movimento ensaístico em *Notas preliminares: O dia seguinte* guia o leitor nos nexos entre as reflexões do último encontro presencial da Rede, em novembro de 2019, sobre a potência das crises e catástrofes como figuras de historicidades e a experiência brasileira diante da pandemia provocada pelo Sars-CoV-2. Frente ao horror cotidiano dessa brutalidade, o texto observa o gesto dessas figurações temporais como parte de uma política das temporalidades, em sua atuação como pensamentos e ações sobre e no mundo, ao perscrutar historicidades por meio de imagens conceituais fundamentais à compreensão de formas comunicacionais como instáveis, esburacadas e resistentes. O autor

examina a proximidade entre as crises e catástrofes e a noção de limiar formulada por Walter Benjamin, apontando como, na comunicação, essas figurações podem instabilizar o tempo moderno, com sua conexão entre antes, agora e depois, operando um gesto político e ético capaz de apontar, nessas zonas de indeterminação, tensões entre conhecimento e experiência vivida.

Ao longo da história, a palavra *catástrofe* vem recebendo distintas significações: desde o momento em que, na tragédia grega, os acontecimentos se voltam contra o herói até as políticas ambientais, econômicas, sanitárias ou securitárias que permitem, quando não promovem, o extermínio de milhares de pessoas no Brasil e no mundo. No capítulo intitulado *Catástrofe como figura de historicidade: um gesto conceitual, metodológico e político de instabilização do tempo*, os autores articulam diferentes abordagens deste termo para tomá-lo como um recurso para a apreensão conceitual e metodológica das historicidades dos processos comunicacionais. A partir da localização do núcleo semântico do conceito *catástrofe* em torno da ideia de “virar para baixo”, de reviravolta, os dois pesquisadores dele se apropriam como uma “figura de historicidade” com base no qual se pode problematizar a naturalização de um tempo linear e progressivo.

Em *A catástrofe como tragédia: da metonímia à sinonímia*, os autores analisam as consequências do fato de a narrativa corrente para tratar de acontecimentos considerados catastróficos hoje não corresponder mais à singularidade da tragédia, e sim à ideia de melodrama. A partir da potência do conceito de imaginação melodramática, de Peter Brooks, destacam como, por conta disso, na contemporaneidade, a catástrofe deixa de ser uma parte da narrativa da tragédia, passando a ter com esta uma relação de equivalência ou sinonímia. A mediação melodramática transforma a catástrofe em tragédia, podendo atuar na forma de reorganização da política, inventando catástrofes, ameaças, perigos e inimigos públicos. O melodrama possuiria uma forma particular de enquadrar a tragédia na medida em que promove uma intensa moralização do espaço público e pode transformar complexas relações sociais em “lutas do bem contra o mal”. O objetivo principal dos autores é alertar para as consequências políticas desse processo, já que a tragédia, levando-se

em conta sua raiz grega, possui um sentido de inevitabilidade, de um desígnio maior do destino e pode causar “a resignação, a normalização do trágico como catástrofe”. Afirmam eles: “enquanto continuarmos a pensar em nossas catástrofes como trágicas, provavelmente não abordaremos suas causas profundas”.

CAPÍTULO 1

Notas preliminares: O dia seguinte

ELTON ANTUNES (EX-PRESS / UFMG)

E eis que os tempos se fizeram críticos e catastróficos. Quando do último encontro da rede Historicidades em Belo Horizonte, em novembro de 2019, uma brincadeira corrente era da saudade que iríamos sentir daquele ano. Um riso, nervoso, mas ainda riso, com o chiste tornado repetitivo nos últimos tempos.

Mas logo se conectaram indelevelmente a política e os regimes temporais como espectros da catástrofe e do tempo. Tempos opressores, violentos e autoritários passaram a articular com ênfase o cronômetro político. “Como assim já dura dois anos desse horror?”. “Como assim quatro anos disso?”. “Como assim isso pode durar mais de um mandato?”. Na disputa política, para alguns de nós produziram-se governos de uma espera indefinida de que “passem logo”. Ao que, na sua violência, tais governos respondem com um ritmo acelerado, quase frenético: “mais um”, “de novo”, “outro absurdo agora...”, um futuro como desastre. Com a pandemia, então, era preciso se apressar na política, o desenlace há que ser breve. Emergem no seio da experiência os tempos da saúde, da doença, da ciência, da pesquisa, da medicina, dos agentes médicos, das UTIs, da vizinhança, dos gráficos da morte. Formas temporais legíveis

e particulares, que recobrem as práticas cotidianas e produzem uma estética do sofrimento e das formas de cuidado, produzem “políticas da temporalidade”.

Ora, como em tal chave não manter aquilo que, na perspectiva da Rede, veio se mostrando ser um entendimento frágil e redutor da chave catástrofe/crise para leitura dos processos comunicacionais? A crise vai se aprofundando e está à espreita de um acontecimento, quiçá derradeiro, para oferecer-se como limite, como finalmente catástrofe? Reduzir a catástrofe a eventos catastróficos ou imaginar que estamos “em” meio a várias crises (política, econômica, sanitária etc.) oferece algum alívio às nossas formas de compreender e agir, em um primeiro momento. Mas em seguida retorna a dúvida: estamos empenhados em descobrir a época em que estamos entrando ou aquela da qual estamos saindo? Variado debate se estabelece e, junto com o vírus, toda uma batalha argumentativa se propaga alardeando sobre “o que nos espera”.

Talvez seja isso o que vale muito a pena na reflexão da Rede sobre crises e catástrofes: não tem dia seguinte. Nos diferentes estudos e discussões que os pesquisadores e pesquisadoras vieram fazendo em torno das “catástrofes e crises do tempo”, é possível ver maneiras de proceder em que as abordagens conformam as figuras de historicidades dos processos comunicacionais não como objetos e processos que estão no mundo à espera de um gesto astucioso que irá revelar os próximos passos. Afinal, as figuras de historicidade, como “imagens conceituais” (RIBEIRO, LEAL, GOMES, 2017, p.46), pensam e agem sobre e no mundo, articulam práticas sociais que querem ajudar a solapar os regimes de temporalidade que nos condenam a crises e catástrofes como expressão do horror. Nesse sentido se inscrevem na política das temporalidades que estão em jogo de um outro modo. As crises e as catástrofes não têm dia seguinte.

Crise e catástrofe articulam imagens conceituais do tempo esburacadas, intervalares, resistentes. Aparecem, assim, como figuras do limiar, herdando traços das imagens sobreviventes tais como discutidas por Georges Didi-Huberman (2011). Se revelam algo, querem fazê-lo sem ofuscar ou repor os acontecimentos em uma articulação hierárquica de causalidades.

Um breve desvio me parece aqui necessário para seguir com o argumento. No âmbito da Rede vinha com outros pesquisadores e pesquisadoras me valendo da ideia de que a abordagem de pensar as figuras de historicidade a partir de uma dimensão catastrófica do tempo curto-circuitaria a articulação entre materialidades, linguagens e superfícies na Comunicação, produzindo problemas para modos de inteligibilidade marcados pela ideia do fim e começo, de limites bem marcados para as medialidades. Meu interesse, nesse caso, sinalizava em pensar especialmente as chamadas culturas do impresso.

A condição de catástrofe, mais que situação, reperia tensões entre, por exemplo, os textos – sentido em busca de formas – e materialidades – entidades em processo de incorporação – para existências dotadas de significação em torno das chamadas culturas do impresso. Talvez, entendida, tomada epistemologicamente, a combinação crise-catástrofe ajudasse a pensar movimentos de transição entre materialidades comunicativas, menos na perspectiva de analisar processos de sobreposição, acréscimo ou junção, como comumente se trata ao pensar o problema da geração dos sentidos em torno dos “meios de comunicação”, e mais na chave das suas misturas (GONÇALVES, 2014).

Se os meios se misturam, esta é justamente a qualidade que ignoram e talvez por não pensarem verdadeiramente sobre o que sinalizam como seu começo ou seu fim, estabelecem certa incapacidade autorreflexiva. Volto às culturas do impresso para, nesse quadro, salientar a dimensão da historicidade como elemento essencial para a compreensão dos nossos objetos. Nesse trabalho de reflexão, desconstituem-se compreensões que muitas vezes são tomadas como verdades teóricas, como a do impresso como lugar do estável, do estabilizado e do normativo, a de uma história linear e sem discontinuidades daquilo que muitas vezes se compreende apenas enquanto “dispositivo técnico”. Emergem novos e profícuos entendimentos: da página como lugar de inscrição e articulação de textos e imagens que instituem visibilidades, legibilidades e inteligibilidades; das figuras diversas de leitor em seus confrontos com elementos tipográficos, iconográficos e gráficos na página que em sua “ex/posição” e sua “dis/posição” material, admitindo dis/cursos de leitura variados e variáveis que qualificam a página como unidade signi-

ficativa da cultura do impresso; da compreensão das materialidades como alicerçadas em experiências, instituições, práticas, processos técnicos e condições sócio-históricas peculiares e em complexas relações no quadro dos diferentes suportes midiáticos. A crise do impresso revela-se quando ele não pode mais ser compreendido nos limites do que se convencionou chamar “o impresso”, mas no seu limiar – “o limiar é, de maneira mais significativa, o que vacila entre o desaparecimento de algo e sua sobrevida como vestígio” (MATOS, 2015, p.111).

Contra o imaginário de formas comunicacionais (meios, mídias, plataformas, suportes etc.) evidentes e estáveis, crise e catástrofe como figuras da temporalidade são para visar aquilo que, quando emerge, não é o mesmo que irá desaparecer (é óbvio? o jornal que desaparece não é o jornal que galvanizou o imaginário das formas. O livro que morre não é o livro que organizou a cultura do impresso...). Vazamentos, transições, mudanças de estado pedem que ao estudarmos as formas estejamos atentos ao limiar em que elas parecem se cristalizar - momento em que a catástrofe, o colapsar, o desfazer-se, o poder desaparecer está à espreita (lembra da fita-cassete e do vinil? Quando elas vicejavam a ninguém ocorria que pudessem não-mais-ser). Então, ver as formas sempre como formas em crise mantém essa instabilidade configurante de todas as formas, seu limiar.

Nesse sentido, a problematização em torno da noção de limiar (GAGNEBIN, 2014) parecia nos permitir a proposição de modos de inteligibilidade das formas comunicacionais em que o que perspectiva e articula os diferentes elementos para análise das materialidades são heterogeneidades que rompem com cronologias simples, causalidades ou monocausalidades interpretativas das mídias e seus processos, ou a percepção de inevitabilidades e convergências, da tecnologia ora neutra ora determinista. Crise e catástrofe operariam como maneiras de oferecer o desenho desse limiar das formas comunicacionais, mostrando, mais que limites, zonas de indeterminação e processos de vazamento entre elas. Seriam maneiras de pensar o modo como as materialidades comunicacionais, além de expressar, desarrumam os contextos históricos estabelecidos. O limiar então visto como justamente o que torna visível uma espécie de crise contínua dos meios, a oscilação que sinaliza a qualidade

instável da mediação. De certa maneira, nos valer conceitualmente das imagens dialéticas de Benjamin, que “nos leva a compreender de que maneira os tempos se tornam visíveis, assim como a história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.46).

Assim, o limiar dissolveria esse “falso confronto entre fim e começo” e é, em nossa perspectiva, onde gostaríamos a princípio de situar o par crise-catástrofe como ponto de observação dos fenômenos comunicacionais. Nesse sentido têm a ver, de forma mais estrita, menos com conceitos que definem aspectos característicos dos fenômenos comunicacionais e mais com modos de pensar (e pôr em questão) maneiras como as relações temporais engendram formas específicas de inteligibilidade dos fenômenos que analisamos. Crise e catástrofe presidem, pois, a historicidade (e suas diferentes temporalidades) como forma de estabelecer relações entre diferentes elementos que permitem a emergência de formações comunicacionais contemporâneas. Mas não só. Parece-me que reitera também uma tentativa de conhecimento do mundo como não estando “fora” ou “acima” dele, mas com figuras que emergem a partir do engajamento com eles. As crises e catástrofes do tempo são nossas crises e catástrofes no tempo.

Não é simples, porém, abandonar o “legado” de ver o par crise-catástrofe sob o prisma de destino tomado como fatalidade, algo que define o curso dos acontecimentos e coisas a partir de uma potência que é exterior ao humano. Na comunicação, o estudo das formas, nesse sentido, muitas vezes anuncia e (sabe) o futuro, sempre, o que virá, as mudanças, o “a partir de agora”. O passado como “preparação” para o que viria, o que sucede, consequências do que se passou. As formas são visadas quase sempre por uma dimensão profética e uma espécie de escatologia do existente, uma iminência de transformação e o anúncio do fim das coisas – “mudou tudo”, “nova ordem” etc. A crise antecipa a iminência do fim para que se tenha a “salvação” da nova condição das formas.

Ao partirmos da consideração das fundações culturais das formas em busca de histórias alternativas de aspectos que são por vezes rejeitados ou esquecidos, como modo de reabrir e visitar significados em suas existências contemporâneas, tentamos fazer das noções de crise e

catástrofe argumentos para modos de aproximação das formas comunicacionais em que o que perspectiva e articula os diferentes elementos é então essa ideia de limiar. Como podemos nós definir as formas comunicacionais, em seus diferentes processos e formatos, diversas formas de produção, diferentes modalidades técnicas, múltiplas conformações da experiência social? Como podemos desenhar os contornos dos meios de comunicação e dos processos comunicacionais? Delineando linhas imaginárias e arbitrárias entre práticas, objetos técnicos, coisas, experiências etc. com vistas não ao estabelecimento de fronteiras mas, lendo Benjamin nos termos de Gagnebin (2014), a figuração de uma zona de perambulação, de transição e mudança. “O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* [inchar, intumescer] (BENJAMIN, 2006, p.535). Diferentemente do gesto de delimitar um próprio, um espaço particular, da fronteira, o limiar “permite a transição, de duração variável”, pertence também essencialmente à ordem do tempo (GAGNEBIN, 2014, p.36).

Crise e catástrofe operam por vezes o estabelecimento de relações temporais para pensar formas comunicacionais em que “esquece-se facilmente que o limiar não significa somente a separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida” (GAGNEBIN, 2014, p.37). Tal implica conexão das distintas temporalidades e formação de diferentes contemporâneos comunicacionais.

Por isso, a discussão de crise e catástrofe do tempo parece chave pertinente para indagar acerca do entendimento de história quando falamos na historicidade dos processos comunicativos. Quais dimensões, em maior ou menor grau, encontram-se implicadas e constituem de uma forma ou de outra as diferentes visadas que pretendem lidar com a historicidade, apontando para os processos de entrelaçamento de configurações comunicativas particulares e com a necessidade de produzir uma “análise sócio-histórica”. Dizemos então:

Nesse sentido, a análise comunicacional não busca situar seus objetos em um dado contexto histórico, em certo tempo his-

tórico ou em determinada cronologia. Mas ver como eles são atravessados e convocam distintas temporalidades que os constituem. Assim, seria preciso pensar não apenas os fenômenos comunicacionais no seu contexto temporal, no seu tempo, mas, na perspectiva sugerida por Gagnebin, também segundo o tempo que os conhece, o nosso tempo. (RIBEIRO, MARTINS, ANTUNES, 2017)

Crise e catástrofe reúnem momento de risco e oportunidade, gestos constituintes do “limiar” benjaminiano. Benjamin queria ultrapassar uma historiografia cientificista e positivista, em busca de uma história não homogênea, não-linear e não-sequencial. Queria evitar pensar, como diz Gagnebin, uma relação “extensiva do objeto no tempo, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição”. Queria, por fim, vislumbrar história e temporalidade “concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo no objeto” (GAGNEBIN, 1994, p.13). A partir de tal perspectiva, a questão temporal está, pois, ligada à possibilidade de sondar determinados processos naqueles momentos que parecem ser o da sua origem (e não de sua gênese). A ideia de origem, diferente de gênese, quer apreender o tempo histórico não sob o modo restrito da cronologia, mas em termos de sua intensidade. A origem não é um estágio primeiro, mas uma emergência do diferente, um originário que destrói continuidades, que se inscreve no e pelo histórico. Mas a origem só pode permitir perscrutar as formas comunicacionais na sua articulação com a experiência do limiar, sem que as dimensões temporais sejam conformadas em um *antes*, um *agora* e um *depois*.

Nessa zona estamos. “Limiar” de Benjamin pode ser uma “imagem” proveitosa para compreender a relação entre comunicação e historicidade. O limiar então pode ser justamente o que torna visível uma espécie de crise contínua dos processos comunicacionais, a oscilação que torna visível a qualidade instável da mediação.

As figuras de pensamento da catástrofe e crise como figuras de historicidade aptas a apontar processos de “instabilização do tempo”, da crise articulando uma “experiência temporal atordoada”, de uma catástrofe que se descola do acontecimento-limite, operam em um diapasão

propício a lidar com a radicalidade da relação entre estruturas temporais e a constituição do significado na experiência vivida. Crise e catástrofe respondem por rachaduras epistêmicas em um gesto normalizador de pensar a comunicação. Repõe a relação tensa entre conhecimento e experiência social, em um sentido crítico da apreensão daquilo em que o mundo se transforma. Ética e politicamente isso não é pouca coisa em tempos de pandemia.

Referências

BENJAMIN, W. Prostituição, Jogo. In: _____. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG, 2006. P.531-555.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar: entre a vida e a morte. In: _____. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. Ed. 34, 2014. p.33-50.

GONÇALVES, Márcio Souza. Materialidade, meios de comunicação, culturas e agentes humanos. *Anais da 23ª Compós - Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. São Paulo - Belém: Compós - UFPA, 2014. v. 1. p. 1-17.

MATOS, O. C. F. Pórticos e passagens: Walter Benjamin - Contratempo e História. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel. (Org.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora UNESP, 2015. p. 99-114.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; LEAL, Bruno; GOMES, Itânia. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem. *Comunicação, mídias e temporalidade*. Salvador: Edufba, 2017. p. 37-58

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; MARTINS, Bruno Guimarães; ANTUNES, Elton. Linguagem, sentido e contexto: considerações sobre comunicação e história. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 24, n. 3, 2017.

CAPÍTULO 2

Catástrofe como figura de historicidade: um gesto conceitual, metodológico e político de instabilização do tempo

BRUNO SOUZA LEAL (TRAMAS / UFMG)

ITANIA MARIA MOTA GOMES (TRACC / UFBA)

Introdução

Os estudos sobre catástrofe têm uma longa história e uma multiplicidade de abordagens. A partir do provável surgimento da palavra *katastrophe*, relacionado ao teatro grego como referência ao momento em que os acontecimentos se voltam contra o personagem principal, passando pelo terremoto de Lisboa, de 1755, que parece configurar a descoberta da catástrofe como objeto de investigação nas Ciências Sociais e Humanas (LE BRUN, 2016; DOLE et al, 2015), até às Primeira e, especialmente, Segunda guerras mundiais, que consagraram o Século XX como um século de catástrofes (FREDRIGO & OLIVEIRA, 2011) e imporiam um outro modo de se estudar a História (ROUSSO, 2016), a palavra catástrofe acumula alguns sentidos hegemônicos. Uma busca breve em dicionários exhibe alguns desses sentidos: catástrofe se refere a “um acontecimento súbito de consequências trágicas e calamitosas”

ou a um grande desastre ou desgraça, a uma calamidade (Dicionário Aurélio, 1986); a um acontecimento repentino que provoca sofrimento em muitas pessoas ou sinônimo de desastre (Oxford Dictionary, 2010); a uma virada ou levante, a um sofrimento terrível e abrupto, que acolhemos dos sentidos associados a *bouleversement* (Le Petit Robert, 1996). Nesses sentidos hegemônicos, catástrofe guarda a desgraça, o infortúnio, o revés, a infelicidade, o sofrimento, e parece suspender o tempo – e, nesse caso, sua associação com os adjetivos súbito, abrupto, repentino, inesperado, acidental nos levam a crer que a catástrofe não era prevista. Associados, os sentidos de desgraça e de inesperado nos dizem que a catástrofe afeta negativamente a vida e, como tal, não deveria acontecer ou deveria ser evitada. De todo modo, não faria parte do curso normal da vida e do tempo.

Neste artigo buscamos um outro olhar sobre as relações entre catástrofe, vida e tempo para nos apropriarmos da noção de catástrofe como um recurso para a apreensão conceitual e metodológica das historicidades dos processos comunicacionais. A palavra brasileira, como suas versões em línguas indo-europeias, vem do grego “katastrophe”, junção de “kata”, para baixo, e “-strophein”, virar. O núcleo semântico de catástrofe está situado, então, em torno da ideia de “virar para baixo”, ou “de cabeça para baixo”, o que se desdobra nas noções de reviravolta, cataclisma, calamidade, transtorno, colapso. Catástrofe para nós é uma “figura de historicidade”, uma vez que nesse núcleo semântico está implícito um transtorno, uma agitação que não é apenas espacial, mas que se dá no e com o tempo. Toda catástrofe traz consigo uma instabilização do tempo ou pelo menos da ordem supostamente naturalizada, habitual, que constitui nossa experiência temporal cotidiana nos marcos da Modernidade eurocêntrica. Afastamo-nos, com isso, de usos recorrentes de “catástrofe” que circunscrevem o termo em uma experiência específica com o tempo, localizada em “acontecimentos-limite”; antes, problematizamos a naturalização de um tempo linear e progressivo que, como vimos, esses entendimentos acolhem. Pensar a catástrofe como “figura de historicidade” apresenta-se, para nós, como um caminho potente para caracterizar um movimento de conhecimento, de relação

com o mundo, o que exige consigo o enfrentamento de suas dimensões conceituais, metodológicas, analíticas e também políticas.

Diante do propósito de desenvolver a apreensão de catástrofe como uma experiência temporal atordoada (LAGE; MANNA, 2019), em colapso, na qual passado, presente e futuro tornam-se lugares de confusão e incompreensibilidade, demandando consequentemente agires imaginativos, éticos e epistêmicos peculiares, desenvolvemos uma reflexão em dois níveis. Num deles, que atravessa todo o percurso argumentativo, está a relação supostamente intrínseca entre catástrofe e acontecimento. Nessa perspectiva, “catástrofe” atua como uma categoria interpretativa e qualificadora de acontecimentos, pois apenas alguns deles detêm as qualidades colapsais merecedoras do atributo “catastrófico”. Para nós, menos que um fato, um evento localizado e circunscrito em dados tempo e espaço, a catástrofe é um *acontecer*, cujas implicações, espacialidades e temporalidades são bastante complexas. Na abordagem desse problema de fundo, primeiro refletimos sobre o cotidiano, perscrutando as possibilidades de pensarmos as “catástrofes da vida cotidiana”. Buscamos reconhecer algumas relações presentes na noção de catástrofe, para, então, num segundo movimento, refletirmos sobre as dimensões temporais configuradas pelo termo que nos permitem tomá-lo como “figura de historicidade”.

O cotidiano e suas catástrofes

Em uma passagem rápida, em meio às suas reflexões, hoje clássicas, sobre o cotidiano, Agnes Heller afirma a possibilidade de falarmos de catástrofes da vida cotidiana. Nesse momento da sua reflexão, Heller discorre sobre as relações de risco, probabilidade, confiança e fé que envolvem a ação humana. Uma vez que o cotidiano é, como diz Heller, a vida de todo o ser humano, estando no “centro da História”, também é caracterizado por relações de fé e confiança que nos permitem viver com os outros, atuar, planejar, relacionar-nos com instituições, comportamentos etc. Lembra Heller que, “[n]a vida cotidiana, o homem atua sobre a base da probabilidade, da possibilidade (...). Jamais é possível, na vida cotidiana, calcular com segurança científica a consequência possível de uma ação” (2016, n.d.). Ela exemplifica:

Considerações probabilísticas utilizamos, por exemplo, ao cruzar a rua: jamais calculamos com exatidão nossa velocidade e aquela dos veículos. *Até agora* nunca fomos parar debaixo de um carro, ainda que isso possa ocorrer; mas se, antes de atravessarmos, resolvêssemos realizar os cálculos cientificamente suficientes, jamais chegaríamos a nos mover (HELLER, A., 2016, n.d, grifos do autor).

E então conclui: “Decerto, essa situação implica no risco da ação baseada na probabilidade, mas não se trata de um risco autonomamente assumido, e sim de um risco imprescindível e necessário para a vida” (2016, n.d). Não é demasiado lembrar que Heller caracteriza o cotidiano como a articulação entre o indivíduo e o “indivíduo-genérico” (eu como único e eu como parte de um coletivo histórico-social), afirmando as condições de ação de cada um nessa dualidade e em meio à heterogeneidade, às hierarquias e ideologias que fazem nosso dia-a-dia. “Não há vida cotidiana”, diz ela, “...sem espontaneidade, pragmatismo, economicismo, andologia, precedentes, juízo provisório, ultrageneralização, mimese e entonação” e em todas essas dimensões múltiplas coexistem a capacidade humana de criar (e portanto de agir) e as condições histórico-sociais que fazem do indivíduo um a mais no mundo.

Nas reflexões da pensadora húngara, que se deram num momento de profunda revisão do pensamento marxista na Europa, têm destaque, entre outros, as delicadas relações entre cotidiano, alienação e “condução da vida”. Para Heller, uma vez que as articulações entre o particular e o “humano-genérico” se dão de modos distintos em diferentes dimensões do cotidiano, a alienação (ou seja, a incapacidade de reconhecer essas articulações e colocá-las em perspectiva) pode encontrar um ambiente propício:

Por causa da coexistência “muda”, em-si, de particularidade e genericidade, a atividade cotidiana pode ser atividade humano-genérica não consciente, embora suas motivações sejam, como normalmente ocorre, efêmeras e particulares (...). Na coexistência e sucessão heterogêneas das atividades cotidianas, não há por que revelar-se nenhuma individualidade unitária; o homem devorado por e em seus “papéis” pode orientar-se na cotidianidade

através do simples cumprimento adequado desses “papéis”. A assimilação espontânea das normas consuetudinárias dominantes pode converter-se por si mesma em conformismo, na medida em que aquele que as assimila é um indivíduo sem “núcleo”; e a particularidade que aspira a uma “vida boa” sem conflitos reforça ainda mais esse conformismo com a sua fé. (2016, n.d).

Em outras palavras, a naturalização das relações que constituem o cotidiano pode levar à alienação, acentuando o aspecto pouco reflexivo, habitual e regular do pragmatismo, dos juízos provisórios, das ultrageneralizações e demais características que marcam o agir no dia-a-dia. No entanto, o mesmo cotidiano, ao nos expor à sua heterogeneidade e às suas hierarquias constitutivas, nos permite ter consciência da nossa condição de “humano-genérico”, desafiando as alienações possíveis. Nesse sentido, Heller retoma de Goethe a expressão “condução da vida” para indicar um caminho (utópico?) frente às complexidades desse agir:

“Condução da vida”, portanto, não significa abolição da hierarquia espontânea da cotidianidade, mas tão somente que a “muda” coexistência da particularidade e da genericidade é substituída pela relação consciente do indivíduo com o humano-genérico e que essa atitude – *que é, ao mesmo tempo, um “engagement” moral, de concepção do mundo, e uma aspiração à autorrealização e à autofruição da personalidade* “ordena” as várias e heterogêneas atividades da vida. A condução da vida supõe, para cada um, uma vida própria, embora se mantendo a estrutura da cotidianidade; cada qual deverá *apropriar-se* a seu modo da realidade e impor a ela a marca de sua personalidade. É claro que a condução da vida é sempre apenas uma tendência de realização mais ou menos perfeita. E é condução da vida porque sua perfeição é função da individualidade do homem e não de um dom particular ou de uma capacidade especial. (2016, n.d).

Nesse rápido incurso sobre o pensamento de Agnes Heller, a imagem de “catástrofes da vida cotidiana” se torna ao mesmo tempo mais precisa e mais enigmática. Precisa, porque está fortemente vinculada às quebras das relações naturalizadas tanto com as heterogeneidades e as hierarquias, quanto com a dualidade indivíduo e “humano-genérico” e ainda

com as dimensões de risco, probabilidade e incerteza que se apresentam, tornam possível e condicionam nosso agir na vida cotidiana. Uma “catástrofe” se dá, portanto, quando uma probabilidade não se efetiva, quando o cálculo pragmático, espontâneo, mimético, ultrageneralizado que constitui nossa ação não cumpre suas expectativas, quando essa pequena aposta no futuro não se realiza. “Ação” aqui não significa uma iniciativa necessariamente transformadora, podendo ser, a nosso ver, a “simples” manutenção de um hábito, de um comportamento, de um olhar.

Olhando por esse prisma, a catástrofe no cotidiano deixa de ser um “acontecimento”, um fato específico, e se torna um “acontecer”, um movimento, um deslocamento em aberto, que tem aspectos ideológicos, epistêmicos, existenciais e temporais, entre outros, cujos contornos ainda não foram suficientemente explorados, mantendo-se enigmáticos e instigantes. Algumas imagens, construídas sob perspectivas teóricas bem diversas daquela de Agnes Heller, nos auxiliam nesse momento. Parte delas vêm dos ensaios narrativos, de forte densidade teórica e base fenomenológica e antropológica, do filósofo americano Alphonso Lingis. Em um dos vários ensaios de viagem que compõem sua obra, Lingis (2019) narra uma caminhada pelas ruas de Potosi, no Peru. Pelas ruelas da cidade atual - e que é ao mesmo tempo o que resta e a continuidade da antiga urbe colonial - Lingis sente os ecos da dor e do sofrimento daqueles que ali viveram, como uma espécie de murmúrio que perpassa e se mantém constante no ir e vir das pessoas. Diz ele:

Mastigamos coca para neutralizar a tontura da altitude e andamos pelas ruas estreitas alinhadas com mansões em ruínas, vendo mais lojas vendendo álcool do que vimos em qualquer outra cidade. Olhando para os muros desta cidade, ficamos boquiabertos pelos abismos do passado, incapazes de entender ou imaginar a depravação que construiu essas mansões, essas igrejas, esta cidade. Não conversamos com nenhuma das pessoas nas ruas e nos perguntamos onde eles enterraram as dezenas de milhares de escravos índios e africanos. Nesta cidade, estávamos sozinhos,

cercados pelos fantasmas dos mortos, incapazes de fazer contato com eles (2019, p.50, tradução nossa)¹.

Seria essa cena uma narrativa de uma catástrofe da vida cotidiana? Estrangeiro em uma cidade histórica, o/a narrador/a circula e descreve espaços e construções públicas e, *desabitado/a*, não consegue ter com eles uma relação pragmática, que dê sentido fácil ao que o/a envolve. Esse/a narrador/a se torna então um “nós” que estranha, que desfamiliariza, assombrada/o pelo peso do passado de violência e dor. É como “nós”, como um genérico de um tempo outro, que o/a narrador/a vive uma quebra temporal: no espaço (do) presente, os fantasmas de ontem promovem solidão, incomunicação, perda. A experiência apresentada por Lingis parece sugerir então uma catástrofe cotidiana, ao mesmo tempo espacial e temporal, vinculada a um “murmúrio” do mundo, a um passado presente que promove um estranhamento insuportável, muito além de qualquer sentido de atualidade conformado por discursos institucionais, turísticos, comerciais, etc.

Numa outra narrativa, Lingis recupera a história de um casal, um homem e uma mulher jovens, que inicia sua vida a dois e começa a organizar seu dia-a-dia, seus projetos pessoais e profissionais juntos. Num dia qualquer, em mais um dia como qualquer outro, em meio às expectativas, planos e ações que fazem o seu cotidiano, um deles é envolvido num acidente de carro e vem a falecer, deixando o outro com uma perda irreparável e diante do desafio de reconstituir – em outras palavras, dar sentido – a sua vida, nos dias que se sucedem. A catástrofe aqui não é o acidente de automóvel e sim a perda da expectativa, do projeto de futuro a dois. E essa perda, tal como Lingis a narra, acontece ao sobrevivente impondo-lhe uma espécie de ruptura temporal, um luto que institui um limbo de sentido em meio às rotinas e práticas cotidianas.

¹ No original: “We chewed coca to neutralize dizziness from the altitude and walked the narrow streets lined with crumbling mansions, seeing more shops selling alcohol than we have seen in any other city. Looking at the walls of this city, we gaped into the abysses of the past, unable to understand or picture the depravity that built these mansions, these churches, this city. We did not speak to any of the people of the streets and wondered where they buried the tens of thousands of Indians and Africans slaves. In this city, we were alone, surrounded by the ghosts of the dead, unable to make contact with them”.

Essas duas imagens, extraídas das narrativas densas e sensíveis de Lingis, descrevem ações cotidianas – andar pelas ruas de uma cidade, sair de casa para fazer algo – e indicam, por um lado, as complexas temporalidades que nos envolvem. Por mais habituados que estejamos, passados e futuros possíveis e experienciados se materializam e organizam nosso presente e, nele, nosso agir e padecer. A multidimensionalidade temporal é certamente um dos elementos que compõem a heterogeneidade do cotidiano, tal como aponta Agnes Heller (2016), que não hesita em nos lembrar das hierarquias que perpassam e articulam essa diversidade.

Se em Lingis conseguimos ver a catástrofe como um acontecer nos tempos e espaços cotidianos, uma outra cena, descrita pela pesquisadora boliviana de ascendência aimará Silvia Rivera Cusicanqui (2018), explicita ainda mais fortemente um aspecto epistêmico, de nada ausente nas imagens do pensador estadunidense. Em sua crítica ao colonialismo, nas diversas formas que incidiu nas histórias dos países latino-americanos e, em especial, na Bolívia, Rivera Cusicanqui enfatiza a diversidade temporal presente no cotidiano daquele país andino. Numa rua central de La Paz, por exemplo, na qual convivem, caminham lado a lado, pessoas aimarás, quéchuas, mestiços de diversas ordens e pessoas “brancas”, como um embaixador americano, seria equivocado pensar que todos eles habitam a *mesma* realidade social e o *mesmo* tempo histórico. A menos que se adote uma visão unificadora e homogeneizante, que absorva – ou seja, colonize – essa multiplicidade cultural sob um parâmetro único, esse fragmento de “um dia na vida de uma rua de La Paz” explicita a heterogeneidade cotidiana tanto em seu aspecto temporal (diferentes culturas, suas distintas relações com o tempo e as temporalidades inscritas nas ações de cada indivíduo) quanto epistêmico. Afinal, nessa rua central estão em cena distintos modos de ser, agir, pensar, habitar enfim, o mundo.

A catástrofe histórica, nesse caso, pode ser entendida então como a repetição de gestos totalizantes que, em nome de diferentes projetos de nação, hierarquizam e mesmo intentam produzir a extinção dessa multiplicidade. Numa outra direção, é comum, diário, rotineiro, talvez até banal, para qualquer habitante de La Paz (e de várias outras urbes do

mundo) lidar com essa mescla de culturas, comportamentos, realidades. A nossa formação como indivíduos nos fornece diferentes ferramentas para lidar com essas e outras heterogeneidades. Numa aproximação selvagem com as proposições de Heller, observamos que os nossos pragmatismos, nossos pré-juízos, nossas ultrageneralizações, no entanto, não apagam a diferença que está ao nosso lado. Essas “ferramentas” ideológicas, habituais, comportamentais estão constantemente sob risco, podendo entrar em colapso precisamente no momento em que o outro ao meu lado não “cabe”, não se adequa ao “humano-genérico” imaginado a partir de mim mesma/o. Ao meu lado, então, acontece de estar o inalcançável, o incompreensível, e, em certa medida, o incomunicável de um outro mundo, que, no entanto, me assombra, murmura ao meu lado a todo instante.

Uma outra e enigmática catástrofe

A associação entre “catástrofe” e “vida cotidiana”, tal como exposto acima, torna o primeiro termo por sua vez mais enigmático. Afinal, grande parte do uso corrente e acadêmico do termo se dá assentada não no entendimento de um “acontecer” e sim em torno da ideia de “desastre”, ou seja, de um *acontecimento* extremo, disruptor e, em certa medida, inesperado. Esse desastre pode ser a iminente crise ecológica ou o tempo presente, em que um modelo de desenvolvimento (e de pensamento) se colapsa (STENGERS, 2015). Recorrentemente, mesmo em estudos acadêmicos rigorosos (como em MEEK, 2015), catástrofe é tomada em seu sentido dicionarizado, sem maior investimento reflexivo e investigativo.

Eva Horn (2018), porém, observa que “catástrofe”, se é um termo antigo, proveniente do grego, adquiriu, ao longo da história e das transformações no norte atlântico, diferentes sentidos, desempenhando diferentes funções em narrativas e discursos. Ao longo do século XX, por exemplo, em distintos estudos acadêmicos e em incontáveis narrativas fílmicas, literárias, jornalísticas etc, Horn identifica que “catástrofe” esteve fortemente associada a uma “ubíqua” categoria de “crise” e se tornou assim “...uma palavra-chave para um sentido moderno do presente, um sentimento de perigo iminente”. Já neste início do século

XXI, ela identifica a ideia de “ponto de inflexão” como a metáfora mais frequentemente associada à catástrofe. Segundo ela, esse *tipping point* “... significa o ponto em que uma condição anteriormente estável se torna repentinamente instável, desequilibra-se e se transforma em algo qualitativamente diferente” (2018, p.7, tradução nossa)².

Nessa passagem entre um “perigo iminente” e um “ponto de inflexão” algumas qualidades da “catástrofe” se acentuam, mas, especialmente, muda sua relação com as ideias de acontecimento e desastre. Afinal, se o perigo é um “acontecimento”, estar num “ponto de inflexão” é ter uma expectativa de um acontecer futuro, decorrente de distintos aspectos identificáveis no presente (sejam eles econômicos, ecológicos, existenciais, de pensamento, entre outros). Nesse sentido, a tese central de Horn é que o sentido de catástrofe atualmente prescinde do acontecimento, pois hoje ela

pode ter muitas formas diferentes de “irrupção”, mas essencialmente (e paradoxalmente) consiste na pura perpetuação das políticas, estilos de vida e modos atuais de gerenciar o futuro. Faltam agentes identificáveis, um momento preciso no tempo e uma localização definida no espaço, e não se limita a nenhum cenário específico. A catástrofe sem acontecimento é caracterizada por cenários, temporalidades, localidades e processos díspares, difusos e, finalmente, indefinidos (2018, p.8, tradução nossa).³

Para o entendimento dos sentidos atuais de catástrofe e mesmo essa mudança da relação com o acontecimento, parece ser importante recuperar algumas características intrínsecas ao termo. Uma delas está fortemente vinculada à tradição judaico-cristã que associa catástrofe ao

2 No original: “It thus became a keyword for a modern historical sense of the present, the sense of looming danger. (...) It signifies the point at which a previously stable condition suddenly becomes unstable, tips over, and turns into something qualitatively different”.

3 No original: “it may have many different forms of “outbreak”, but it essentially (and paradoxically) consists in the sheer perpetuation of current policies, lifestyles, and modes of managing the future. It lacks identifiable agents, a precise moment in time, and a definite location in space, and it is not confined to any particular single scenario. The catastrophe without event is characterized by disparate, diffuse, and ultimately undefined scenarios, temporalities, localities, and processes”.

apocalipse. E isso diz respeito não apenas ao “fim dos tempos”, até porque nessa tradição a chegada do apocalipse não marca simplesmente a desaparecimento da vida humana e sim estabelece a instituição de um “tempo”, de um “mundo”, outro, em que nos reconciliaríamos com “Deus”. Nesse processo de mudança, o apocalipse se apresenta então como um “livro de revelações”, tal como o capítulo bíblico é chamado em versões anglo-saxônicas. O caráter revelador da catástrofe é tanto das condições de vida de um indivíduo, ou seja, uma condição de sentido para acontecimentos passados e atuais, como também uma espécie de “diagnóstico” do presente. Na catástrofe, aspectos latentes, imperceptíveis ou desconhecidas do hoje vêm à luz. Isso é dizer então de uma dimensão epistêmica, pois catástrofe “...expõe uma ‘verdade’ oculta sobre a humanidade, tanto sobre a essência interior dos indivíduos quanto sobre os laços que constituem a textura da sociedade”. (HORN, 2018, p.11, tradução nossa)⁴.

Para Horn, a manutenção do caráter revelatório da catástrofe não implicou ausência de transformações ao longo dos anos. Segundo ela, na Modernidade secular europeia, a catástrofe não apenas foi vista assim como instituiu, em narrativas diversas, uma figura emblemática: o “Último Homem”. Nas ficções, o “último ser humano vivo” é uma projeção cuja função de alerta é tanto em relação a um futuro indesejável quanto às ações humanas no presente. Não se trata mais, portanto, de uma “revelação” divina, mas de um ato de pensamento humano, cuja força poética adquire um caráter racionalista, de antecipação de um estado de coisas possível, mas indesejado, e de chamado à precaução para o agir. Ao longo dos séculos XIX e XX na Europa e nos Estados Unidos, a figura do “último homem” esteve necessariamente vinculada a um desastre, a um acontecimento temido, mas possível num certo horizonte, seja a eclosão de uma guerra, seja a derrocada humana – e ecológica – pelo culto às máquinas, seja a explosão de uma bomba nuclear. Já nesse início de século XXI, a catástrofe como “ponto de inflexão” provavelmente tem na mudança climática seu maior emblema. Há um

4 No original: “...expose a hidden ‘truth’ about humanity, both about the inner essence of individuals and the bonds that constitute the texture of society”.

acontecer cotidiano, um contínuo de ações que tornam o futuro uma catástrofe, mas isso não se dará de uma hora para outra, nada eclodirá e ainda assim as coisas jamais serão como ainda o são.

Se Horn nos auxilia a apreender algumas relações da catástrofe com o acontecimento, Matthew Gumpert (2012) explicita outras associações. A mais importante delas é com o sentido. Em seu conjunto de ensaios em torno da catástrofe, Gumpert aciona o termo ainda em íntima conexão com o acontecimento inesperado. Ele observa que, ao menos aparentemente, a catástrofe nos “alcança de fora” de nossa vida e rapidamente passa a atuar “de dentro”. Há, então, para Gumpert, um aspecto accidental na catástrofe que, conforme a narrativa que se desenvolve em torno dela, pode inclusive explicitar uma dimensão trágica. Afinal, diz Gumpert, toda catástrofe se apresenta sob a forma de uma inesperada, accidental, suspensão da vida cotidiana, em função da ação de um agente (um deus, muitas vezes) cujas leis, caminhos ou vontades não conhecemos ou prevemos.

No entanto, a construção trágica da catástrofe é uma possibilidade derivada de ruptura epistêmica e temporal *vista* como accidental. Logo na abertura de sua obra, em um ensaio dedicado ao 11 de setembro, Gumpert parte da externalidade da catástrofe para afirmar então a sua “relação peculiar” com a temporalidade:

Pois não basta dizer que a catástrofe acontece rápida ou repentinamente: a catástrofe é antes uma suspensão da própria temporalidade. Como acidente, a catástrofe é uma ruptura no esquema comum das coisas, ou uma das muitas modalidades: uma *irrupção*, uma *erupção*, uma *ruptura*, digamos, finalmente, uma *interrupção* (2012, p.xvi, grifos do original, tradução nossa)⁵.

Ao interromper o “esquema da vida cotidiana”, a catástrofe “... é o abandono ou transcendência do conhecimento...” (2012, p.xvi, tradução nossa)⁶, expondo um conhecimento para além do conhecimento (daí o

5 No original: “For it is not enough to say that the catástrofe happens awiftly or suddenly: the catastrophe, rather, is a suspension of temporality itself. As accident, the catastrophe is a rupture In the ordinary scheme of things, or one of the many modalities thereof: an *irruption*, an *eruption*, a *disruption*, let us say, finally, an *interruption*”.

6 No original: “It is the evacuation or transcendence of knowledge”.

seu caráter revelador), ou seja, expulsa do cotidiano as formas de sentido regulares, já conhecidos, já sabidos. Pode-se perguntar então, indo além de Gumpert, de que é feita essa “externalidade”? No caso de 11 de setembro ele veio “de fora” não do planeta, do mundo que habitamos, mas de uma outra realidade que se fez ver, que se fez assombrar, brutal e cruelmente num certo cotidiano. Ao usar o singular para caracterizar o “esquema ordinário das coisas” e conseqüentemente observar os desafios epistemológicos e temporais que sua ruptura traz, o ensaísta estadunidense não apenas adota um lugar de fala, político inclusive, muito marcado como homogênea sua nação, desconsiderando sua posição no mundo em que vivemos e mesmo suas “fronteiras internas”, suas heterogeneidades e hierarquias. Há na cultura humana um “externo” e apenas um “esquema ordinário das coisas”?

Para Gumpert, a catástrofe é certamente um acontecimento-limite, o que se acentua, em sua obra, nas análises de eventos como o 11 de setembro. No entanto, o mesmo Gumpert se dedica a explorar, em alguns ensaios, as catástrofes da vida cotidiana. Ainda mantendo o entendimento da catástrofe como acontecimento limite e inesperado, ele disserta, por exemplo, sobre a queda de uma ponte no interior dos Estados Unidos (a “Galloping Gertie-Taconá Narrows Bridge”), a princípio sem nenhum motivo aparente. A queda da ponte, para Gumpert, ao mesmo tempo que “não se conforma” aos nossos “modelos familiares” de catástrofe (pois não foi nem rápida, nem prodigiosa e não resultou em perda humana), foge também ao alcance da Teoria da Catástrofe. Isso porque, na sua visão, a ponte caiu não pela irrupção de uma descontinuidade de um estado de coisas, mas pelo que há de “... imanente nos objetos que nos rodeiam”, por sua vez parte “... da própria experiência da modernidade como expectativa da ordem se desfazendo, sintaxe se desintegrando.” (2012, p.371, tradução nossa)⁷

Ao desenvolver seu ensaio nessa direção, Gumpert então se afasta da ideia de catástrofe como “acontecimento-limite”, ainda que a mantenha ligada ao “desastre”. O caráter instigante da queda da Galloping Gertie-

7 No original: “...immanent in the objects of the world around us...part of the very experience of modernity as expectation of order unraveling, syntax disintegrating”.

-Tacoma Narrows é a exposição insuspeita da relação entre catástrofe e ponte. Tomando “ponte” e “sintaxe” como metáforas cruzadas, Gumpert observa que uma ponte, ao produzir identidade entre diferentes, entre dois espaços, entre dois tempos, é ela mesma uma catástrofe, uma espécie de violência, naturalizada por sua vez no nosso ir e vir cotidiano. A queda da ponte seria assim uma catástrofe da catástrofe, pois o que rui, ainda que seja de concreto e aço, é também o próprio modo de saber que institui essa concordância sintática de discordâncias espaço-temporais.

Aqui, a catástrofe já não nos chega de “fora”, tem algo de “imaneente” e o “desastre” não é ele mesmo um “acontecimento” e sim um deslocamento de um modo de ver, ideológico e epistêmico, tomado como habitual e comum. As reflexões de Gumpert (em certa medida postas em contradição) permitem ver a catástrofe não como um evento e sim como um movimento de estranhamento, de desfamiliarização, que pode envolver, aí sim, um acontecimento espetacular, mas que também pode se dar a qualquer momento em que nossas pontes cotidianas ruem, seja pela fricção com os outros mundos e tempos que fazem “nosso mundo”, seja pela própria fragilidade de sua constituição. A catástrofe, então, pode ser presente, estar presente e ao mesmo tempo apontar para outras temporalidades, outras relações, outras (des)identidades.

É precisamente esse caráter ambíguo, de exposição de uma ambivalência que não se resolve, que permite ao pesquisador basco Gabriel Gatti (2010) chamar de “catástrofe” a situação dos detidos-desaparecidos nas ditaduras chilena e uruguaia. Para Gatti, a figura do detido-desaparecido institui um lugar incômodo e cotidiano, pois

estamos perante um *novo estado de ser*, situado num lugar inaudito. Pensávamos que, na arquitectura da existência, não havia lugar possível entre a vida e a morte e se havia (purgatório, limbo, fantasmas, espectros ...), durava pouco. Mas o desaparecimento inventa um espaço de instabilidade perpétua, uma espécie de *liminaridade permanente*. De resto, irresolúvel: nem sequer se fecha com a certeza da morte do sujeito desaparecido. (GATTI, 2010, p.68).

Se retomarmos a associação entre ponte e catástrofe, o detido-desaparecido seria cotidianamente uma ausência e uma espécie paradoxal de “ponte invisível”, dizendo algo continuamente, fazendo-se presente e apontando para outros tempos, outras realidades também aqui e agora. Para Gatti, a catástrofe é uma “instabilidade estável”, “o desajuste permanente entre palavras e coisas convertido em estrutura enquanto desajuste”. Assim, “[a] causa da catástrofe não desaparece: é a exceção permanente, é a anormalidade da norma, é um luto perpétuo... Trauma que não se resolve, acontecimento que perdura. É, sim, a ambivalência feito norma.” (2010, p.58)

As reflexões de Gatti tem, como se vê, um referente preciso e suas percepções acerca da catástrofe ao mesmo tempo se beneficiam e são limitadas por ele. Em que pese essa localização, suas reflexões explicitam o componente político da catástrofe, uma vez que as ambivalências dessa “liminaridade” cotidiana, sendo epistêmicas e temporais, dizem respeito às relações e construções de poder que perpassam a vida cotidiana. Ao deslocarmos a catástrofe do “acontecimento” para o “acontecer”, chamamos atenção precisamente para os deslocamentos epistêmicos, temporais e agora de poder/resistência que estão, ao menos em potência, nos nossos trâfegos pelos mundos do nosso mundo compartilhado. E é a apreensão das temporalidades múltiplas que perpassam esse agir que fazem da catástrofe uma “figura de historicidade”.

Tempos catastróficos

As discussões mais frequentes sobre catástrofe e tempo, como vimos, parecem aprisionar a catástrofe num acontecimento-limite no mesmo movimento em que amarram a experiência temporal numa perspectiva linear. Se se concebe a catástrofe como uma desgraça súbita, repentina e inesperada, ela necessariamente perturba a ordem do mundo, e, de fato, desde a grande catástrofe concebida no livro do Apocalipse como fim dos tempos não terá havido “catástrofe que não quebre a continuidade e modifique radicalmente nossa relação com o tempo” (LE BRUN, 2016, p. 45). Ao mesmo tempo, sua associação com a palavra desastre aglutina em torno da catástrofe também os sentidos de acidente e fatalidade. Fabiana de Souza Fredrigo e Laura de Oliveira (2011) nos mostram

como parte significativa dos estudos sobre a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto sugerem que o acontecimento catastrófico está fora do tempo ou fora do curso da História, num movimento em que transpõe um esforço, político e epistemológico, de resguardar uma concepção progressista da história. Esse movimento implica “uma concepção da história que prima pela continuidade em detrimento da ruptura” (FREDRIGO & OLIVEIRA, 2011, p. 326). Para as autoras, tomar o Holocausto como um *desvio* na ordem do tempo, na mesma medida em que naturaliza uma concepção linear e progressiva do tempo, impediria ver o Holocausto como um subproduto do próprio projeto civilizacional Ocidental, o que redundaria em uma crítica ao Iluminismo.

Numa investigação sobre *O tempo da catástrofe*⁸, Dole *et al* (2015)) problematizam as certezas que parecem rondar as relações entre tempo e catástrofe, e que seriam possíveis apenas em razão de uma aproximação entre acontecimento e tempo, em que o “quando” da catástrofe equivaleria à data do acontecimento. Entretanto, a questão sobre o “tempo catastrófico” é muito mais abrangente e decisiva do que a frequência ou a periodização da catástrofe. Para Dole *et al*, a catástrofe será abordada pela articulação de três facetas, que implicam o reconhecimento da especificidade do tempo catastrófico, da possibilidade de que a catástrofe seja uma condição permanente do cotidiano e de que a investigação sobre a temporalidade da catástrofe é inescapavelmente uma questão sobre o futuro (cf. DOLE *et al*, p. 1-2).

O reconhecimento da especificidade do tempo catastrófico nos diz que “a temporalidade da catástrofe é, de fato, múltipla e varia através de diferentes contextos geográficos, sociais, históricos” (DOLE *et al*, p.2)⁹, e nos ajudaria a lidar com a pergunta sobre se “a catástrofe pertence à história ou, como um acontecimento que oblitera as próprias coordenadas do tempo, fica fora da história” (DOLE *et al*, p.2)¹⁰. Se o sentido de catástrofe gira em torno de pressuposições temporais, tais como as que

8 Tradução livre do título do livro dos autores.

9 No original: “the temporality of catastrophe is in fact multiple, and varies within and across geographical, social, and historical contexts”.

10 No original: “does catastrophe belong within history or, as an event that obliterates the very coordinates of time, does it stand outside of history?”.

nos dizem de um certo sentido de tempo e de história sendo interrompidos, são também abundantes as perspectivas que sugerem que, agora sim, no Século XXI, em face do aquecimento global e da crise energética, estaríamos vivendo no tempo da catástrofe (DUPPY, 2004, 2011) ou que a catástrofe está se tornando nosso modo de vida (EBERT, 2012). O caráter abrupto ou súbito da catástrofe, de uma quebra de continuidade do tempo, que Dole *et al* denominam “a temporalidade do acontecimento” (DOLE *et al*, 2015, p. 7, tradução nossa)¹¹, obscurece, portanto, a multiplicidade de temporalidades em jogo na catástrofe.

Percebendo que a noção de catástrofe se estabeleceu na nossa vida cotidiana, desde o leque diário de notícias de catástrofes até produtos de lazer e consumo midiático que giram em torno dessa ideia, os autores argumentam que a catástrofe tornou-se uma condição para nossas vidas cotidianas e que, nesse caso, a investigação sobre as relações temporais implicadas torna-se imperativa. “A linguagem da catástrofe e do desastre se estabeleceu como um idioma definidor da vida e da sobrevivência no mundo contemporâneo”, dizem os autores (DOLE *et al*, p. 2)¹². Desse modo, somos convidados a desafiar a presumível distinção entre catástrofe e vida cotidiana, explorando as consequências de considerarmos a catástrofe como condição permanente do cotidiano, o que nos levaria a concebê-la menos como acontecimento e mais como potencialidade inerente ao fluxo da vida social (cf. DOLE *et al*, p.12-13). Em outras palavras, menos como acontecimento e mais como acontecer. Catástrofe, nesse caso, não estaria restrita a um acontecimento-limite, mas seria um processo contínuo de fazer e refazer a vida, numa evidência de sua crucial fragilidade (cf. BATES, 2015).

É nesses termos, enfim, que a catástrofe tem a ver com o futuro. Pois mesmo se são fixadas no tempo presente do aqui e do agora, “catástrofes parecem ter o monopólio sobre todo futuro imaginável” (DOLE *et al*, p. 1)¹³, de tal modo que a ideia de uma futura catástrofe se tornou uma força organizadora de nossas vidas. A pervasividade da catástrofe, no

11 No original: “The temporality of eventfulness”.

12 No original: “the language of catastrophe and disaster has established itself as a defining idiom of life and survival in the contemporary world”.

13 No original: “catastrophes also seem to command a monopoly over every imaginable future (...)”.

nosso tempo, indicaria a ascensão de uma racionalidade política específica, aquela que produz “a catástrofe, o desastre e a emergência como formas distintas de governança orientada para o futuro” (DOLE *et al*, 2015, p. 15)¹⁴. Mas, para além do controle, do cálculo e da ansiedade que essa racionalidade política engendra, a catástrofe constitui também um modo de imaginar o inimaginável e, nesses termos, possibilitar o fazer e refazer da vida.

Annie Le Brun argumenta que o terremoto de Lisboa, de 1755, é um acontecimento capital que constitui “um imaginário catastrófico pululante que se revelará o único meio de apreender um mundo em vias de escapar a toda compreensão” (LE BRUN, 2016, p. 47). Em que pese a sua concepção de catástrofe como acontecimento-limite – “um acontecimento súbito e violento que carrega em si mesmo a força de mudar o curso das coisas” (LE BRUN, 2016, p. 40), gostaríamos de reter, do pensamento de Le Brun, sua concepção de que, nos anos que se seguiram ao terremoto, a sensibilidade europeia seria marcada por um sentimento de catástrofe, que atravessa as artes, a literatura, a filosofia, a poesia, como “um expediente paradoxal para enfrentar, tentando representá-las, as situações da mais extrema desordem ética” (LE BRUN, 2016, p. 46). A catástrofe, como potência do imaginário, “se torna uma maneira inestimável de medir a desmesura que nos funda (LE BRUN, 2016, p. 45).

Catástrofe como figura de historicidade (Considerações preliminares)

Nosso esforço, neste artigo, não foi definir o que é catástrofe, e nem mesmo explorar as viabilidades de sua estatura conceitual. Interessou-nos, antes, reter as ambivalências, ambiguidades e inconsistências do termo como potências de seu valor como figura de historicidade.

Se figuras de historicidade são, para nós

imagens conceituais capazes, simultaneamente, de fazer ver diferentes problemas temporais nos fenômenos midiáticos (uma

14 No original: “catastrophe, disaster, and emergency as distinctive forms of future oriented governance”.

dimensão reflexiva) e sugerir caminhos e operadores para sua apreensão (uma dimensão operacional) (RIBEIRO, LEAL, GOMES, 2017, p.46),

Argumentamos que a catástrofe se apresenta como um caminho promissor a ser explorado para responder aos desafios que a complexa relação temporal constituída nos processos e produtos midiáticos impõe. Ela convoca nossa atenção para os deslocamentos epistêmicos, temporais e políticos que constituem nossa vida cotidiana. Nossa proposição é a de retermos de algum modo, a qualidade revolucionária e ambivalente da catástrofe (PULEO & SIVAK, 2013), não por sua força de acontecimento disruptivo, mas como um movimento de estranhamento, de desfamiliarização com o mundo, de atordoamento.

Nesse sentido, o assombro, o atordoamento, a instabilidade, o limbo são recuperados por nós como potência política, epistemológica e metodológica na medida mesmo em que não são recusados, mas convocados como estratégias para apreender o mundo sem querer dele se apoderar. Como gesto de apreensão conceitual e metodológica das historicidades dos processos comunicacionais, atordoar significa colocar a nossa atenção no inconveniente, no que cria problema, no que cria tensão, nas ambivalências. Como figura de historicidade, a catástrofe nos sugere andar pelo mundo como Alphonso Lingis caminha em Potosi.

Um exemplo que usamos em sala de aula pode ser esclarecedor aqui. Por que retiramos a erva daninha do nosso jardim? A erva só é daninha e, logo, indesejada, invasora e fora do lugar, se nosso jardim é um lugar planejado, uma paisagem idealizada. Tirar a erva daninha do jardim é, portanto, operação de poder, de regulação, de regramento, de ordenação, de disciplina, de estabilização... A catástrofe só é desastre e desvio se concebemos a história como universal, ocidental e teleológica; se concebemos a vida como ordem e progresso. A catástrofe, como gesto, portanto, não só explicita as condições (antropocêntricas, modernas, iluministas, hierárquicas, homogeneizadoras) em que a erva é “daninha” como reconhece a “erva daninha” como modo de ser planta e investiga as possibilidades de sua germinação e re-existência. A catástrofe, como gesto, recusa de pronto sonhar o futuro como jardim do Éden.

Fazemos uma ressalva, entretanto: assim como a erva só é daninha para a paisagem idealizada do nosso jardim, a catástrofe só tem potência, como gesto de instabilização, em condições de viver, saber e poder marcados pela Modernidade eurocêntrica. Para outros modos de vida, inventemos outros gestos.

Referências

BATES, David. Catastrophe and Human Order: from political theology to political Physiology in DOLE, Christopher; HAYASHI, Robert; POE, Andrew; & SARAT, Austin. *The Time of Catastrophe*. Multidisciplinary Approaches to the Age of Catastrophe, London, Routledge, 2015, p. 99 – 124.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Un mundo ch'ixi es posible*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018

DOLE, Christopher; HAYASHI, Robert; POE, Andrew; & SARAT, Austin. *The Time of Catastrophe*. Multidisciplinary Approaches to the Age of Catastrophe, London, Routledge, 2015.

DUPUY, Jean-Pierre. *O Tempo das Catástrofes*. Quando o Impossível é Uma Certeza, São Paulo, Editora É Realizações, 1ª edição, 2011.

DUPUY, Jean-Pierre. *Pour un catastrophisme éclairé*. Quand l'impossible est certain. Paris, Editions Points, 2004.

EBERT, John David. *The age of catastrophe*. Disaster and Humanity in Modern Times, Jefferson/North Caroline, McFerland & Company Publishers, 2012.

FREDRIGO, Fabiana de Souza; OLIVEIRA, Laura de. A memória da catástrofe como unificadora do acontecimento e da experiência um exame da narrative testemunhal de Bruno Bettelheim em Revisitando Dachau in *Projeto História*, nº 42, Junho de 2011.

GATTI, Gabriel. O detido-desaparecido: catástrofe civilizacional, desmoronamento da identidade e da linguagem. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.88, março de 2010, p.57-78

GUMPERT, Matthew. *The end of meaning: studies in catastrophe*. Londres: Cambridge Schollars Publishing, 2012

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. (Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder), 1ª, São Paulo, Paz e Terra, 2016.

HORN, Eva. *The future as catastrophe*. Imagining disaster in a Modern Age, New York, Colúmbia University Press, 2018.

LAGE, Igor & MANNA, Nuno. Uma “catástrofe do tempo”: narrativa e historicidade pelas Vozes de Tchernóbil, *Revista Galáxia*, São Paulo, Edição Especial 1 – Comunicação e Historicidades, 2019, p.34-46.

LE BRUN, Annie. *O sentimento de catástrofe*. Entre o real e o imaginário, São Paulo, Iluminuras, 2016.

LE NOUVEAU PETIT ROBERT. *Dictionnaire de la Langue Française*, Montréal, Dictionnaires Le Robert, 1996.

LINGIS, Alphonso; SPARROW, Tom (Eds). *The Alphonso Lingis Reader*. Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2019.

MEEKS, Allen. *Biopolitical Media: Catastrophe, Immunity and Bare Life*. Londres: Routledge, 2015

NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2ª edição, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1986.

OXFORD ADVANCED LEARNER’S DICTIONARY, Oxford, Oxford University Press, 2010.

PULEO, Thomas J. & SIVAK, Henry. Introduction: The Ambivalence of Catastrophe, *Geographical Review*, 103:4, 458-468, 2013. DOI: 10.1111/j.1931-0846.2013.00013.x

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; LEAL, Bruno Souza; GOMES, Itania Maria Mota. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem. In: MUSSE, Cristina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos. (Org.). *Comunicação, Mídias e Temporalidades*. 1ed. Brasília/Salvador: COMPÓS/EDUFBA, v. 1, 2017, p. 37-57.

ROUSSO, Henri. *A última catástrofe*. A história, o presente, o contemporâneo, Rio de Janeiro, FGV Editora, 2016.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. Resistir à barbárie que se aproxima (Tradução de Eloísa Araujo Ribeiro), São Paulo, Cosac Naify, 2015.

CAPÍTULO 3

A catástrofe como tragédia: da metonímia à sinonímia

ANA PAULA GOULART RIBEIRO (MEMENTO / UFRJ)

IGOR SACRAMENTO (NECHS / FIOCRUZ E MEMENTO/UFRJ)

WILSON COUTO BORGES (NECHS / FIOCRUZ)

ALICE MELO (MEMENTO / UFRJ)

Introdução

Em *Poética*, Aristóteles (1966) identificou a catástrofe como o ato final da tragédia¹. Para ele, a catástrofe está intrinsecamente articulada à hamartia (erro, falha, ato movido pelo desconhecimento, pelo delírio), que faz o herói trágico sucumbir diante da total incapacidade de reparo ao ato inexorável. A catástrofe na tragédia não funciona como punição, mas como o resultado irremediável da ação que, mesmo involuntária ou

1 A tragédia, no sentido canônico, é realizada por meio do herói trágico. Em *Poética*, Aristóteles a definiu como uma das artes da imitação, é arte dramática com limite temporal, é a imitação não de homens, mas de ações da vida, da felicidade, da infelicidade, representa os homens melhor do que são na realidade. A tragédia suscita a compaixão e o terror, tem intuito de obter “a purgação dessas emoções”, consideradas naturais ao homem. A tragédia existe independente da representação, é ação. A alma da tragédia, diz Aristóteles, é a fábula, estrutura dramática que tem início (peripécia), meio (reconhecimento), fim (acontecimento patético, catástrofe). A morte e o sofrimento são necessários, devem ser despertados por meio da ação do herói trágico, levado ao infortúnio por erro cometido principalmente por ignorância. O herói é complexo e seu desfecho precisa ser único e não dúbio. Terror e compaixão podem nascer do espetáculo cênico, mas é mais “belo” quando decorrente do “arranjo dos fatos”, dos acontecimentos narrados.

ignorante, permite a abertura ao mal: a inevitabilidade do destino. Jean-Pierre Vernant esclarece que

a culpabilidade trágica se estabelece entre a antiga concepção religiosa de erro-polução, de hamartia, de doença do espírito, delírio enviado pelos deuses que necessariamente engendra o crime, e a concepção nova que o culpado, *hamartón*, e sobretudo *adikôn*, é definido como aquele que, sem ser coagido, deliberadamente decidiu cometer um delito. (VERNANT, 1989, p.15)

Na cosmovisão antiga, completa Peter Szondi,

não é o aniquilamento [do herói] que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína. Essa experiência fundamental do herói, que se confirma a cada um de seus passos, acaba por remeter a uma outra experiência: a de que é apenas no final do caminho para a ruína que estão a salvação e a redenção. (SZONDI, 2004, p. 89)

A ruína é a catástrofe e, como tal, resignação. A tragédia nos confronta com nossas fragilidades e limites, e as consequências desastrosas de tentar superá-las. Todas as tragédias nos lembram de nossa mortalidade e como ela nos diferencia dos deuses. A tragédia nos encoraja a desenvolver e usar nossas instalações analíticas, mas estar igualmente atentos à nossa imaginação e sentimentos, equilibrar a inferência com a profecia e reconhecer que o mundo está cheio de contradições que não podemos resolver.

Catástrofe, etimologicamente, refere-se a *catastrophā*, do latim, que, por sua vez, se origina do grego, *katastrophē*, que pode ser dividido em *strophēin* (ação para virar, virar, evolução, mudança) e *kata* (que significa baixo, expressa a ideia de conclusão da ação). Esta origem revela as ambiguidades da catástrofe que é ao mesmo tempo de configuração curta, próxima e nova, como o desenlace (o fim súbito e a reviravolta nas expectativas) para o teatro, especialmente na tragédia. Como acontecimento, no âmbito da tragédia, a catástrofe não pode ser estudada isoladamente, ela se encaixa em um determinado desenvolvimento dramático.

George Steiner (2006) aproxima tragédia de catástrofe. Para ele, “toda noção realista de drama trágico tem de culminar com o acontecimento da catástrofe. As tragédias terminam mal. O personagem trágico é rompido por forças que não podem ser completamente compreendidas nem superadas pela prudência racional” (STEINER, 2006, p. 4-5). Sendo assim, a tragédia é irreparável. Não é possível que haja compensação justa e material pelo sofrimento passado. É uma percepção terrível e dura da vida humana. Além disso, como conclui, “nos momentos finais da grande tragédia, seja ela grega, shakespeariana ou neoclássica, há uma fusão de dor e êxtase, de lamento pela queda do homem e de regozijo pela ressurreição de seu espírito” (STEINER, 2006, p. 5).

Segundo Márcio Seligmann-Silva (2004, p. 26), o gesto central da tragédia é “o reconhecimento, a passagem da ignorância para a consciência (da culpa)”, em que, de fato, “*vem à tona algo*” (SELIGMANN-SILVA, 2004 p. 26 [grifos do autor]). A partir da filosofia hegeliana, que marcou a principal emergência das teorias trágicas modernas, o que se torna importante considerar não é o sofrimento enquanto tal, mas suas causas. Assim explica Raymond Williams (2002, p. 54): “A tragédia considera o sofrimento como pendente sobre personagens ativas inteiramente como consequência do seu próprio ato e reconhece, além disso, a substância ética desse ato – um envolvimento da personagem trágica com ele”.

Na modernidade, separam-se a tragédia como forma de expressão poética, a tragédia como fenômeno e/ou acontecimento e o trágico como condição da experiência humana (WILLIAMS, 2002). Assim, o trágico tornou-se uma chave fundamental para explicar a divisão que determina a experiência moderna em sua totalidade radical, a finitude e o infinito, o imanente e o transcendente, a ciência e o mítico-religioso. Nessa nova compreensão do trágico, o que entra em crise é a dimensão da representação como aquela em que o caráter inteligível (cognitivo e moral) poderia ser validado, uma vez que se generaliza a irrepresentabilidade do catastrófico (SELIGMAN-SILVA, 2000).

No entanto, na modernidade, o melodrama obliterou a tragédia como forma de expressão e inaugurou a tragédia como conteúdo melodramático. Assim, a tragédia é menos forma expressiva do que temática

melodramática: cadeia de eventos que levam a sofrimentos, lágrimas e paixões. O trágico, como acontecimento que leva a sofrimento, é frequentemente associado à inevitabilidade de perdas e da vulnerabilidade diante do destino. Apesar disso, o melodrama culmina em uma recuperação heroica da liberdade, uma vez que sua história heroica se opõe a construções trágicas de heroísmo. A tragédia lida com a contingência como uma força poderosa de um destino inexorável na formação da ação de indivíduos e eventos. Os heróis trágicos são incapazes de arrancar seu destino do caminho predeterminado da tragédia, mas eles também são sujeitos divididos, motivados pela responsabilidade por seus próprios defeitos e dores. O melodrama, por outro lado, nega a responsabilidade do herói pelo seu próprio sofrimento ou o sofrimento que causa aos outros. No entanto, as narrativas melodramáticas parecem anunciar, com certa frequência, a capacidade de os heróis dominarem seus próprios destino e sofrimento, permanecerem virtuosos em sua autoidentidade e experimentarem a autonomia.

Tragédia é, na cultura contemporânea, o nome comum usado para designar acontecimentos que levam pessoas ao sofrimento e à morte imprevista, fatos que irrompem com violência no curso da vida e que são impossíveis de ser totalmente controlados e evitados. Acidente aéreo, catástrofe natural, assassinato, chacina, incêndio, são alguns dos acontecimentos. Se levamos em consideração a concepção clássica, há certa vulgarização do termo na fala cotidiana e nos meios de comunicação. A tragédia não é só sofrimento e morte nem apenas acidente. Tampouco é qualquer tipo de reação à morte ou ao sofrimento. Tragédia designa um tipo específico de acontecimento e de reação mediado por uma longa tradição de formas de representação. Raymond Williams (2002) afirma que, na modernidade, tragédia assume muitas formas, que designam maneiras de vivenciar as experiências sociais. Haveria muitas rupturas em relação à tragédia grega antiga, por maior que seja a força desse modelo ainda hoje – a partir do Renascimento há uma tentativa de se estabelecer uma tradição clássica da ideia de tragédia nas culturas ocidentais. Essa tradição, assim como a própria ideia, é uma construção social (WILLIAMS, 2002).

Seguindo a potência do conceito de *imaginação melodramática* de Peter Brooks (1985), acreditamos que a tragédia está sendo frequentemente identificada e representada como catástrofe. Ou seja, a operação melodramática, aqui, se dá no trabalho para fazer eventos catastróficos serem moralmente legíveis, tornando essa legibilidade um espetáculo e uma convocação à ação política baseada na luta do bem contra o mal. Desse modo, acreditamos que a catástrofe se desapega da tragédia como uma parte de sua narrativa e passa a ter com ela uma relação de equivalência ou sinonímia.

Nosso objetivo principal nesse texto é analisar as consequências políticas dessa sinonímia, que pode promover a resignação, a normalização do trágico como catástrofe, em sua inevitabilidade, como força acachapante de transformação da ordem. A separação do catastrófico do trágico os tornou sinônimos. A que catástrofe se refere por essa separação? O que ela diz sobre o excesso de possibilidades de representação da existência trágica? O que ela diz sobre a cotidianização da catástrofe? Passamos da metonímia à sinonímia na relação entre tragédia e catástrofe?

Problematizamos que, enquanto continuarmos a pensar em nossas catástrofes como trágicas, provavelmente não abordaremos suas causas profundas. Se o tipo de narrativa corrente para tratar de acontecimentos considerados catastróficos não corresponde à singularidade da tragédia e, em vez disso, são melodramas, o que devemos pensar é em como o melodrama na cultura contemporânea se aplica como forma de reorganização da política, inventando catástrofes, ameaças, perigos e inimigos públicos.

Catástrofe, trauma e representação

Para tornar a catástrofe um objeto histórico, segundo Krzysztof Pomian (1977), é preciso se reter a quatro definições: a catástrofe é um evento prejudicial, desastroso, social e cultural, unificador e extraordinário. A primeira definição, a de um evento prejudicial ou desastroso, parece a mais óbvia, embora seja de certa a mais forma enganosa. Esse significado não é quantitativo, é qualitativo, envolve valor. Um fenômeno natural com características idênticas pode ser definido como

catástrofe na modernidade, mas não na contemporaneidade; em uma região específica e não em outras; para determinados grupos sociais e não para outros. Seus efeitos, assim como a possibilidade de repará-los, dependem de um sistema técnico-econômico ou cultural, um limiar de tolerância. A catástrofe é um evento que escapa ao domínio de um grupo humano, superando sua capacidade de absorção – capacidade técnica, econômica, cultural ou mental – que cria uma ruptura e cria uma série de oposições entre o antes e o depois. Em outras palavras, a noção de vulnerabilidade tomou precedência sobre o fato em si.

O qualificador de evento social e cultural é fundamental, porque um desastre é primariamente um fato que pode ser descrito em sua realidade material. No entanto, um terremoto que ocorre em uma área desértica, uma explosão atômica durante os testes nucleares não são desastres. Por outro lado, fenômenos cósmicos sem consequências materiais em humanos, cometas ou eclipses, podem ser percebidos como catástrofes (LABROUSSE, 1974).

Em um sentido forte, a catástrofe é uma ameaça radical à ordem cultural e social, tanto em sua existência quanto em seu significado: em sua dimensão espacial (lugares que servem tanto como referência natural quanto como suporte material para a ordem, espaço construído pelos homens) e na sua dimensão temporal. Como Pomian (1977, p. 789) aponta, “é aquela mudança negativa que causa ou ameaça provocar uma mutação na solução de continuidade. A catástrofe quebra o tempo humano, abre um abismo entre o passado e o futuro, ameaça quebrar o elo entre as gerações”. Seu sentido mais comum, como sabemos, é o de desastre súbito e terrível, implacável, o que corresponde a um evento que causa numerosas vítimas e com inúmeras consequências para a comunidade.

A catástrofe também é um evento unificador. Nessa definição de catástrofe, ela afeta um grupamento social (indivíduos, comunidades, organizações e sociedades), que é assim definido, especialmente porque tem um intenso significado simbólico e pode ser a matriz de formação de uma identidade social e de uma comunidade. Como assinala Amalia Signorelli (1992), em geral, os sinônimos de catástrofe são desastre, infortúnio, cataclismo e tragédia. Aqui, o elemento que caracteriza a

catástrofe parece ser uma mudança negativa, trazendo danos e dores. No entanto, é preciso levar em conta que o significado e o valor da catástrofe não são dados pelo evento em si, mas também pelos modos de reconhecimento e de identificações sociais.

Um evento radical na redefinição do sentido de mal e catástrofe foi o terremoto de Lisboa em 1755: no pensamento filosófico, a ideia de mal natural como expurgação do mal moral desapareceu, sendo o mal natural desde então encarado como objeto de uma intervenção tecnocientífica. Até então, segundo Susan Neiman (2003), entendia-se como “mal metafísico” a degeneração inerente aos limites da substância que cria o mundo, enquanto “mal natural” poderia ser conceituado como a dor que experimentamos no mundo. O mal moral seria “o crime nosso para o qual o mal natural seria a solução” (NEIMAN, 2003, p. 35). Assim, catástrofes naturais, por exemplo, produziam dor (mal natural) que era valorada como solução divina para a purgação de males morais praticados pelos homens, especialmente contra Deus. Segundo Neiman (2003), o século XVIII teria posto em questão esta tipologia do mal, tendo com o limite de seu desgaste um evento não da história do pensamento, mas da vida concreta mais elementar: o terrível terremoto que abateu Lisboa em primeiro de novembro de 1755.

Em 1756, Immanuel Kant publicou três textos distintos sobre o terremoto e formulou uma teoria relacionada com a origem dos sismos, envolvendo o deslocamento de enormes cavernas subterrâneas insufladas por gases a alta temperatura, que mais tarde se mostrou falsa. Mas foi uma das primeiras tentativas sistematizadas a tentar explicar os sismos através de causas naturais (cujos efeitos e consequências podem produzir eventos catastróficos), em vez de sobrenaturais (castigo divino para os pecados humanos). Segundo ele,

[a] contemplação de tantas desgraças como as que a última catástrofe semeou entre os nossos concidadãos tem de, obrigatoriamente, despertar a nossa humana afeição e fazer-nos compartilhar do infortúnio que tão duramente os atingiu. Mas ofenderemos muito esse imperativo se insistirmos em ver semelhantes fatalidades como castigos divinos, infligidos às cidades dizimadas em virtude das más ações por elas cometidas, enca-

rando, desse modo, todas essas infelizes vítimas como alvos da vingança de Deus, sobre os quais se abateria toda a ira do seu espírito justiceiro. Este tipo de juízo é de uma imperdoável petulância, pois arroga-se a capacidade de decifrar e interpretar a seu modo os desígnios da divindade. (KANT, 2005, p. 59)

Os ensaios que compõem o livro *Escritos sobre Terremoto* (2005) foram publicados antes de *Crítica do Juízo* (2002), onde Kant estabeleceu que o sublime envolve nosso fascínio perante a irrupção do poder da natureza em quebrar ou suspender momentaneamente nossa capacidade de representação em relação ao acontecimento, revelando uma inferioridade do espírito em relação à natureza.

Em *Crítica do Juízo*, Kant propôs uma distinção entre o sublime matemático e o sublime dinâmico. O primeiro surge diante de eventos que se destacam por sua magnitude e, em última instância, nos levam à ideia de totalidade. O segundo surge diante de fenômenos que se destacam por seu poder e levam a ideias de razão prática. Ambos incluem julgamento estético peculiar, no qual a representação parece falha em face da magnitude ou poder da natureza fenomenal. O sublime matemático traz como consequência uma composição estética cuja imaginação busca reunir em um todo unitário as intuições que são dadas homoganeamente de maneira espaço-temporal. O sublime dinâmico implicaria uma conexão de naturezas heterogêneas: por um lado, objetos aterrorizantes e, por outro, as ideias de moralidade e humanidade. O sublime dinâmico lida com o possante, o titânico; ultrapassa-nos por seu poder.

Para Kant, o sublime faz um correlato entre a natureza e a moral. Desse modo, bem resumiu Zizek (2014, p. 53), “por mais brutal que seja a exibição da natureza feroz, não poderá atingir a lei moral dentro de cada um de nós”. Segundo o filósofo alemão, por sua vez, a ausência de limites é marca central do sublime em oposição ao belo. De todo modo, o sublime é menos um objeto da natureza do que um efeito catártico que ocasionaria, momentaneamente, a quebra da capacidade de representar o que se experimenta como fenômeno sobre-humano. Por outro lado, pergunta-se Zizek (2014), será mesmo que a natureza é tão mais devastadora, ameaçadora e violenta do que o capitalismo e sua lógica de produção de desigualdades, diferenças e destruições?

Em torno da definição kantiana de sublime, forma-se uma terceira noção de catástrofe, aquela que atesta sua extraordinariedade e irrepresentabilidade. Na maioria dos casos e qualquer que seja sua origem e a duração de suas consequências, designa fenômenos súbitos, instantâneos e rápidos. A partir daí, é possível distinguir as calamidades das catástrofes em torno da repetição e da regularidade, da ordinariedade e da extraordinariedade, a recorrência e o evento fundador. Então, aqui estamos com uma noção que abrange fatos naturais, políticos e sociais e que pode de alguma forma se aplicar ao holocausto (*shoah*, em hebraico, significa catástrofe), abordados em diferentes trabalhos (cf., por exemplo, NESTROVSKI e SELIGMAN-SILVA, 2000):

[A] catástrofe é por definição um evento que provoca um *trauma*, outra palavra grega que quer dizer “ferimento”. Trauma deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já que se revela, mais uma vez o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa. (NESTROVSKI e SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 8)

Quão precisamente alguém pode “pensar no impensável” sem antes inseri-lo nas estruturas conceituais e sistemas representacionais existentes? Fazer isso é retirar precisamente aquelas qualidades míticas e misteriosas que lançam em relevo as limitações e as insuficiências do pensamento e da prática contemporâneos. Se essa afirmação parecer obscura, consideremos com que força a palavra *shoah* se vinculou nas últimas décadas a um corpo precisamente demarcado de eventos históricos, dilemas morais e apropriações político-ideológicas. Isso aconteceu, apesar de uma geração de estudiosos e escritores, de Saul Friedländer e Timothy Snyder a Paul Celan, Primo Levi e Giorgio Agamben, argumentar que os horrores em questão excederam necessariamente qualquer possível ato de descrição ou representação. De fato, o termo *shoah* era inicialmente atraente para alguns precisamente porque seu uso canônico - um golpe divinamente enviado, uma catástrofe de extensão desconhecida - parecia incorporar resistência a essa demarcação de seus

próprios limites semânticos. No entanto, *shoah*, como catástrofe, passou a definir um largo campo de eventos considerados traumáticos

Com frequência, a relação entre catástrofe e trauma é tomada pela impossibilidade de representação. Theodor Adorno (1962, p. 29), por exemplo, chegou a se perguntar se escrever um poema após seria um ato bárbaro, o que remete à impossibilidade de representar o horror (o acontecimento catastrófico como inexprimível). Adorno tinha uma visão de arte muito específica: para ele, a arte poderia dizer a verdade escondida pela dominação ideológica, sendo as obras de arte lastros capazes de postular sem palavras aquilo que foi barrado para a política. Nesse sentido, a arte seria um ato bárbaro por tratar do holocausto.

Anos depois, o próprio Adorno (1975, p. 362-363) reviu sua opinião: “A dor perene tem tanto direito à expressão como o torturado grito: por isso pode ter sido um erro afirmar que não se pode escrever mais nenhum poema após Auschwitz”. Sendo assim, para ele, a humanidade, que estaria posta à prova, “após Auschwitz”, admitiria com esses versos o reconhecimento da sua fragilidade, da sua fertilidade vazia diante da barbárie. No entanto, o reconhecimento dessa fragilidade representa o direito ao grito humano e o primeiro passo para que a sociedade se debruce criticamente sobre seus traumas e catástrofes.

O século XX com suas experiências traumáticas – guerras mundiais, o fim do mundo socialista, genocídios, acidentes nucleares – fizeram do contemporâneo um tempo de “múltiplas catástrofes” (ROUSSO, 2016, p. 26). Desse modo, a realidade, entendida como catástrofe, questionaria as possibilidades de representação. A forma tradicional de representação, que garantia a diferenciação entre história e ficção, ficaria abalada em sua fundamentação diante da perspectiva da realidade como catástrofe ou como trauma. Há, portanto, uma “virada freudo-kantiana” no entendimento das relações entre trauma, catástrofe e representação que inaugura um novo paradigma: em vez de “centralizar a reflexão sobre os modos de reproduzir a realidade”, questiona-se “a possibilidade mesma de se experienciar essa realidade” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 83). O que está em jogo agora são os limites e as possibilidades da represen-

tação². Uma das características do testemunho é a tensão entre a necessidade e a impossibilidade da representação. Sendo assim, o conceito de trauma – entendido aqui via Freud como um acontecimento que não pode ser assimilado nem enquanto ocorre, tampouco posteriormente, a não ser de modo precário – problematiza também a “possibilidade de um acesso direto ao ‘real’” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 85).

Embora o conceito de trauma seja derivado da psicanálise, ao longo do século passado, o trauma também se tornou um termo chave na crítica e na teoria cultural. Cathy Caruth (1996) trouxe a psicanálise, a teoria literária desconstrutiva e os estudos sobre o holocausto para uma nova e produtiva constelação teórica. Movimento seguido por Dominick LaCapra (2001) em uma reflexão mais sutil e crítica sobre este novo campo interdisciplinar de estudos, frequentemente preocupado com o exemplo do holocausto. Cada um deles encontra na obra de Freud a oportunidade de focalizar o problema do trauma ou em torno da repressão do passado e seu retorno repetitivo (LaCAPRA, 2001) ou em relação à repetição literal e não narrativa do evento traumático (CARUTH, 1996). Esses vieses de leitura apresentam problemas não apenas porque se referem à noção freudiana de “trauma” no singular, como se fosse um objeto invariável e uma categoria única, em vez de abordá-lo a partir de suas diferentes conceituações que cortam problemas diferentes ou expe-

2 A representação, como entende Katheryn Woodward (2000, p.17-18), “inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos”. Nesse sentido, nossa relação conosco e com o mundo é sempre mediada por representação. Não há como viver sem representação, porque não há como viver como humano sem a instância produtiva da linguagem, da cultura e do poder. A princípio, catástrofe – em sua ordem do indizível e do irreparável – pode parecer, como foi mostrado, irrepresentável, pois toda representação seria uma aproximação simulativa do vivido, mas não o vivido. Seligmann-Silva (2000) observou que a catástrofe como acontecimento-limite não pode ser destituída de sua singularidade, mas ao mesmo tempo é impossível não narrá-la, pois é necessário fazê-lo: essa transposição, por meio da narração é tanto terapêutica como ético-política. O que estamos afirmando aqui é mais do que isso: a própria experiência do trauma está imersa em sistemas de representação que localizam o sujeito no mundo, dando-lhes o material semiótico por meio do qual apreendem e expressam a realidade, mas também “os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (WOODWARD, 2000, p.18).

riências, mas também porque, em seu uso no campo da história, correm o risco de reduzir todos os casos singulares à mesma grade interpretativa, que encontraria o retorno do recalçado ou a repetição do literal em cada experiência histórica qualificada como traumática. O senso de debate em torno do trauma e da representação foi posteriormente elaborado em novos contextos como cinema e estudos de cultura visual, incluindo até jornalismo, literatura, ópera e artes visuais, como acrescentou Kaplan (2005).

Pesquisas nesta área, como as de LaCapra (2001) e de Caruth (1996), estão preocupadas em como memorizar o trauma sem se identificar demasiadamente com a posição da vítima; ou promover agendas ideológicas, como a retribuição violenta ou o esquecimento da injustiça social. Subjacente a esses problemas estão as ambiguidades relativas às relações entre trauma psicológico e cultural. O trauma deve ser entendido como um distúrbio psicológico coletivo ou é uma construção retórica da memória coletiva? O uso do termo trauma confunde, em vez de esclarecer esta narrativa histórica? Outros estudos, como o de Andreas Huyssen (2003), questionam se o trauma continua a ser uma área de pesquisa útil e provocativa fora dos limites da psicoterapia - até que ponto o trauma abarca qualquer representação do sofrimento humano e que críticas são pertinentes no que diz respeito à violência e catástrofe?

Por que uma experiência se torna traumática? O que nos autoriza a pensar em uma experiência ou em um aspecto dela como trauma? A falha em especificar esse problema corre o risco de estender o prazo para qualquer situação desagradável. Sem dúvida, uma categoria que visa a explicar tanto, desde os fatos mais terríveis que escapam ao entendimento até as circunstâncias mais banais que produzem descontentamento, provavelmente acaba não explicando nada. Para LaCapra (2001), o que é explícito é que o passado não retornaria somente na forma de uma narrativa, mas de um ato, no qual o presente e o futuro seriam subsumidos e determinados por ele. Ao serem performados, os tempos implodem, como se alguém estivesse novamente vivendo a cena traumática novamente. Seriam, assim, “situações nas quais o passado nos assedia e nos possui, de modo que estamos presos na repetição compulsiva de cenas traumáticas, cenas nas quais o passado volta e o futuro é

bloqueado ou preso em um círculo melancólico e fatal que é um eterno retorno” (LaCAPRA, 2001, p. 45-46). Para sair dessa indistinção temporária determinada absolutamente pelo tempo passado, a solução estaria na possibilidade de elaboração do passado como gesto político.

A psicanálise enfatiza que o trauma é um problema de memória, não uma propriedade de um tipo específico de evento ou experiência. Há o perigo de que o trauma seja tomado como categoria inquestionável e que se examinem casos de violência apenas em termos de trauma, testemunho e representação e não também de desigualdades, opressões e dominações (MEEK, 2010). Reforçar a ideia de trauma confina nossa compreensão da memória em termos de dor, sofrimento e perda, enfraquecendo a agência humana, a luta democrática e nos prendendo à repetição compulsiva (HUYSSSEN, 2003). Essa redução enfatiza a posição da vítima e potencialmente não dá a devida atenção à expressão da agência política.

Enquanto os discursos de trauma muitas vezes constituem o modo pelo qual indivíduos e comunidades trabalham suas histórias e memórias de conflito, catástrofe e sofrimento, essas histórias e memórias vêm sendo frequentemente engajadas em posições ativas que buscam enfatizar o estabelecimento da verdade e da justiça, ou posturas éticas que priorizam ideias como testemunhar, reconhecer, reparar, reconstruir e compensar. Por outro lado, a aposta irrestrita na noção de trauma pode também transformar desigualdades e questões sociais mais amplas e profundas em uma cena pública de vítimas, algozes e heróis.

A imaginação melodramática, a tragédia e a catástrofe

Os atentados terroristas de 11 de Setembro nos Estados Unidos demarcam uma maneira específica de narrar, testemunhar, assimilar, discutir e lembrar um acontecimento: seu decorrer foi filmado e assistido ao vivo no mundo inteiro. Na esteira dessa discussão, Roger Silverstone (2011) afirma que momentos como aqueles marcam o modo pelo qual cada um de nós é capaz de construir nossa própria versão desses eventos. A “nossa capacidade de fazê-lo, na verdade a própria capacidade da mídia de representá-los em primeiro lugar, depende da presença em

nossa cultura e em nossas mentes de imagens que já existem” (2011, p. 75). No começo da cobertura, enquanto repórteres e audiências lutavam para compreender o acontecimento, dizia-se que era como Hollywood: “o chocante e o ameaçador precisam ser transformados em sentido” (SILVERSTONE, 2011, p. 75). Apesar dos momentos singularmente catastróficos, “a mídia tem um estoque de imagens, molduras e narrativas disponíveis em seu arquivo consciente e inconsciente, que irá aguentar e explicar” (SILVERSTONE, 2011, p. 75). Aquilo que é complexo, estranho, extraordinário, passa a ser reivindicado como familiar, o que acaba suavizando o golpe. De acordo com o autor, a relação da mídia com a catástrofe não pode ser entendida apenas no momento imediato e suas consequências. Temos que entender esse relacionamento e nosso próprio relacionamento com esse relacionamento, no contexto mais amplo de como os meios de comunicação consistentemente e persistentemente representam o mundo para nós, a alteridade, outros povos, outras culturas. É um trabalho, diz ele, que “envolve seleção, representação, tradução”, que tem consequências sobre como compreendemos o que ocorre no mundo, mas também como nos posicionamos em relação a isso (SILVERSTONE, 2011, p. 76).

O autor aborda a cobertura sobre 11 de Setembro através das relações entre mídia e conforto: na interrupção (no tempo), na transcendência (no espaço) e na alteridade (na ética). A partir disso, fica evidente que a mediação midiática da catástrofe permite não só um controle dos sentidos, mas também uma reversão no sentido corrente de catástrofe e trauma históricos ou coletivos. A mídia opera a catástrofe numa lógica hiperrepresentacional, com excesso de imagens, comentários e outras formas de restabelecer a compreensão do vivido como se fosse imediato ou aparentemente inexplicável ou inexprimível. A catástrofe e o trauma, como experiências-limite da capacidade representativa, na cultura da mídia contemporânea, se articulam à lógica do espetáculo e da torrente de imagens e outros signos. Fredric Jameson (2002) reage a essa percepção quando argumenta que a exibição de patriotismo orquestrada pela mídia no 11 de Setembro foi um exemplo exagerado da “estrutura da novela que organiza grande parte de nossa experiência

pessoal” (JAMESON, 2002, p. 299) - não temos mais como sentir nossos sentimentos fora do enquadramento da mídia sobre eles³.

Anker (2014) trabalhou com o 11 de Setembro e as suas consequências na política norte-americana e reformula com ousadia as teorias políticas de soberania, liberdade e poder, analisando o trabalho do melodrama e do afeto na política contemporânea. Ela argumenta que o melodrama anima desejos por poder irrestrito. Ela afirma que o recente aumento do melodrama nos Estados Unidos é uma indicação de descontentamento público. Reflexo que é, em última análise, uma expressão da incapacidade do público em superar a exploração e a desigualdade sistêmica, em vez de uma resposta alarmista às ameaças inflacionadas à nação.

Nos Estados Unidos, a crise de 11 de Setembro se desenrolou através de uma trajetória narrativa de ferimento, *pathos* e retribuição moral. A resposta inicial foi uma vitimização empática em todo o país, uma dor coletivamente experimentada em resposta ao sofrimento injustificado perpetrado por um vilão maligno. Os líderes políticos declararam que o país fora atacado por causa de sua virtude – a liberdade e a democracia –, era o que os “malfeitores” pretendiam destruir através da violência. Parecia que uma ação retaliatória defenderia adequadamente ideais de vitimização e curaria a dor compartilhada. Anker (2014) questionou: a crise foi experimentada por meio da narrativa melodramática de vitimização e retribuição? O discurso melodramático pode produzir um certo tipo de identidade nacional através da empatia com o duplo papel de vítima e herói? A cobertura do ataque teria sido central na representação dos Estados Unidos como uma vítima moralmente poderosa em uma posição que exigia uma ação retributiva heroica. O melodrama seria fundamental nessa mudança de posição, pois é um modo de narrativa da cultura popular que emprega emoção para fornecer uma distinção inequívoca entre bem e mal por meio de claras descrições de vitimização, heroísmo e vilania.

3 Não há espaço aqui para detalhar como essa estrutura melodramática, da novela, não diz respeito apenas ao contexto norte-americano, essa forma de contar histórias – reais ou ficcionais – está no cerne da mediação comunicacional da cultura ocidental. Para pensar a catástrofe no sul global, sugerimos a leitura dos seguintes autores: Kaplan (2008), Lamont (2012) e Dubow e Rosengerten (2004).

Para Peter Brooks (1985), enquanto o melodrama preserva a ênfase da tragédia no sofrimento e na luta do bem contra o mal, também muda seu caráter ontológico e moral. Deuses e demônios - imagens antiquadas, extraídas da “moral oculta” de um tempo anterior - ainda podem ser invocados, mas os “lugares secretos” em que se escondem estão aqui entre nós, dentro de nós, como regra social e processo de subjetivação: “O ritual do melodrama envolve o confronto de antagonistas claramente identificados e a expulsão de um deles. Não é mais um valor transcendente claro a ser reconciliado. Há, antes, uma ordem social a ser purgada, um conjunto de imperativos éticos a serem esclarecidos” (BROOKS, 1985, p. 17).

A insistência da tragédia na reflexão interior e no limite moral simplesmente não tem lugar aqui. Através da vilania, o sofrimento que a tragédia sustenta ser um elemento transcendente e permanente das eras se torna firmemente implantado no mundo: uma força histórica incorporada que pode ser combatida e destruída. Ao mesmo tempo, o *élan* da política revolucionária e a ascensão do desencantamento retiram grandes cruzadas contra o mal de sua aparência de arrogância: se os vilões estão entre nós e podem ser destruídos, por que não destruí-los? Para entender isso, Brooks (1985, p. 206) adverte, a virtude só pode ser entendida como “a capacidade de enfrentar o abismo, mesmo que seu conteúdo possa ser nada”. Afinal, “reintroduzir um sentimento de tragédia” é realmente oferecer “falsas esperanças de reconciliação” (BROOKS, 1985, p. 206).

A experiência moderna de tragédia dá ênfase à trajetória do herói, assume o destino como de posse dos indivíduos, como propriedade expressiva da Vontade. Mas a tragédia é sempre determinada por um fato externo ao sujeito, de mutabilidade inexorável. É marcada pela fatalidade e pela irreversibilidade de um imponderável. É, portanto, resultante de um conflito entre a necessidade e a vontade. Os pontos principais da manifestação estética da tragédia são as relações entre ordem e acidente, a ação irreparável do herói e sua destruição e a vinculação com a morte.

O trágico diz respeito ao fato de que nós não podemos saber que horrores futuros nos estão reservados, reconhecer nossa ignorância é forma fértil de agnosticismo, semelhante ao reconhecimento da alteridade e da impenetrabilidade da tristeza do outro. Como explica

Raymond Williams (2002), a imaginação trágica é sagaz por saber o que não sabemos, e como consequências trágicas podem fluir de uma auto-cegueira. O valor da tragédia trata de uma cerimônia de dor compartilhada, comunicada, contextualizada, parcialmente inteligível, socializada, “ficção emocionalmente higienizada” (WILLIAMS, 2002, p. 74), constitui material para autoconsciência e reconhecimento mútuo. Algumas formas de agonia são manifestações de absoluta falta de sentido, parte do que Terry Eagleton (2013) chama de traço demoníaco do trágico. O demoníaco, em uma palavra, é uma forma de niilismo ou cinismo, que se revela no absurdo, chafurda no farsante e não pode ser redimido porque não pode ver o ponto de redenção. Certamente, afirma Eagleton (2013), o trágico diz respeito também a uma forma específica de trabalho e encenação do sofrimento: “dota o sofrimento de uma espúria desproporção, emprestando-lhe uma inteligibilidade que parece trair a incoerência do próprio acontecimento” (EAGLETON, 2013, p. 103).

Para Brooks (1985), o melodrama representa na cultura moderna uma resposta à perda da visão trágica no sentido clássico. Ocorre em um mundo onde os imperativos tradicionais de verdade e ética foram violentamente colocados em xeque pela crença na razão. O melodrama é marcado pela sentimentalização e a moralização do sofrimento numa era pós-sagrada. Quando a divindade não ocupa mais o lugar central de organização do mundo, cabe ao melodrama configurar as noções de certo e errado, de bom e mau. Para Brooks (1985), quando o melodrama preserva a ênfase da tragédia no sofrimento e nos compromissos agonísticos entre o bem e o mal, muda a sua ontologia moral. No melodrama, a ordem político-espiritual foi drenada de sua ordenação extramundana. Para o autor, as origens do melodrama podem ser localizadas dentro do contexto da Revolução Francesa e suas consequências⁴. Este foi o momento epistemológico que o melodrama ao mesmo tempo ilustra e contribui: é marco da descentralização do sagrado e de suas instituições representativas na cultura ocidental moderna (a Igreja e a Monarquia), assim como da quebra do mito da cristandade, da dissolução de uma sociedade orgânica e hierarquicamente coesa pela divisão estamental.

4 Para compreender uma história do conceito de melodrama, consultar também: Heilman (1968), no que diz respeito à crítica teatral do melodrama na tradição britânica, e Bennet (2007), que definiu a estrutura melodramática da notícia televisiva norte-americana.

O melodrama surge em um mundo onde a promulgação de verdade e ética, sua instauração como um modo de vida, é de interesse político imediato e diário. Nesse sentido, a moral oculta é fundamental para a constituição da *imaginação melodramática*.

O melodrama é um tipo de imaginação que se manifesta em diferentes narrativas, gêneros e estilos os mais variados (o realismo, o romantismo, o testemunho, o documental, o jornalístico, o folhetim, a telenovela), se configura como a forma privilegiada pela modernidade para exercer o papel regulador. Seu recrudescimento na cultura moderna eclipsou a tragédia como poética e contribuiu para o desenvolvimento do trágico segundo formas melodramáticas.

O melodrama conforma “polarização e hiperdramatização de forças em conflito” e representa “a necessidade de localizar e fazer evidente, legível e operativo, todas as escolhas e os modos de ser nos quais tentamos nos agarrar, quando não se pode mais fazer derivar as coisas de nenhum sistema transcendental de crenças” (BROOKS, 1985, p. 8). É um modo de ver e experimentar o mundo, que se baseia na *moral oculta* (a secularização da oposição cristã entre o bem e o mal) e num *modo de excesso* - excesso gestual e sentimental, na comoção, na individuação da dor, na vitimização e na busca por piedade e redenção. A imaginação melodramática envolve uma “polarização absoluta da moralidade” e um “maniqueísmo tácito”. É através da “moral oculta” que a ordem social é purgada e o imperativo ético consegue se fazer claro. Sempre com ensinamento, punição ou advertência, a moral oculta se faz presente com o intuito de “orientar” e, talvez, com a função de “separar aquilo que lhe pode ser bom ou mau” (BROOKS, 1985, p. 15). A moralização busca produzir identificação com os consumidores de tais narrativas, procurando comungar uma determinada visão moral de mundo.

Para Elizabeth Anker (2014), o melodrama é também um discurso político. É onde “as convenções populares do individualismo liberal” valorizam o credo de que os cidadãos “podem estar livres para poder escolher” e “mestres de seu próprio destino”, embora a experiência vivida se caracterize cada vez mais pelo contrário: pela “organização de poderes mobilizados através e contra os indivíduos” (ANKER, 2014, p. 152). Refere-se a um discurso político através do qual a ação pessoal

é interpelada, valorizada e traduzida em crença moral e ação. Entendido como um direito à cidadania, o ideal de agência humana cria uma sensibilidade aguda à possibilidade de sua perda, enquanto bloqueia ou desacredita formas emergentes de solidariedade que podem completá-la ou substituí-la. Como tal, o discurso político melodramático lança práticas de cidadania dentro de uma economia moral que pode identificar determinados sujeitos e instituições com a bondade ou com a maldade.

Além disso, onde a tragédia assumia os sujeitos políticos como aqueles que podem se posicionar entre posições morais contraditórias, os sujeitos melodramáticos passaram a serem tendencialmente monopáticos: unitários em seus desejos e identidades, bem como localizados dentro de um universo de dicotomias morais muito marcadas. A autoabnegação reflexiva da tragédia perde aqui sua marca. Enquanto a representação trágica convida os sujeitos a criticarem a qualidade moral de suas crenças (ou duvidarem delas), os sujeitos melodramáticos são unificados e definidos por bondade ou maldade (ANKER, 2014, p. 22). Concentrar a culpa nos outros direciona a experiência paralisante e vazia da agência debilitada pelo evento trágico para algo sobre o qual uma ação conjunta possa ser viabilizada e em torno da qual novas solidariedades e constelações políticas possam se formar.

Linda Williams (2001) defendeu a designação do melodrama como um “modo” cultural em vez de um “gênero”, pois sua popularidade substituiu qualquer categoria genérica. O melodrama, portanto, é uma prática discursiva que torna legível a verdade e a justiça, demarcando uma clara fronteira entre o certo e o errado. O momento originário do melodrama é frequentemente um estado de ambiguidade, que exige que o maniqueísmo erradique a imprecisão através da polarização e da resolução rigorosa. Aqui, qualquer estado de ser é extremo: há pouco espaço para sombra, dúvida, indistinção ou complexidade. O melodrama moraliza todos os problemas e relacionamentos.

Entendemos que o modo cultural do melodrama possa ser definido por cinco qualidades: (a) um lócus de virtude moral que é significado por *pathos* e sofrimento, e pode ser aumentada através de ações heroicas; (b) os três personagens básicos: um vilão cruel, uma vítima sofredora e

um salvador heroico que pode resgatar a virtude da vítima através de um ato de retribuição (embora os dois últimos personagens possam ser habitados na mesma pessoa: vítima/herói virtuoso); (c) polarizações dramáticas do bem e do mal, que ecoam nas representações de indivíduos e eventos; (d) uma interação cíclica de emoção e ação destinada a criar suspense e resolver conflitos; e (e) o uso de imagens, sons, gestos e comunicação não verbal para iluminar a legibilidade moral, bem como incentivar a empatia pela vítima e a raiva em relação ao vilão. As polaridades do melodrama inspiram suas ferramentas e apresentações, à medida que gestos e caracterizações incorporam e reencenam o dilema central: a luta entre o bem e o mal.

Para criar e aprimorar a legibilidade moral, a narrativa melodramática emprega os dispositivos de enredo de eventos grandiosos, ações não provocadas, linguagem hiperbólica e espetáculos de sofrimento. Essas práticas demonstram o bem e o mal através de formas não ditas e, assim, usam gestos dramáticos, música ambiente, repetição temática e montagem associativa para transmitir a verdade moral através do afeto e não da fala. A transparência e o espetáculo dessas práticas imagísticas, auditivas e narrativas servem para aprimorar os fundamentos maniqueístas fundamentais do melodrama.

As designações maniqueístas claras e reconhecíveis se manifestam através da dialética do *pathos* e da ação, na qual o *pathos*, ou profunda empatia pelo caráter sofredor, impulsiona a ação, e a ação impulsiona o *pathos* adicional; essa dialética serve para criar situações cíclicas de antecipação e ansiedade que impulsionam a narrativa adiante. A dor é geralmente inscrita no corpo da vítima, cuja inocência inicial foi destruída, mas pode ser restaurada através da ação heroica redentora, pois no coração do melodrama está o princípio de que, em virtude do sofrimento, a pessoa se torna boa. Baseia essa noção em uma condição de pureza moral que existia antes da vitimização e é mantida em toda a trama, prometida ao sofredor se sua virtude puder ser restabelecida por meio de um ato de restituição heroica que demonstra poder moral.

Kaplan (2005) explica que há uma complexa interação entre cognição e afeto, especialmente no que diz respeito à empatia. A proliferação de imagens pode produzir uma cultura de trauma, que contaria com três

tipos de respostas possíveis a imagens de catástrofe: 1) trauma secundário ou vicário, uma resposta em que o espectador fica chocado ao ponto de estar emocionalmente excitado; 2) a “empatia vazia”, para indicar a natureza fugaz das emoções empáticas que os espectadores frequentemente experimentam; e finalmente 3) testemunhar, uma resposta que transforma o espectador de uma maneira pró-social positiva e que, ao contrário do primeiro tipo de resposta, envolve ética e empatia.

Ainda segundo Kaplan (2005), devemos pensar em que sentidos se pode falar de trauma cultural. Que analogias podem ser possíveis entre formas individuais e culturais de trauma? Poderíamos dizer que em uma cultura, como em um indivíduo, o impacto de um evento avassalador não pode ser totalmente absorvido, é reprimido e retorna em narrativas e produtos culturais aparentemente não relacionados a esse evento, ainda que insistindo em sua lembrança, insistindo em manter o evento presente? Que evidências existem de que o melodrama possa ser a forma cultural para expressar publicamente traumas? Faz sentido que traumas pessoais e sociais causados por situações políticas e sociais possam ser deslocados para o melodrama como forma de representação primordial, de modo a tais traumas poderem ser “abordados com segurança” (KAPLAN, 2005, p. 56), lembrados, mas também esquecidos, em sua experiência-limite? Concordando com Kaplan (2005), acreditamos que o melodrama se tornou a forma cultural por excelência para a expressão dos traumas sociais forma cultural.

Sendo assim, quando o trauma é representado melodramaticamente, a ação heroica melodramática geralmente significa menos reparação material do que simbólica: uma mudança de afeto da vulnerabilidade da vitimização para a poderosa confiança da realização valente. Redenção, restituição, reparação e vingança são todos codificados dentro da conquista do herói e servem para aprofundar o significado de sua identidade. No final da narrativa, através de sofrimento injustificado e redenção heroica, a vítima significa um estado de virtude mais robusto do que no início da história.

Portanto, como explica Anker (2014), o melodrama se expande quando se muda da cultura popular para a identidade nacional. O melodrama estadunidense vai além dos cinco pontos principais de melo-

drama convencional com um toque político fundamental: sanciona o poder estatal apresentando sua implantação como uma medida necessária e justa para a luta contra o mal. Em suma, identificando primeiro os EUA com a vítima e, posteriormente, com o herói que solicita reparação, a fim de instituir a justiça em um lugar de irregularidades anteriores, a narrativa melodramática oferece ao Estado justificativa para exercer poder militar e econômico.

Considerações finais

O melodramático é, como procuramos mostrar, um modo de subjetivação central na cultura contemporânea. O trabalho social fundamental do melodrama consiste, portanto, na tradução de questões sociais e políticas em termos privados e individuais. A experiência surge como epistemologicamente central, confiando em sua verdade na textura emocional dos extremos vividos, fazendo com que o testemunho seja a forma contemporânea de tornar a experiência política e visível no espaço público (SACRAMENTO, 2018). Por esse motivo, o melodrama privilegia os contextos psíquicos do sofrimento, do medo e da tragédia do imprevisto. Além disso, é dependente de interioridade e individualização. Segundo Peter Brooks: “o enunciado melodramático rompe tudo o que constitui o ‘princípio da realidade’, todas as suas censuras, acomodações, atenuações”. Ele oferece a possibilidade de dizer o que está na “vida real” indizível e, assim, “alcançar a expressão plena da condição psicológica e do sentimento moral na forma mais transparente, não modificada e infantil” (BROOKS, 1985, p. 41).

Como consideramos, os estudos que relacionam o modo melodramático à perda do sagrado e à “dissolução” da comunidade orgânica sugerem que o melodrama é uma reação possível ao trauma histórico que destrói os supostos fundamentos da experiência comunitária tradicional. Parece então que a aparente tautologia metodológica pode ser produtiva: o trauma pode ajudar a entender o trabalho social do melodrama. Se concordarmos que o melodrama expressa a ansiedade provocada por um mundo novo e assustador no qual os padrões tradicionais de ordem moral não fornecem mais a cola social necessária, as narrativas melodramáticas podem ser vistas como um modo de restau-

ração pós-traumática. O espectador é posicionado frequentemente como testemunha de catástrofes, como acidentes de avião, mortes de pessoas famosas, guerras étnicas, pandemias e pessoas famintas em todo o mundo.

A cobertura sobre o 11 de Setembro, como pontuamos, é ponto de inflexão na presença do melodrama como modo de conduta política, transformando as questões em disputa entre vítimas, heróis e vilões. Ainda mais, fazendo com que determinados países sejam vilões e outros, heróis/vítimas. Como representa um marco na forma de narrar, transmitir e apreender o acontecimento, é uma cobertura relevante não apenas no contexto norte-americano, mas também em outros países, como o Brasil, inserido na mesma lógica jornalística de criar, a partir de então, um *looping* de informação ao vivo, principalmente na televisão. Essa cobertura, além disso, estabeleceu os limites afetivos às normas de reconhecimento da vulnerabilidade dos outros: elas estão contidas dentro da família. O melodrama é aqui o gênero central que trabalha para traduzir o político em pessoal. Essa tradução também é, vale a pena notar, uma estratégia retórica central da ideologia dominante do neoliberalismo, que sempre desloca o local da agência para o indivíduo e reescreve questões sistêmicas em termos psicológicos e privados. Em contexto neoliberal, a rede de segurança social é reduzida ao mínimo a favor de um sistema que enfatiza a responsabilidade pessoal, onde a vítima é frequentemente culpada. Nesse contexto histórico específico, a personalização e a individualização do político são em grande parte afetadas pelo trabalho social do modo melodramático na vida cotidiana.

Como exploramos, é certo que o melodrama é uma forma de imaginação cultural que possibilita a narrativa de histórias sobre pessoas sitiadas por forças avassaladoras, empregando emoções elevadas, binários morais do bem e do mal, caracterizações de pessoas como vilões, vítimas ou heróis, e histórias que terminam com o triunfo de uma moralidade dominante. No discurso político, concordando com Elizabeth Anker (2014), o melodrama retrata eventos políticos através de uma visão de mundo moral que identifica o Estado-nação como uma vítima inocente da ação vil. Localizando a virtude no sofrimento nacional, a vilania nos antagonistas políticos e o heroísmo na ação estatal unila-

teral, o melodrama contribui para descrever as decisões governamentais e a vigilância do Estado como imperativos morais para a conquista da liberdade. Uma das consequências do governo das relações entre cultura e política pela imaginação melodramática e pela intensa moralização do espaço público na contemporaneidade é transformar complexas relações sociais em uma luta do bem contra o mal. Pela mediação poética melodramática, a catástrofe se torna tragédia.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Madrid: Editora Taurus, 1975.
- ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1962.
- ANKER, Elizabeth. *Orgies of feeling: melodrama and the politics of freedom*. Durham: Duke University Press, 2014.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BENNET, L. *News: The Politics of Illusion*. New York: Longman, 2007.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Connecticut: Yale University press, 1985.
- CARUTH, C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- DUBOW, J.; ROSENGERTEN, R. History as the main complaint: William Kentridge and the making of Post-Apartheid South Africa. *Art History*, vol.27, n.4, 2004.
- EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia de trágico*. Bauru: Ed. UNESP, 2013.
- HEILMAN, R. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle: University of Washington Press, 1968.
- HUYSSSEN, A. Trauma and memory: a new imaginary of temporality. In: BENNETT, J.; KENNEDY, R. (eds.). *World memory: personal trajectories in global time*. Hampshire: Palgrave, 2003.
- JAMESON, Fredric. The Dialectics of Disaster. *The South Atlantic Quarterly*, 101:2, 297-304, 2002.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- KANT, Immanuel. *Escritos sobre o terramoto de Lisboa*. Lisboa: Almedina, 2005.
- KAPLAN, E. A. *Trauma culture: the politics of terror and loss in media and literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005.

KAPLAN, E. A. Global trauma and public feelings: viewing images of catastrophe. *Consumption Markets & Culture*, vol.11, 2008.

LABROUSSE, Elisabeth. *Entrée de Saturne au Lion: l'éclipse de soleil du 12 août 1654*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1974.

LaCAPRA, Dominique. *Writing history, writing trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

LAMONT, M. Accidents Have No Cure! Road Death as Industrial Catastrophe in Eastern Africa. *African Studies*, vol.71, 2012.

MEEK, A. *Trauma and media: theories, histories, and images*. London: Routledge, 2010.

NEIMAN, S. *O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

NESTROVISKI, Arthur e SELIGMAN-SILVA, Márcio. Introdução. In: ____ (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

POMIAN, K. Catastrophe. In: *Enciclopedia Einaudi*, vol.2, Turin, 1977.

ROUSSO, Henry. *A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2016.

SACRAMENTO, Igor. A era da testemunha: uma história do presente. *Revista Brasileira de História da Mídia*, v.7, n.1, 2018. Disponível em: <http://www.ojs.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/7177> Acesso em: 14 de dez. 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. As literaturas de testemunho e a tragédia: pensando algumas diferenças. In: FINAZZI-AGRO, Ettore e VECCHI, Roberto. (orgs.) *Formas e Mediações do Trágico Moderno: Uma Leitura do Brasil*. Sao Paulo: Unimarco Ed., 2004.

SIGNORELLI, Amalia. *Catastrophes naturelles et réponses culturelles*. Paris: Terrain, 1992.

SILVERSTONE, Roger. Mediating catastrophe: September 11 and the crisis of the other. In: ZELIZER, Barbie; ALLAN, S. *Journalism after September 11*. London: Routledge, 2011.

- STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- WILLIAMS, Linda. *Playing the race card: melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Thomaz Tadeu da (orgs.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.

PARTE 2

Catástrofe como memória nas mídias

Os acontecimentos traumáticos, como podemos ler num dos artigos a seguir, costumam causar feridas que se propagam no tempo. Assim, quem se dispuser a escrever uma história do trauma terá de lidar com feridas não cicatrizadas, e possivelmente enfrentar o desafio de “desencontros com o real” que estas geram, na expressão de Márcio Seligmann-Silva, citado nos três textos desta seção. Cada um deles remete a fatos tomados socialmente como catástrofe e às suas repercussões traumáticas.

Os textos acionam diferentes figuras de historicidade, especialmente a memória, para lidar com as temporalidades engendradas a partir desses eventos. O passado, nessas articulações, aparece de modo pouco pacífico e se estabelece uma dimensão incômoda em relação ao futuro. Nos três casos, os eventos catastróficos continuam a atuar na atualidade. A historicidade - que permeia nossa relação social com o tempo - surge, em todo eles, como questão política em disputa nas mídias.

Nas últimas décadas, assistiu-se a uma valorização dos testemunhos e da temática da memória, inicialmente com os relatos de sobreviventes de campos de concentração nazistas, uma forma de exemplaridade para que o extermínio não se repetisse. E a memória do Holocausto surge

no primeiro artigo deste capítulo, intitulado *Narrativas midiáticas sobre ‘campos de concentração’ para crianças nos EUA: uma semântica da catástrofe*, que trata da semântica da catástrofe que se impôs em reportagens sobre “campos de concentração” para crianças no governo Trump. As aspas indicam que o uso da expressão é uma escolha que aciona a memória dessa catástrofe na Segunda Guerra. Os autores tomam como apoio, de forma entrelaçada, os conceitos de crise, tragédia e catástrofe, que analisam para mostrar como a mídia atua na construção de uma crença que estabelece a ligação com o passado.

No segundo texto, *Entre salto e sobressalto midiático: o tempo reincidente d’ Os Sertões*, as categorias de crise e catástrofe ganham em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, um mecanismo operatório de análise para o caso brasileiro. O livro é retomado continuamente em efemérides, mas sua presença nas mídias não se explicaria somente pelo conteúdo, que remete a uma catástrofe que praticamente fundou a República. Antes, a estrutura do livro teria aderência com mecanismos midiáticos, que, para prender as audiências (siderá-las), utiliza-se de um ritmo de sobressalto que remete à ideia de catástrofe iminente no dia a dia.

Por fim, o terceiro artigo, *Aids e HIV como acontecimentos catastróficos e o evitamento da catástrofe: reflexões a partir de Caio Fernando Abreu e Herbert Daniel*, analisa a emergência da Aids e do HIV, nos anos 1980. A partir de escritos de Caio Fernando Abreu e Herbert Daniel, mostra como se põe em cena, com a doença, uma série de confrontos sociais, notadamente em torno dos direitos LGBTQI+. Se o catastrófico se encontra no horizonte de inevitabilidade da morte, há como evitá-lo? A política ocupa aí papel crucial, alerta o artigo. A situação é bastante delicada pois se trata de uma catástrofe que invade o cotidiano da sociedade, em sua intimidade: o tema, com a pandemia do coronavírus, não poderia ser mais atual.

CAPÍTULO 4

Narrativas midiáticas sobre ‘campos de concentração’ para crianças nos EUA: uma semântica da catástrofe

ANA REGINA RÊGO (NUJOC / UFPI)

MARIALVA BARBOSA (MEMENTO / UFRJ)

MÁRCIO GONÇALVES (LIHC/ UERJ)

Introdução

Óscar Alberto Martínez Ramírez e Angie Valerie Martínez Àvalos, ele com 25 anos, ela não tinha 2 anos, ambos de El Salvador, foram encontrados mortos às margens do Rio Grande, na fronteira dos Estados Unidos com o México, em junho de 2019. Na foto, da jornalista Julia Le Duc, publicada originalmente no periódico *La Jornada*, pai e filha estão abraçados e de bruços. A imagem de uma tragédia naturalizada revela uma crise permanente que, por sua vez, provoca tragédias diárias. A foto multiplicou-se nas mídias digitais causando comoção, indiferença, horror, dor, numa multiplicidade sem fim de sentimentos.

Segundo dados da Patrulha da Fronteira dos Estados Unidos divulgados em matéria da BBC News¹, entre os anos de 1998 e 2018,

1 A trágica história por trás de foto de pai e filha afogados ao tentar cruzar fronteira dos EUA. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-48769511>>. Acesso em: 16 ago. 2019.

morreram, em média, cerca de 300 pessoas por ano na zona fronteira entre a América Central e a América do Norte. Em anos como 2005 e 2012, o número de morte chegou a ser 80% maior.

Ainda em 2014, durante o governo Barack Obama, foi implantada uma política mais austera para tentar coibir as imigrações ilegais de cidadãos de vários países da América Latina aos Estados Unidos.

No governo de Donald Trump, as detenções de imigrantes ilegais subiram em 40% em relação ao de Obama e o modo de operacionalização das prisões, com a separação das famílias, obteve, em 2018, grande divulgação em todo o mundo, refletindo uma crise permanente que envolve a precária situação econômica dos países da América Latina e, ao mesmo tempo, revela o lado mais impiedoso do governo norte-americano.

Partindo desse contexto, propomos neste artigo revelar o que estamos denominando uma semântica da catástrofe nos ambientes político e midiático, tendo como lastro teórico a crise da verdade e a ascensão de uma crença que pouco se aproxima do factual. Para tanto, tomamos para observação matérias jornalísticas sobre os “campos de concentração” para crianças nos Estados Unidos veiculadas em 2018 e que se localizam entre movimentos tensionados entre uma construção de verdade e jogos de crença.

Como *corpus* de investigação empírica, escolhemos narrativas que falam de situações catastróficas, entendendo o conceito de catástrofe, para além de seu aspecto limitador enquanto acontecimento monstro, mas alargando-o para eventos traumáticos no plano pessoal e social, em que a própria sociedade termina por ser afetada. Por outro lado, interessa ainda perceber o modo como as narrativas sobre catástrofes pessoais ou coletivas são construídas, como impactam no debate sobre a possibilidade ou impossibilidade de representação do catastrófico e como articulam a questão memorável, construindo, por jogos interpelativos e repetições de situações emblemas, o que estamos denominando uma semântica da catástrofe, em relação com a construção da verdade midiática e seus confrontos com a crença e os valores de cada sociedade

Nesse sentido, o texto se apresenta estruturado em três momentos: no primeiro trabalhamos a dualidade verdade *versus* crença, em sua relação

com a mídia; posteriormente, nos detemos nas construções teóricas que embasam nossa proposição de uma semântica da catástrofe, tendo como pontos de apoio os conceitos de crise, tragédia e catástrofe. Por último, nos debruçamos sobre o processo interpretativo em narrativas jornalísticas sobre os campos de concentração para crianças nos EUA, tendo como objetivo revelar a, já mencionada, semântica da catástrofe.

Verdade, crença e mídia

Colocar o problema da verdade em termos de sua ontologia, de uma definição do que seja o verdadeiro, nos enredaria em uma discussão filosófica certamente interminável: todas as respostas até hoje dadas foram deslocadas por outras respostas, que foram por sua vez deslocadas por outras e assim sucessivamente. E cada resposta dependeu de pressupostos teóricos escolhidos.

Para não cair nesse problema infinito, que só interessa a poucos, opera-se aqui um deslocamento: em lugar de discutir o que é a verdade ou o verdadeiro, trataremos do que é acreditado como sendo verdadeiro. Em vez de procurar a verdade, investigaremos processos de crença, especificamente de notícias que procuram gerar crenças.

A produção das correntes de crença passa, em nossa sociedade midiaticizada, pelas mais variadas tecnologias de comunicação. Nesse sentido, por exemplo, pode-se constatar que um instrumento de comunicação como o *Whatsapp* funciona como uma ferramenta forte de disseminação de crenças. Ora, ponto essencial, uma crença pode se disseminar independentemente de ter fundamento ou não, de ser razoável ou não, de poder ser de algum modo verificada ou não.

Metodologicamente, há que se evitar a tentação de uma suposta objetividade da verdade e dos fatos contra a subjetividade da crença, do falso e da opinião. Diversos autores, como Kuhn (2001), Foucault (2002), Feyerabend (2007), Veyne (1984), cada um a seu modo, indicam que os fatos são sempre produzidos a partir de determinados pressupostos que a eles dão forma e sentido, que não há fatos dados, mas sempre fatos construídos em função de protocolos historicamente criados.

Desse modo, os fatos não são evidências objetivas, não são dados em si mesmos sobre os quais o verdadeiro se sustenta. Os chamados fatos são

uma determinada apreensão do mundo empírico a partir de protocolos e categorias contingentes. Assim, cada sociedade e momento histórico têm seus variados e por vezes contraditórios protocolos para estabelecer e dar sentido a fatos. A apuração, no jornalismo, é um conjunto de procedimentos para estabelecer fatos; os protocolos da ciência, no plural já que são muitos e variados, são protocolos para estabelecer fatos; a astrologia é um conjunto de técnicas para transformar posições astronômicas em fatos com sentido... e assim sucessivamente. No limite, o próprio pensamento mágico, para retomar uma expressão desgastada, tem seus regimes de faticidade.

Por outro lado, a tentação simétrica à da objetividade dos fatos, a ideia de que, sendo os fatos construídos, todos os discursos se equivalem e é portanto absolutamente impossível separar e ordenar diferentes tipos de conhecimento, é igualmente problemática.

Pode-se pensar o momento atual, a partir disso, como o de uma forte crise dos protocolos de faticidade o que coloca a verdade em catástrofe. Mais do que invocar a certeza dos fatos contra as notícias falsas midiaticizadas, trata-se de contrapor protocolos e regimes de construção de fatos.

A reflexão sobre as *falsas verdades* midiáticas deve partir, portanto, de uma base paradoxal, mas nem por isso menos sólida: os fatos são construções, mas construções que podem ser diferentemente fundamentadas a partir de variados procedimentos. Mais do que uma oposição binária (verdadeiro e falso como entidades distintas), o mundo dá lugar a um contínuo que une os dois termos limite (do mais bem fundamentado e construído factual até a subjetividade mais delirante). Provavelmente, vivemos a maior parte de nosso cotidiano longe dos extremos. A catástrofe atual da verdade talvez tenha a ver exatamente com o abandono dessa zona média.

O que temos hoje, com as redes sociais de comunicação, é a disseminação imitativa de crenças, que muitas vezes se apresentam como embasadas por algum tipo de fato, que por sua vez, se revela nas mais diversas formas (fotografias, vídeos, documentos). Tal disseminação é extremamente rápida. Muitas vezes, os que as disseminam dão provas de uma credulidade impressionante, na medida em que aceitam como fatos garantidores de verdade elementos bastante problemáticos.

Essa circulação fragmentada de objetos de crença independentemente de qualquer checagem das informações e de sua fundamentação coloca um problema sério para o jornalismo, especificamente, e para a comunicação, em geral, na exata medida em que todo um sistema social de regulação da verdade, que não seria exagerado datar do século XIX e início do XX, baseado por um lado na ideia de ciência e por outro na confiabilidade jornalística de alguns veículos de comunicação de massa, perde sua estabilidade e entra em uma zona de crise.

Por uma semântica da catástrofe – entre a crise e a tragédia

Ricoeur (2000) em *A metáfora viva* fala de uma nova pertinência semântica possível a partir dos deslocamentos de sentido que sofrem as palavras em determinados enunciados metafóricos. Partindo do ambiente da poesia, reconhece a possibilidade de o sentido vir a transcender o signo e a referência a partir do reconhecimento de que a subjetividade que se manifesta como intencionalidade de um sujeito é também o *locus* de manifestação da linguagem.

Reinhart Koselleck (2015), ao trabalhar a semântica histórico-política dos conceitos antitéticos assimétricos, chama atenção para a possibilidade de intensificar as atribuições recíprocas que se fazem às palavras, sobretudo, quanto estas são aplicadas aos grupos, forjando uma zona de pertencimento em que os grupos se reconhecem e se autodeterminam.

Diferentemente de Koselleck, que analisa conceitos históricos formados por pares binários e de exclusão mútua, quase maniqueístas, centraremos a análise em três conceitos que não se excluem, mas que se complementam e que são, por vezes, naturalizados, o que os nivela e os torna sinônimos. São eles: crise, tragédia e catástrofe.

Vale pontuar que o interesse específico nos vocábulos crise, tragédia e catástrofe se deve, de um lado, ao que consideramos como desnaturalização dos sentidos que estes adquiriram ao longo dos processos históricos. De outro, porque interessa pensá-los enquanto possíveis categorias interpretativas para a historiografia, reiterando sua potencial essência como figuras de historicidade. Logo o foco recai sobre a historicidade destes conceitos e de como as perguntas que nos guiam e

nos levam a eles podem ajudar no processo de interpretação do mundo. O que podemos entender em nossa temporalidade por crise, tragédia e catástrofe?

Em *Crítica e Crise*, Koselleck (2009) vincula temporalmente os dois conceitos que dão título ao livro. Para o autor, o estado de crise permanente, que se instaurou a partir da Revolução Francesa e se prolongou até o século XX, foi produto das críticas articuladas pela filosofia da história, que culminaram com a queda do absolutismo no ambiente europeu. A crítica proliferou a partir do campo fértil da alienação política que o absolutismo impunha aos súditos. O passado ao qual se refere o autor é tão complexo quanto o presente em que nos situamos, assim é válido lembrar a partir de Koselleck (2009) que o relacionamento entre o homem livre e o espaço político acelera o surgimento do pensamento crítico, que, por sua vez, faz nascer a sociedade civil enquanto instituição tensionada com o Estado. A partir daí, há a busca pela normatização das condutas sociais de modo que a moral, “alheia à realidade, vislumbra no domínio da política uma determinação heterônoma, nada além de um estorvo a sua autonomia. Por conseguinte, esta moral acha que, atingindo as alturas de sua própria determinação, poderia varrer do mundo a aporia política” (KOSELLECK, 2009, p. 16).

A filosofia da história passou a se colocar como vetor da crise sociopolítica desde a Revolução Francesa, já que flexibilizou, mas também substituiu o futuro utópico, que se manifestava em ficções morais futuristas, por um processo em que visões de mundo se confrontaram em revoluções e guerras. Sinteticamente, a filosofia da história teria justificado tanto a ascensão burguesa, como também uma nova percepção de um mundo em crise.

A crise se instaura, assim, no limiar das tensões entre um passado acionado ou rejeitado pela crítica e o futuro projetado em relação ao futuro passado, nos tempos de violência, em que os acontecimentos eclodem. As crises e suas consequentes rupturas temporais se tornaram mais profundas com a consciência de que o passado ainda não havia “passado”, mas já estava sendo questionado, trazendo o embate entre versões de acontecimentos, memórias e testemunhos.

No que concerne à tragédia, é preciso recorrer à historicidade de seu conceito cuja gênese localizamos no sexto capítulo da *Poética* de Aris-

tóteles. Para o filósofo grego, no século IV a.C. a tragédia seria uma imitação da ação que se revelaria em diversas partes de um drama. Essa imitação seria visibilizada pelos atores no teatro grego. A parte mais importante da tragédia grega seria o modo de organização dos fatos, visto que ela teria a intencionalidade de imitar ações e não pessoas. O herói trágico vivenciaria um infortúnio ou uma bem-aventurança, reflexo de uma experiência que acarretaria em consequências para suas ações.

A tragédia grega, para além de uma narrativa estética, seria também uma crítica a um processo de desequilíbrio social, enquanto ruptura em direção a uma nova ordem. A sua narrativa poderia ter como foco os deuses, as forças físicas ou as causas naturais.

Vernant e Naquet (2014, p.10-11) afirmam que “a tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários”. Estaria ela enraizada na realidade social, bem mais do que qualquer outro gênero artístico e/ou narrativo. A tragédia seria uma manifestação que teria como gênese o olhar da sociedade para o mito através dos olhos do cidadão. “No mesmo instante o mundo da cidade é submetido a questionamentos e, através do debate, é contestado em seus valores fundamentais” (idem).

A catástrofe, do grego *sparagmós*, por sua vez, seria uma ação potencial, cujo ponto original na trama poética seria a peripécia em seu ápice de destruição e dor no ato final. O herói de uma narrativa trágica seria punido ao final, pois somente assim a sociedade trágica poderia se restabelecer enquanto uma sociedade da ordem.

Em Aristóteles, a tragédia teria como finalidade deixar fluir as cenas ordenadas de modo que a narrativa as conduzisse para a catarse final, em que a catástrofe se manifestaria. A sua representação através da narrativa teatral teria naquele contexto a finalidade de purificação dos sentimentos do povo, podendo despertar a compaixão através dos atos que culminariam com o grande final. A mensagem de cunho moral seria repassada de modo objetivo ao corpo social.

A catástrofe, enquanto catarse cuja reflexividade pública atinge grandes proporções, se revela e explode a partir de crises e impermanên-

cias temporais e é, em muitos casos, de difícil representação visto que se configura como acontecimento que não deveria existir. Seligmann-Silva (2000), ao abordar *a história como trauma*, chama, inicialmente, atenção para o fato de que as catástrofes do tempo, como a *Shoah*, em que o real ultrapassa qualquer representação possível, terminam por impor limite à própria representação e à história. Em sua análise, o Holocausto é um evento superlativo e que, por sua própria natureza, abala a visão relativista da história não podendo ser reduzido a um discurso ou a uma narrativa. O autor faz um movimento que nos leva a pensar os momentos catastróficos da história como traumas e que, portanto, nem sempre são representáveis e, em muitos casos, se configuram como não dizíveis e como experiências não factíveis de serem vivida, constituindo, assim, uma ferida na memória. “O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de percepção de um evento transbordante – ou seja, como no caso do sublime: trata-se aqui também da incapacidade de recepção de evento que vai além dos ‘limites’ da nossa percepção e torna-se para nós, algo sem forma” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.84).

As representações do Holocausto em narrativas cinematográficas, historiográficas e ficcionais não atendem a dimensão real do acontecimento monstro, o que tem potencializado o surgimento de narrativas que tornam um acontecimento como a *Shoah* mitológica e distante do real. Em consequência, instaura-se uma disputa pelo passado traumático e pelas narrativas historiográficas, em que os testemunhos dos sobreviventes, que serviram de base para a proximidade com a experiência indizível e para a própria historiografia, são confrontados com os testemunhos esvaziados dos que contestam o acontecimento como real.

Crise, tragédia e catástrofe, portanto, não são termos que possuam um significado imanente, passando por inúmeras mutações históricas que se refletem nos sentidos que adquirem em cada sociedade. Os três vocábulos possuem na modernidade sentido negativo que muito se distancia do original, claramente estético, sobretudo, quando pensamos em tragédia e em catástrofe.

Por outro lado, passam a refletir na modernidade ações humanas coletivas que terminam por acarretar situações sociais de grande periculosidade em que as vidas se tornam alvo, muitas vezes de maneira

coletiva, comportando ainda, em seus sentidos, crises, tragédias e catástrofes em âmbito individual.

O espaço que escolhemos para observar tanto os confrontos de verdades, como as experiências temporais de crise, tragédia e catástrofe são matérias jornalísticas que narram acontecimentos de 2018, em que o presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, se reveste de inumanidade para causar em famílias e em crianças traumas, talvez irreversíveis. Essa escolha pode ser reveladora das potencialidades analíticas e interpretativas de tais narrativas para a história.

Sendo assim, como último movimento do texto, analisaremos sob a égide da hermenêutica da consciência histórica de Ricoeur as narrativas jornalísticas acerca dos “campos de concentração para crianças nos Estados Unidos”. Nesse sentido, observamos a utilização do termo catástrofe nas narrativas jornalísticas como uma autoridade tradicional que aciona uma determinada verdade do passado. Contudo, relembramos: nem os termos catástrofe, tragédia e crise são estáticos temporalmente, nem o jornalismo, enquanto campo, se utiliza dos mesmos, sem intencionalidade ideológica ou política. Há um encontro de interesses que favorece a construção de uma semântica da catástrofe nos casos analisados a seguir.

No processo de interpretação e compreensão das narrativas a partir da hermenêutica da consciência histórica, procuramos observar enquanto *seres afetados pelo passado*, em uma visão foucaultiana apropriada por Ricoeur, como os conceitos de *tradição* (enquanto autoridade do passado), *tradicionalidades* (enquanto transmissão intergeracional) e *tradições* (enquanto domínio de um código comum) auxiliam no círculo de interpretação das narrativas jornalísticas, a partir das memórias coletivas, sociais e pessoais acionadas pelas refiguração das narrativas em tempos distintos.

Os campos de concentração para crianças – entre a tragédia e a catástrofe

Uma das promessas de Donald Trump durante a campanha eleitoral era a construção de um muro separando fisicamente os Estados Unidos do México. O muro não foi construído, mas a política imigratória tem

se tornado cada vez restritiva. A prisão e a deportação dos imigrantes ilegais pegos pela patrulha da fronteira têm sido constantes.

A gravidade dos fatos se revelou sobretudo quando, em 2018, o governo de Donald Trump resolveu separar as famílias. Pela política de imigração norte-americana, caso um adulto seja pego atravessando a fronteira sem autorização, este será preso e levado ao Centro Federal de Detenção onde aguardará julgamento. Todavia, com o excesso de pessoas na mesma condição, o período em que as pessoas ficam detidas tem se tornado cada vez mais longo. As crianças, por sua vez, em 2018, eram separadas dos pais e levadas para abrigos e raramente sabiam onde os pais se encontravam. Segundo o Departamento de Segurança Nacional daquele país, durante os meses em que vigorou a separação das famílias, entre abril e junho de 2018, 2,3 mil crianças foram afastadas de seus pais e colocadas em abrigos.

Em junho de 2018, o 45º presidente norte-americano voltou atrás na medida que autorizava a polícia de fronteira a separar as famílias de imigrantes, mas isso não representou uma abertura na política de imigração, ao contrário, o governo investiu na construção de centros de detenção em bases militares que podem abrigar entre 20 mil e 50 mil pessoas. Na ocasião, Trump não perdeu a oportunidade de trabalhar suas verdades alternativas e imputou a Obama a culpa pela separação das famílias. Na lei de imigração anterior ao atual governo, não há nenhuma cláusula que autorize o governo a separar famílias e a prender crianças em asilos ou campos de concentração. A principal lei usada por Trump é o Ato de Imigração e Nacionalidade de 1952, na qual se define que o imigrante ilegal comete uma infração e pode ser detido. Todavia, a utilização desta lei seria uma decisão do atual presidente que elegeu os imigrantes como inimigos.

O cenário após junho de 2018 foi amenizado, mas as crianças continuaram a ser separadas de suas famílias. Dados da ACLU – União Americana das Liberdades Civas afirmam que entre julho de 2018 e junho de 2019 quase mil crianças foram separadas das famílias e colocadas em centros de detenção. As autoridades norte-americanas afirmam que se tratava de casos excepcionais, quando os pais teriam cometido algum delito.

No começo de agosto de 2019, 700 imigrantes foram detidos no Mississippi e as crianças foram separadas de suas famílias. Foram liberadas 300 crianças, mas estima-se que muitas ainda estejam longe de suas famílias².

A ACLU informa que ainda existem crianças vivendo nos centros de detenção separadas dos pais. Durante os três meses em que vigorou a medida de separação e, posteriormente, com a detenção com filhos de imigrantes infratores, estima-se que dezenas de recém-nascidos, bebês e crianças menores de 5 anos tenham passado por tamanho trauma, além de menores entre 6 e 17 anos.

Para a análise das narrativas que descrevem os campos de concentração infantis selecionamos um número restrito de matérias, pois o nosso objetivo é mostrar como a partir de uma base teórica/filosófica dominante, em nosso caso, a Hermenêutica da Consciência Histórica, se pode construir um modelo metodológico de interpretação, aproveitando o próprio deslocamento que Ricoeur (2010; 2013) faz entre uma hermenêutica filosófica e uma hermenêutica crítica. Optamos por eleger três matérias de *O Globo* veiculadas a partir de junho de 2018, portanto, no auge da crise narrada anteriormente. A escolha dos objetos observáveis e de suas narrativas tiveram como ponto motivacional, em primeiro lugar, a acessibilidade às narrativas e, em segundo lugar, a riqueza concernente ao que estamos tentando construir enquanto semântica da catástrofe.

Iniciando o processo interpretativo, apresentamos uma narrativa jornalística que procura trazer para a contexto contemporâneo um marco original dos campos de concentração nos Estados Unidos. Embora toda determinação de origem seja complicada, a matéria realiza jogos de memória e vincula a política de Donald Trump a um passado em que os campos de concentração foram construídos como formas de punição pela simples, mas complexa, natureza étnica de cada povo. No presente, como no passado, esse é o crime cometido: ser o outro, o indesejável naquele território. Assim como no passado, a inocência é punida pela simples existência.

2 Imigrantes são detidos e afastados de suas famílias no Mississippi. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2019-08/imigrantes-sao-detidos-e-afastados-dos-filhos-no-mississippi>>. Acesso em: 16 ago. 2019.

O campo

“Aquilo é um campo de concentração”. Esta frase, escrita no meio do artigo de Richard Park publicado inicialmente no *New York Times* e reproduzido em *O Globo*, cujo título é “O campo de concentração para crianças nos EUA”³, se transforma na mediação fundamental construída por textos jornalísticos que transmitem narrativas traduzidas enquanto tradições, como discurso de autoridade do passado. Assim, estabelecem, desde o início, uma teia argumentativa que relaciona diretamente os ambientes onde ficam alojadas as crianças imigrantes com campos de concentração, criando vínculos que só se tornam inteligíveis graças à tradição: cenários de dor e de martírio são, de fato, campos de concentração. A redução metafórica, no caso, torna-se não apenas clara para o leitor, mas também carrega forte carga emocional porque a mediação reatualiza a tradição: ou seja, locais de depósitos humanos e da morte humana são sempre campos de concentração.

O que se apresenta primeiramente, portanto, é o contexto, ou seja, as descrições desses lugares e sua aproximação com narrativas imemoriais dos campos da Segunda Guerra Mundial que permanecem ecoando no cérebro de quem lê. Assim, o texto é repleto de reduções metafóricas referendando descrições de outras épocas, que novamente comparecem em cena, construindo para o público uma tragédia semantizada: os campos de concentração infantis do século XXI.

No final da semana passada, um acampamento imenso foi erguido em Tornillo, periferia de El Paso. *Rodeado por cercas de metal com arame farpado por cima*, está situado entre o rio Grande e a rodovia I-10. Como muitas outras instalações ao longo da fronteira dos EUA com o México, foi criado para manter as crianças que entram no país ilegalmente. (grifos dos autores⁴)

A tradicionalidade comparece ao longo do texto, produzindo fluxos do presente até o passado, explicitado nos gestos de memória que

3 O campo de concentração para crianças nos EUA. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/artigo-campo-de-concentracao-para-criancas-nos-eua-22809121>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

4 Nas citações de artigo de jornal, os grifos são dos autores.

religam as descrições do acampamento de Tornillo, no Texas, à imagem de campos de concentração, através das comparações com outros depósitos humanos de crianças criados pelo governo Trump. A descrição das particularidades do lugar – mesmo que a imprensa não possa visitá-lo – permite a religação da cena do presente com a de um passado trágico de dor.

Tornillo, ao contrário, já abriga dezenas de adolescentes – muito pouco se sabe sobre o lugar, que não permite a visita da imprensa – e receberá centenas de menores de idade, possivelmente durante vários meses. O governo federal pode chamar do que quiser, *mas aquilo é um campo de concentração*.

A tensão em relação ao passado reaparece na narrativa, atualizando-a, e permitindo a construção de imagens lembranças que acionam outras imagens de campos de concentração. Assim, enquanto a frase final do parágrafo impede a construção do lugar como algo que não seja um campo de concentração, a imagem que ilustra a matéria, na qual crianças de costas para uma grade aparecem, permite pensar na privação da liberdade e na prisão, denotando mais uma vez a experiência da vida desses sujeitos nesse lugar do século XXI como sendo igual e/ou semelhante ao que se viveu num passado histórico durante a Segunda Guerra Mundial e que se transformou em um dos mais emblemáticos flagelos do mundo. O texto está repleto de imagens que falam claramente de guerra, não deixando dúvidas de que o argumento dominante evoca mediações que trazem o passado para o presente, sempre a partir de tensionalidades construídas.

Grande parte do oeste do Texas se transformou na *nova linha de frente da guerra* que o governo Trump declarou contra os imigrantes sem visto. *E guerra fazem prisioneiros*. Cerca de 900 imigrantes adultos estão na cadeia do Condado de El Paso. Há crianças detidas nas instalações de uma empresa privada, a Southwest Key Programs.

Adiante, comparam mais uma vez:

Como muitas guerras, esta também é cheia de segredos. Quando me aproximei do local, mais que depressa me mandaram “dar o fora”. O porta-voz da agência local do Serviço de Alfândega e Proteção afirmou não saber nada sobre o campo, que fica a alguns passos da porta dos fundos de seu escritório.

Se o passado comparece no texto construindo uma teia de tradicionalidade a partir da reafirmação de uma tradição trágica, o futuro está ausente da trama temporal, já que, ao reviver a experiência do campo de concentração, exclui-se a expectativa de romper com o domínio trágico no presente. Aqui vemos como a experiência não determina a expectativa, muito pelo contrário. Mudanças para melhor não se descortinam como possíveis, ainda que os homens continuem fazendo sua própria história. Não há um novo tempo.

E o resultado é que *esses lugares lembram muito os campos de concentração americanos da Segunda Guerra Mundial.* Coincidentemente, um dos mais famosos se chamava Cidade de Cristal, a 177 quilômetros a sudoeste de San Antonio. Chegou a abrigar mais de três mil descendentes de japoneses, alemães e italianos durante o conflito, incluindo aqueles que eram cidadãos americanos. Entretanto, até esse era mais humano: as crianças recebiam educação, e eram mantidas com as famílias, como conta Carl Takei, advogado da União Americana de Liberdades Civas, cujos avós foram separados pela guerra – ela no campo, ele lutando pelo Exército dos EUA na Europa.

Na descrição, o passado também é instrumentalizado como sendo o tempo trágico e de dor, mas claramente menos violento do que o presente ao criar novos campos de concentração que se assemelham e se distanciam dos que existiam nos tempos idos. Há também a intenção de, através da qualificação, produzir outras tensões em relação à descrição desses lugares que se transformaram em depósitos de crianças. Assim, os fluxos do passado até o presente obrigam a utilização de um único termo que pode ser ressignificado pelo leitor, fazendo com que lugares sejam identificados como espaços criados pela insensibilidade humana. A injustiça e a violência manifestas se materializam na escolha do nome: campos de concentração.

O governo chama Tornillo e outros locais de “detenção”, enfatizando o fato de que seus ocupantes infringiram a lei. Porém, “concentração” parece defini-los melhor, sendo um termo mais realista e mais preciso, pois descreve o confinamento de prisioneiros de guerra, cidadãos de outros países e presos políticos sem direito a julgamento. Com suas tropas, muros e detenções, o governo Trump está efetivamente *declarando guerra* a um trecho relativamente pacífico de seu próprio país, onde não havia crise nenhuma.

Definitivamente, o termo concentração é o único capaz de definir esses espaços de guarda de crianças, já que materializam a guerra do presente que, pela dor e pela injustiça, se religa às guerras passadas. Tradição, tradicionalidade e tradições, na acepção proposta por Ricoeur, formam o arco hermenêutico de uma construção textual que ganha significado ao ser lida pelo leitor do presente, construindo interpretações a partir de imagens lembranças de um passado não adormecido. Campos de concentração onde não se vislumbra o futuro. A presença do presente e de suas tragédias humanas é tão forte que definitivamente o futuro é obliterado.

O governo diz que pode detê-los por até dois meses. Se for verdade, o campo de Tornillo pode ficar dez vezes maior do que é hoje. Não se sabe quando ou como esses meninos vão reencontrar suas famílias. *O fato é que, por trás dos segredos, das cercas e do arame farpado, há um campo de concentração americano, em pleno século XXI. Para crianças.*

O uso do recurso metonímico, em que cercas, arames e segredos recriam a atmosfera de guerra, permite, então, que se aceite o epíteto campo de concentração para esses locais. Mais uma vez é o recurso à tradicionalidade encravada em imagens-memória que permite o jogo narrativo que do presente se desloca para o passado, voltando novamente intacto ao presente.

As grades

A imagem de um menino tentando olhar através de grades para o mundo lá fora ilustra a segunda matéria objeto de nossa análise: “Número de crianças imigrantes detidas nos EUA é o mais alto da história”⁵, publicada em *O Globo* em 12 de setembro de 2018.

Ao contexto já descrito somam-se textos em que o passado aparece reapresentado, comparado a um período trágico da história. Gestos memoráveis são, então, colocados em cena para transmitir ao presente as tradições de dor que agora ganham novas significações, numa cadeia de transmissão que vai do passado ao presente e volta novamente do presente até o passado.

Nos textos, o valor do passado é reafirmado não apenas pela criação de campos que são, de fato, de concentração, mas também pelas comparações que explicitam a ação de prender crianças como tendo alcançado o recorde da história dos EUA. Vemos claramente, ao colocar em relação essas matérias, que o passado definitivamente não havia passado, já que a todo momento é reinserido no presente, trazendo o embate entre memórias, testemunhos e versões dos acontecimentos.

Nesse sentido, as imagens que ilustram as matérias reproduzem também cenas que permanecem durando e que se referem à dor, ao sofrimento e ao abandono. São sempre imagens de crianças cujos passos são parados pelas grades que estão em seu caminho. Das grades olham para o infinito. Estão vestidas com roupas surradas. Os corpos estão sempre em desalinho, dando a impressão de que estão precisando de uma limpeza que lave o corpo e, quem sabe, a alma. Mas o que mais chama atenção são, sem dúvida, os rostos, com seus olhares tristes e vazios.

Colocando essas imagens lado a lado, temos uma sequência narrativa que constrói uma barreira real entre o mundo e os abrigos de crianças – sem lugar para o futuro. No mundo lá fora estaria outra experiência, de vida livre, completamente diferente do enclausuramento, onde não há tempo para viver qualquer expectativa. Podem aparecer também de costas para as grades, fazendo da indistinção de rostos a unidade

5 Número de crianças imigrantes detidas nos EUA é o mais alto da história. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/numero-de-criancas-imigrantes-detidas-nos-eua-o-mais-alto-da-historia-23063834>>. Acesso em 26 ago. 2019.

semântica da perda da individualidade. Como prisioneiros dos campos de concentração se igualam, perdem a individualidade e a possibilidade de tentar ver por entre as grades uma nesga de futuro possível.

As mantas

O último elemento que aparece com recorrência nas imagens são os cobertores térmicos prateados com que cobrem os corpos ou simplesmente aparecem ao lado de seus corpos. Nos protestos, aparecem transvestidos como papel alumínio⁶, mas fazendo referência aos originais que são usados não apenas pelas crianças refugiadas, mas por todos que são vitimados nas tragédias, como forma de manter o corpo aquecido. Os pedaços de papéis prateados e/ou os cobertores térmicos também prateados tornam-se imagens metonímicas da catástrofe humana encenada mesmo quando não há um sinistro provocado pelas intempéries da natureza.

O que está sob o nosso foco agora é uma matéria da agência de notícias *France Press*, publicada em *O Globo* no dia 13 de julho de 2019⁷. Aqui os vínculos criados do presente em relação ao passado são ainda mais evidentes. Sob o título “Grito de não aos campos de concentração de imigrantes ecoa na fronteira EUA-México”, a matéria não deixa dúvidas, ao encenar a tragédia humana desses depósitos de crianças, dos vínculos estabelecidos com o passado. Logo abaixo do título escrevem: “quando nós judeus dissemos nunca mais, nós falamos sério, diz manifestante que participou da marcha contra os centros de detenção de migrantes nos Estados Unidos”.

Se a origem da fala – de um judeu que materializa na descendência os horrores dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial – permite a eclosão da negativa veemente e dolorida, ao mesmo tempo fornece a chave para a qualificação desses lugares como sendo campos de detenção de migrantes.

6 Grito de não aos campos de concentração de imigrantes ecoa na fronteira EUA-México. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/grito-de-nao-aos-campos-de-concentracao-de-imigrantes-ecoa-na-fronteira-eua-mexico-23805354>>. Acesso em 27 ago. 2019.

7 Grito de não aos campos de concentração de imigrantes ecoa na fronteira EUA-México. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/mundo/grito-de-nao-aos-campos-de-concentracao-de-imigrantes-ecoa-na-fronteira-eua-mexico-23805354>>. Acesso em 27 ago 2019.

A referência sistemática aos gritos de milhares de pessoas que se manifestavam, recoloca a cena no presente, em que crianças à frente da caminhada se apresentam cobertas com mantas térmicas de alumínio. Essas mantas se transformam em símbolos da nova catástrofe, já que, como remarcamos anteriormente, mantêm aquecidos os corpos daqueles que são vitimados pelas grandes catástrofes provocadas pela ação da natureza: deslizamentos, inundações, etc.

“Fechem os campos de concentração”, “crianças não pertencem às celas”, “não somos nazistas”, eram frases lidas em muitos cartazes, informava a matéria na qual havia também a obrigação de explicitar por que estavam chamando aqueles depósitos de crianças de campos de concentração:

A definição de campos de concentração é onde pessoas que não são criminosas são presas por motivos raciais ou étnicos. É o que está acontecendo agora. Temos campo de concentração nos Estados Unidos, disse Mimi Rosicky, de 56 anos, que vestia uma camisa branca com finas linhas pretas e *uma estrela de Davi costurada no peito, em referência aos uniformes que judeus eram obrigados a usar nos campos de concentração da Alemanha nazista.*

Os símbolos históricos do aprisionamento de inocentes em lugares que se tornam depósitos humanos de dor e desumanidade reaparecem nas narrativas. Mais do que expressar com palavras de ordem a repulsa aos campos de concentração de crianças do século XXI, a narrativa procura expor símbolos que provocam a identificação desses lugares com os de um passado que continuam ecoando como o não dizível: a estrela amarela de Davi costurada no peito de um dos manifestantes estabelece uma reatualização do passado através de sua simbologia, instalando também no presente o indizível. Entretanto, ações aparecem nas fimbrias das narrativas.

A ação de se envolver com cobertores térmicos ou a de pregar no peito a estrela amarela de Davi fazem parte da mesma semântica da catástrofe colocada em cena por gestos humanos que materializam o passado no presente, na esperança de caminhar para um futuro possível e capaz de ser narrado. Na narrativa, aparecem, sobretudo, rerepresentadas as

experiências provocadas pela ação humana: enrolar-se no cobertor ou costurar no peito a estrela de Davi são gestos que mimetizam a vida vivida por cada um, na esperança de abrir um horizonte de expectativa do passado em direção ao futuro.

Considerações finais

A tragédia dos campos de concentração de crianças do século XXI, que poderia ser algo transitório, torna-se catástrofe duradoura, que se repete e perdura no tempo. A duração infinita produz a imprevisibilidade de ações, causa perplexidade e, ao mesmo tempo, indiferença. A tragédia se transforma em catástrofe encenada. A tragédia são os campos de concentração. A semântica da catástrofe são suas reedições para obrigar a guarda de crianças isoladas e afastadas dos pais. São, enfim, narrativas que falam de situações catastróficas, entendendo-as como um evento traumático que afeta não apenas os indivíduos, mas o corpo social.

Nas narrativas construídas, além das temporalidades encenadas e das referências memoráveis a partir das tradições novamente narradas, há brechas possíveis para a ação, ainda que o futuro pareça ser definitivamente o lugar da incerteza. Por outro lado, as repetições sistemáticas e os elos memoráveis construídos criam situações que podem ser definidas como emblemas abrindo espaço para uma semântica da catástrofe.

Às temporalidades encenadas e às referências memoráveis a partir das tradições que identificamos nos textos analisados, somam-se as ações humanas descortinando vínculos do passado, do presente e do futuro. As experiências de refugiados em campos de concentração aparecem nas narrativas nas quais, mais uma vez, o passado ressignifica o presente, a partir da ação de viver a vida. Que potências para o agir são encenadas nessas narrativas? A experiência humana abre aqui expectativas de futuro de vidas vividas?

A construção narrativa realiza um jogo entre valores, verdade e crença, pois, a relação que estabelece entre os campos de detenção contemporâneos com os da Segunda Guerra Mundial obriga a mudanças na própria nomenclatura, para que esses lugares sejam conceituados a partir dos trânsitos do passado em direção ao presente. O objetivo é construir uma verdade que possa ser absorvida pela crença na descrição desses lugares,

como de restauração do passado no presente, firmando-se pela potência de arrebatrar crenças pessoais e coletivas.

Nas notícias que analisamos, em que as construções discursivas operam com um redutor metonímico (os lugares de guarda de crianças são, de fato, campos de concentração) observa-se, por diversos jogos articuladores nos quais a dimensão memorável se sobressai, a construção, por fotografias, documentos e testemunhos, dos campos infantis como campos de concentração contemporâneos. A crença de que os campos repetem ações e reações de um passado recente opera então não com a possibilidade de existir uma verdade (são, de fato, campos de concentração), mas de poderem ser acreditados como verdadeiros. As notícias, seja pelo acionamento de tradições como tradicionalidades, geram crenças que fazem dos lugares de depósitos de crianças campos de concentração do século XXI.

Aqui, a dimensão humanitária se traduz em produções de identificações e coexistência do passado no presente, o que não significa o abandono dos elementos narrativos igualmente acionados quando os propósitos são menos humanitários, colocando na narrativa jornalística verdades escolhidas ao sabor de finalidades reacionárias. O que, evidentemente, não figura como propósito nas textualidades analisadas ao longo do artigo.

Percebemos a importância das articulações e jogos memoráveis em todas as narrativas, que, através de tramas interpelativas e de repetições de imagens de outrora, fabricam situações emblemáticas, articulando o fato do presente às imagens traumáticas do passado, construindo, pelas interpretações articuladas com os atos memoráveis, o que estamos denominando uma semântica da catástrofe.

Por fim, vale ressaltar tanto a fluidez dos usos do conceito de catástrofe, tragédia e crise encarnados no conceito de campos de concentração, nas narrativas jornalísticas analisadas, enfocando seu uso como um recurso semântico de mobilização e sensibilização para o acionamento de valores que levem o leitor, em terceira mimesis ricoeuriana, a interpretar e compreender que o fato narrado é, em si, tão catastrófico como os campos de concentração da Segunda Guerra. Essa constatação nos coloca frente à necessidade de criticidade do leitor para as reais intenções midiáticas, quando da escolha dos vocábulos, podendo acionar memórias tradicionais que se impõem como autoridades e verdades.

Referências

- AGOSTINHO. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva 2011.
- ARENDDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CUNHA, Carolina. Imigração nos Estados Unidos: a política de tolerância zero e o drama das crianças nas fronteiras. UOL. Disponível em: < <https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/imigracao-nos-eua-a-politica-de-tolerancia-zero-e-o-drama-das-criancas-na-fronteira.htm>>. Acesso em: 16 ago. 2019.
- FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos II - arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- OSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HARTOG, François. *Regimes de Historicidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- LEVI, Primo. *Assim foi Auschwitz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARS, Amanda. Mais de 900 crianças foram separadas de seus pais nos EUA no último ano. *El País*. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/31/internacional/1564527127_506106.html>. Acesso em: 16 ago. 2019.
- NORA, Pierre. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques; NORA,

Pierre (orgs.). *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974, p. 179-193. ER, Richard. O campo de concentração para crianças nos Estados Unidos. O Globo. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/artigo-campo-de-concentracao-para-criancas-nos-eua-22809121>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. V.1, 2 e 3.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RICOEUR, Paul. *Hermenêutica e Ideologias*. Petrópolis: Vozes, 2013.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma: a questão do testemunho de catástrofes históricas*. In: Psic. Clin., Rio de Janeiro, Vol. 20, N.1, p.65-82, 2008.

VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos? Ensaio sobre a imaginação constituinte*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VERNANT, Jean-Pierre e NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CAPÍTULO 5

Entre salto e sobressalto midiático: o tempo reincidente d'*Os Sertões*

FREDERICO DE MELLO B. TAVARES (GIRO E PRELO / UFOP)

RACHEL BERTOL (TEMPOS / UFF E MEMENTO / UFRJ)

TESS CHAMUSCA (CHAOS, TRACC / UFBA)

Na encruzilhada de tempos

A primeira crítica publicada na imprensa a respeito d'*Os Sertões*, de Euclides da Cunha, em 3 de dezembro de 1902, assinada por José Veríssimo, no *Correio da Manhã*, jornal na época de ferrenha oposição ao governo federal, chamou atenção dos leitores inicialmente por seu tamanho: ocupou três colunas da primeira página, extrapolando o espaço em geral reservado ao chamado “artigo de fundo” (cerca de uma coluna e meia, no alto da primeira página, à esquerda). A crítica literária revezava-se nesse espaço com os textos sobre a realidade política e social, inclusive aqueles assinados pelo dono do jornal, Edmundo Bittencourt. O impacto da crítica fez com que o calhamaço (de quase mil páginas, dependendo da edição), que não havia encontrado interessados nem em sebos até então, se tornasse um fenômeno de vendas, um *best-seller* para os padrões da época. Em oito dias, foram vendidos cerca de 600 exemplares, mais da metade da edição, e a obra se tornou o carro-chefe da Editora Laemmert por muitos anos, com três edições

até 1905 (ver VENTURA, 2003). A primeira crítica levantou uma série de questões que seriam retomadas por muitos outros críticos, na época e muitos anos depois.

No entanto, o texto encerrava uma contradição. Por um lado, Veríssimo reconhecia – tanto que lhe dedicou uma análise alentada – o valor da obra, com sua “vingadora veracidade”, como escreveu, pela denúncia do que (concordando com Euclides) considerava ser um crime. Por outro lado, fez restrições à linguagem: “Em uma palavra, o maior defeito do seu estilo e da sua linguagem é a falta de simplicidade” (2003, p. 47). O crítico acreditava haver abuso no uso de neologismos e arcaísmos (além de fazer objeções ao cientificismo). A presença de “arcaísmos” para o contemporâneo de Euclides indica que a obra já nascia de certa forma descasada de seu tempo. Havia uma sensação de intransponibilidade na leitura, que para muita gente ainda existe. Todavia, em vez dessa dificuldade afastar o público, como se poderia esperar, ao contrário, isso seria, no nosso entender, um dos ingredientes para o sucesso da obra.

Ler, assim, torna-se uma experiência, vivência temporal para desbravar o solo desconhecido, a “terra ignota”, só não menos difícil que a viagem (também temporal) empreendida pelos envolvidos na Campanha de 1897. Os leitores tornam-se partícipes; trata-se de “vencer” as páginas d’*Os Sertões*. No centenário da obra, Bernucci não hesitou em reiterar, na primeira frase do prefácio da edição crítica que coordenou: “Em toda a história da literatura brasileira, nenhum escritor pôde estabelecer, até agora, uma relação tão visceral com seus leitores quanto Euclides da Cunha” (2001, p. 13). *Os Sertões*, portanto, não pode ser considerada uma obra “datada”, mas visceral; já nasceu arcaica, mas parece se manter atual, como veremos pelos indícios com que é retomada em reedições e efemérides.

Sendo um “refluxo para o passado”, segundo Euclides, o episódio de 1897, a partir de sua escrita, pode ser considerado uma guerra de temporalidades que se busca inscrever para a realidade brasileira. O autor partiu para o sertão convicto de ideais republicanos, com seu positivismo, sonhando em fazer o país avançar para uma suposta modernidade; voltou com suas certezas abaladas. O livro reflete essa ambiguidade, que o torna ainda mais inapreensível. “Aquela campanha lembra

um refluxo para o passado./ E foi, na significação integral da palavra, um crime./ Denunciemo-lo”, escreveu na “Nota preliminar”. À certeza desse crime – uma catástrofe que levou à morte de 30 mil pessoas e teve profunda repercussão na sociedade brasileira – corresponde uma incerteza, uma crise, sobre os modelos teóricos de que se valia para pensar os processos sociais. O propósito de pensar as categorias de “crise e catástrofe”, portanto, especialmente para o Brasil, ganha em *Os Sertões* um mecanismo operatório.

A obra é continuamente discutida em efemérides, utilizada para reiterar determinadas estruturas e conjunturas da nossa realidade. As disputas de temporalidade que enseja não teriam terminado. As discussões que propicia, como sobre questões de raça e nacionalidade, são ingredientes importantes para sua atualidade (e até os seus erros de interpretação teórica). Literária, jornalística, sociológica, histórica, etnográfica, geológica, biológica, geográfica etc. Euclides navega por muitas frentes: há muitos “conteúdos” a serem manejados.

Todavia, o jogo midiático do qual a obra é protagonista não se sustentaria – esta é nossa hipótese – somente pela referência aos “conteúdos” da denúncia social. Embora estes formem a camada de maior visibilidade nos textos midiáticos, haveria uma outra, subjacente, que se refere à linguagem de Euclides e à estrutura da obra, que forneceria a base de sustentação para uma presença continuada nos meios de comunicação. Esse arcabouço teria sido um ingrediente importante do sucesso da obra, desde sua chegada às livrarias: é preciso lembrar, ainda, que outros livros a respeito de Canudos foram publicados por pessoas que lá estiveram¹, mas nenhum adquiriu a preponderância d'*Os Sertões*. A própria linguagem que em 1902 soava “arcaica” é um dos elementos paradoxais que explicariam essa ênfase.

A aderência da obra na mídia ocorreria porque a estrutura com que o livro foi construído de certa forma replicaria mecanismos midiáticos contemporâneos. Esses mecanismos teriam relação com tempora-

¹ *O rei dos jagunços*, de Manoel Benício, é um desses livros. Foi publicado três anos antes d' *Os Sertões*. Benício foi correspondente do *Jornal do Commercio* em Canudos e sua cobertura teve grande impacto em 1897. Ver Azevedo (2003).

lidades e ritmos engendrados nas mídias pela possibilidade de catástrofes, conforme observamos pela proposição de Mondzain (2016). A autora toma a ideia de “sideração” como uma das características da sociedade contemporânea, sendo que esta teria características negativas ou positivas, de acordo com as circunstâncias. No aspecto negativo, mais comum, temos como gesto preponderante a imagem do “sobressalto” provocado pelos meios de comunicação na busca da atenção das audiências, para que sejam mantidas ininterruptamente sideradas. Esse sobressalto se repetiria continuamente, criando uma espécie de “espetáculo anunciado e teatralizado do apocalipse” (MONDZAIN, 2016, p. 6) e fazendo da possibilidade de catástrofe um ingrediente-chave desse movimento. No aspecto positivo, para tornar a sideração criativa, Mondzain aposta no “salto”, a fim de poder pular para fora do círculo vicioso do sobressalto e suas catástrofes anunciadas.

Ora, *Os Sertões*, de certa forma, é uma obra que também se equilibra sobre uma experiência de sideração, a partir de sua primeira parte, A Terra, quando o narrador atravessa pela primeira vez o palco em que se desenrola a catástrofe. Sendo uma obra paradoxal, pode também se abrir ao sobressalto ou ao salto, conforme a maneira como é lida.

A seguir, destacaremos elementos da estrutura da obra de Euclides que nos levaram a essa associação a partir de Mondzain (2016); em seguida, analisaremos os sentidos temporais engendrados nas mídias pela construção de efemérides; analisaremos de forma pontual a crítica realizada no centenário da obra, focando textos do jornal *O Estado de S. Paulo*, tensionando proposições de Mondzain (2016). Também vamos problematizar as complexidades que envolvem a monumentalização d’ nas efemérides, bem como as limitações da crítica (via efemérides) no alcance de uma postura de *salto* para superação das catástrofes.

Espectáculo anunciado do apocalipse

A obra se divide em três partes: A Terra, O Homem, A Luta. Essas partes corresponderiam ao esquema determinista de Taine, “que propunha a trilogia - meio, raça e circunstâncias - para a interpretação

de fatos históricos (LIMA, 2009, p. 109). Entretanto, algo transborda nessa aplicação, pois, tanto “na primeira quanto na segunda parte há referências que reiteram a filiação do autor aos determinismos então em voga, mas também estão presentes tensões que revelam as dificuldades de sua aplicação esquemática” (LIMA, 2009, p. 109). Bernucci (2001, p. 16) considera a primeira parte, A Terra, a “matriz geradora de núcleos narrativos a serem desenvolvidos ou expandidos nas duas partes ulteriores”. Para Galvão, é a parte mais bela das três, “o pórtico majestoso que introduz o livro”². Nessa parte, o autor empreende uma metaforização dos vegetais. Há uma analogia positiva, que se refere à força dos vegetais, numa referência à resistência dos sertanejos; e uma analogia negativa, a partir de imagens malignas proporcionadas pela natureza, que se referem, por exemplo, à degola que os militares praticam dos conseleiristas. Nascimento, ao analisar um fragmento de A Terra, observa que nessa parte se encontra “a linha de força conceitual na arquitetura do livro vingador que confere a um texto de dimensão enciclopédica unidade, solidez e precisão analítica” (NASCIMENTO, 2002, p. 189).

Ao atravessar o sertão – “um grego antigo na caatinga baiana?” –, pergunta Nascimento (2002, p. 188) –, o autor introduz o leitor ao espaço em que se desenrolará o drama. No trecho analisado por Nascimento, tem-se a descrição e a narrativa de um cenário festivamente ruidoso, alegre: “E o sertão é um paraíso...”, escreve Euclides, perpassando juremas, manhãs sem par, palpitações de asas. A alegria, porém, à medida que “se vão os dias”, cede à seca que se desenha nas árvores. Assim, o sertão é também um inferno. “[...] o tempo nos sertões é cíclico, determinado pela alternância entre o ‘verde’ e a ‘magrém” (NASCIMENTO, 2002, p. 175).

A Terra, segundo Bernucci (2001, p. 16), tem uma “capacidade antecipadora de articular certas narrativas e de formular um conjunto de ideias [...] que são retomadas mais tarde”, nas partes subsequentes. Há uma dinâmica especular que se põe em marcha, analisa o autor. Quando

2 Afirmação feita no início de debate no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 2009, centenário de morte de Euclides. Vídeo disponível em: <https://tv.estadao.com.br/cultura,walnice-os-sertoes-reflete-sobre-varias-areas-do-conhecimento,283150>. Acesso em: 28 set. 2019.

uma ideia aparece reduplicada mais à frente, ela ganha uma forma mais elaborada. O “pior desastre”, a destruição de Canudos, “espelha a catástrofe do círculo vicioso das secas” (BERNUCCI, 2001, p. 17). Entre a primeira e a terceira parte, prevalece como ponto de ligação a metáfora do conflito. “Em A Terra, a frequência desse tropo é tão pronunciada que nos faz pensar que já estamos no regime dos combates de A Luta” (BERNUCCI, 2001, p. 18). O procedimento da análise em O Homem também se origina a partir da primeira parte. Euclides abre o livro com uma imagem aérea de um sobrevoo sobre o Brasil, descrevendo em rasante suas paisagens naturais. Passa-se de planos gerais e vistas mais particulares, como fará para compreender os tipos brasileiros na segunda parte.

Em A Terra, Canudos aparece como o centro que sintetiza todos os sertões do Norte, mas também como *axis brasiliae* na cartografia euclidiana, traçada, como já ficou dito, a partir da visão do mapa do Brasil em relevo, desde os confins do Planalto Central até o mirante de Monte Santo (BERNUCCI, 2001, p. 20).

A Terra, portanto, corresponderia, na estrutura do livro, ao cenário “do espetáculo anunciado e teatralizado do apocalipse” que, segundo Mondzain (2016), encontra-se no cerne dos mecanismos midiáticos contemporâneos que buscam a “sideração” das audiências. Anunciar e teatralizar o apocalipse seria um mecanismo para prender a atenção das audiências.

Os estados de sideração organizados pela indústria do espetáculo costumam acompanhar o espetáculo anunciado e teatralizado do apocalipse. Revelação pânica de um desastre aguardado... Em outros termos, o fim está próximo, não se surpreendam! No contexto retórico da crise e de seu léxico depressivo, há um chamado ininterrupto para o *sobressalto* (MONDZAIN, 2016, p. 6; grifo nosso).

O sertão é o inferno, e o sertão é o paraíso. Atravessar esse sertão é se deparar – inclusive em termos bíblicos – com os sinais do apoca-

lipse³. O próprio povo do sertão vivia sob o prenúncio do apocalipse: “o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”, ouve-se na pregação de Antônio Conselheiro. O milenarismo e o sebastianismo trabalham com a linguagem do prenúncio, do sobressalto. Além do esquema determinista, essa primeira parte inspira-se na estrutura bíblica, correspondendo ao Antigo Testamento, colocado no centro do fazer historiográfico, “como era praxe na historiografia antiga” (BERNUCCI, 2001, p. 21).

Pode-se dizer que a primeira parte dita o ritmo da trama que vai se desenrolar naquele palco. A ideia de cena teatral permeia a ordem narrativa de Euclides: o sertão é um palco para a luta, sendo a natureza um livro em que é possível ler os sinais do que virá. Assim, não seria apenas um livro vingador, mas um livro a que se volta para confirmar ou reafirmar o que se considera serem injustiças ou catástrofes históricas que se abatem sobre o povo brasileiro. É um livro que vinga e confirma, portanto, um livro do qual nunca se sai. Seu tempo parece fechado, encerrado nele próprio, gerando uma “circularidade temporal da catástrofe”. Esta, portanto, é uma possibilidade de leitura: sendo um livro do qual nunca se sai, não cessaria de prenunciar. Não se vai de um ponto a outro numa linha reta da História; o movimento é antes circular (cíclico), como no sertão descrito por Euclides, em sua “rotativa” que (re)imprime, com tinta, a História. Seria preciso dar o salto para fora desse círculo, superar o sobressalto. Pelas contradições em que encerra, acreditamos que *Os Sertões*, todavia, também possui a potência de uma leitura para o salto. A seguir, veremos como a obra, praticamente um “monumento” literário, costuma ser retomada em efemérides e como se constrói um jogo de temporalidades a favor de leituras específicas sobre a sua duração⁴.

3 Sobre a relação entre catástrofe e apocalipse, ver o texto de Leal e Gomes que abre este livro.

4 O professor Albuquerque Jr. (2012) argumenta que cabe ao historiador promover “defeitos nas memórias”, ou seja, “fazer as memórias errarem”. Seria uma “desmonumentalização” dos fatos e acontecimentos, personagens e obras. Ação que poderia ser transposta para uma problematização das efemérides e da relação dessas com a atualização de objetos por meio da celebração ou comemoração. Diz o autor: “[...] a História tem hoje a missão de fazer defeitos nas memórias, de fazer as memórias errarem, já que a história tem uma

A atualidade como duração da catástrofe

Em palestra por ocasião do centenário da morte de Euclides da Cunha, em 2009, proferida na Academia Brasileira de Letras, Lauria apontava para a inegável atualidade da obra do autor, principalmente para *Os Sertões*, e ponderava, em alusão comparativa, sobre uma distinção elevada pela crítica naquela comemoração:

Diferentemente das manifestações que marcam efemérides relacionadas com escritores no sentido usual do termo – em que predominam estudos de aspectos ligados à arte literária, às técnicas de composição de cenas e paisagens, à psicologia ficcional das personagens –, na justa rememoração de Euclides multiplicam-se análises que ligam o escritor e suas obras aos problemas contemporâneos do Brasil e de seu povo (LAURIA, 2009).

O crítico sintetiza e chama a atenção para uma espécie de “espírito” que mobiliza o legado e a matéria de Euclides, colocando em cena um jogo importante: se por um lado há atualidade daquilo expresso pelo autor, como se os contextos dos quais falam e orbitam seus escritos carregassem, de forma brilhante, uma “profecia”; por outro lado, há que se pensar o que envolve a validade desses escritos hoje, uma duração que é, sim, sobre uma semelhança temática possível, mas também sobre condições estruturantes de uma sociedade, afirmadas sob uma chancela temporal acerca dos dizeres de um certo autor.

Lauria (2009) encerra sua interpretação cunhando – com o perdão do trocadilho – que “a mais edificante função exercida pela palavra escrita”, alcançada por Euclides, é a “de sintonizar o leitor de todas as épocas na percepção dos sofrimentos que marcam a passagem do homem sobre a Terra”, o que dota a “obra-prima” de perenidade. Antes, diz Lauria em relação a *Os Sertões*:

relação diferencial e conflituosa em relação às memórias, notadamente aquelas memórias que se tornam oficiais, monumentalizadas, cristalizadas, motivos de comemorações e efemérides. A pesquisa histórica visa, por meio da crítica, afastar-se de versões consagradas do passado, fazendo aparecer seus defeitos, seus pontos de sutura, fazendo aparecer as costuras mal feitas, os nós forçados, os pontos de esgarçamento das tessituras do passado” (ALBUQUERQUE JR, 2012, p. 37).

[...] todas as mazelas postas à meridiana claridade por Euclides em *Os Sertões* fazem do livro algo de preocupante atualidade, porque muitas delas não apenas persistiram, mas ganharam contornos mais amplos, de solução muito mais complexa. Aí estão as secas, as migrações internas, a demora cultural, as desigualdades regionais, as injustiças na posse da terra e nas relações interpessoais dos poderosos com os humildes (LAURIA, 2009).

Na abertura da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), de 2019, que homenageou Euclides da Cunha, Walnice N. Galvão também ecoa esse viés, conforme relata matéria a respeito publicada no site do *El País*:

Os Sertões tem que ser lido todos os dias, enquanto persistir a situação dos pobres brasileiros. Enquanto ocorrer o genocídio dos jovens negros nas favelas de São Paulo, a militarização das comunidades do Rio de Janeiro, enquanto acontecerem tragédias como as de Mariana e Brumadinho. (OLIVEIRA, 2019)

O movimento argumentativo feito pela crítica traz uma pergunta de fundo – de que atualidade se fala? – o que põe em destaque uma questão outra: como a atualidade mobiliza e é mobilizada por temporalidades que a envolvem? Nesse eixo, enxergar o perene como condição qualitativa implica pensar não apenas a catástrofe cotidiana que se repete e que, portanto, dura, no devir histórico; como também compreender os acontecimentos que envolvem a obra – suas rememorações e críticas – como gestos de amplificação e realocação de sentidos (reiterando, cristalizando imaginários; ou complexificando, incorporando novos elementos à sua densidade narrativa).

Sejam os 150 anos do nascimento de Euclides, os 100 anos de sua morte ou o centenário de *Os Sertões* – foco deste texto –, as rememorações que acompanham essas datas (nascimento, morte, publicação) ao longo do tempo cercam-se, pelas vozes que as acompanham e elaboram, de reiteraões a partir de pontes temáticas e elementos-chave de conexões históricas. As efemérides, portanto, materializam-se não apenas como constantes dispositivos de atualizações daquilo que relembram, mas acabam também por lembrar a si próprias, como acontecimentos

que sempre virão (datas comemorativas etc.) atualizando, por exemplo, a crítica pela crítica, agenciando temporalidades.

Bonaldo (2014) busca falar sobre estes dois conceitos do título e sua presença na “longa duração” (um período muito extenso de tempos, “muito maior do que o de uma vida humana”) e cita Pomian e Hartog para lançar mão do conceito de “temporalização do tempo” para explicar, por meio do sentido de ordem presente nessa expressão historiográfica, como certos acontecimentos celebratórios condicionam uma relação temporal e acabam por tecer possibilidades. “Tanto as efemérides – humanas ou celestes – quanto as comemorações – sagradas ou profanas – propõem um tipo de cronologia” (BONALDO, 2014, p. 12-13). Somada a essa ideia – a cronologia como uma temporalização do tempo – coloca-se também aquilo que Hartog (2017) nomeia como “domesticação da simultaneidade do não-simultâneo”, uma ordenação acerca de temporalidades desconexas, principalmente aquelas do trânsito presente-passado.

Nesse contexto de manejos temporais, como aponta Bonaldo (2014), é inevitável associar as efemérides comemorativas a um jogo entre memória e esquecimento. “Aniversários, centenários, datas redondas: a naturalização do calendário a partir do tempo das efemérides já carrega em si o caráter seletivo e a inevitabilidade do esquecimento” (BONALDO, 2014, p. 56). Ou seja: o que cabe ser lembrado? Como é lembrado? Ou, em outras palavras, como se atualiza?

No âmbito da crítica literária, a atualização funciona como sistematização, muitas vezes canonizando passagens, personagens e autores e, na mesma toada, excluindo leituras desviantes do que se pretende como válido. Lida-se com uma ideia de “aderência ao presente” que certos elementos, eixos ou traços de uma obra ou autor (que pode também variar num sentido mais amplo, das artes em geral) possuiriam. Para isso, realiza-se, simultaneamente, uma valoração de aspectos do presente que devem ser realçados – em detrimento de outros –, promovendo, assim, uma compreensão sobre algo específico e sobre uma duração – vista como passagem temporal e como permanência. Operações estas que carregam semelhanças com aquilo que habita os procedimentos da

própria constituição da memória coletiva (HALBWACHS, 2013) e seus modos de ser⁵.

Uma ordenação temporal promovida a partir da memória remete ainda a historicidades cujos papéis coincidirão de acordo com relevos e relevâncias de emergências distintas, na maioria reverberando não apenas pontos de vista e intenções, como repercutindo contornos e contextos do acontecimento que performará e será performado pela efeméride. Menos que remeter ao “tradicional”, no sentido estético, o conjunto de críticas de/sobre Euclides na atualidade, como sugere Lauria (2009), compartilha a mesma perspectiva, traz algo de trágico e catastrófico, colocando em cena – por suas ordenações temporais à época e em distintos “presentes” – uma faceta ética, que oscila entre o tempo em si (e seus jogos) e ganchos temáticos que atuam de maneira correspondente a um “persistente agora”. Há um passado do qual se fala, mas cuja presença, menos que um retorno, se faz como construção.

Se concordamos com Chartier (1990, p. 62-63) sobre as colocações acerca do produto cultural – incluindo aí a literatura – e suas maneiras de criar “um real”, pensar a atualização de um autor ou obra implica tensionar, em relação aos “originais”, a “historicidade de sua produção” e a “intencionalidade de sua escrita”, dialogando com essas duas dimensões. Há, em toda obra e autoria, condições de produção que entrecruzam dinâmicas subjetivas e coletivas, permitindo, por um lado, a observação (mesmo que enviesada) de uma época e de seus tempos, mas também a possibilidade de duração, o que afasta a ideia de que algo que se produz seja espelho de um tempo.

Essa mesma duração, como potência, está cercada de condições outras, que podem ser lidas e reconhecidas sob a percepção de outras historicidades, articulando temporalidades de antes, de agora e de um possível depois, deixando à mostra lacunas e contradições no circuito de produção-recepção. O retorno à obra de Euclides e a localização de suas contribuições acerca de um espaço político-cultural – reconhecendo,

5 Golin, Cavalcanti e Rocha (2015, p. 623-624) apontam: “Procedimento típico nas rotinas planejadas do jornalismo cultural, as comemorações e as efemérides são recursos para atualizar a memória em torno de determinados temas, reinserir pautas, personagens e produtos na economia de oferta dos bens culturais”.

claro, suas singularidades autorais – não deixam de estar permeados por uma competência do campo literário e suas possibilidades narrativas em lidar com o tempo.

Assim, segundo Ginzburg (2000), se identificamos que há na literatura a possibilidade de que as representações da condição humana resistam “à acomodação em lógicas lineares causais, ou a esquemas positivistas, incorporando contradições e indeterminações”, quando se reaviva uma obra anos depois, reconhece-se como a literatura pode lidar com o tempo e, conseqüentemente, com suas instabilidades, sendo ela também um agente de estabilização e desestabilização. Ginzburg (2000) relembra Benjamin e “suas teses sobre a representação da história como sucessão de catástrofes, como ruína”, mesmo movimento realizado por Leandro (2014, p. 30) ao indicar que, por uma ideia de repetição, “Benjamin encarava a interpretação do presente como uma remissão ao passado mais recente”.

O passado catastrófico, de caráter traumático, delinea-se como objeto comum da relação entre tempo e literatura, uma vez que o trauma é ferida que se propaga. A ideia de repetição, tão presente no conhecimento psicanalítico, encarna também o lugar do sujeito como narrador e em uma narrativa. Segundo Seligmann-Silva (2003), “a incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante ‘posteridade’, ou seja, a volta *après-coup* da cena” (2003, p. 48-49). Ele reitera: “qualquer um que tencione escrever uma possível história do trauma estará debruçando-se em histórias de feridas que não cicatrizaram, de desencontros com o real, pois estar ferido é isto, é estar em desencontro com a realidade” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 49).

Em termos de “conteúdo”, na passagem crítica dos 100 ou 150 anos – datas mais recentes – que cercam o universo de Euclides e *Os Sertões*, há uma demanda pela duração da catástrofe cotidiana, via acontecimento histórico, como se o espraiamento dessa funcionasse de forma centrípeta àquilo que se deve cruzar entre passado, presente e futuro. Um cruzamento que, mais que atravessar, condiciona os arranjos e os significados sobre o autor e sua obra, bem como sobre o tempo e suas lógicas.

Uma leitura entrecruzada de aspectos linguísticos e sócio-históricos da obra de Euclides a partir de sua crítica, problematizando-se também esta última, inclusive, acaba por solicitar elementos de análise e interpretação. Candido (2010, p. 14) destaca:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; é que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteadado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinavam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, *interno*.

Menos que buscar compreender o jogo entre o externo e o interno d'*Os Sertões*, o olhar sobre a crítica, que emerge nas efemérides, ajuda a pensar uma atualidade e, conjuntamente, como a catástrofe pode ser entendida na mobilização desse atual “que perdura”. A crítica, assim, deve ser problematizada não apenas em relação ao que ela afirma sobre *Os Sertões* como efeméride, mas também em relação aos sentidos que, a partir desse lugar, ela faz valer, utilizando-se de tempos e contextos para alocar significados intencionais. O que as efemérides, como lugares de memória, acabam por trazer sobre temporalidades e percepções possíveis acerca destas? Como crise e catástrofe colocam em cena esse arranjo?

Entre salto e sobressalto

Tomando como objeto *Os Sertões* e leituras contemporâneas da obra, também buscamos discutir em que medida essas narrativas críticas se vinculam a um estado de salto ou sobressalto relacionado a catástrofes sociais brasileiras.

Com essas questões em mente, voltamos nosso olhar para a edição do Caderno 2 do jornal *O Estado de São Paulo* de 1º de dezembro de

2002 que, por conta do centenário de lançamento d'*Os Sertões*, publicou textos que marcam a passagem da efeméride. Nas críticas analisadas, a obra ganha a chancela de documento atual por ter sido capaz de prenunciar uma catástrofe social que se tornaria cotidiana no nosso país – ou de abordar uma catástrofe que nunca terminou, que gera um “sobresalto” contínuo. Portanto, pelo modo como foi capaz de caracterizar uma catástrofe ocorrida na virada do século XIX para o XX, em termos apocalípticos, continua presa às mazelas que assumem diversas facetas e nos acompanham até a chegada do século XXI.

Assim como a Bíblia começa no Gênesis e termina no Apocalipse, *Os Sertões* começa pela origem da Terra e acaba descrevendo o aniquilamento, a obliteração. [...] Euclides adere a visão dos vencidos, que veem seu Belo Monte, seu Paraíso, se transformar num inferno, devido aos ataques do Exército. (GALVÃO, 2002, p. D5)

Argumentando que, “ao contrário da crise, a catástrofe não parece colocar um horizonte de resolução. Há uma ruptura da temporalidade que está além de uma turbulência ou instabilidade, pois o dano é maior – aparentemente, eterno”, Manna e Lage (2019, p. 45) lançam mão da noção de catástrofe enquanto categoria útil para a interpretação de acontecimentos e dos processos comunicativos que buscam significá-los. A cesura que Euclides apontou, e com a qual praticamente se inaugura a República (no sentido em que cria um imaginário sobre seu início), é aparentemente eterna na realidade brasileira, como apontam e buscam reiterar os diferentes sentidos com que se busca evocá-la nos circuitos reincidentes de efemérides.

Os críticos entendem que *Os Sertões* permanece atual porque seu autor foi capaz de antever que a modernização do país se fundamenta sobre as bases do conservadorismo, da violência, da barbárie, da intolerância e da desigualdade. Um país quase tão desigual hoje quanto há cem anos (ou ainda mais). Chama-se a atenção para os que ficaram de fora do processo de modernização no país.

A importância que lhe é atribuída [à obra], a meu ver, decorre da purgação da culpa pelo bárbaro e inútil massacre dos sertanejos, culpa que se articula com a culpa presente pelos cerca de 50 mi-

lhões de miseráveis que estão inutilmente no país e sem solução. *Os Sertões*, com seu tom apocalíptico e ruinoso, parece permanecer como emblema dessa questão não resolvida. (FACIOLI, 2002, p. D5)

Euclides não só denunciou um crime (o de Exército contra os canudenses), mas fixou um problema que está na formação da sociedade brasileira – o do desprezo histórico às populações interioranas do país, que ainda agora se deslocam para virar miseráveis nas grandes cidades. (FERNANDES, 2002, p. D4).

A construção de uma narrativa que se ocupa do que ficou de fora, que expõe processos de exclusão, é para Mondzain (2016) condição para que possamos vivenciar um salto, recurso necessário para que, diante da constatação da catástrofe anunciada, possamos transformar o estado do mundo. Portanto, a própria existência d'*Os Sertões* - ou melhor, sua *resistência* na cena midiática - também pode indicar essa potência para o salto.

“Resistir” é uma palavra cara a Mondzain (2016) que, em seu convite ao salto, destaca que para isso é preciso se pôr em perigo para a transformação. É a sideração que fornece a propulsão do salto. Assim, é preciso resistir àquelas siderações “organizadas e programadas por nosso meio” (2016, p. 6). Estas implicam o jogo com o fim próximo e a possibilidade de catástrofe. Se há uma “aceleração intempestiva dos ritmos da informação e do entretenimento”, seria possível supor que isso “produzisse uma temporalidade tecida de surpresas e deslumbramentos”, os quais não cessariam de transformar o mundo e a nós, seus habitantes (2016, p. 7). Mas nesse ponto surge o paradoxo, pois “uma agitação siderante, uma instabilidade contínua dos fluxos geram uma apneia do olhar e do pensamento, uma paralisia, uma atonia dos gestos, uma passividade sonolenta dos corpos” (2016, p. 7). Desse modo, presa das siderações programadas, a pessoa vive em estado de sobressalto, no espetáculo anunciado do apocalipse. *Os Sertões*, por sua cadência, permite uma forma de apropriação - um tipo de leitura - que se adequa a esse movimento aparentemente sem saída.

Se a passividade ocorre nos corpos, também é a partir destes que se vislumbra uma possibilidade de resistência. Assim, às siderações programadas, Mondzain opõe a nossa sideração - sem deixar de destacar, porém, que não se trata de uma ordem binária: “A sideração é polissêmica e designa, sem sombra de dúvida, estados totalmente contraditórios” (2016, p. 10). O termo, lembra a filósofa, está marcado pela consideração dos astros, a contemplação do céu: “um espanto cósmico que engendra, com ele, o desejo de conhecer e de entender a inteligibilidade dos mundos” (2016, p. 10). Ora, podemos, desse modo, definir A Terra, a primeira parte d’*Os Sertões*, como uma experiência profunda de sideração no sentido de que se trata de uma descoberta, uma investigação, um espanto com uma nova realidade. Euclides tece uma descrição densa de alta potência imagética, com um tom científico e uma costura poética.

O sideral sempre siderou, e o espetáculo do céu - aquele dos deuses, do teatro, assim como todo o campo da teoria - é etimologicamente ligado, em todos os estratos semânticos, a esse radical *thea*, *theos*, que o dicionário etimológico de Festugière vincula também à divindade Taumas, o espanto. (MONDZAIN, 2016, p. 10)

Trata-se de uma condição, portanto, para o salto, pois “o pensamento não passa de uma surpresa”: há uma “arte do salto no questionamento” (2016, p. 11). É preciso se pôr diante do risco do desconhecido, como fez o narrador d’*Os Sertões*, estando, portanto, sujeito à “ruptura de toda continuidade assegurada, de toda segurança repetitiva” (p. 11). Chega-se, nesse caminho, a um terreno de contraevidências, próprias ao “regime funambulesco” (p. 11) de toda verdade. Mondzain fala de uma “sideração comum”, aquela das superstições, das crenças, dos mistérios e dos milagres. Ora, o pensamento racional - ela cita Descartes - rompe a continuidade “de toda crença, de toda adesão”: “Ficamos estupefatos” (p. 12). Em *Os Sertões*, essas duas forças siderantes se fazem presentes: a comum e a do conhecimento.

Se o risco é siderante, o benefício, diz ela, deveria ser constituinte. Só assim se rompe o ciclo do sobressalto. Trata-se, na sideração, de um

afeto inevitável a todo pensamento, quando se enfrenta “um fora inevitavelmente perturbador” (p. 13). Nesse sentido, há um porvir que marca essa experiência:

Não poderíamos conhecer a sideração sem ter de reconhecer que alguma coisa chega, e que, mesmo sendo esperada, nos surpreende radicalmente na medida em que *essa chegada introduz uma experiência singular do tempo*, uma suspensão da continuidade, inscrição de um surgimento inaugural que desloca todas as aquisições prévias, todas as identificações habituais, todos os dispositivos ordenados e, finalmente, certezas e poderes (MONDZAIN, 2016, p. 14; grifos nossos).

Entre o salto e o sobressalto: seria possível adotar um ou outro gesto de leitura diante d'*Os Sertões*? O que buscamos foi mostrar como a obra possui, por sua estrutura e linguagem, a partir de um arcabouço de sideração, uma aderência aos jogos midiáticos. As retomadas em efemérides, entretanto, nem sempre conseguiriam desviar os lugares-comuns do sobressalto que a prendem em sua monumentalidade.

Considerações finais

A partir das considerações de Mondzain (2016), discutimos a relação entre catástrofe e categorias temporais pelo viés de um horizonte de risco aberto por conta da sua permanência. Nesse sentido, a crítica à obra de Euclides da Cunha, pela efeméride dos 100 anos de lançamento de *Os Sertões*, aciona um tipo de atualização cujo gancho apresenta-se pela afirmação da validade perene da leitura sobre a realidade brasileira realizada há mais de um século e, ao mesmo tempo, pelo reconhecimento, na obra, de uma estrutura social nacional, o que caracterizaria os dizeres de euclidianos como proféticos.

Exploramos, assim, a atualidade enquanto categoria que nos permite problematizar a relação entre catástrofe e relações temporais, na medida em que informa sobre os trânsitos entre passado, presente e futuro, sobre memória e esquecimento. Tal perspectiva faz com que falar sobre a atualidade d'*Os Sertões* signifique também dizer a respeito dos modos como vivenciamos o tempo.

As críticas tendem a enfatizar uma monumentalidade inerente aos escritos de Euclides. É como se o livro fosse capaz de se manter vivo na mente dos leitores, narrando o que ainda acontece na sociedade brasileira. Porém, vale considerar que é por meio de gestos como o dos críticos que a obra se abre a cada efeméride para ser colocada em diálogo com o movimento da história. Trata-se de observar, portanto, a historicidade dos gestos de leitura que enseja. O que defendemos é que não se trata apenas daquilo que o livro traz como mensagem que está em jogo. Há um mecanismo subjacente que atua: a própria estrutura do livro – que de certa forma adere a mecanismos da repetição dos sobressaltos próprios aos meios de comunicação – é incorporada pelas leituras. É o terreno do “teatro anunciado do apocalipse” que se põe em marcha a cada leitura.

Nesse sentido, utilizando os termos de Mondzain (2016), entendemos que promover o salto seria negar essa atualidade que paralisa, que enquadra, esse olhar que monumentaliza. Tendo em conta a historicidade da própria ação crítica, que produz uma narrativa sobre o tempo a partir de um momento e lugar específico, propor outros caminhos interpretativos para a obra a partir do tempo presente. Seria preciso de alguma forma “superar” o livro para retomá-lo para além do sobressalto?

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Fazer defeitos nas memórias: para que servem o ensino e a escrita da história? GONÇALVES, Márcia de Almeida; ROCHA, Helenice; REZNIK, Luís, MONTEIRO, Ana Maria. (Org.). *Qual o valor da história hoje?* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 21-39.

AZEVEDO, Silvia Maria (notas e introdução). *O rei dos jagunços de Manuel Benício*. São Paulo: EDUSP, 2003 [1899].

BERNUCCI, Leopoldo M. Prefácio. CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. 4ª edição revista e comentada. 1909-2009: Cem anos da morte de Euclides da Cunha. Edição preparada por Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 13-49.

BONALDO, Rodrigo. *Comemorações e efemérides: ensaio episódico sobre a história de dois paralelos*. Tese [Doutorado em História]. 314 f. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. 4ª ed. revista e comentada. 1909-2009: Cem anos da morte de Euclides da Cunha. Preparada por Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

FACIOLI, Valentim. É o emblema de uma questão não resolvida. Entrevista por Haroldo Ceravolo Sereza. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 dez. 2002. Caderno 2, p. D5.

FERNANDES, Rinaldo de. Diagnóstico da formação da sociedade brasileira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 dez. 2002. Caderno 2, p. D4.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Ninguém narrou o conflito melhor que Euclides. Entrevista por Haroldo Ceravolo Sereza. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 dez. 2002. Caderno 2, p. D5.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. *Vidya*, Santa Maria, v. 33, p. 43-52, 2000.

GOLIN, Cida; CAVALCANTI, Anna; ROCHA, Julia C. A projeção da

cidade nas efemérides jornalísticas: estudo do suplemento Cultura de Zero Hora (2006-2009). In *Texto*, v. 34, p. 623-639, 2015.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HARTOG, François. *Crer em História*. Tradução de Camila Dias. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

LAURIA, Márcio. José. *A atualidade de Euclides* [texto apresentado na Academia Brasileira de Letras em 15 de outubro de 2009], 2009. Disponível em: <http://www.saojoseonline.com.br/lauria/cr171009.htm> Acesso em 13 set. 2019.

LAGE, Igor; MANNA, Nuno. Uma “catástrofe do tempo”: narrativa e historicidade pelas Vozes de Tchernóbil. *Galáxia*, São Paulo, Dossiê Especial, p. 34-46, 2019.

LEANDRO, Rafale Voigt. *Os ciclos ficcionais da borracha e a formação de um memorial literário da Amazônia*. Tese [Doutorado em Literatura]. 220 f. Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

LIMA, Nísia Trindade. Euclides da Cunha: o Brasil como sertão. BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia. *Um enigma chamado Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 104-117.

MONDZAIN, Marie-José. *Sideração*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.

NASCIMENTO, José Leonardo do. O cosmo festivo: a propósito de um fragmento de ‘A terra’. In: NASCIMENTO, José Leonardo do (org). *Os sertões de Euclides da Cunha: releituras e diálogos*. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p. 173-190.

OLIVEIRA, Joana. “Os Sertões” tem que ser lido todos os dias, enquanto persistir a situação dos pobres brasileiros. *El País*, 12 de julho de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/10/cultura/1562785827_446579.html. Acesso em: 24 set. 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003. p. 45-58.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Os sertões: atualidade e arcaísmo na representação cultural de um conflito brasileiro. *História, Ciências, Saúde*. Manguinhos, vol. V (suplemento), p. 73-91 julho 1998.

VENTURA, Roberto. *Euclides da Cunha* – Esboço biográfico. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERÍSSIMO, José. Uma história dos Sertões e da Campanha de Canudos. In: NASCIMENTO, José Leonardo; FACIOLI, Valentim (orgs.). *Juízos críticos* – ‘Os Sertões’ e os olhares de sua época. São Paulo: Nankin Editorial: Ed. UNESP, 2003. p. 46-54.

CAPÍTULO 6

Aids e HIV como acontecimentos catastróficos e o evitamento da catástrofe: reflexões a partir de Caio Fernando Abreu e Herbert Daniel

JOSÉ HENRIQUE PIRES AZEVEDO (TRAMAS / UFMG)

CARLOS ALBERTO DE CARVALHO (INSURGENTE E TRAMAS / UFMG)

JOSÉ ANTONIO FERREIRA CIRINO (NECHS / FIOCRUZ)

VINÍCIUS FERREIRA (MEMENTO / UFRJ E NUJOC / UFPI)

CAMILA FORTES MONTE FRANKLIN (NUJOC / UFPI)

IZAMARA BASTOS MACHADO (MEMENTO / UFRJ E NECHS / FIOCRUZ)

EDISON MINEIRO (NUJOC / UFPI)

Introdução

Um breve olhar retrospectivo para os momentos iniciais da Aids e do HIV, inclusive quando a síndrome ainda não estava nomeada e o vírus era desconhecido, é revelador da multiplicidade de sentimentos e comportamentos atordoados e atordoadores que então emergiram. Um misto de pânico moral, acirramento de preconceitos historicamente entranhados em diversas sociedades, descrença na capacidade médica e científica de oferecer soluções a questões de saúde, dentre outras reações, trouxeram à tona sensações de se estar diante de uma grave crise, gerada por uma catástrofe que não se limitava ao escopo médico, posto que alcançava a sociedade a partir da ameaça de uma doença que poderia matar sem possibilidade de ser detida com os conhecimentos então disponíveis (CAMARGO JR., 1994; PARKER, 1994; CARVALHO, 2009, 2014, 2015).

Neste artigo, refletimos sobre como os corpos soropositivos enfrentaram a sentença de morte certa em decorrência da Aids em seus primeiros anos de aparição pública, recusando o assujeitamento e reafirmando a vida em múltiplas dimensões. Este é um traço comum a textos legados pelos escritores Caio Fernando Abreu e Herbert Daniel. Em tempos pré-coquetel, o único tratamento era através do AZT, com terríveis efeitos colaterais e incapaz de prolongar a vida dos que desenvolviam a Aids. No entanto, contra as adversidades e lúcidos quanto à iminência da morte física, Caio e Herbert, cada um à sua maneira, contribuíram para a denúncia da “morte social” dos soropositivos. Explorar um conjunto de textos dos dois autores nos permite refletir sobre o aparente paradoxo entre o acontecimento catastrófico e o evitamento da catástrofe, entendendo o catastrófico como a inevitabilidade da morte - não a que todos teremos, mas aquela que nos momentos iniciais de espraiamento da Aids e do HIV era prenunciada às pessoas soropositivas - e o evitamento da catástrofe como o resultado de ações políticas que conduziram ao quadro brasileiro de contenção daquelas mortes certas.

Acontecimento catastrófico e catástrofe

Tomar as reflexões de Alain Badiou (1996) sobre o acontecimento nos auxilia a melhor compreendermos as dimensões políticas implicadas no surgimento do HIV e da Aids, pois um acontecimento, segundo ele, não nasce político, mas tem as potencialidades políticas. Assim, é fundamental compreender em qual sítio está localizado um acontecimento, compreendendo tanto a localização física, territorial, quanto outras esferas de “pertencimento”. A Aids e o HIV concernem territorialmente à totalidade do globo terrestre, como bem enfatiza John O’Neill (1994), em artigo de título A AIDS e o pânico globalizante, no qual ele destaca que

(...) a AIDS deve ser considerada um entre muitos outros motivos de pânico entre os fatores políticos, econômicos, financeiros e “naturais”, aos quais a ordem global responde com estratégias diversificadas de cruzadas, de emotividade ou de força. (O’NEILL, 1994, p. 352)

Se o mundo é o espaço geográfico “ameaçado” pela Aids e pelo HIV, eles se situam também nos “sítios” da ciência, da medicina, do comportamento, da cultura, da economia e vários outros, ampliando suas potencialidades políticas. Voltando às contribuições de Alain Badiou, Alessandro Zagato (2007) lembra que

Antes de tudo, um acontecimento político não é um dado de facto. Se é verdade que cada acontecimento pode ser considerado problemático e problematizante (i.e. um dado de facto problemático e problematizante), o acontecimento político é o produto de uma “interpretação” (Badiou, 1987:74) desta problematicidade, ou seja, o produto de um acto do pensamento que ultrapassa a simples modalidade “re-flexiva” ou “re-presentativa”. (ZAGATO, 2007, p. 89)

Nessa perspectiva, a politização do acontecimento Aids e HIV tem implicado, desde os primórdios dos anos 1980, uma grande diversidade de atrizes e atores sociais, muito além dos homossexuais masculinos, pioneiros na organização de frentes para as respostas sociais exigidas pela síndrome e seu agente causador. Profissionais do sexo, cientistas, autoridades médicas e das áreas da psicologia, do serviço social, dentre outras especialidades interessadas, têm promovido ações conjuntas, mas também estabelecido disputas sobre, afinal, o que significam a Aids e o HIV. É a partir de interesses muitas vezes conflitantes que as dimensões dos embates políticos se delineiam, tendo em comum, ou melhor dito, como estopim, a necessidade de domínio sobre uma realidade ameaçadora, da ordem potencial da catástrofe.

Feitas essas considerações sobre o acontecimento, postulamos, como ponto de partida, a distinção entre acontecimento catastrófico e catástrofe, fundamentando as duas noções a partir de contribuições de Hannah Arendt (1989, 2001, 2002, 2007) sobre ação e política e de Paul Ricoeur (1991, 2006) sobre a espécie humana capaz. Portanto, os dois pensadores não serão acionados diretamente como quem se ocupou conceitualmente da catástrofe e do acontecimento catastrófico, mas como quem nos possibilita vislumbrar nas narrativas de Caio Fernando Abreu e Herbert Daniel os movimentos de resistência física, ética, moral

e política face à Aids e ao HIV que dão a ver as distinções entre catástrofes e acontecimentos catastróficos.

A ideia de catástrofe, não raro, está associada a uma espécie de “fim de linha”, de limite intransponível entre a possibilidade de ação e a inevitabilidade da desgraça, da destruição. Fortemente interligada ao trauma, como encontramos em Márcio Seligmann-Silva (2008), a catástrofe seria bem exemplificada, como faz o próprio autor, pela experiência do Holocausto, uma vez que poucos foram os sobreviventes dentre os enviados pelos nazistas aos campos de concentração e extermínio, a exemplo de judeus, homossexuais, comunistas e ciganos, além de outras vítimas consideradas inimigas do projeto de poder totalitário de Hitler. Além do Holocausto, Hannah Arendt nos permite categorizar como catástrofe muitas ações de regimes totalitários, com o stalinismo se somando ao nazismo e ao fascismo, assim como a possibilidade de destruição da vida humana pelas armas atômicas. Em comum, todos os exemplos de catástrofes representam o fim das possibilidades de ação humana, por uma somatória de fatores, dentre os quais o trauma se sobressai, tanto como a razão principal para a imobilidade, quanto como resquício psíquico para sobreviventes e pessoas que não viveram diretamente a catástrofe.

No entanto, ao longo de sua vasta reflexão filosófica sobre política e ética, Hannah Arendt está longe de sugerir que as catástrofes já vividas pela humanidade tivessem dado cabo da nossa capacidade de ação. Muito pelo contrário, ela postula a capacidade humana de agir como o que levou à derrota dos totalitarismos acima referidos, o que inclui a necessária atenção às permanentes ameaças de retorno da brutalidade e da barbárie. Parte essencial da ação, a política é definida por Hannah Arendt como atividade que deve visar à celebração da diversidade, única hipótese em que a pluralidade constitutiva da espécie humana pode ser destacada e preservada. Na esteira dessas reflexões de Hannah Arendt, a catástrofe muda suas feições, trazendo à luz, simultaneamente, o seu caráter destrutivo e a vitalidade da espécie humana no enfrentamento das suas consequências. Por essa razão, catástrofes naturais, como erupções vulcânicas, enchentes de grandes proporções, tsunamis e outros eventos cuja capacidade humana de controle não está ao alcance, exigem

sempre atitudes posteriores de reparação, nunca o evitamento, ainda que haja potencial de previsão de ocorrências que podem salvar vidas.

Em Paul Ricoeur, leitor grato de Hannah Arendt, também encontramos contribuições sobre a ação, situadas em tradições hermenêuticas e fenomenológicas, nas quais política e ética também se fazem presentes. Do autor, interessa-nos a noção de “homem capaz”, com a necessária ressalva da construção masculinista de gênero, que nos leva a lidar com a expressão “pessoa capaz”. A perspectiva da pessoa capaz indica que somos sempre hábeis na realização de ações, por elas nos responsabilizando ou recebendo de outrem a responsabilização por suas ocorrências e consequências. A partir de Ricoeur, reforçamos a perspectiva de que a catástrofe somente pode se configurar naquelas circunstâncias em que a pessoa se encontra privada das suas capacidades de agir, por quaisquer razões que sejam.

Da síntese que fizemos das noções de ação em Hannah Arendt e de pessoa capaz em Paul Ricoeur sobressai a tese de que a utilização do conceito de catástrofe pode, intencionalmente ou não, servir a propósitos de negação das capacidades humanas de ação sobre o que à primeira vista seria da ordem do inevitável, do paralisante. Como consequência, duas condições se impõem: 1) o enfrentamento da catástrofe é necessariamente um gesto político, no sentido arendtiano de defesa da pluralidade e da diversidade humana; 2) as catástrofes colocam à prova nossos compromissos éticos, segundo o princípio ricoeuriano da ética como agir bem, por e num mundo justo, com instituições justas.

Sem negar na totalidade o conceito de catástrofe, reconhecendo sua recorrência em diversos momentos da história humana, incluindo as catástrofes naturais que nos impactam e nos traumatizam ou nos eliminam fisicamente, pensamos ser mais produtivo para os propósitos deste artigo lidarmos com a perspectiva do acontecimento catastrófico. Tal como na catástrofe, o acontecimento catastrófico também pode estar associado ao trauma, mas não seria dotado de poder paralisante que impedisse a continuidade das ações humanas. Antes, ele é precisamente o detonador das ações humanas, colocando em primeiro plano a necessidade da política nos termos de Hannah Arendt acima referidos, assim como os compromissos éticos preconizados por Paul Ricoeur a que nos referimos.

Pensar o acontecimento catastrófico requer, em primeiro lugar, recorrer ao que Paul Ricoeur denomina a “dialética agir/sofrer”, que em síntese implica que diante de um acontecimento não nos limitamos a sofrer suas ações, mas também agimos para mudar o seu curso, para atribuir-lhe outros significados, para mitigar suas consequências, dentre outras atitudes possíveis. Agimos e sofremos o acontecimento por meio de ações práticas, mas também narrativamente, o que não deixa de ser uma atitude concreta diante do que nos desafia, retirando-nos de estados inerciais.

Segundo Leal e Gomes (em artigo publicado neste livro sob o título *Catástrofe como gesto de instabilização do tempo*), “olhando por esse prisma, a catástrofe no cotidiano deixa de ser um ‘acontecimento’, um fato específico, e se torna um ‘acontecer’, um movimento, um deslocamento, que tem aspectos ideológicos, epistêmicos, existenciais e temporais, entre outros”. Ao evocar uma perspectiva de gesto catastrófico, os autores demonstram que é fulcral expandirmos a análise de um acontecimento catastrófico para percebê-lo enquanto constituinte de uma ruptura no espaço-tempo para o início de uma nova linha do tempo, sem pretensões de um início-meio-fim claro e conciso. A catástrofe inaugura um novo momento social a partir de sua irrupção, o que também não significa que não possa ser enfrentada, combatida e mitigada. As ações e práticas de controle de seus danos são essenciais para delinear a continuidade e desdobramentos possíveis, ao conduzir sentidos, narrativas e discursos para o rumo pretendido. Catástrofe é passível de escrutínio e evitamento no fluxo de sua existência.

A Aids, enquanto acontecimento catastrófico, provocou uma ruptura no tempo. A crença no progresso científico e as expectativas sobre um futuro erradicado de doenças entram em crise com o surgimento do vírus. O saber acumulado não bastava para explicar e o futuro se desenhava distópico. Diante dos fatos inimagináveis surge a necessidade permanente de narrar. Os discursos e as narrativas que circulavam na mídia, em especial no jornalismo, enfatizavam as dimensões técnicas e morais da Aids, participando conjuntamente da constituição desse acontecimento. A medicina e a religião eram as fontes privilegiadas para informar e opinar sobre a síndrome. Com isso, a comunicabilidade pública da Aids significou a doença envolta em estigmas. Apresentada,

muitas vezes, como um castigo do céu associado a grupos marginalizados, a doença mobilizou preconceitos arraigados, principalmente contra os homossexuais (FAUSTO NETO, 1999).

Como forma de resistência e ressignificação ao discurso técnico e moralista que dominava as narrativas na cobertura da Aids, surge uma nova matriz discursiva comprometida com princípios cívicos de justiça e de igualdade (POLLAK, 1990). Essa nova produção ganha destaque no Brasil com os textos de Caio Fernando Abreu e de Herbert Daniel. Ambos simbolizam o movimento de resistência ética, moral, física e política face à Aids e ao HIV. Nos parece que Caio e Herbet, após considerarem a atribuição de “morto-vivo” designada aos portadores do HIV, escolhem enaltecer que ainda há vida e que, mesmo com a iminência da morte física, o valor a ser destacado como legado de suas trajetórias é a própria vida.

Caio Fernando Abreu e política estética

*O passado é uma cilada, não há presente nem nada,
o futuro está demente: estamos todos contaminados.*

Caio Fernando Abreu

As “cartas” de Caio são crônicas epistolares publicadas originalmente no jornal *O Estado de S. Paulo*, onde o escritor gaúcho tinha uma coluna quinzenal. As três primeiras cartas foram divulgadas em sequência, entre os dias 21 de agosto e 18 de setembro de 1994. A última carta, intitulada “Mais uma carta para além dos muros”, foi publicada na véspera do natal de 1995.

Em 1994, Caio Fernando Abreu descobre ser portador do vírus HIV e, em fevereiro de 1996, falece aos 47 anos de idade. De acordo com Ítalo Moriconi, professor de literatura e pesquisador da obra de Caio Fernando, que selecionou e organizou o livro *Cartas* (2002) - com um conjunto de cartas que foram escritas por Caio Fernando entre 1965 e 1995 - em entrevista ao *Estadão* (05 fev. 2003), o material, sendo ficcional ou não, poderia ser descrito como “o girassol a buscar o facho de luz renovadora, nutritiva, de dentro da noite mais escura a ser puramente material, corporal”. Ainda de acordo com Moriconi, “pode-se constatar

facilmente que o discurso em torno da AIDS já estava presente na ficção de Caio desde o início da epidemia, na primeira metade da década de 80” (2002, p. 15).

As três primeiras cartas publicadas no *O Estado de S. Paulo* anunciam a descoberta de sua sorologia positiva. O autor inicia a sua “Primeira carta para além do muro” relatando ao seu leitor, para o Outro, que: “alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente” (ABREU, 2014, p. 124). Em sua fala nota-se que a descoberta da Aids representa não só uma catástrofe social, mas também pessoal, que atravessa o sujeito gerando crises que atordam os sentidos face a um acontecimento que estava para além do inteligível. Mas Caio convoca o público para junto com ele compreender e significar o que estava acontecendo. Para isso, o autor pede que, “por enquanto, e por favor, tente entender o que tenho a dizer”. (ABREU, 2014, p. 124)

A literatura testemunhal, empregada por Caio Fernando Abreu, expressa a necessidade permanente do indivíduo de narrar a experiência vivida e a insuficiência da linguagem diante de alguns fatos considerados inenarráveis. O escritor reafirma, em diversos momentos, a necessidade de produzir um depoimento sobre suas experiências que seja capaz de alcançar o leitor e a si mesmo. Para ele, a escrita das cartas é o movimento de ação transformadora que o impele no momento logo após a irrupção do acontecimento catastrófico. Em diálogo direto com o leitor, ele afirma: “A única coisa que posso fazer é escrever - essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta para além dos muros” (ABREU, 2014, p. 126).

Já na segunda carta, intitulada “Segunda carta para além dos muros”, publicada pelo *Estadão* em 4 de setembro de 1994, é possível observar um amplo uso de metáforas para enfrentar um caminho que se apresentava como difícil e deliberadamente misterioso e doloroso. Além disso, sua descrição do cenário leva seu leitor para o ambiente hospitalar:

No caminho do inferno encontrei tantos anjos. Bantos, revoadas, falanges. Gordos querubins barrocos com as bundinhas de fora; serafins agudos de rosto pálido e asas de cetim; arcanjos

severos, a espada em riste para enfrentar o mal. Que no caminho do inferno encontrei, naturalmente, também demônios. E a hierarquia inteira dos servidores celestes armada contra eles. Armas do bem, armas da luz: no pasarán! (...) Já os anjos debochados do meio da tarde vestem jeans, couro negro, descoloriram os cabelos, trazem doces, jornais, meias limpas, fitas de Renato Russo celebrando a vitória de Stonewall, notícias da noite (onde todos os anjos são pardos), recados de outros anjos que não puderam vir por rebordosa, preguiça ou desnecessidade amorosa de evidenciar amor. (...) Aquilo que suja treva parecia, guarda seu fio de luz. Nesse fio estreito, esticado feito corda bamba, nos equilibramos todos. Sombrinha erguida bem alto, pé ante pé, bailarinos destemidos do fim deste milênio pairando sobre o abismo. (ABREU, 2014, p. 76)

Nesse enredamento e significação do real, o autor prefere apostar na vida para além do muro. Muro este que, metaforicamente, assinala para a exclusão e o isolamento do corpo soropositivo. Ao findar esta segunda carta, mencionando “aquilo que suja treva parecia, guarda seu fio de luz. Nesse fio estreito, esticado feito corda bamba, nos equilibramos todos”, é possível notar que mesmo diante de uma situação que possa ser encarada como um momento de crise na vida de um ser humano, nenhum de nós, segundo o escritor, estaríamos livres dos riscos. A vida em si seria uma verdadeira corda bamba e mesmo quando um acontecimento catastrófico possa nos acometer, há de se ver um fio de luz que permita ao indivíduo ter escolhas na travessia. Caio Fernando Abreu apresenta o enfrentamento como escolha, como forma de resistência à morte nos termos então colocados pela Aids e pelo HIV, em que a morte social, por meio do isolamento, podia e devia ser evitada, ao contrário da morte física, que atingirá todas as pessoas algum dia.

Já em sua terceira carta, intitulada: “Última Carta Para Além dos Muros”, publicada em 18 de setembro de 1994, em *O Estado de S. Paulo*, a revelação ao leitor sobre seu quadro de saúde se faz explícita, conforme ele se comprometera fazer (desde a primeira carta) assim que tivesse mais certezas sobre o diagnóstico:

Imagino que você tenha achado as duas cartas anteriores obscuras, enigmáticas como aquelas dos almanaques de antigamente. Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te escrevo agora assim, mais claramente. Nem sinto culpa, vergonha, ou medo. Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV Positivo. (...). Sei também que, para os outros esse vírus de science fiction só dá em gente maldita. Para esses, lembra Cazuzo: “Vamos pedir piedade, Senhor, piedade para essa gente careta e covarde”. Mas para você, revelo humilde: o que importa é a Senhora Dona Vida, coberta de ouro e prata e sangue e musgo do tempo e creme Chantilly às vezes e confetes de algum carnaval, descobrindo pouco a pouco seu rosto horrendo e deslumbrante. Precisamos suportar. E beijá-la na boca. De alguma forma absurda, nunca estive tão bem. Armado com as armas de Jorge. (...) e agradeço, agradeço, agradeço. A vida grita. E a luta, continua. (ABREU, 2014, p. 78)

Nesta terceira carta, cuja característica maior é a revelação do quadro clínico de Caio, é possível observar que o acontecimento que seria admitido por muitos como catástrofe - isto é, se descobrir HIV positivo - para o autor não foi encarado como algo que o paralisaria, mas, ao contrário, revelou-se ainda mais resistente ao prenúncio de uma morte e se posicionou ainda muito disposto a viver. Destacariamos elementos revelados nesta terceira carta, tais como a valorização do tempo presente, único possível de ser habitado com maior segurança e a recusa enfática dos estigmas e imagens da Aids, inclusive na referência à poesia de Cazuzo, cantor que foi um dos responsáveis pela visibilidade das pessoas soropositivas entre os finais da década de 1980 e início dos anos 1990.

Por fim, Caio estava, mesmo diante de um diagnóstico duro e impactante, disposto a celebrar a experiência da vida. Ao que se apresenta neste conjunto de textos observados, não parecia haver uma paralisia nas ações do escritor diante de um acontecimento catastrófico, como a notícia de se descobrir portador do vírus HIV. Tal experiência parece ter colocado em cena uma expectativa de um futuro ainda possível, mesmo diante de um cenário biomédico repleto de incertezas e dúvidas.

Na quarta carta, de título “Mais uma carta para além dos muros”, Caio fala sobre a vida e apresenta sinais de uma morte que não é temida, uma catástrofe que é rejeitada, mas que agora não é mais desconhecida.

Escrita na véspera do Natal, Caio Fernando inicia a carta falando sobre uma figura feminina que passou a lhe acompanhar pelos corredores dos hospitais. O texto segue de modo que o autor dá a entender tratar-se da morte, uma figura que agora lhe faz visitas.

Nas pupilas dela, desmesurados buracos negros que a qualquer segundo poderiam me sugar para sempre, para o avesso, se eu não permanecer atento - nas pupilas dela vejo meu próprio horror refletido. Eu, porco sangrando em gritos desafinados, faca enfiada no ventre, entre convulsões e calafrios indignos. (...) Grito também: Senhor, não agora, porque eu não quero que seja agora. (ABREU, 2014, p. 136)

Nestes parágrafos, identificamos que a proximidade com a morte é intensa, ainda que o movimento político de reivindicação da vida se mantenha. Chamada por Alguém-Ninguém, a morte é nomeada por elementos mitológicos que são responsáveis por reger a duração da vida: “Parca, Moira, Harpia”. Além de caracterizar a morte como bela, ela “não parecia cruel, apenas exata, meticulosa sacerdotisa”. Nesse sentido, a morte não age por acaso, mas com um devido propósito. O autor ainda avalia um entrelaçamento entre vida e morte, logo que conseguiria visualizar o universo, por meios dos seus olhos.

Ao longo do texto, de modo bastante constante, Caio Fernando apresenta o fim da possibilidade de ação, e ainda assim, resistente à morte. Identificado através do estado de saúde em que se apresenta e de aspectos de resistência à morte - embora vista por ele como inevitável ao ser humano -, fala sobre a vida de modo que viver seja fácil, um alívio, e que ele escolheu a possibilidade do viver. Nesse sentido, os trechos abaixo são exemplares:

Tão próxima da minha a cara do meu horror de verme vivo, seria fácil ir com ela. Mergulhar em alívio no buraco negro meu de bicho vil, no meu pedantismo de animal aculturado. Para sempre: ir. Para o outro lado, onde? Eu não quis. Ou foi Deus que não dei-

xou? Não era hora ou Deus nem tem nada a ver com isso ou qualquer outra coisa, e sequer existe. Não sei. Sei, sem dúvida, que a vi. Depois, emergindo do coma artificial da morfina, cateteres enfiados nas veias, nunca mais a vi. Pelos corredores sangrentos das CTIs, pelos brancos labirintos hospitalares, empurrando macas, fazendo curativos, em nenhum lugar estava mais. Desapareceu. Não temo que volte um dia. E voltará, sina de todo humano. E sei, sabemos perfeitamente quem é essa cara nossa de cada dia, sempre à espreita. Alguém-Ninguém parece despertar. Como se chamava? Pergunta. Respondo em voz tão baixa que nem sei se chego a falar. Nem é preciso. (ABREU, 2014, p. 137)

A certeza da morte como destino humano comum não deixa de ser uma forma de situar a Aids como doença que em sua letalidade difere de outras pelas ameaças de “morrer antes da morte”, por meio das tentativas então vigentes de imposição da morte social.

Herbert Daniel, a política e a política da solidariedade

*Uma coisa dentro de mim contagiosa e mortal,
perigosíssima, chamada vida, lateja como desafio.*

Herbert Daniel

Se nas obras de Caio Fernando Abreu percebemos uma conformação da experiência de viver com HIV que passa por uma resistência a partir da literatura e dos recursos poéticos, em Herbert Daniel a estratégia narrativa de enfrentamento ao acontecimento catastrófico percorre outros caminhos que nos parece estar diretamente vinculada à sua trajetória de luta política. Em 1989, quando descobriu o diagnóstico, Herbert já era um membro ativo da Abia (Associação Brasileira Interdisciplinar de Aids), uma das pioneiras na resposta ao vírus no Brasil, e já havia lançado *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos* (1987), obra ficcional em que expunha o contexto de pânico e estigmatização do HIV.

Seu comprometimento político é, entretanto, anterior. Herbert teve sua vida redirecionada com os desdobramentos do golpe civil-militar de 1964. Militante de esquerda e contra o autoritarismo brasileiro, deixou a faculdade de medicina para integrar os movimentos de resistência aos

militares, o que fez com que Herbert fosse exilado na Europa nos anos finais do regime ditatorial. Foi nesse período, e após intensas ações de resistência, que Herbert expôs abertamente sua sexualidade e passou a tratar publicamente das questões relativas às homossexualidades (GREEN, 2018).

A compreensão da biografia de Herbert nos parece fundamental no entendimento de suas ações políticas e sua forma de falar sobre/visibilizar o HIV. Ainda em 1989, o autor lançou *Vida antes da morte*, um compilado de textos escritos após a descoberta da sorologia positiva e que utilizaremos como material analítico neste artigo. O título já é propositivo naquilo que argumentamos ao longo deste texto sobre os enfrentamentos ao acontecimento catastrófico e a recusa enfática de uma morte social e simbólica imposta às pessoas com HIV. Na introdução, é direto na sua estratégia narrativa:

Aliás, como todo este livro, que imagino como uma carta aberta. À vida. Aos vivos, como eu. Aqui estarei conjugando o verbo viver em todos os tempos, constantemente. Porque não há outra maneira de encarar e ultrapassar a morte e a mesquinha de seus mensageiros. (DANIEL, 2018, p. 17)

A insistência na noção de vida evidencia um jogo semântico que coloca em disputa a possibilidade, que extrapola o campo linguístico, de viver de forma digna e com qualidade. Essa vida é, na estratégia de Herbert, uma das condições para se enfrentar conscientemente a morte em alguma medida inevitável no contexto de tratamentos precários mas, especialmente, de enfrentamento direto à “morte em vida” anunciada pelos mensageiros que Herbert vai nomear como os agentes da ciência, da medicina, das mídias e atores religiosos. É nessa direção que o autor será propositivo na denúncia do caráter desumanizador e na natureza excludente do termo *aidético*, associado fortemente às noções de fatalidade, incurabilidade e contágio atribuídas ao HIV:

Doente, a gente fica. Morrer, toda a gente vai. No entanto, quando se tem Aids, dizem más e poderosas línguas que a gente é “aidético” e, para fins práticos, carrega um óbito provisório, até o

definitivo passamento que logo virá. Eu, por mim, descobri que não sou “aidético”. Continuo sendo eu mesmo. Estou com Aids. Uma doença como outras doenças, coberta de tabus e preconceitos. Quanto a morrer, não morri: sei que Aids pode matar, mas sei melhor que os preconceitos e a discriminação são muito mais mortíferos. (DANIEL, 2018, p.21)

Essas palavras são reveladoras no que diz da consciência acerca das complicações biológicas e até fatais de um diagnóstico positivo para o HIV, mas também lança luz à urgência em ressignificar a experiência com o vírus e a própria Aids para além dos seus aspectos biológicos. É nesse sentido que Herbert fala sobre sua própria vida e sobre seus sentimentos de forma articulada a uma compreensão social e ampla sobre a epidemia:

Não que eu estivesse preparado. Ninguém nunca está. Fui me preparando como todo mundo se prepara, para viver uma nova condição da vida. Condição da vida, digo de novo, para deixar bem claro que não estou falando de circunstâncias da morte anunciada e imposta. Aprendi logo, de cara, na crise de saúde que levou ao diagnóstico severo de Aids, que não “sou aidético”. Apenas estou com Aids. (DANIEL, 2018, p. 33).

Horror - foi exatamente o que senti. Tinha diante de mim uma máquina de diagnóstico, uma aparelhagem médica desumanizada que poderia, de repente, me prender em suas engrenagens e me levar a algo bem mais terrível do que a Aids: à indignidade de uma morte vazia, hospitalar, sequestrada de mim como experiência vital. (DANIEL, 2018, p. 36)

Nestes trechos Herbert expõe sua experiência e abre o jogo sobre os momentos mais íntimos diante do diagnóstico. Contudo, faz isso de maneira crítica, diluindo aquilo que é seu em uma compreensão política e ampliada da Aids. Herbert faz isso a partir do uso de uma retórica científica, como mostram seus artigos publicados na época, o que também diz de uma forma inclusive de legitimar suas falas e promover um embate, tanto com outros conhecimentos científicos sobre o HIV que circulavam naquele momento, quanto com um senso comum que reproduzia preconceitos infundados.

É também essencial destacar como Herbert, em seus escritos, sinaliza para os modos pelos quais se dão as associações entre o vírus e as homossexualidades:

Eu era apenas uma doença. E, o que é pior, uma doença de homossexual. Estou convencido de que é o preconceito que provoca tamanha desumanidade, associado a uma ignorância completa sobre a epidemia. Há uma sutil violência, gerada pelos preconceitos, que faz crer que um homossexual está sendo castigado por uma culpa que carrega. Não é um doente; é um relapso. (DANIEL, 2018, p.22)

Em suas considerações, as proposições de Herbert seguem sendo sofisticadas na compreensão social da epidemia e na sua relação com as identidades gays. Naquele momento, já chamava a atenção para as relações de exclusão e marginalização que produziam sujeitos mais valiosos e menos valiosos para a coesão social:

A homossexualidade deixou de ser vista, pela medicina, como doença, mas passou a ser considerada sutilmente como fonte de doenças: de patologia passou a ser considerada condição patogênica. Mudança indicativa de uma feroz batalha ideológica, onde a medicalização da sexualidade é parte de uma sombria estratégia. (DANIEL, 2018, p. 41)

A Aids surge em um momento de efervescência das lutas identitárias impulsionadas pelo movimento feminista, de pessoas negras e das LGBTQI+. No que diz respeito a este movimento, sua organização crescia a partir da reivindicação pelo orgulho de ser quem se é, pela visibilidade de causas relativas às experiências de sexualidades não normativas e ao apelo por direitos fundamentais (GREEN, QUINALHA, CAETANO, FERNANDES, 2018). Com relativo destaque dessas pautas e emancipação pública desses sujeitos, a Aids torna-se, como Herbert precisamente assinala neste trecho, uma ferramenta de patologização dos comportamentos e controle dos corpos. Uma das consequências foi, para os corpos que não apresentavam publicamente os sintomas e características físicas associadas à Aids, o retorno ao confinamento e ao que Herbert chama de *clandestinidade*.

Em função do forte estigma associado ao corpo com HIV - promíscuo e contagioso -, pessoas que conviviam com o vírus se viam constrangidas na exposição da sorologia e optaram, inclusive estrategicamente como forma de evitar violências, por não publicizar a condição sorológica. Em que seja ressaltado o direito e a legitimidade desse tipo de ação, Herbert optou pelo enfrentamento público e recusou qualquer tipo de *clandestinidade* em função da sorologia, algo já complexo na sua trajetória devido ao período de fuga da ditadura e da forma como não expôs sua homossexualidade durante certo tempo.

Herbert assume explicitamente mais uma de suas características que é o embate e a chamada para uma postura ativa diante do diagnóstico e de uma catástrofe anunciada pela Aids. Nesse ponto, ele promove e incentiva a atuação especialmente das pessoas que viviam com HIV. Em detrimento da , ele reivindica para si e encoraja outras/os a assumirem a narrativa e o direito ao corpo soropositivo em suas potencialidades. De forma esperançosa, sua escrita é exemplar da sua estratégia de enfrentamento. Ainda sobre as pessoas com HIV, prossegue:

E preciso tirá-los da escuridão da para que possam dizer em plena luz: “este é o meu nome, esta é a minha história”. Muito menos do que “assumir” um “ser” ou um “estado”, essa ação será uma forma coletiva de escrever, de forma mais democrática, nossa história. (DANIEL, 2018, p. 47)

Mais do que encorajar simples depoimentos, algo que Herbert era bastante crítico, ele incentiva a promoção de uma visibilidade saudável e política para as pessoas que viviam com HIV. Trata-se de uma reivindicação pelo direito de não ter que se esconder e se calar. Fala de si e fala com/para as/os outras/os apontando para um caminho prático de resposta aos problemas gerados pelo HIV que, segundo ele, passa pelo reforço do sentimento de reconhecimento e da produção de redes de solidariedade. Tal palavra, bastante cara ao autor-militante, representava uma resposta ativa e coletiva aos problemas gerados pela epidemia da Aids:

Em última instância, a luta contra a AIDS só pode ser levada adiante através de um esforço coletivo e de solidariedade. De-

pende da educação e da informação, do desenvolvimento de serviços de assistência e tratamento para os doentes, da assistência e apoio a todos os soropositivos, e em serviços básicos de saúde para todos. Entretanto, esses esforços somente podem ser bem-sucedidos se forem capazes de mobilizar as pessoas e não rejeitá-las ou aliená-las. (DANIEL; PARKER, 2018, p. 30-31)

Embora reconhecendo a natureza poética e por vezes abstrata da ideia de solidariedade, o trecho acima retirado de artigos escritos da parceria entre Herbert e do antropólogo Richard Parker, demonstram uma lucidez do autor ao dizer que essa solidariedade e o processo de recusa da *Aids* estão vinculados a uma resposta também institucional, médica e científica para a *Aids*. Sua escrita, portanto, traz os traços de uma análise social necessária para a compreensão da epidemia nos seus anos iniciais e uma denúncia precisa da política de resposta ao vírus (ou falta dela) no Brasil e no mundo.

As narrativas de Herbert se apresentam como parte da estratégia política e ética de resposta aos problemas gerados pela epidemia da *Aids* e que são gestadas com e a partir de outras ações concretas e institucionais de reivindicação. Em seus textos, Herbert descortina as próprias características catastróficas do acontecimento, incluindo as críticas às mazelas sociais anteriores ao surgimento do HIV e colocando em xeque aquilo que, a priori, parecia da ordem do inevitável, qual seja, a morte social e simbólica das pessoas soropositivas.

Considerações finais

Ao longo do texto frisamos em diferentes momentos a importância das estratégias narrativas de Herbert e Caio como alternativas, cada uma em suas especificidades, aos pontos de vista conservadores e catastrofistas tanto à experiência do adoecimento em função do HIV, quanto de um posicionamento político frente aos preconceitos insuflados pela *Aids*. Ambos tiveram papel crucial na própria construção da *Aids* e do HIV enquanto acontecimento, especialmente na exploração das suas potencialidades políticas, conforme propõe Alain Badiou.

Sem este tipo de estratégia narrativa desenvolvida por Caio Fernando Abreu e Herbert Daniel, como tantas outras que foram igualmente

importantes em outras áreas, pouco teríamos de alternativa à condenação moral e à sentença de morte social e simbólica características dos anos iniciais da epidemia, período com o qual estamos trabalhando. Graças a esse tipo de testemunho, tornou-se possível uma visibilidade mais adequada às pessoas que vivem com o vírus e uma reivindicação comprometida pelo direito ao corpo, à voz e à imagem do soropositivo, como alternativas à morte social declarada e à polícia dos corpos insistida ao longo das décadas seguintes.

Cabe lembrar, também, que esse tipo de construção narrativa está alinhada e só é possível ser pensada no conjunto de respostas que se desenhou frente a um acontecimento catastrófico anunciado, que exigia ações de contenção de danos físicos e sociais. Cada um à sua maneira, Caio Fernando Abreu e Herbert Daniel expuseram a sorologia positiva para o HIV chamando atenção para significados da vida, na expressão do livro de Daniel, “para além da morte”. Ao denunciarem as estratégias da morte social dos corpos soropositivos, Caio Fernando e Herbert Daniel, ainda que precocemente eliminados fisicamente como consequência da Aids, deixaram como legado o sentido das ações necessárias diante da catástrofe, demonstrando que não se curvar é essencial. Além disso, ambos dão a ver a estratégia de subversão ao papel de pacientes pacíficos à medida que procuram assumir a resistência ao projeto de morte.

Das ações de ativistas de diversas áreas às conquistas médicas e científicas, o enfrentamento à Aids e ao HIV no Brasil tem mobilizado complexas redes de solidariedade e de colaborações desde que os primeiros casos foram notificados. Ainda que, da década de 1980 até os dias atuais, os avanços médicos-científicos tenham possibilitado novas formas de enfrentamento, há de se considerar que a descoberta de um diagnóstico possa ser encarada como um acontecimento que altere, em alguma medida, a rotina de quem o recebe. Posturas e práticas de re-existência, ação política e compromisso ético de valorização da vida e da diversidade humana, como postulam Hannah Arendt e Paul Ricoeur, comprometidas com a construção de uma vida digna e pela luta diante das mazelas e desigualdades sociais, têm tornado possível lidar com o catastrófico sem as imobilizações da catástrofe.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- ARENDT, Hannah. *O que é a política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BADIOU, Alain. *O ser e o evento*. Rio de Janeiro: Zahar Editores Ed.: Editora UFRJ, 1996.
- CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.
- CAMARGO JR., Kenneth Rochel de. *As ciências da Aids e a Aids das ciências: o discurso médico e a construção da Aids*. Rio de Janeiro: Abia/IMS/UERJ/Relume Dumará, 1994.
- CARVALHO, Carlos Alberto de. *Visibilidades mediadas nas narrativas jornalísticas: a cobertura da Aids pela Folha de S. Paulo de 1983 a 1987*. São Paulo: Annablume, 2009.
- CARVALHO, Carlos Alberto de. *Acontecimentos persistentes que desafiam a cobertura jornalística: as relações entre HIV/Aids e homofobia*. Alceu (Online), v. 14, p. 05-20, 2014.
- CARVALHO, Carlos Alberto de. *Afetar e ser afetado pelo acontecimento: coberturas jornalísticas da Aids e impactos sociais*. Intercom (São Paulo. Online), v. 38, p. 253-272, 2015.
- DANIEL, Herbert. *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1987.
- DANIEL, Herbert. *Vida antes da morte/Life before death*. Rio de Janeiro: Abia, 2018.
- DANIEL, Herbert, PARKER, Richard. *Aids, a terceira epidemia: ensaios e tentativas*. Rio de Janeiro: Abia, 2018.

GREEN, James N. *Revolucionário e gay: a vida extraordinária de Herbert Daniel, pioneiro na luta pela democracia, diversidade e inclusão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

GREEN, James N., QUINALHA, Renan, CAETANO, Marcio, FERNANDES, Marisa (orgs.). *História do movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.

MORICONI, Ítalo. Caio Fernando Abreu: *Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

O'NEILL, John. A AIDS e o pânico globalizante. In: FEATHERSTONE, Mike. *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994.

PARKER, Richard. A AIDS no Brasil: a construção de uma epidemia. In: PARKER, Richard. *A Construção da Solidariedade: AIDS, sexualidade e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ABIA: IMS, UERJ, 1994.

POLLAK, Michael. *Os Homossexuais e a AIDS: sociologia de uma epidemia*. São Paulo: Estação Liberdade, 1988.

RICOEUR, Paul. *Será a crise um fenômeno especificamente moderno?* Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/crise_fenomeno_moderno, s/d. Consultado em 23 de abril de 2019.

RICOEUR, Paul. *O si mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.

RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Psi. Clín., Rio de Janeiro, Vol. 20, N. 1, p. 65 – 82, 2008.

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

ZAGATO, Alessandro. O acontecimento como fronteira de uma situação histórico-social. *Arquivos da Memória: Antropologia, Escala e Memória*, N. 2. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2391763.pdf>. Consultado em 23 de abril de 2019.

PARTE 3

Formas culturais e convenções em disputa

Os cinco textos reunidos nessa seção encontram nas noções de crise e catástrofe oportunidades para tecer análises de formas culturais contemporâneas de modo a explorar a instabilidade temporal – seja ela patente ou latente – como potência dos processos comunicacionais em foco. Nesses estudos, é comum a recusa da reafirmação de valores hegemônicos e abordagens normalizadas, gesto de desnaturalização dos fenômenos. Com isso, historicidades complexas se evidenciam em tensões e disputas de convenções.

Tal movimento se inicia, na seção, com uma reflexão a partir do jornalismo, na qual certa noção de crise emerge como uma armadilha a ser contornada. Em *Sobre o jornalismo e sua crise: pensar a credibilidade e a subjetividade jornalística pelo signo da catástrofe*, marcos normativos e perspectivas estabilizadoras da área são questionados. A atenção para a materialidade das práticas comunicacionais surge, então, como forma de ultrapassar seu controle discursivo e, aos modos da catástrofe, abri-las a suas contradições.

Em seguida, o movimento de problematização de convencionalidades se desenrola para a produção da literatura de cordel, tradicional

forma cultural popular, em meio a uma dita crise do mercado editorial. *Crises como fraturas no tempo: o cordel e o mercado editorial* explora embates entre a institucionalidade do livro e a tradicionalidade do cordel, fazendo com que a crise seja revista como possibilidade de reinterpretção e renovação da cultura.

A noção de catástrofe ganha ainda mais relevo nos dois capítulos seguintes da seção, que tecem análises a partir de um assumido “método catastrófico”. *Catástrofes sonoras: a instabilidade das formas e experiências com o sonoro a partir do podcast e do audiolivro* busca romper com as fronteiras midiáticas. Trata-se de um esforço de desessencialização das tecnologias de comunicação e do embaralhamento de temporalidades que marcam a sua experiência, fruição e compreensão.

Por sua vez, performances de uma cultura política manifestas em fluxos audiovisuais são problematizadas em *Catastrofizando balbúrdia e democracia no Brasil: afetos e imaginação em torno do #15M e do #26M*. Em um contexto de caos democrático e de embate de narrativas, a historicidade se revela na paisagem afetiva brasileira e se articula a figurações de futuros possíveis no país.

Encerrando a seção está o capítulo *Tempos enredados em ‘AmarElo’, de Emicida*, que desmantela percepções convencionais da canção e videoclipe, abrindo a percepção para redes textuais que deslocam circunscrições de mídias e da cultura pop. Ao mesmo tempo, nesse processo, a concepção moderna de crise é escrutinada para expor experiências temporais conflitantes nas identidades hegemônicas – tema que se desdobra na seção seguinte deste livro.

CAPÍTULO 7

Sobre o jornalismo e sua crise: Pensar a credibilidade e a subjetividade jornalística pelo signo da catástrofe

VALÉRIA VILAS BÔAS (TRACC / UFBA)

IGOR LAGE (TRAMAS / UFMG)

A história que se costuma contar repetidamente sobre o jornalismo de tradição moderna e ocidental é, à primeira vista, linear, coerente, sem ranhuras ou disputas, como um rio cujo fluxo corre naturalmente entre margens bem definidas. Ao olhar para um rio, contudo, geralmente perdemos de vista o processo de definição do seu curso, de erosão em uma margem e depósito de sedimentos em outra para formação das curvas que se mostram na superfície. Tampouco vemos, inseridos no curso, sua nascente.

Começamos este texto com uma metáfora geográfica porque é justamente de uma reflexão sobre a nossa relação com a Terra que construímos a nossa inspiração metodológica. Motivados pelas reflexões de Isabelle Stengers (2015), propomos aqui um movimento de pensar o discurso sobre o jornalismo como um rio para observar como as tentativas de controlá-lo, tão comuns entre os agentes que detêm o discurso hegemônico sobre a instituição, ainda que encontrem força justamente

na solidez das margens e limites definidos, encontram também resistência nas práticas materiais pelas quais, assim como o fluxo de um rio, o jornalismo faz curva e transforma-se. Importa-nos aqui observar, sobretudo, o caráter temporal e contextual dessa disputa entre as margens e o curso, o fato de que é na materialidade das práticas que vislumbramos novos possíveis. E, nesse sentido, o signo da “catástrofe” aparece como um movimento interessante de abertura para a análise que propomos.

Referindo-se àquilo que chama de catástrofe financeira de 2008, Stengers coloca um fato como seu ponto de partida: a insustentabilidade do que se chama, em uma conjuntura capitalista, de desenvolvimento. Para a autora, “o que sabemos agora é que, se aguentarmos firme e continuarmos a ter confiança no crescimento, vamos, como se diz, ‘dar de cara com a parede’” (STENGERS, 2015, p. 9). Assim, a porta aberta pela catástrofe – definida pelo fato de que o discurso amplamente aceito como aquele único possível não foi capaz de consertar um problema que ele mesmo ajudou a criar – nos permitiria seu arrombamento, a transformação do seu porvir. Nesse sentido, como nos indica a autora,

Se aprender a pensar é aprender a resistir a um porvir que se coloca como evidente, plausível e normal, nós não podemos fazê-lo nem evocando um porvir abstrato, do qual teria sido eliminado tudo que se propõe às nossas condenações, nem nos referindo a uma causa distante, que nós poderíamos e deveríamos imaginar livre de todo compromisso. Resistir ao porvir provável no presente significa apostar que esse presente ainda oferece matéria à resistência, que é preenchido de práticas ainda vivas¹ [...]. (STENGERS, 1996, p. 23)

No pensamento de Stengers, elabora-se uma perspectiva de como a materialidade daquilo que se desenvolve no tempo questiona uma visão linear e progressista sobre o futuro. Para a autora, especular sobre os

1 No original: “Si apprendre à penser, c’est apprendre à résister à un avenir qui se donne comme évident, plausible et normal, nous ne pouvons le faire ni en évoquant un avenir abstrait, dont aurait été balayé tout ce qui s’offre à nos condamnations, ni en nous référant à une cause lointaine, que nous pourrions et devrions imaginer pure de tout compromis. Résister à l’avenir probable dans le présent, c’est faire le pari que ce présent offre encore matière à résistance, qu’il est peuplé de pratiques encore vivantes [...]”.

possíveis é um modo de resistir ao provável. A partir desse entendimento, o que propomos neste trabalho é um olhar para o modo como as “práticas vivas” do jornalismo oferecem matéria para a construção de um porvir possível que irrompe justamente por não caber no curso canalizado pelo discurso dominante que tenta defini-lo.

Para nossa análise, buscamos iniciativas recentes que têm como objetivo discutir aspectos relacionados à confiança das instituições jornalísticas e às práticas e procedimentos capazes de garanti-la. Observamos, especificamente, o Projeto Credibilidade (<https://www.credibilidade.org>), uma espécie de filial brasileira do The Trust Project (<https://thetrustproject.org>), que compõe um consórcio de mídia formado por 17 entidades, incluindo jornais, revistas, agências de checagem e a Associação Brasileira de Jornalismo Investigativo (Abraji). Segundo seus realizadores, seus objetivos principais são dois: “refletir sobre a fragmentação da narrativa noticiosa no ambiente digital e desenvolver ferramentas e técnicas para identificar e promover um jornalismo confiável e de qualidade na internet, distinguindo-o do ruído” (PROJETO CREDIBILIDADE, 2019). O ponto que mais nos chama atenção aqui é o fato de o projeto apostar na identificação explícita do jornalista e de sua trajetória profissional como um indicador de qualidade do material produzido, parecendo evocar, em alguma medida, o sujeito como marca distintiva de jornalismo confiável.

Na história do jornalismo moderno ocidental, a figura do repórter tem sido tomada a partir de uma perspectiva que o caracteriza, sobretudo, enquanto um sujeito profissional, a serviço da notícia e dos valores da instituição jornalística, ainda que a existência do repórter que narra o acontecimento a partir de um ponto de vista subjetivo insista ser bastante comum. Desse modo, temos desenhada uma situação aparentemente contraditória. Por um lado, encontramos um discurso amplamente aceito sobre o jornalismo que coloca a figura do repórter como uma espécie de receptáculo vazio, um local de trabalho onde não importa aquele que desempenha a função, mas sim a própria existência desse local designado para que tal função seja cumprida. É o discurso do jornalismo objetivo e imparcial, referendado por dezenas e dezenas de manuais de redação e outros tipos de falas institucionais de agentes

jornalísticos sobre si mesmos (LEAL, JÁCOME e MANNA, 2017). Por outro lado, um olhar mais atento às historicidades das práticas jornalísticas no país nos revela a existência permanente de uma dimensão notavelmente subjetiva desses textos, que é recorrentemente expressa por meio de recursos narrativos e paratextuais que fazem aparecer, de diferentes maneiras, a presença de um repórter singularizado: um alguém que tem corpo, rosto e agência, e que não esconde isso do leitor.

A partir da análise do discurso autorreferente do Projeto Credibilidade, buscamos avaliar, então, quais são as ferramentas de identificação do repórter propostas pela iniciativa, quais os argumentos empregados para justificá-las como asseguradoras de um jornalismo mais confiável e de que forma essas ferramentas se aproximam e se distanciam do discurso normativo da profissão, especialmente no que concerne ao eterno embate objetividade versus subjetividade. Logo à primeira vista, é possível perceber que o sistema de indicadores de qualidade defendido pelo Projeto Credibilidade pauta-se em uma velha discussão do campo: a da infinitamente proclamada “crise” do jornalismo. De antemão, em concordância com Leal, Jácome e Manna (2014), entendemos que essa crise está mais relacionada aos modos de compreensão do jornalismo, que o limitam a uma coisa única e homogênea, do que a uma falência de valores consagrados da profissão, ou ainda ao fracasso de um modelo de negócios vigente até então. Como colocam os autores, há uma série de textos (manuais de redação, estudos e manifestos editoriais, entre outros) que “materializam um discurso que sugere que o jornalismo é uma instituição consolidada, fundada por um conjunto estabilizado de métodos e de expressões que ultrapassam crenças e condições históricas” (LEAL, JÁCOME e MANNA, 2014, p. 150). Ao tirar o jornalismo de sua condição histórica para transformá-lo em um discurso que busca ser estável e estabilizador, esse entendimento acerca do jornalismo se torna cada vez mais descolado da realidade, das práticas efetivas que condicionam e modificam seus fazeres em diferentes contextos socio-culturais na contemporaneidade.

Diante dessa multiplicidade de passados, presentes e futuros que não se encaixam, encontramos no termo “catástrofe” a possibilidade de pensar uma experiência temporal atordoada, marcada pela desorientação e pela

incompreensibilidade (MANNA e LAGE, 2019). Inspirados pelo modo como Stengers (2015) trabalha o termo e pelas discussões empreendidas nos últimos encontros da Rede Historicidades, buscamos investigar se a ideia de uma atual valorização da subjetividade do repórter pode surgir como um elemento importante de instabilização em certas formas de compreender o jornalismo, um agente capaz de atordoar discursos prescritivos. Pensando em questões temporais e identitárias, argumentamos que a sua incapacidade de se ver mutável diante dos processos históricos parece deixar o jornalismo sempre “zozzo” diante de novas configurações das práticas sociais.

O Projeto Credibilidade e sua tentativa de reagir à crise

O já duradouro debate sobre um panorama de crise no campo jornalístico parece ganhar cada vez mais fôlego nesses tempos em que o uso de redes sociais digitais redesenha diversas práticas sociais e culturais, especialmente o consumo de notícias e informação. O próprio Projeto Credibilidade se define como uma iniciativa focada no jornalismo produzido na internet, cujo principal intuito seria distinguir “notícias de qualidade” do que chamam de “ruído”. Nesse cenário digital – que já não é mais tão novo, mas que insiste em parecer sempre alguns passos à frente de muitos empreendimentos jornalísticos –, as discussões sobre objetividade e subjetividade no jornalismo permanecem, ainda que com novos contornos.

Como destaca Michael Schudson (2010), ao longo do tempo, o jornalismo atribuiu espaços específicos para se resguardar do que é construído discursivamente como não objetivo, como o que se costuma classificar como opinião e ideologia – as colunas, os editoriais, a crítica cultural. Os repórteres diários, contudo, necessitavam de uma estrutura dentro da qual poderiam levar o seu trabalho a sério e convencer seus leitores e críticos a levá-los a sério também. Isso era o que a noção de “objetividade”, como fora elaborada nos Estados Unidos nas décadas de 1920 e 1930, tentava oferecer: uma estratégia para respaldar o jornalista na relação com a atividade e a cultura profissional (SCHUDSON, 2010, p.178).

Assim, a objetividade se configura enquanto um ideal que permite a profissionalização da atividade e a manutenção da confiança do público nas notícias. No Brasil, essa matriz estadunidense que convencionou uma prática objetiva é adotada a partir dos anos 1950 como principal estratégia de secularização e modernização das redações de jornais, como relata Ana Paula Goulart Ribeiro (2002). Naquele contexto, ela substituiu um modelo de jornalismo altamente impregnado de relações com a política e a literatura a partir de uma mudança que é, sobretudo, apoiada em padrões técnicos:

Influenciada pelo modelo norte-americano, a imprensa começou a estabelecer novos padrões de produção discursiva, se autonomizando em relação às esferas literárias e políticas, que até então a dominaram. No cerne desse processo, estava a incorporação do ideal da objetividade, que se formalizou numa série de procedimentos técnicos de redação (*lead*, pirâmide invertida, *copydesk*, *style book* etc.). As novas regras se impuseram aos chamados gêneros informativos (notas, notícias e reportagens) e passaram a marcá-los pela impessoalidade, pelo distanciamento enunciativo em relação ao universo de referência. (RIBEIRO, 2002, p.1-2)

Anos depois, ainda que muito criticada, essa matriz estadunidense permanece com muita força em um imaginário amplo que ronda a profissão, tanto internamente quanto em um contexto social mais abrangente. Entretanto, como argumentamos em trabalhos desenvolvidos anteriormente (LAGE, 2015; VILAS BÔAS, 2018), a partir de análises de produtos jornalísticos brasileiros contemporâneos publicados em revistas e veiculados em programas televisivos, a existência do repórter que narra o acontecimento a partir de um ponto de vista subjetivo sempre foi bastante comum. No caso das publicações impressas, o gesto autorreferencial de caráter subjetivo é encontrado no jornalismo brasileiro desde os primeiros anos, especialmente em reportagens que assumem uma retórica testemunhal, nas quais a sugestão da presença corpórea do repórter na cena do acontecimento era empregada como recurso de legitimidade do texto, com presença explícita do registro em primeira pessoa para trazer ao leitor impressões, opiniões e sentimentos do repórter que narra.

Já na televisão, a identificação pessoal do repórter surge como medida de segurança diante do risco de invasão e captura nas estações das emissoras durante a Segunda Guerra, e passa a ser uma regra para o modelo estadunidense de noticiário construído a partir de diversos sujeitos falantes que povoam a tela (WILLIAMS, 2003). Desde então, o telejornal também assumiu a condição de testemunha dos repórteres como uma forma possível de legitimação de seus textos, algo que, tal como nas mídias impressas, não nos parece garantir necessariamente o entendimento dessas figuras enquanto sujeitos, uma vez que, de modo geral, eles são apenas corpos que performatizam a notícia a serviço da instância enunciativa do telejornal. No modelo brasileiro, embora tenhamos que destacar que a presença do repórter por si só não garanta um tom subjetivo ao relato, a noção de testemunha ocular da história constitui uma espécie de matriz cultural do nosso telejornalismo. Nesse sentido, o testemunho que toma corpo na figura do repórter é um importante dispositivo de autenticação dos relatos telejornalísticos e de constituição de subjetividades (GUTMANN, VILAS BÔAS e GOMES, 2019; VILAS BÔAS, 2018).

Dito isso, podemos perceber que discursos recentes que tentam achar uma solução para a eterna crise do jornalismo parecem valorizar, justamente, os profissionais produtores de notícias e marcas relacionadas a credibilidade pessoal e autoria. No caso do Projeto Credibilidade, a aposta está naquilo que seus fundadores chamam de “expertise do autor”, isto é, a explicitação de detalhes biográficos do jornalista que produziu a matéria, incluindo suas competências e trajetória de atuação.

Sally Lehrman, jornalista e pesquisadora que fundou e lidera o movimento original, The Trust Project, mapeou, a partir de entrevistas realizadas com consumidores de notícias estadunidenses, quatro tipos de usuários de notícias (ávidos, engajados, oportunistas e raivosos). Entre todos eles, ela diz perceber que a questão da confiança na notícia consumida se relaciona com a objetividade ou com o conhecimento da postura do jornalista em relação a determinado assunto: “Ou seja, as pessoas têm a expectativa de saber mais sobre as fontes, ir mais a fundo. E eles também querem saber mais sobre os jornalistas que escrevem as notícias: qual é a especialidade deles, passado profissional, que princípios seguem” (LEHRMAN, 2019).

Para tentar dar conta dessa expectativa do público, o projeto recomenda que seus parceiros adotem um protocolo de atuação que está sintetizado na figura abaixo (Figura 1), disponível em seu site². Guiando o protocolo, há oito indicadores de credibilidade³ que, segundo o projeto, foram desenvolvidos a partir de uma pesquisa feita com jornalistas, mídias e usuários de notícias dos Estados Unidos e da Europa.

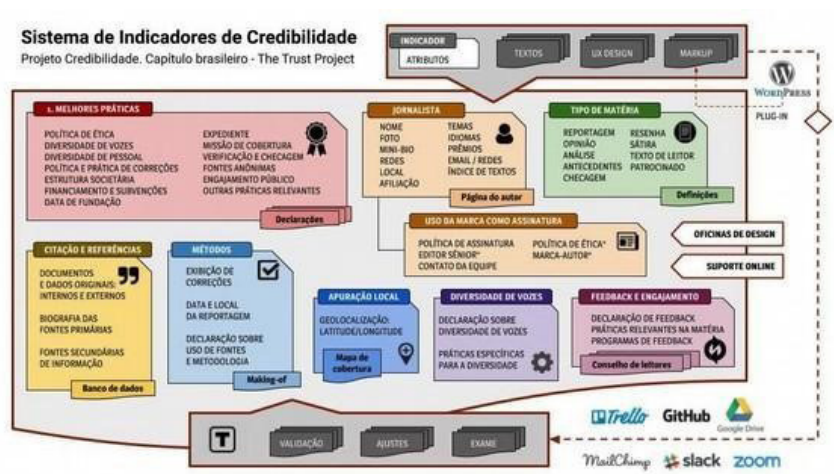


Figura 1: Sistema de Indicadores de Credibilidade do Projeto Credibilidade.

Fonte: Site do Projeto Credibilidade

Esses indicadores são definidos como “declarações padronizadas sobre os princípios éticos e de conduta seguidos por organizações noticiosas” (PROJETO CREDIBILIDADE, 2019). No Brasil, a pesquisa que embasa o projeto foi desenvolvida com 314 jornalistas de 38 mídias

² A figura está disponível no seguinte link: <https://www.credibilidade.org/indicadores>. Acesso em 09 mar. 2020.

³ Os indicadores de credibilidade listados são: 1) Melhores práticas - indicador que se relaciona com o financiamento dos veículos, sua missão e compromissos éticos; 2) Jornalista - que deve dar detalhes sobre quem produziu o material jornalístico; 3) Tipo de matéria - indicador que deve ajudar o leitor a distinguir fato e opinião; 4) Citações e referências - para permitir maior acesso dos leitores às fontes consultadas pelos jornalistas; 5) Método - que deve dar informações sobre a apuração da pauta; 6) Apuração local - indicador que se relaciona à existência de expertise local na produção; 7) Diversidade de vozes - que se relaciona com a tentativa de mostrar diferentes perspectivas na abordagem apresentada; 8) Feedback acionável - indica uma tentativa das redações de estimular a participação do público para garantir precisão nas coberturas.

diferentes, a maior parte localizada nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, entre junho de 2016 e janeiro de 2017 . É curioso observar que, embora a maior parte desses profissionais concorde sobre o jornalismo ser um pilar para a democracia (93,3% dos entrevistados disse concordar completamente com isso) ou uma atividade em prol de uma sociedade melhor (65,3% dos entrevistados disse concordar completamente, e 21,9% concordam parcialmente), há muita discordância sobre a sua capacidade de fornecer uma narrativa verdadeira e contextualizada dos eventos (apenas 17,9% dos entrevistados disse concordar completamente com isso, e 31,1% dos entrevistados concordam parcialmente) e de representar e dar voz a todas as pessoas (apenas 17,7% dos entrevistados disse concordar completamente, e 24,2% dos entrevistados concordam parcialmente)⁴. Essa percepção indica uma aparente fragilidade na efetiva ação do jornalismo na relação com o que são os seus valores principais: embora a maior parte dos profissionais acredite na sua importância para a sociedade, eles também parecem duvidar que, na prática, estejam alcançando seu objetivo de fortalecer a democracia pela oferta de pontos de vistas plurais.

É importante salientar que o objetivo do Projeto Credibilidade não é a produção de conteúdo jornalístico confiável, mas o desenvolvimento de padrões capazes de guiar jornalistas e leitores sobre como avaliar o material jornalístico. Ao identificar uma crise, o projeto se propõe a investigar a sua origem e oferecer uma solução que oriente a ação de seus parceiros através do protocolo baseado no que considera serem importantes indicadores da credibilidade jornalística. Entretanto, o que percebemos é que, logo de antemão, parece haver uma preocupação maior da iniciativa em verificar, com os profissionais da área, se os valores canônicos do ofício permanecem relevantes (a resposta geral é “sim”) e se são, de fato, exercidos na prática (a resposta geral é “nem sempre”). Desse modo, o Projeto Credibilidade parece mais interessado em compreender por que o jornalismo brasileiro não está agindo de um

4 Os resultados detalhados da pesquisa realizada pelo Projeto Credibilidade estão disponíveis em uma apresentação que pode ser acessada neste link: https://docs.google.com/presentation/d/1wXvhhcVNhcoLFfh54kZUo90KEyhL4Awz9ncckTpKqYE/edit#slide=id.g1f81a7049b_1_50.

modo como supostamente deveria agir, em vez de buscar entender as práticas e configurações atuais do campo no que elas mesmas propõem e representam.

Em outras palavras, seu diagnóstico acaba se baseando muito fortemente nos valores tradicionais da profissão e naquilo que os jornalistas conseguem identificar como falhas no ideal de ação imaginado. Toma-se como referência um modelo idealizado, que projeta aquilo que o jornalismo deveria ser, e não necessariamente o que ele é na prática. Assim, perdem-se de vista a pluralidade e a historicidade das formas como o jornalismo se expressa, bem como detalhes importantes de sua relação com os leitores – aquilo que fundamenta, em última instância, o parâmetro de credibilidade que se almeja aprimorar.

Tentando encontrar uma solução para o fato de que há uma desconfiança generalizada da sociedade em relação ao jornalismo, o Projeto Credibilidade – enquanto uma instância jornalística formada a partir da associação de diversas entidades do setor – nos parece propor, ao fim e ao cabo, um retorno aos valores já há muito tempo estabelecidos como paradigmáticos, incluindo, nesse trâmite, o reforço a algumas práticas que buscam dar mais visibilidade ao processo de apuração (por exemplo, nas categorias “Citação e referências” e “Métodos”) e de identificação do texto (“Jornalista” e “Tipo de matéria”). Dessa forma, fica a impressão de que, como afirma Peter Dahlgren acerca das escolas de jornalismo, o movimento do projeto para fortalecer o campo é, justamente, o de controlar discursivamente os seus rumos.

Entre os praticantes, as contradições vivenciadas nas práticas cotidianas do jornalismo podem, em casos individuais, minar a fé profissional. [...] No entanto, a tendência compreensível é tornar essas dificuldades um assunto interno para o jornalismo e seus vários educadores costumam se esforçar para manter o controle discursivo sobre essas turbulências. Entre outras coisas, isso ajuda a consolidar e legitimar práticas e identidade profissionais⁵.
(DAHLGREN, 1992, p.1-2)

5 Texto original: “Among practitioners, contradictions experienced in the daily practices of journalism may in individual cases undermine the professional faith. [...] Yet the understandable tendency is to render such difficulties an internal matter for journalism and its various educators usually strive to maintain discursive control over such turmoil. Among other things this helps to consolidate and legitimate professional practices and identity”.

Sendo assim, caminhamos, então, para uma análise mais detida no segundo indicador da Figura 1, “Jornalista”, que aponta para uma aparente valorização da subjetividade do repórter como indício de credibilidade, indo na contramão do modelo da objetividade e imparcialidade que propõem justamente o apagamento de traços individuais do sujeito que escreve, principalmente em âmbito narrativo.

A identificação do jornalista como marca de credibilidade

No site do Projeto Credibilidade, o indicador “Jornalista” é descrito da seguinte maneira: “Detalhes sobre quem produziu a matéria, incluindo expertise e outras matérias em que atuou” (PROJETO CREDIBILIDADE, 2019). Por meio de diretrizes como a inclusão de nome do repórter, foto, mini-biografia, perfis nas redes sociais, entre outras, o projeto busca oferecer ferramentas de identificação e caracterização desse sujeito que escreve o texto, na expectativa de que isso aumente a confiabilidade que o leitor possa ter no material publicado.

Esse movimento de reconhecimento do repórter, do indivíduo que escreve e assina o texto, nos parece estar relacionado a um movimento mais amplo de revalorização do sujeito e das subjetividades nas narrativas e nas práticas sociais. Estudos como os de Beatriz Sarlo (2007), Leonor Arfuch (2010) e Rosalind Coward (2013) apontam para uma tendência contemporânea de recolocação do sujeito como peça central no entendimento de textos, no sentido de que a experiência corpórea daquele que narra e a sua própria narrativa biográfica passam a ser mais e mais apreciadas pelo leitor como elementos de legitimidade, confiabilidade e até identificação do texto.

Em certa medida, o Projeto Credibilidade parece se apoiar nessa lógica para fundamentar o seu indicador “Jornalista” como elemento importante para a produção de um jornalismo mais confiável. Em linhas gerais, a ideia é que, conhecendo um pouco mais do sujeito que assina o texto, o leitor pode se sentir mais seguro a acreditar naquilo que está lendo, pois houve, supostamente, uma agência humana na criação daquele conteúdo jornalístico – e não qualquer agência, mas, sim, uma agência qualificada e experiente, respaldada pela expertise profissional descrita em resumo na mini-biografia do repórter. Dessa forma, a

sugestão do Projeto Credibilidade é que a responsabilidade pelo texto não se ancore exclusivamente na mídia que o publica, mas também no sujeito profissional que o assina.

No caso do texto jornalístico, as relações entre autoria e responsabilidade são marcadas por uma dinâmica singular, instituída, em grande parte, pela popularização do discurso da objetividade oriundo do modelo estadunidense de produção da notícia. Para esse modelo, especialmente naquelas narrativas noticiosas consideradas mais “factuais” (também chamadas de *hard news*), pouco importa quem é a pessoa que escreve o texto, pois entende-se que tais narrativas são representações textuais dos fatos, relatos imparciais e descomprometidos daquilo que aconteceu. Aqui, a assinatura do repórter aparece como um lugar pouco valorizado, um receptáculo vazio, no qual o nome que assina é um acessório de importância relativizada, pois a responsabilidade do texto – e, conseqüentemente, seu potencial de credibilidade – recai mais sobre a mídia que o publica do que sobre o sujeito que o escreve.

O que acontece, então, quando, conforme proposto pelo Projeto Credibilidade, a assinatura do jornalista é valorizada e ganha proeminência, sendo colocada, inclusive, como argumento de credibilidade do texto? Em pesquisa anterior (LAGE, 2015), identificamos, à luz do famoso ensaio de Foucault (2013) sobre as “funções autor”, que a emergência da assinatura de um repórter com destaque dentro de determinada publicação acaba fortalecendo também o nome da própria publicação. Para a *Folha de S. Paulo*, é importante ter seu nome associado ao da repórter e colunista Mônica Bergamo; para a emissora *Globo News*, é importante anunciar que determinado programa conta com participação de Renata Lo Prete ou Andréia Sadi; no caso analisado, para a revista *Trip*, é importante ter seu nome associado ao do repórter Arthur Veríssimo. São exemplos de como a assinatura de determinado profissional pode fortalecer o próprio nome do veículo, em uma espécie de “jogo de comadres”. Porém, como coloca Mouillaud (2002), os processos de designação de autoria nas mídias jornalísticas geralmente ocorrem sob uma organização hierárquica, na qual o nome da mídia ainda possui superioridade em relação à assinatura do repórter.

No caso do Projeto Credibilidade, esse jogo de dupla valorização parece valer na medida em que o repórter, ao ter uma assinatura que

lhe caracteriza de maneira mais completa e destacada, passa a ganhar a possibilidade de maior reconhecimento do público, adquirindo, pelo menos à primeira vista, uma marca de autoria mais forte. Simultaneamente, a mídia jornalística, ao “ceder” esse espaço mais valorizado à assinatura do repórter, ganharia mais pontos de credibilidade, de acordo com a visão do projeto.

Entretanto, cabe observar que tipo de informação sobre o sujeito que escreve os indicadores propõem compartilhar. As características destacadas⁶ na aba “Jornalista” da Figura 1, ainda que tentem oferecer uma identificação mais precisa do sujeito que assina o texto, acabam dizendo pouco da singularidade desse indivíduo. Como notamos, requisitos como a presença do nome e da foto, por exemplo, contribuem para dar contornos mais nítidos a essa figura tantas vezes opaca do jornalista, no intuito de distinguir o repórter que assina aquele texto dos demais. Todavia, o conjunto de dados que se recomenda exibir para legitimar o profissional, tal como nos outros tópicos, relaciona-se de modo mais direto a valores hegemonicamente estabelecidos no jornalismo como campo profissional, que apelam, justamente, à ideia de construção de uma postura objetiva. Biografia, local de atuação, temas de especialidade, idiomas e prêmios, para citar algumas das características valorizadas pelo indicador, são elencadas como um modo de garantir transparência em relação às habilidades do profissional. Em resumo, o que está em jogo não nos parece ser a sua postura pessoal em relação a qualquer assunto, mas o seu *savoir-faire*.

Desse modo, esse aparente indicador de subjetividade, embora ponha alguma ênfase na singularidade do jornalista enquanto um sujeito, especialmente quando convoca sua trajetória profissional, considera sua figura apenas na medida em que valores convencionais e hegemônicos do campo possam ser observados, ou seja, a partir daquilo que já foi legitimado enquanto produção jornalística. Mesmo aquilo que é considerado entre os valores pessoais, na relação com ética e diversidade, por exemplo, parece ser balizado pela observância do que se entende hege-

⁶ Há uma descrição mais detalhada e elucidativa dessas características na página do projeto original: <https://thetrustproject.org/collaborator-materials/>. Acesso em: 09 mar. 2020.

monicamente como central para a atividade e sua relação com a democracia: senso de justiça e honestidade, ainda que não se discuta qual a noção de justiça ou honestidade que fundamenta o pensamento de cada profissional.

De fato, a própria ideia de um protocolo que seja capaz de dar conta, em qualquer situação, de garantir a credibilidade do material produzido nos parece valorizar a ideia de um processo padrão descolado da multiplicidade das práticas jornalísticas. Almeja-se também que o sujeito jornalista, enquanto agente do campo, atue sempre a partir dos limites definidos pelo próprio campo como aqueles que conduzem a profissão ao seu objetivo, ainda que as práticas vivas e históricas indiquem a possibilidade de outros modos de configuração do relato jornalístico, incluindo aquele que inclui o repórter como testemunha. Nesse sentido, o Projeto Credibilidade parece apostar que transparência e ritual, por exemplo, são capazes de garantir a verdade de modo quase autônomo, como se essas noções não fossem sempre construídas em via de mão dupla, na relação com as situações específicas que o jornalismo relata, as condições sociais, culturais e históricas de produção desses relatos e o reconhecimento do público consumidor de notícias. A produção jornalística é desenhada pelo protocolo indicado pelo Projeto Credibilidade como um processo liso, sem ranhuras.

Sendo assim, ao adotar o protocolo como ferramenta de reconstrução da relação de confiança entre instituições jornalísticas e seus consumidores, o projeto e os veículos que lhe consorciam como parceiros o estabelecem como um dispositivo de controle do campo, do discurso liso e desistoricizado que o domina. Do nosso ponto de vista, estabelece uma espécie de controle ideológico acerca do que essa atividade é ou pode ser. Nesse sentido, Peter Dahlgren (1992) argumenta que conceitos como objetividade e imparcialidade, na história do jornalismo, ganharam espaço nos textos canônicos em parte como resposta à necessidade comercial de um produto padronizado. Ainda que as práticas efetivas da atividade produzam, cotidianamente, atrito nos sentidos atribuídos a esses conceitos, a instituição apela, ainda, a um discurso mais ou menos unificado sobre si mesma. Para o autor, disputar essa tendência à uniformização agitando as percepções e práticas tradicionais do jornalismo

colocaria em jogo a própria definição e o controle ideológico acerca de suas definições (DAHLGREN, 1992, p.4).

No caso do Projeto Credibilidade especificamente, o que notamos é que, ao identificar uma crise de confiança do público em relação ao conteúdo jornalístico pela mídia em geral, ele acaba se voltando novamente a valores tradicionais da profissão sem considerá-los historicamente e contextualmente. Desse modo, acaba atuando de maneira prescritiva, tal qual um manual de redação, ignorando possibilidades de mudança nas práticas jornalísticas já em andamento ou que podem vir a surgir. Mais do que isso, ao tentar estabelecer limites para os modos de atuação dos profissionais, o projeto parece ignorar o diagnóstico que ele mesmo faz da atividade: é justamente em relação à diversidade de vozes e representações oferecidas pelo jornalismo que, segundo a avaliação dos jornalistas consultados, está o seu calcanhar de aquiles. Ainda que pareça reconhecer que a valorização da subjetividade do repórter pode abrir espaço para a reinvenção dos laços entre sujeitos sociais e jornalismo, os agentes que mantêm o controle sobre o discurso que funda e legitima o campo parecem experimentar esse novo possível que emerge como uma instabilização capaz de aterrar o jornalismo como instituição confiável. E respondem a isso com novas cartilhas sobre como seguir as mesmas velhas margens do rio.

Jornalismo “zozzo” e a catástrofe autoinflingida

Percebemos nesse discurso de valorização da figura do jornalista proposta pelo Projeto Credibilidade que o reconhecimento de sua autoria parece ser levada em conta apenas na relação com o que o campo profissional considera como suas práticas e procedimentos canônicos. Nesse sentido, o que interessa mostrar não é aquilo que identifica o jornalista enquanto sujeito, enquanto alguém cuja vida, em sua materialidade subjetiva, faz parte daquilo que o define enquanto profissional, mas sim enquanto profissional cuja trajetória biográfica muitas vezes se resume aos locais onde trabalhou ou às suas experiências e possibilidades de subjetividade dentro do universo acionado pela mídia com a qual seu nome se relaciona.

Diante disso, parece-nos importante compreender que o contexto contemporâneo de complexas transformações nas indústrias midiáticas é, como apontam Splichal e Dahlgren (2016), marcado também por uma queda de confiança dos cidadãos no jornalismo e em sua vocação cívica. A essas transformações, contudo, não parece corresponder uma mudança no modo como a própria atividade se percebe e se define. Por isso, levantamos aqui a hipótese de que, nesse momento em que o jornalismo parece se agarrar às suas tradições hegemônicas como forma de deter o controle da informação, a atuação de um sujeito jornalista contemporâneo que se coloca – por exemplo, de modo opinativo ou fazendo emergir aspectos de sua subjetividade – também pode promover um atordoamento em certas formas de compreender o jornalismo, levantando novos olhares sobre a sua crise. Nesse sentido, observamos que práticas históricas e contemporâneas da atividade apontam para a possibilidade de articulação de um outro paradigma de credibilidade da profissão, que provoca fendas naquela temporalidade desistoricizada do discurso normativo, reiterado pelo Projeto Credibilidade, que pretende fixar ao jornalismo uma identidade imutável, ainda que aquilo que permanece como dominante no discurso do campo sobre si mesmo e sobre a qualidade do trabalho que produz se coloque como delimitador para o reconhecimento de legitimidade do jornalismo.

Isso implica dizer que, dentro desse argumento, parte do que configura essa crise constante tem a ver com modos de imaginar um futuro possível para o jornalismo que não dialoga com suas práticas materiais e com as disputas sobre o fazer que ela acolhe na atualidade. Desse modo, ainda que as práticas vivas da atividade apontem para a emergência de uma valorização dos relatos pessoais e subjetivos de repórter – como observamos a partir de trabalhos anteriores (LAGE, 2015; VILAS BÔAS, 2018) –, agentes que têm o poder de manter controle sobre o discurso definidor do jornalismo parecem preferir ignorar esse movimento em prol da manutenção de um modo de fazer canônico. O futuro é imaginado, portanto, a partir de um pensamento linear e progressista, que seria resultado de um passado também liso, sem ranhuras. As práticas que não acompanham aquilo que é demarcado pelo discurso hegemônico, ainda que sejam constantes na história da instituição, parecem ser

sempre identificadas, nesse contexto, com o título de novidade, equívoco ou ponto fora da curva. Ou ainda, parecem ser apropriadas de maneira sempre desengonçada, “zonza”.

Nessa situação, passado, presente e futuro coabitam uma experiência temporal marcada pela disputa entre o limite demarcado pelo discurso legitimador e a experiência cotidiana do fazer jornalístico. Por isso levantamos a hipótese de que a atuação desse sujeito jornalista contemporâneo, quando foge às regras permitidas pelo discurso normativo, promove um atordoamento em certas formas de compreender o jornalismo, contribuindo para esse estado de “zonzeira”.

Voltemos à metáfora do discurso sobre o jornalismo como um rio delimitado por suas margens. Hoje, nas grandes cidades brasileiras, é cada vez mais comum a situação de rios canalizados, cujas margens foram controladas por um processo de cobertura do leito com material duro ou impermeável. O que não se previu (ou se preferiu ignorar) nesse gesto de canalização, contudo, é que, em algum momento, os rios reprimidos poderiam retomar a força de curso explodindo o concreto que lhes deveria controlar. É o caso de imagens que vimos nas fortes chuvas que atingiram Minas Gerais no início de 2020. De modo semelhante, temos a impressão de que é nessa tentativa de controlar o campo de modo apartado da diversidade de práticas que o constituem que o jornalismo parece produzir a sua própria catástrofe: ao pavimentar seu caminho de atuação em um discurso uniforme, que tenta conter a heterogeneidade de seus modos de expressão, o jornalismo, como instituição, pode estar se transformando em uma espécie de bomba prestes a explodir.

Por manter-se estancado em uma temporalidade ilusória de progresso para o qual atividade jornalística deveria caminhar, o discurso normativo que temos analisado aqui parece não dialogar com um cenário mais amplo de transformações sociais e culturais em que a regulação dos sujeitos pela valorização da racionalidade, ainda reproduzida pelos rituais e procedimentos da profissão, já não tem tanta força. A rejeição da relação afetiva entre sujeitos e mundo, que configura o argumento clássico da objetividade, parece ser um dos pontos centrais em uma certa cegueira para as transformações pelas quais o próprio jornalismo passa cotidianamente. Em resumo, essa perspectiva que pensa o jornalismo

em uma crise constante parece não reconhecer, afinal, que, atravessado por temporalidades diversas, ele está invariavelmente em transformação permanente.

Se temos, então, um cenário em que o próprio jornalismo insiste em dizer que continua sendo algo que não condiz com a totalidade de suas práticas e processos, algo que não condiz com as narrativas que encontramos regularmente nos espaços que identificamos e reconhecemos como “jornalísticos”, e esse cenário perdura por décadas, parece-nos coerente afirmar que ele encontra-se em um estado “zozzo”, um estado de atordoamento que o impede, inclusive, de superar uma ideia insistentemente frisada de crise. Nesse diagnóstico, o signo da “catástrofe” surge como uma aposta metodológica interessante para revermos o que temos entendido como “crise”.

Como indica Stengers sobre sua análise a respeito da “intrusão de Gaia”, também nossa intenção não é aquela de desvelar algo sobre o jornalismo, mas a de que caracterizando-o a partir de suas práticas materiais, possamos

partindo do presente que coloca a questão, remontar ao passado, e isso não para deduzir esse presente do passado, mas para dar espessura ao presente: para interrogar os protagonistas de uma situação do ponto de vista daquilo de que eles podem se tornar capazes, da maneira pela qual eles são capazes de responder a essa situação (STENGERS, 2015, p.33).

Pensando no jornalismo, parece-nos pertinente entender que os futuros catastróficos imaginados pela crise nascem, entre outros fatores, de uma cegueira em relação ao passado, uma cegueira que promove a simplificação de temporalidades para articulá-las de maneira autoritária a um futuro já prescrito, impassível. Porém, quando colocado diante da realidade, esse futuro imaginado não encontra caminhos de acontecer, configurando o estado de atordoamento que temos tentado descrever. Nesse cenário, encontramos um jornalismo “zozzo”, que se vê desnor-teado com índices decrescentes de confiança das pessoas naquilo que produz, entre outras preocupações, e que parece se ver perdido em meio ao que gostaria de ser, ao que diz a si mesmo para ser e ao que

efetivamente acaba sendo. A proposta de pensá-lo em “catástrofe” visa, portanto, oferecer outras ferramentas analíticas que ajudem a dimensionar melhor o impacto das transformações que têm vivido, ao mesmo tempo em que busca abrir a possibilidade de imaginar outras perspectivas, outras possibilidades de existência do jornalismo no mundo. Assim, a catástrofe apresentada pela possibilidade de colapso dessa instituição que o progresso do jornalismo nos apresenta como única alternativa seria, afinal, o que nos permitiria a reavaliação deliberada dos valores que lhe sustentam.

Referências

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

COWARD, Rosalind. *Speaking personally: the rise of subjective and confessional journalism*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

DAHLGREN, Peter. Journalism as popular culture. In: DAHLGREN, Peter; SPARKS, Colin (orgs.). *Journalism and popular culture*. Londres: Sage, 1992.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

GUTMANN, Juliana; VILAS BÔAS, Valéria; GOMES, Itania. Testemunha, vivência e as atuações do repórter na TV brasileira. *Significação*, São Paulo, v. 46, n. 51, p. 78-95, 2019.

LAGE, Igor. *Eu, repórter: narradores em primeira pessoa nas reportagens de Trip, Tpm e Rolling Stone*. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

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

LEAL, Bruno Souza; JÁCOME, Phellipy; MANNA, Nuno. Mudar para permanecer o mesmo: marcas de um discurso de autolegitimação jornalística na história. *Galáxia*, São Paulo, n. 34, p. 149-162, 2017.

LEHRMAN, Sally. Como jornais podem recuperar a credibilidade, segundo esta pesquisadora. Entrevista cedida a Gabriela Terenzi. *Nexo Jornal*, São Paulo, 10 maio 2019. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/entrevista/2019/05/10/Como-jornais-podem-recuperar-a-credibilidade-segundo-esta-pesquisadora>. Acesso em: 09 mar. 2020.

MANNA, Nuno; LAGE, Igor. Uma “catástrofe do tempo”: narrativa e historicidade pelas *Vozes de Tchernóbil*. *Galáxia*, São Paulo, v. Especial 1 - Comunicação e Historicidades, p. 34-46, 2019.

MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O jornal: da forma ao sentido*.

Brasília: UnB, 2002.

PROJETO CREDIBILIDADE. *Projeto Credibilidade*, 2019. Site oficial. Disponível em: <https://www.credibilidade.org/>. Acesso em: 09 mar. 2020.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Memória de jornalista: um estudo sobre o conceito de objetividade nos relatos dos homens da imprensa dos anos 50. In: *XI Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS)*, 2002, Rio de Janeiro.

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

SCHUDSON, Michael. *Descobrimo a notícia: uma história social dos jornais nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STENGERS, Isabelle. Passions scientifiques. In: STENGERS, Isabelle. *Cosmopolitiques – Tome 1: La guerre des sciences*. Paris: La Découverte, 1996.

SPLICHAL, Slavko; DAHLGREN, Peter. Journalism between de-professionalisation and democratisation. *European Journal of Communication*, v. 31, n. 1, p. 5-18, 2016.

TRUST PROJECT, The. *The Trust Project*, 2017. Site oficial. Disponível em: <https://thetrustproject.org/>. Acesso em: 09 mar. 2020.

VILAS BÔAS, Valéria Maria. *Contar não é o mesmo que viver: jornalismo e subjetividade na atuação do repórter na televisão brasileira*. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and cultural form*. Londres; Nova York: Routledge, 2003.

CAPÍTULO 8

Crises como fraturas no tempo: O cordel e o mercado editorial

GISLENE CARVALHO (TRAMAS / UFMG)

RAFAEL BARBOSA (LICH / UERJ)

LEANDRO MULLER (LICH / UERJ)

Introdução

O cordel e as formas insuficientes de institucionalização dos textos no mercado editorial, como a prática de atribuição de ISBN a publicações, são os dois principais elementos que, ao se integrarem, compõem o cerne desta discussão, apresentados a partir de uma perspectiva de crise.

Ao pensarmos a crise como uma ação no tempo, conforme propõe Ricoeur (1994), a partir das noções de trocas entre espaço de experiência e horizonte de expectativa de Koselleck (2006), que só podem acontecer no que o filósofo francês chama de um “presente vivo” da cultura, observamos o cordel como uma fratura no mercado editorial. Não é a única fenda que se manifesta neste solo, mas deixa ver uma série de situações em que o mercado editorial tem suas normas confrontadas por outras possibilidades narrativas. Por outro lado, esse encontro também deixa marcas no próprio cordel, que é constantemente desestabilizado em suas práticas e definições, podendo acionar formas diversas de crises na compreensão deste fenômeno.

De início, pontuamos um aspecto fundamental para o desenvolvimento a seguir: as formas do cordel desafiam qualquer definição precisa ou totalizante sobre ele – o que também pode configurar uma abordagem de crise, sobre a qual não nos detemos neste trabalho, ainda que a reconheçamos em dimensões epistemológicas nessa discussão. Ao tentar explicar o que é esse formato, uma caracterização primeira e mais comum seria enquadrá-lo como folheto impresso, que traz a forma escrita de uma poesia oral, algumas vezes transcrita, impressa e vendida em folhetos com dimensões de 11x16 cm (uma folha A4 dobrada ao meio duas vezes) e uma capa ilustrada. Como uma produção artesanal e individual, o cordel é elaborado em casa ou em gráficas rápidas, com tiragem média de mil exemplares.

Todavia, temos observado também seu aparecimento no formato impresso de livro e como *e-book* e audiolivro, que têm crescido no Brasil. E na medida em que se tenta integrá-lo ao campo editorial, a seus formatos (para a tela ou em áudio), a seus modelos de negócio, a seus padrões de normalização, o cordel se apresenta como uma transgressão, evidenciando a insuficiência das regulamentações editoriais no mercado atualmente e, assim, configurando uma crise, no sentido de um agir no tempo, que indica uma alteração de um estado de coisas.

Isso nos leva a refletir sobre a materialidade de formatos editoriais, o mercado editorial e os novos modos de publicação e construção do cordel como objeto legítimo para produção e circulação de conhecimento. Assim, estamos diante de um conjunto de questões a respeito do papel das editoras de cordel (as que imprimem folhetos e as que imprimem cordel em livros das mais diferentes formas), na escolha das publicações, nas decisões durante o processo de edição/editoração, nas formas de distribuição, na formação de um público leitor, dentro desse cenário de crise das formas de identificação tanto do formato literário quanto de organização do mercado. O que pretendemos neste artigo é apresentar os contornos desse conjunto.

Nesse sentido, no percurso do texto, partimos de uma discussão em torno da definição do livro e do mercado editorial e, em seguida, adentramos na conceituação de crise. E encerramos com a discussão a respeito justamente de como esses dois aspectos se ligam à produção do cordel, envolvendo sua materialidade.

Em suma, este artigo olha para o caso do cordel em uma crise do mercado editorial, entendida como uma ação transformadora de seus moldes e padrões, com o intuito de dar início a uma compreensão da maneira que este mercado tem se reorganizado (ou pode se reorganizar) sem negar ou invisibilizar outras formas de publicação, adaptando-se aos formatos que acionam outras maneiras de produção, de catalogação e de venda. As linhas que se seguem são uma abertura para essa reflexão.

Livros: uma identidade em crise

Tal como na transição do livro manuscrito ao livro impresso, na qual o impresso apresentou diversas características notadas no manuscrito, o digital também acomoda alguns elementos presentes no impresso – sem que aqui estejamos reforçando qualquer história linear dos formatos. Contudo, traços considerados distintivos do digital estabelecem a possibilidade de se questionar se algumas de suas formas poderiam ainda ser tratadas como livro. Como exemplo, há os *enhanced digital books*¹ e *app books*²; além dos audiolivros, que, mesmo em sua forma sonora/oral, se relacionam muito de perto com os livros e a literatura.

Recordando que os órgãos oficiais e entidades do livro consideram como tal as obras que contenham Número Internacional Padronizado (ISBN) e ficha catalográfica, outra crise de definição atualmente permeia os livros digitais — e se estende a alguns impressos — a partir do momento em que grandes plataformas de autopublicação como Amazon KDP e Wattpad permitem a publicação de livros desprovidos de ISBN e ficha, desafiando o *status quo* da definição oficial do que é um livro. Quando incluímos nesse cenário os audiolivros, tal imprecisão fica ainda mais patente, consequência da textualidade sonora da literatura gravada e a relação de seus processos de produção com a cadeia do

1 Livro Digital Enriquecido, em português. É um livro eletrônico em que o texto é complementado com conteúdo multimídia (vídeo, áudio, mapas, hiperlink etc) e feito em formatos que suportem esse conteúdo. É lido em aplicativos de leitura compatíveis.

2 Livro-aplicativo, em português. É um livro eletrônico no formato de software (os apps), com diversos conteúdos de mídia e interatividade, para consumo direto em dispositivos móveis, sem a necessidade de uso de aplicativos de leitura.

livro – observa-se ainda que, atualmente, muitos projetos editoriais já contemplam o lançamento de títulos em impresso, *ebook* e/ou audiolivro simultaneamente.

A identidade institucionalizada do livro: ISBN e as leis

De imediato, a ausência de qualquer um destes dois itens (ISBN e ficha catalográfica) em uma obra acarreta duas graves implicações: a não conformidade com a Lei 10.753/03, que institui a Política Nacional do Livro, descredenciando o texto ao status de livro; e a impossibilidade de participar dos principais concursos e prêmios literários do país; consequentemente, tornando-os inelegíveis a aquisições governamentais a premiações.

Atualmente, o principal caminho para que um autor estreante seja publicado é a autopublicação ou algum tipo de premiação literária que implique em sua publicação. Já para que este autor seja conhecido, a via usual é a internet ou uma premiação literária que lhe confira prestígio. Observando os editais dos principais prêmios literários do país (como Jabuti, São Paulo e Oceanos), percebe-se que em todos há cláusulas que desqualificam obras sem ISBN; consequentemente, os autores que se autopublicam em plataformas que prescindem de ISBN veem suas chances de sucesso restritas.

Portanto, além das questões das materialidades, representadas no mercado editorial pelos novos formatos do livro — *e-books*, audiolivros, *appbooks* — que se apresentam como crise, ao passo em que propõem rupturas aos modos de fazer e compreender o mercado, as próprias instâncias constitutivas do conceito oficial de livro estão sendo colocadas em questionamento, sendo a principal delas o *International Standard Book Number* (ISBN).

Criado em 1967 e oficializado como norma internacional em 1972 (ISO 2108), “o ISBN é um sistema que identifica numericamente os livros segundo o título, o autor, o país e a editora, individualizando-os inclusive por edição”, segundo a Agência Brasileira de ISBN (2019)³.

3 Em dezembro de 2019, a Agência Internacional de ISBN divulgou que, do dia 1º de março de 2020 em diante, a Biblioteca Nacional e a Fundação Miguel de Cervantes não teriam

Com o decorrer dos anos, tal número se torna obrigatório para qualquer obra que se pretenda oficialmente ser reconhecida como livro.

Tomemos como exemplo o que diz a Lei 10.753/03, que institui a Política Nacional do Livro: “Art. 6º Na editoração do livro, é obrigatória a adoção do Número Internacional Padronizado, bem como a ficha de catalogação para publicação.” O mesmo acontece com os prêmios literários mais importantes do país: “1.2 Considera-se ‘livro’ a obra intelectual publicada com ISBN e Ficha Catalográfica presentes na publicação, conforme legislação pertinente; 1. O não cumprimento dessa exigência é motivo para desclassificação.” (Prêmio Jabuti)⁴; “1.1.4 Livros publicados em versão impressa ou digital que possuam obrigatoriamente o ISBN (International Standard Book Number) emitido pelo órgão competente em cada país de edição, por requisição da editora ou do autor.” (Prêmio Oceanos)⁵; e “2.1.5. Formato impresso e com identificação numérica, ISBN, atribuído pela Fundação Biblioteca Nacional” (Prêmio São Paulo de Literatura)⁶.

A conceituação do livro pode parecer situada em um exercício teórico, mas se notam, na prática, as implicações e os impactos econômicos e sociais causadas por sua definição. Econômicos, à medida que, por exemplo, um livro sem ISBN não será comprado pelo governo, dado que esse só considera livro obras com ISBN. Sociais, considerando um aumento de vendas e divulgação em torno de obras vencedoras de prêmios literários, os quais são atribuídos apenas a obras com ISBN; livros sem ISBN estão impedidos de ganhar os mais importantes prêmios, tendo um potencial de circulação restringido.

mais responsabilidade sobre a Agência Nacional do ISBN, ficando a emissão do registro a cargo da Câmara Brasileira do Livro (CBL). Disponível em <http://cbl.org.br/imprensa/noticias/camara-brasileira-do-livro-e-nova-responsavel-pelo-isbn-no-brasil> Acesso em 21 jan 20.

4 Disponível em: https://www.premiojabuti.com.br/passo-a-passo/regulamento-jabuti-2019_final.pdf Acesso em 23 set 2019.

5 Disponível em: <https://docplayer.com.br/amp/128944313-Regulamento-oceanos-2019.html> Acesso em 23 set 2019.

6 Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/192801946/dosp-executivo-caderno-1-30-05-2018-pg-281> Acesso em 23 set 2019.

Crise

Ao atentarmos para o mercado editorial, suas definições e suas ações, deparamo-nos com um fenômeno em crise. Mas não pensamos que essa crise seja paralisadora. Em vez disso, tratamo-la como uma desestabilização geradora de outras ações, que conduzem os fenômenos aos movimentos de transformações e de mutações constantes em suas relações com o tempo.

Deste modo, a “crise” para nós está situada em uma dimensão de ruptura. Não necessariamente uma ruptura totalizadora, mas referente a rompimentos específicos que desarticulam uma ideia de “normalidade”. E que acontecem por meio da ação de deslocamento de estruturas e de espaços de experiências, de modo a propor no dito “presente vivo” de Ricoeur (1994), projeções e transitoriedades ao constituirmos horizontes de expectativas, como define Koselleck (2006).

Ao refletir sobre a crise da consciência histórica na Europa, Ricoeur (1994) aponta para problemas decorrentes de um esvaziamento desses horizontes: “na falta de um projeto acessível, nos refugiamos nas utopias de sonho que arruinam toda vontade razoável e tenaz de reformas (RICOEUR, 1994, p. 89). É neste sentido que buscamos a crise na constituição de um horizonte de expectativas proposto a partir de transformações e continuidades de um espaço de experiências, articulados no presente vivo, entendido como o lugar possível da ação e de intervenção no curso das coisas.

Assim, a crise é o que gera movimentos de transformação no presente, proporcionando rupturas e desestabilizações de espaços de experiências que se propõem definidores, estáticos e apaziguados. Rompe com estados de permanência – no caso aqui abordado, com tentativas institucionais de controle sobre o livro, suas formas e suas identidades – e que não reconhecem mudanças fundamentais para a continuidade de fenômenos do tempo. Esse rompimento configura situações de crise, por serem movimentos de desarticulação de estratos sedimentados no tempo em ontologias, éticas, estéticas e práticas.

Essa reflexão nos ajuda a pensar, por exemplo, na crise constante dos fenômenos de tradição que têm a morte anunciada a todo sinal de engessamento e que precisam ser desestabilizados pelas propostas de

inovação e transformação, como é o caso do cordel. A poesia de cordel vive crises de definição, de classificação e mesmo de existência, porque mesmo havendo resistência aos horizontes de expectativas que não correspondem a uma linearidade imediata de causa e consequência com relação aos espaços de experiência, é esse presente vivo, cheio de fraturas, rompimentos e conflitos que faz com que o cordel e seu conjunto de conceitos continuem existindo.

Quando abordamos o tempo para pensar em tradições – inclusive mercadológicas e normativas – as consideramos como uma realidade viva, e, como trata Ricoeur (1994, p. 93), “uma tradição só permanece viva se ela é incessantemente reinterpretada”. Ao pensarmos a dimensão da crise observando o mercado editorial, encontramos uma série de normas, pautadas pela existência de um ISBN, que esbarram em outros fenômenos e atividades que não se encaixam em tais definições. Esses fenômenos provocam crises em tais normatizações, porque reivindicam que elas sejam reelaboradas, repensadas e reconstituídas para dar conta do que ficara de fora.

É o que acontece também quando o mercado editorial impõe a necessidade de um ISBN para que uma obra seja considerada “livro”, sendo que há uma série de outras práticas literárias – algumas alternativas e independentes – que têm negado seu *status* de “livro” pela falta da catalogação. Assim, essas obras não recebem códigos de barra para controle de venda, tampouco participam de prêmios literários, como já mencionado. Além do cordel, é isso o que acontece com os fanzines e outras formas de publicação.

Nessa necessidade de transformação que dialoga com as demandas de consumo, o mercado editorial abre-se para essas outras formas de publicação que, muitas vezes, extrapolam a dimensão material do impresso – principalmente se atentarmos para as condições de e-books, de audiolivros e mesmo no âmbito do cordel, das cantorias e repentes.

E, neste caso, o mercado reconhece que, para alcançar uma proposta de futuro, é preciso olhar para o passado, construindo no presente ações que o reconfigurem. Mas é fundamental também atentar para o alerta de “que não basta beber no passado e tratar as tradições como fontes vivas, ao invés de simples repositórios, para nutrir nosso impulso em direção ao futuro” (RICOEUR, 1994, p. 93). Em outras palavras, deve-se pensar

nas condições de produção de futuro, que neste trabalho tratamos a partir das dimensões de materialidade que configuram modos de existência do cordel contemporâneo e contribuem para essa desestabilização do mercado editorial padronizador.

O Cordel

A partir dos contornos da ideia de crise, especialmente a configurada no mercado editorial e suas normas, direcionamos agora o rumo do texto para o cordel, tentando vislumbrar perguntas e problemas relacionados aos modos de sua publicação e construção. As palavras de Carvalho apresentam a complexidade das experiências com o cordel, que não pertence totalmente ao mundo do oral nem ao mundo do escrito. Em forma de poesia ritmada em sextilhas, septilhas, décimas e versos alexandrinos (12 versos por estrofe),

O cordel é mais que o papel e que a voz, porque é a combinação de ambos. Nem oralidade nem escrita se sobrepõem, não há hierarquia. Utiliza-se a técnica que for mais adequada para o momento: em bancas, há folhetos impressos; em festas, há declamações. E disso fazem parte o corpo do poeta em performance, o público que interage, os equipamentos que ampliam o som, que gravam as apresentações, o papel que imprime os versos, o ambiente em que a poesia é lida ou declamada. Tudo isso junto é o cordel. É a poesia cuja rima imita a fala cotidiana. É popular, pois qualquer pessoa que domine a técnica poética é capaz de versejar. Porque a inspiração para os temas é a vida, são as experiências, é o cotidiano que fica registrado ali. O cordel é a narrativa que emerge dessas situações comunicativas. (CARVALHO, 2019, p. 65)

Assim, o cordel passa pela voz, pelo texto impresso, pelo poeta e pelo público. É voz ritmada, possui textos impressos em versos e em folhetos e também aparece em livro, na forma como tratamos aqui, ao falar sobre mercado editorial. Também define essa poesia um público que é parte do ciclo narrativo, atribuindo aos textos novos significados possíveis, demandando temas e motes. É forma de narrar a vida, que assume manifestações concretas. O interesse na construção dessa concretude nos conduz ao aprofundamento de nossa perspectiva material.

A materialidade do Cordel

Como pontuado ao longo do trabalho, quando focamos no elemento material da literatura de cordel, notamos como ela também está bastante articulada com os suportes textuais – seja a voz do cantador ou um objeto de registro dos versos escritos. Simone Mendes (2010) aponta para esse trânsito do cordel pelos “veículos midiáticos”, inclusive para além do mercado editorial, como é o caso de suas aparições no rádio.

Segundo Mendes, no percurso histórico desse tipo de poesia, veem-se algumas transformações em função de mudanças nas tecnologias de comunicação, com desdobramentos para os modos de produção, circulação, consumo e composição. Todavia, descreve, tal fenômeno teria ocorrido sem a negação da tradição. No caso da entrada da literatura de cordel no ambiente livresco, ela afirma que

[...] a capacidade do poeta de se apropriar dos diversos suportes midiáticos se deu por uma questão de sobrevivência do gênero no mercado editorial, já que a chegada da imprensa, o aumento no número de pessoas alfabetizadas, o processo de urbanização acelerado e o aumento do acesso à informação e aos meios de comunicação imprimiram mudanças no público leitor e possibilitaram a ampla reprodução/divulgação dos folhetos que, antes disso, tinham como suporte o próprio poeta. (MENDES, 2010, p.133)

De fato, uma rápida, mas atenta busca inicial por formatos de publicação de cordel em sites de editoras e livrarias destaca alguns aspectos dessas reconfigurações, incluindo o estado de sua “literariedade”, dado que a organização textual – costumeiramente feita em versos e métrica gravados em folhetos – é modificada. A partir dessa constatação, podemos falar em certo “estado de crise” do cordel, um texto sempre aberto a adaptações, a uma certa deriva.

Assim, é possível pensar não somente em crises ou fraturas no mercado editorial de que o cordel é parte, mas também em processos de mudanças nas características supostamente identificadoras da poesia de cordel, com consequências para a produção de sentido. Na fluidez das formas do livro (aqui entendido de modo amplo), o formato cordel assume também uma diversidade, que conduz justamente à reconsideração das convenções que buscam defini-lo.

Assim, quando pensamos na dimensão de uma crise como agir no tempo, que alcança o cordel em uma perspectiva das identidades do fenômeno, percebemos uma constante disputa de sentidos em torno do que definiria esta identidade. Há grupos que atuam na busca por uma manutenção da “tradição” a partir de engessamentos que conduziriam a uma “permanência” de características definidoras do cordel, enquanto há também movimentos de poetas que convocam transformações em formas, temas e estruturas como estratégias de atualização. Esse embate discursivo, que disputa pela definição do cordel “verdadeiro” é mais um dos modos do agir no tempo e do conflito sobre os sentidos de tradições no cordel.

No mercado editorial, por exemplo, encontramos obras de cordel em livros impressos, audiolivros e e-books. Nesse último formato, podemos mencionar casos em que há deslocamento da forma escrita consagrada em definições mais convencionais - seja por acidente de edição ou impossibilidade técnica de mantê-la - com o desarranjo da estrutura dos versos do texto poético na tela dos computadores, *smartphones* e *tablets*, o que gera consequências para a experiência de leitura. No entanto, não é um erro de edição em si o responsável por esse “deslocamento”. Isso acontece, na verdade, em decorrência da própria textualidade assumida pelo cordel em outros dispositivos, ainda que fosse uma edição digital sem problemas ou erros.

Por sua vez, no formato em áudio, o texto de cordel tem potencializadas suas dimensões oral/sonora e de versos, por meio de efeitos e da voz narradora/intérprete, ao mesmo tempo em que afasta qualquer recurso visual. Todavia, embora não determine, essa dimensão sonora tende a facilitar o consumo individual de textos literários sonoros, nos quais incluímos o cordel, justamente o contrário do que se afirma sobre o caráter coletivo de suas declamações. Isso acontece gradualmente em razão tanto do processo de miniaturização das tecnologias sonoras (uso de fones de ouvido, *walkman*, *discman* etc) e, mais recentemente, de sua integração a dispositivos móveis (*smartphones*, *tablets* etc) quanto da distribuição de audiolivros atual e majoritariamente feita via aplicativos nesses mesmos dispositivos, modelo seguido no Brasil por editoras como Auti Books, Tocalivros e Ubook. Assim, ao considerar as manifestações do cordel no mercado editorial, notaremos algumas instabilidades.

SERRA PELADA EM CORDEL (PORTUGUESE EDITION)

Na terra dos viventes. 14 O abismo diz: 'Em mim não está'; O mar diz: 'Não está comigo'. 15 Não pode ser comprada, Mesmo com o ouro mais puro, nem se pode pesar o seu preço Em prata.

Jó capítulo 28, versículos 13 a 17. Serra Pelada em cordel

Caros amigos leitores O fato a que venho abordar É sobre a maior mina de ouro Do Estado do Pará.

Na época esta região Era bastante atrasada No sudeste do Pará Eram difíceis as estradas.

Pouco colonizada Trabalhos eram braçais Tinha muitos garimpeiros Na terra dos castanhais Também um dos comércios Foram os animais Vendendo suas peles Para nobres capitais.

Descobriram a castanha Com poder sustentável Comércio dos poderosos Parecia intocável.

A pecuária era tímida Em passos lentos andava Foi ganhando espaço Nem uma vinga pecava. As tristes realidades Dessa região pacata Foram as cerrarias Para destruição das matas. Sem estradas para andar Viviam os poucos colonos Jogados as próprias sortes

Nos mais cruéis abandonos

Com os crimes madeireiros Estradas começaram abrir Beneficiando aos colonos Que já podiam sorri.

Degradações alarmantes O estado de olhos fechados Não queria investir Queriam um lugar habitado.

Os homens despertaram Para os meios minerais Começaram explorar o solo do Pará Lugar rico até demais.

Começou no antigo trinta. A procura do metal Muitos não conheciam Nem mesmo o valor do tal. Meu pai um dos cujos Que saiu a procurar Chegando ao antigo trinta Começou a garimpar.

O garimpo não era bom Deixava a desejar Começou então a procura De mais terras para trabalhar.

4 minutos restantes no livro

10%

Figura 1: Serra Pelada em Cordel - Ebook

Tais reflexões nos permitem pensar dentro do universo do cordel uma descentralização da escrita em folheto como aquilo que o define, assim como sua declamação poética irrepetível, ainda que, em sua base, tanto histórica quanto no que se refere às formas de produção, estejam situadas a oralidade e os corpos de poetas e públicos. Temos que a forma escrita se configura como um instante bastante localizado e privilegiado

de tentativa de organização da poesia de cordel. Refletimos sobre isso na medida em que observamos as textualidades dos cordéis possíveis (eletrônica, sonora, escrita etc) coexistindo e rejeitamos uma perspectiva linear de sua história e dos suportes textuais que lhe dão condições de existência e de circulação.

Daí, a materialidade não ser apenas um detalhe, mas um dos elementos mais relevantes se quisermos repensar a historicidade do cordel, na medida em que são produzidos dentro um processo influenciado por diversos dispositivos e agências – de ordem técnica, social, econômica, estética, entre outros – e têm papel no ambiente social.

Essa lição aprendemos na História do Livro e da Leitura, como em Robert Darnton (2010) e Roger Chartier (2010), e também no campo da Bibliografia, especialmente Donald McKenzie (2002, 2004) e David McKitterick (2006). O cruzamento das dimensões oral, escrita, visual, evidenciado por eles nas práticas de edição de manuscritos e com uso da prensa, aponta exatamente para processos e momentos de indefinição, imprecisão e desajuste. Constatam-se nos trabalhos dos autores mencionados os processos de negociação e circunstâncias que atuam até que se estabeleça, de modo convencional, uma descrição ideal do texto impresso, um modelo ideal de livro – e apenas ideal em uma perspectiva institucionalizada.

Em “Print, Manuscript and the Search for Order”, McKitterick (2006) é representativo do que desejamos dizer neste trabalho, haja vista que sua proposição a respeito do longo período de transição de livros manuscritos para livros impressos levanta um problema nos modos de teorização e entendimento sobre a produção e a existência dos textos. O autor descreve a partir dos seus estudos o entrecruzamento entre obras manuscritas (ou do que chama de “tradição manuscrita”) e os primeiros textos impressos, e como ambos muitas vezes se mostravam interdependentes ou, em determinadas circunstâncias, pouco se diferenciavam materialmente ou mesmo na percepção daqueles que lidavam com livros. Extraem-se dessa colocação dois argumentos importantes: 1) não são em si mesmas que as textualidades apresentam distinções; trata-se de um longo processo de ações, escolhas, classificações, categorizações e disputas em uma tentativa de ordenar os textos, atribuir-lhes lugares sociais específicos; as textualidades são desenvolvidas no tempo;

2) as textualidades se cruzam, se afetam, se (re)constroem nas relações de umas com as outras, enfraquecendo a ideia de que uma “tradição textual” é simplesmente superada por completo por uma posterior, como uma linha evolutiva da história.

No momento atual de crise da identidade livresca, de modo mais destacado, esse processo de renegociação parece aprofundar-se a partir de uma diversidade material mais ampla, provocada pelo digital e pelo sonoro integrados ao mercado editorial – ambos parcialmente fora do alcance de normas institucionalizadas, como já vimos.

No cordel, em razão do já destacado desejo de durar, sobreviver, isso se desdobra como multiplicidade, o que só é possível com o enfraquecimento de seus limites anteriormente convencionados. Em sentido contrário, a entrada do cordel no mercado editorial contribui para a insuficiência daquelas mesmas regras. Um encontro crítico. Na seção adiante, desenhamos melhor como entendemos esse reposicionamento do cordel a partir de uma editora.

A produção do Cordel

O cordel impresso na forma de folheto é um produto de comercialização de baixo custo (de R\$3 a R\$5, normalmente). A produção implica investimento por parte dos editores ou de autores que buscam por “folheterias” para publicar seus versos. Carrega enunciados e discursos sobre o cotidiano e, como linguagem, durante quase um século foi utilizada no Sertão, fazendo sempre referência ao interior, à pobreza, ao analfabetismo dos poetas. Hoje sabemos que essas referências não têm mais consistência, e que a poesia de cordel é urbana, acontece nas capitais e em grandes centros, não está mais restrita ao Nordeste brasileiro. Tampouco tem relação com renda. A relação com a escolaridade também se transformou. Há doutores, professores universitários, revisores e também pessoas sem títulos formais produzindo e publicando seus versos.

É comum que esses folhetos sejam impressos pelos próprios poetas, que concentram todas as etapas de produção e de venda. É o caso, por exemplo, dos folhetos de Jarid Arraes. A poeta disponibiliza os títulos em sua loja virtual, que são impressos a partir das encomendas. Mas

há também editoras de cordéis, como é o caso da Tupynanquim, em Fortaleza-CE, e a Queima Bucha, em Mossoró-RN. Ambas administram títulos de vários poetas e levam suas produções para feiras e bancas onde os folhetos são vendidos.

Devemos mencionar ainda a recente editora “Rouxinol do Rinaré Folheteria e Edições”, administrada pelo poeta Antônio Carlos Oliveira, que assina como Rouxinol do Rinaré, e por Julie Oliveira, também poeta e produtora cultural. Em vez do nome “editora”, Julie e Rouxinol preferem o título de folheteria, justamente por considerarem que seus trabalhos não seguem exatamente os mesmos padrões das editoras tradicionais. Segundo Oliveira (2019) “*o sonho é um dia ser uma editora. Por ora, estamos apenas como Folheteria e dando um passo de cada vez, sem pressa*”. Os trabalhos realizados são sob demanda e encomendas. Poetas contratam na folheteria os serviços de diagramação, revisão, *briefing* e escolha de Ilustração, e, por fim, a impressão, que costuma ser de 100 exemplares.

O catálogo da folheteria está sendo montado, mas a organização dos títulos não segue um padrão estabelecido por ISBN. E, por enquanto, ela não tem o objetivo de se adequar a esses moldes, principalmente por não ser rentável pagar pelo código para uma publicação que será vendida pelo valor médio de R\$3. Os títulos são organizados internamente usando planilhas e em um acervo dos folhetos impressos e dos arquivos digitais.

Sobre a venda, Oliveira (2019) percebe uma movimentação atual que precisa ser aproveitada:

É uma relação comercial que não existe. Não para cordéis no formato tradicional (folhetinho). E nem sei se existirá, sabe? Como se relacionar numa relação de percentuais altíssimos (livrarias trabalham com 50 a 60%), num produto que custa R\$ 3,00? Em relação ao gênero cordel e suas publicações em formatos mais caros (livros comuns), é uma relação de mercado como qualquer outra. E atualmente, vejo mais procura e interesse desses distribuidores. O que tem a ver, na minha concepção, com um momento de "moda do cordel". Estamos na moda. (OLIVEIRA, 2019)

A produção do cordel, então, enfrenta constantemente uma crise interna, segundo as definições de Ricoeur já apontadas aqui. Desarticula passados “apaziguados” com as novas produções, que reivindicam uma poesia que foge às caricaturas e às narrativas historiográficas de um poder masculino e que, muitas vezes, idealizam e romantizam uma imagem de atraso do cordel. Como se o cordel fosse uma tradição estática. E, do mesmo modo que o cordel não é internamente estável, ele também deixa ver rupturas dos espaços por onde circula.

Quando cordel, sem ISBN, sem código de barras, sem premiações⁷, extrapola o espaço ofertado a ele – o de uma literatura dita menor, popular, segundo o cânone – identificamos que sua instabilidade, seus conflitos e disputas não são apenas internos. Há uma demanda de consumo do cordel, seja por ele estar “na moda”, como afirma Julides-tacado por Oliveira (2019), seja pelo reconhecimento do cordel como Patrimônio Cultural Brasileiro pelo IPHAN, ou ainda pelas indicações de poesia de cordel como recursos didáticos nas escolas de ensino básico.

As editoras veem o cordel como algo que tem mercado, ou seja, que vende. Logo, há uma grande procura e muitas das edições de obras em cordel, no entanto, nem sempre com a qualidade esperada, pois, ainda há uma pretensão de que “qualquer pessoa pode escrever cordel”. Vejo que falta uma curadoria adequada na maioria das editoras que se propõem a publicar cordel. Isso é o que eu vejo como diferença abissal com os outros gêneros que são publicados. (OLIVEIRA, 2019)

Diante desta demanda, entende-se como questão fundamental a abertura do mercado editorial às condições de produção, de circulação e de venda dos pequenos editores de cordel. Assim como a constituição de novos horizontes de expectativa nesse presente vivo, que desestabiliza, que fratura, que rompe com os moldes canônicos e tradicionais definidores daquilo que chamamos de “livro”. É necessário reconhecer, inclu-

⁷ Em 2015 o poeta cordelista Klevisson Viana ficou em terceiro lugar no prêmio Jabuti, categoria Adaptação, com o título “O Guarani em Cordel”. Mas o título não foi publicado pela Tupynanquim, de sua propriedade, mas pela Editora Amarilys, e, nesse caso, o título tem todos os requisitos para ser considerado “livro”.

sive, a diversidade de materialidades possíveis que constituem o cordel e repensar sobre como abarcar também essas produções que acontecem para além do impresso – pela oralidade, pelos corpos, pelos recursos digitais e online.

Mas não é apenas o cordel que desestabiliza o mercado editorial, em um sentido único. As normas do mercado editorial, em alguma medida, também desestabilizam os modos de fazer o cordel, apontando para crises em sua identificação. A tentativa de poetas serem incluídos pelo mercado na participação de feiras e eventos, na utilização de características comerciais do universo do livro, quando alguns cordéis – mesmo diante do baixo interesse específico – incorporam ISBN, reivindicam espaços comerciais em livrarias, nas edições que extrapolam o folheto... Há uma busca por aceitação do mercado, e, assim, o cordel não funda outro espaço para sua existência, mas adapta-se a algumas exigências definidoras do mercado editorial, inclusive ao exigir seu reconhecimento como formas de literatura.

Por isso, nossa investigação aponta também para a necessidade de uma análise mais aproximada das tentativas de produção de cordel em formato *e-book* e em audiolivro, a partir da qual será possível apresentar novos questionamentos e desdobramentos capazes de jogar luz sobre os caminhos dessa crise.

Considerações parciais

Seja no improviso, nas declamações memorizadas, lidas ou gravadas, nas leituras individuais, nos formatos online que pressupõem compartilhamentos, impressa em folhetos ou livros, a poesia de cordel tem formas decorrentes da cantoria. Com métrica, rima, ritmo. Com imagens – xilogravuras, cenários de feiras, figurinos de poetas, movimento de corpos, imagens de palavras – e sons – da declamação, das violas, dos vendedores, dos consumidores das feiras, das pessoas nos bares. O cordel não termina em uma definição e nos escapa em cada rearranjo. Sendo assim, encontra dificuldades para caber nos atuais padrões editoriais de publicação, nos espaços de livrarias, e nos rótulos que o situam em um universo “literário” e “popular”.

Também o mercado editorial, e falamos especialmente do brasileiro, reformula-se por meio dos dispositivos digitais de produção, distribuição, venda e leitura. Observam-se modelos de negócios que privilegiavam o consumo de livros muito além do impresso e os ambientes fechados dos aplicativos como lugar de leitura, via internet, cada vez mais dependente de dados e metadados para encontrar e conhecer os leitores; sem contar os espaços emergentes de autopublicação e comercialização que escapam às regras de legitimação (como a compulsoriedade de ISBN e ficha catalográfica) estabelecidas pelas instituições do livro ou pelo estado, em forma de política pública, seja no digital ou no analógico. São transformações das quais o cordel não está isolado, como apontamos no artigo.

Ambos os elementos, a partir de nossa perspectiva da crise, ganham uma dimensão positiva, produtiva. Quando pensamos sobre tradições e sobre como elas se reconfiguram o tempo todo, pensamos também sobre um agir no tempo. Se tomamos as tradições como fenômenos fixos que precisam ser conservados, perdemos a característica de vida do presente, ao lidarmos com os espaços de experiências e horizontes de expectativas. E ao operacionalizarmos esses conceitos para pensar cordel e mercado editorial, observamos que os folhetos e os distintos suportes de circulação do cordel não estão inseridos completamente nos padrões comerciais de editoras para a definição de livros. Contudo, tal entrecruzamento de crises põe em relevo um movimento de contestação a essas instâncias prescritivas.

Esta reflexão aponta questões levantadas neste texto a respeito da destabilização que coloca o próprio cordel em crise. Que definições de cordel são tomadas para que, ao encontrar-se com o mercado editorial, não haja um reconhecimento imediato de ambos os universos e eles precisem ser reconfigurados? Que espaços de diálogos são possíveis ao observarmos que nem mercado, tampouco o cordel, se definem por conceitos e formas estáveis? E que exigências do mercado editorial fraturam o cordel em suas definições pretensiosamente apaziguadas, sendo assim mais um elemento que coloca o fenômeno em movimento e em constante disputa de sentidos?

Finalmente, independentemente dessa negação, o cordel continua sendo impresso, vendido, lido, ouvido. Sua produção continua desestabilizando as normas editoriais definidoras e convocando transformações ontológicas, práticas e comerciais, gerando conflitos e contradições na relação entre espaços de experiências do mercado editorial e seus horizontes de expectativa. É esse conflito, essa crise, que configura o adjetivo “vivo” para o presente. Coloca-se como desdobramento do trabalho, então, o necessário acompanhamento mais aprofundado do processo de desestabilização do cordel, para compreendermos em que medida suas formas, sua produção, seu consumo são (ou serão) negociadas com as regras e normas do mercado editorial.

Referências

Agência Brasileira de ISBN. Disponível em <http://www.isbn.bn.br/website/> Acessado em 13 Set. 2019.

CARVALHO, Maria Gislene. *Novelo de verso: fios de memória, tradição e performance tecendo a poesia de cordel*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. Disponível em https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/30005/1/Tese%20Gisa%20Carvalho%20FINALIZADA_Biblioteca.pdf Acesso em 13 Set. 2019.

DARNTON, R. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.

McKENZIE, D. F. *Making Meaning: "Printers of the Mind" and Other Essays*. Amherst, Boston: University of Massachusetts Press, 2002.

_____. *Bibliography and the sociology of texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

McKITTERICK, David. *Print, Manuscript and the Search for Order – 1450-1830*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

MENDES, Simone. A evolução dos suportes na literatura de cordel: um estudo do cordel panfletário. In: MENDES, Simone (org.) *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

OLIVEIRA, Julie. Entrevista I. [2019]. Entrevistadora: Maria Gislene Carvalho Fonseca. Belo Horizonte, 2019. Concedida via correio eletrônico.

RICOEUR, Paul. A crise da consciência histórica e a Europa. *Lua Nova*. São Paulo, n.33, p.87-95, Ago. 1994. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451994000200007&lng=en&nrm=iso . Acesso em 13 Set. 2019.

CAPÍTULO 9

Catástrofes sonoras: formas instáveis e experiências com podcast e audiolivro

DIOGO FRANÇA (TRAMAS / UFMG)

LARISSA CALDEIRA (TRACC / UFBA)

PAULA JANAY (TRACC / UFBA)

RAFAEL BARBOSA (LIHC / UERJ)

Introdução

Como compreender a relação entre formas de produção e experiências com o sonoro no contemporâneo? A apresentação desse problema neste artigo é o ponto inicial de um esforço conjunto de pesquisa para tornar visíveis continuidades e discontinuidades, rupturas e disputas em torno de diferentes formas culturais e sonoras, daquilo que convencionalmente se entende como rádio, *podcast*, livro, literatura, contação de história, etc.

Tal interesse se constituiu no cruzamento entre perspectivas e objetos de pesquisa diversos: as disputas valorativas e sensíveis dentro da crítica cultural; as experiências temporais de um canal de música do *Youtube*; a relação de continuidades e mudanças na linguagem sonora para pensar o *podcast* como forma cultural; e a produção editorial dos audiolivros, sua circulação e preservação como bem cultural no ambiente digital.

Na abordagem, há a intenção de construir uma concepção não-linear do tempo e, por conseguinte, o desejo de observar diversas temporalidades que compõem fenômenos, práticas culturais e experiências envolvendo o sonoro. Para notar as historicidades desses fenômenos, partimos de um método catastrófico, buscando atordoar uma concepção linearizada do tempo, logo rompendo também com a assunção imediata de limites e bordas entre mídias, modos de experiência e fruição.

Neste artigo, problematizamos entendimentos naturalizados da experiência de *The Memory Palace* (em português, “O Palácio da Memória”)¹, produção sonora em série idealizada e produzida por Nate DiMeo. O *podcaster* e roteirista estadunidense conta histórias de personagens variados, coletados na história do seu país. Ao focar em traços formais do *podcast* em questão, colocamos em disputa fronteiras e especificidades dos *podcasts*, atentando para seus aspectos limítrofes em relação aos atribuídos a outras experiências com o sonoro, como as do audiolivro e da contação de histórias. Apontamos também como aspectos institucionais, sociais e econômicos são potenciais responsáveis pela sua manutenção.

Uma perspectiva sobre catástrofe

É corriqueiro encontrar a palavra catástrofe em situações do cotidiano e publicações midiáticas, com um sentido bem determinado e estabilizado. Falamos de acidentes de grande escala, desastres naturais, massacres, genocídios, etc. Catástrofe, portanto, seria a irrupção de um evento ou conjunto de eventos, de origem humana ou não, que levaria ao colapso um estado das coisas do mundo, trazendo consequências danosas às pessoas envolvidas. Mais que isso, esse desastre inscrever-se-ia de modo determinante no tempo: enquanto evento, romperia as experiências temporais de seus implicados, estabelecendo em relação à linearidade do tempo calendário um marco divisório, e traçando um antes e um depois em relação a si mesmo. O antes, nesse caso, tenderia a ser positivo, na medida em que esse colapso implicaria a destruição

¹ Disponível em <<http://thememorypalace.us/about/>>. Último acesso em 29 de setembro de 2019.

de algo de valor, seja de qual ordem; no depois, ao contrário, ficariam evidentes as áridas consequências da perda. Em suma, o termo catástrofe traz consigo a acepção negativa de calamidade, evento de consequências negativas que se dá pelo estabelecimento de uma ruptura sobre um tempo linear e progressivo.

Desviamos desse entendimento, em consonância com inquietações teórico-metodológicas emergentes no IX Historicidades dos Eventos Comunicacionais de 2019. Ali discutiu-se, dentre outros pontos, como à catástrofe desastrosa pode-se contrapor outra, que diz da emergência de uma radical desestabilização e desnaturalização do mundo, abrindo sentidos que até então aparentavam estar dados a novas ordenações e possibilidades. Assim, ainda que impliquem em perdas, algumas catástrofes abrem o estado do mundo para o novo, (re)ordenando possíveis de modo a colocar categorias interpretativas em disputa. Sob esta chave de leitura, deixa-se de lado a negatividade implicada sobre o futuro pós-catástrofe naquela compreensão calamitosa do termo. Simultaneamente, preserva-se a ênfase na sua potência de ruptura de quadros de inteligibilidade e modos de vida.

Para além da aplicação dessa virada conceitual sobre e durante a interpretação de experiências, fenômenos e/ou fatos, interessa-nos pensar a catástrofe como gesto metodológico de desestabilização. Se em um olhar “positivo” sobre a catástrofe atenta-se para as categorias interpretativas e os modos de vida colocados em disputa, abre-se mão de preconceções sobre antes e depois. Entretanto, opera-se ainda em uma leitura linear do tempo, e do “deixar ver”, gesto essencializante de redescoberta de fatos.

Operar metodologicamente a partir da catástrofe, em contrapartida, não implica simplesmente um “deixar ver”, mas a consciência de que toda visada traz consigo um “fazer ver”. É, portanto, um gesto construtivo. Ele não envolve necessariamente eventos tidos como catastróficos, mas a tomada dessa noção como uma postura autoconsciente, desestabilizada e desestabilizadora sobre o tempo – e, por conseguinte, sobre relações e conexões que no gesto se estabelecem.

Em um primeiro nível, uma operação metodológica de catástrofe coloca em questão a perspectiva de linearidade do tempo, sem propor

um modelo ou modo de substituição imediata a esse olhar naturalizado. Suspensos, “passado, presente e futuro tornam-se lugares de confusão e incompreensibilidade, demandando consequentemente agires imaginativos, éticos e epistêmicos peculiares” (GOMES e LEAL, 2019). Elos entre causas e consequências de uma linearidade são colocados em questão, sem assumir como verdade uma posição alternativa.

Suspender o tempo, afinal, não implica traçar uma flecha adiante ou para trás, mas considerá-las em direções múltiplas. Não se trata de dizer que lidamos com oralidades anteriores ao *podcast*, mas que identificamos elementos diversos e convergentes entre eles, e que as linhas que sugerem conexões não têm direcionalidade causal clara. Se o *podcast* “de mesa redonda” já foi comparado ao programa radiofônico convencional, seria possível fazer um paralelo semelhante entre o *storytelling* de The Memory Palace e a contação de histórias. Isso não significa dizer que o *podcast* “mesa redonda” é um desdobramento do programa radiofônico, tampouco que o *storytelling* é um herdeiro da contação de histórias. Considerar linhas do tempo em suspensão é saber que o futuro, o presente e o passado se embaralham em entidades diversas e direções variadas – jogos de expectativa, referências a produções anteriores e conhecimentos previamente estabelecidos. Ao mesmo tempo, se o consumo dessas produções se dá no presente de quem as experiencia, marcos temporais que determinam a relação entre formas de mídias são novamente desestabilizados. Mesmo acepções cotidianas ou mercadológicas do que determina as bordas desses formatos “fechados”, afinal, são instáveis.

A palavra catástrofe chegou até nós a partir do grego *katastrophe*. Oriundo do teatro, é literalmente traduzível como “virar de cabeça pra baixo”. Simplificadamente, ela representaria um momento específico da tragédia grega – não um desastre, mas uma modificação intensa (normalmente negativa) no destino dos personagens. Em geral, ela não é interpretada, mas relatada. Assim, propor a catástrofe enquanto gesto torna-se também uma tomada de consciência do papel decisivo do olhar sobre o tempo de quem pesquisa nessa reinvenção. Não interessa apenas questionar um estado das coisas e apresentar um modelo alternativo, mas colocar em evidência os modos complexos de inserção no tempo

de disputas e encontros, não pretendendo estabilizá-los novamente em sequenciamentos definitivos.

Em um segundo nível, o termo acarreta em uma recusa de entendimentos naturalizados sobre tradições e experiências com o sonoro. Em decorrência do gesto de desestabilização de linhas do tempo preestabelecidas, evidencia-se o caráter construtivo de visadas que atribuem papéis, funções privilegiadas e características recortadas e próprias a dispositivos tecnológicos e experiências com o sonoro. Um tal gesto busca romper em especial com perspectivas que privilegiam papéis determinados e determinantes de aparatos tecnológicos e inovações de naturezas diversas. Como a linearidade de causas e consequências é colocada em questão, questionam-se também aparentes naturezas discretas entre tradições, práticas e experiências. Se algumas parecem limítrofes, a catástrofe nos convida a não assumir que estejam em um lado ou em outro.

Para olhar “de cabeça para baixo”, torna-se imperativo atentar para sinais de continuidade onde antes se viam encerramentos, desnaturalizando bordas e fronteiras entre tradições e suportes. Em outras palavras – e paradoxalmente – esse movimento de ruptura implicaria também e justamente questionar se as rupturas o são de fato, devolvendo ao olhar sobre o mundo a fluidez de seus processos e entremeios.

Tecnologias de reprodução e experiências com o sonoro

As tecnologias digitais de produção e reprodução, em geral, são consideradas criadoras de experiências com o sonoro e formas de ouvir. Defendemos que sob esse invólucro de novas relações e experiências, como a popularização dos *podcasts* e os audiolivros digitais, há concepções sobre tecnologia e meios de comunicação centradas em aspectos técnicos. Propomos abordar *The Memory Palace* não a partir de sua relação com o que se considera atualmente como um *podcast*, mas tomá-lo, a partir da catástrofe, como um fenômeno contemporâneo em que operam múltiplas temporalidades, inclusive experiências com o sonoro que coexistem ou estão em disputa. Tal gesto pretende mostrar relações históricas em jogo e em disputa em vez de reafirmar novidades trazidas pela tecnologia. Para isso, utilizaremos não a análise do *The Memory*

Palace como *podcast*, mas a tentativa de contextualização de experiências e modos “atordoados” de relação com o sonoro e a contação de histórias.

Ao partir da catástrofe para as experiências com o sonoro, apresentamos um modo de teorização que considere “som, audição e escuta como problemas históricos em vez de constantes sobre a qual construímos uma história” (STERNE, 2003, p.22). E está implicada nesse sentido histórico, como já vimos anteriormente, a não-linearidade do tempo. Isto é, não há um curso evolutivo nas transformações do mundo, dividido em períodos internamente coerentes e distintos entre si, perspectiva que também vale para processos de mudanças das tecnologias e das práticas de comunicação (GONÇALVES, SAINTCLAIR, 2013).

Pensando nas abordagens histórico-teóricas no campo da Comunicação, especificamente nos *sound studies*, Sterne oferece um ponto de partida ao desestabilizar concepções das mídias sonoras. Em “The Audible Past”, ele aborda tecnologias de escuta desde antes de sua presença no campo midiático, tomando como exemplo experiências com o rádio e o telefone nos Estados Unidos no século XIX.

[...] Não há uma conexão necessária entre as tecnologias do rádio e do broadcasting; nem há uma conexão essencial entre as tecnologias do telefone e da comunicação ponto a ponto. Anteriormente, o telefone era um meio de broadcast, e o rádio era um meio ponto a ponto. As formas sociais não necessariamente acompanham logicamente as tecnologias: aquelas conexões foram produzidas. As tecnologias foram articuladas a instituições e práticas para se tornarem mídia. [...] (STERNE, 2003, p.25)²

Ao tentar mostrar como essas formas sociais são múltiplas e interconectadas, enfatizamos que tomar o *The Memory Palace* apenas a partir dos estudos de *podcast* seria cristalizar um produto em uma construção de mídia, tal como em estudos de “televisão”, “novas mídias”,

² Traduzido livremente do original: “[...] There is no necessary connection between technology of radio and that of broadcasting; nor is there an essential connection between the technology of telephony and that of point-to-point communication. At prior moments, the telephone was a broadcast medium, and radio was a point-to-point medium. Social forms did not necessarily follow logically from technologies: those connection had to be made. Technologies had to be articulated to institutions and practices to become media. [...]” (STERNE, 2003, p.25).

“rádio”, etc. O próprio conceito de mídia/meios é arbitrário quando usado para definir um campo de estudos ou fenômeno que se refere à interdependência de várias tecnologias e práticas (GROSSBERG, 2010, p. 216). “Essas construções dos meios isolam os objetos de estudo de seu contexto, em um mundo que não é simplesmente comunicativo ou discursivo e cuja materialidade não pode ser reduzida ao tecnológico ou ao econômico” (GROSSBERG, 2010, p. 207).

Partir da catástrofe demanda uma abordagem, como já dito, que devolva a fluidez dos processos comunicativos e experiências. Um exemplo de abordagem histórico-teórica nos estudos de comunicação é a perspectiva de Williams sobre a televisão (WILLIAMS, 2016). Tomando-a como forma cultural, ele define a experiência de assistir à televisão como uma experiência compartilhada, em que o que está sendo exibido e experimentado não é uma programação definida por uma grade com inserções de unidades separadas, mas a experiência de sequência que definiria a radiodifusão enquanto forma cultural, evidenciando as relações específicas que se estabelecem entre as formas culturais e os sujeitos.

Inspirados em Williams, entendemos que abandonar a ideia de mídia e nos aproximarmos de formas culturais possibilita pensar experiências de modo relacional e não atreladas a uma tecnologia. Para Grossberg (1977), um dos ganhos da abordagem de Williams é criar um modo de interpretação que pode simultaneamente direcionar nosso olhar para a experiência com os meios, as escolhas que foram feitas pelos produtores e onde estão incorporadas em um uso particular (GROSSBERG, 1977, p. 353). Isso também permite destacar forças políticas de uma expressão hegemônica, relações sociais, culturais, etc., posto que nos deixa ver, a partir de Williams, que essas experiências podem operar seguindo uma determinada estrutura de sentimento³. Dessa forma, essa experiência é contextual e histórica. Ela é também relacional e espaço-temporal, pois

³ Estrutura de sentimento é uma hipótese cultural de Raymond Williams que se refere à complexidade das “relações entre materialidades econômicas, estruturas sociais e políticas” (GOMES, 2011, pg. 37), convocada pela palavra “estrutura”, mas que ainda diz das formas múltiplas como vivemos e sentimos os significados e valores. A hipótese cultural permite levar em consideração distintas temporalidades que marcam todo processo social a partir das noções do arcaico, residual, dominante, novo e emergente (GOMES; ANTUNES, 2019). Nossa intenção ao acionar esta hipótese cultural não é necessariamente utilizá-la para a análise, mas destacar a relação entre estrutura e experiências propostas.

opera culturalmente numa relação com o tempo e com modos de atordamento desse tempo ou de um tempo. A relação entre experiências e estruturas de sentimento é importante pois, como recordam Gomes e Antunes (2019), com estruturas de sentimento podemos estudar aspectos específicos da vida cultural e das práticas, e ao mesmo tempo interpretar como foram experimentadas, “partes inseparáveis de uma complexa experiência social em solução” (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 11).

Pretendemos demonstrar como as experiências relacionadas a The Memory Palace estão interligadas a conexões que não são suficientemente descritas a partir dos *podcasts*, mas articulam experiências com o sonoro que interpelam nossas relações com a contação de histórias, a literatura, o rádio, os audiolivros etc. A articulação entre fonografia e literatura, como destaca Matthew Rubery, é outro exemplo de como nossas relações com tecnologias, meios e experiências com o sonoro não são lineares e escapam às tentativas de cristalização a partir de uma mídia.

O estudioso situa justamente na emergência da tecnologia fonográfica, no contexto americano no fim do século XIX e início do século XX, o momento de instabilidade da posição de privilégio do livro em relação a outras tecnologias de comunicação, inclusive na circulação e na experiência da literatura. Isso significa uma revisão de lugares e limites pré-estabelecidos e já convencionados para mídias e experiências com elas. Diz Rubery: “[...] A possibilidade da gravação do som provocou um debate sobre o futuro do livro”⁴ (RUBERY, 2016, p.31). Referia-se exatamente às tentativas de produção de literatura sonora e outros modos de consumo de diferentes formas de livro, como o audiolivro, assim denominado na década de 1990 pela Audio Publishers Association, que reúne editores americanos de “livros em áudio”.

De modo semelhante aos *podcasts*, o audiolivro não aparece como forma acabada, mas se liga a experiências com a tecnologia de reprodução sonora. Mais frequentemente associada às práticas de leitura de pessoas com deficiência visual — de certo modo justificado em razão da importância de instituições no desenvolvimento dos primeiros livros

⁴Traduzido livremente do original: “The possibility of sound recording provoked a debate about the future of the book” (RUBERY, 2016, p.31).

sonoros, como a American Foundation for the Blind (AFB) e a Royal National Institute of Blind People (RNIB) —, essa forma de literatura sonora tem seu espaço construído em um longo processo, dependente de demandas desse tipo de forma literária (lembramos que a oralização de textos não começa com audiolivros), do interesse das editoras maiores, de novas possibilidades técnicas e ainda de políticas públicas. Entre a invenção da fonografia por Thomas Edison e as primeiras produções de “livros em áudio”, passaram-se cinquenta anos. Em suma, no caso do audiolivro, é possível observar sua imbricação com a produção do livro impresso e o mercado editorial, as práticas de leitura com o ouvido e de contação de histórias, e ao mesmo tempo com o campo fonográfico, como constituintes de seu processo de legitimação como lugar de literatura para todos – e não somente para os leitores cegos, não sendo tampouco novidade do ambiente digital.

Lisa Gitelman aborda também as mídias como objetos históricos e apresenta como questão os modos de investigação e escrita sobre a história dos meios, sendo especialmente crítica à essencialização das tecnologias de comunicação, que qualifica como “estruturas de comunicação socialmente realizadas”.

A introdução de um novo meio [...] nunca é inteiramente revolucionária: novas mídias são menos um ponto de ruptura epistemológica que lugares imersos socialmente de contínua negociação de sentido. Comparar e contrastar novas mídias oferece uma visão de negociabilidade - isto é, uma visão de contestadas relações de força que determinam os caminhos pelos quais novas mídias podem eventualmente se tornar antigas (GITELMAN, 2006, p. 6, tradução nossa)⁵.

Aquilo que a pesquisadora nomeará de protocolos — isto é, as normas e as condições padronizadas de organização dos meios e de nossas experiências com eles — é que expressa o conjunto das influências sociais, culturais, econômicas, legais, materiais. Contudo, não expressa a tota-

⁵ “The introduction of new media [...] is never entirely revolutionary: new media are less points of epistemic rupture than they are socially embedded sites for the ongoing negotiation of meaning as such. Comparing and contrasting new media thus stand to offer a view of negotiability in itself – a view, that is, of the contested relations of force that determine the pathways by which new media may eventually become old hat” (GITELMAN, 2006, p. 6).

lidade dessas experiências. Esses protocolos não são estáticos, mas se articulam com condições históricas, de contexto. Assim, ela encaminha sua crítica em consonância com Williams contra a percepção dos meios como agentes autônomos dentro de sua própria história.

Com essa abertura, não faz sentido observar práticas de comunicação de modo generalizante, desdobrando oposições excessivamente marcadas, como oral/sonoro e escrito, olho e ouvido, “mente oral” e “mente tipográfica”, em uma tentativa de classificação de culturas, que necessita ser descartada em razão de seu fundamento tecnologicamente determinista, identificado em teóricos como McLuhan (2007), Ong (1998) e Schafer (2011). Caracterizações precisam ser apresentadas e avaliadas a partir de circunstâncias particulares.

Articulada a tudo isso, a diversidade das experiências com o sonoro coloca em questão enquadramentos ou idealizações sobre experiências possíveis com *The Memory Palace*, dentre as quais destacamos sua relação com os *podcasts*, a literatura, a leitura e os audiolivros. No campo dos estudos dos audiolivros, o conjunto dessas vivências aponta para a multiplicidade de situações de leitura. Consumir um livro em áudio enquanto se dirige, ao se realizar algum tipo de trabalho como cuidar de um jardim (HAVE; PEDERSEN, 2016), ou, ainda, junto à leitura de um livro impresso, seja no transporte público, na cama ou durante a espera em um consultório (BARBOSA, 2014), são exemplos que apontam para a inadequação de qualquer enquadramento das experiências.

Conforme Cardoso Filho (2012), entendemos que é na experiência que se manifestam transformações sociais, mas também estéticas e sociais, já que se torna possível identificar através dela tanto modos de resistência como a percepção de outras e novas possibilidades de ações não previstas ou consolidadas. Assim, o tema da experiência nos é caro, pois se torna um modo de perceber processos não-lineares do tempo e modos de ruptura com a história. Assim, tomamos como ponto de entrada para a questão da experiência postulações anteriores que sugerem que:

[...] um olhar atento para as características sensíveis que passam nossa experiência de consumo dos produtos da cultura midiática. [...] pelo conceito de experiência, poderíamos pen-

sar tanto o recorrente quanto o singular – mesmo nas atividades e práticas mais cotidianas (como ouvir música ou assistir TV) pode surgir algo que desestabiliza padrões instituídos (e reforçamos aqui as desestabilizações nas convenções temporais) [...]. (CARDOSO FILHO, GUTMANN, MANNA, VILAS BÔAS, 2019, p.02)

Logo, nosso olhar se atenta para características sensíveis e particularidades, que possibilitam, a partir das experiências com o sonoro, ver de “cabeça para baixo” o mundo e suas construções, num sentido catastrófico. Assim, de modo contextualizado, entende-se que tais experiências podem ser expressões tanto cotidianas quanto aquelas que sugerem desestabilizar, de alguma forma, as convenções temporais, podendo “atordoar” os modos como nos relacionamos com o tempo e com o sonoro diante de construções consolidadas.

Portanto, atentamo-nos a um lugar da experiência na relação com suas historicidades. A questão da historicidade nos interessa na medida que sua proposta é não tomar a História como linear. Entendemos ser necessário romper com construções lineares e engessadas de História e de tempo para pensar em historicidades, o que sugere pensar em modos de embaralhamentos e “atordoamentos” a partir de aspectos não-lineares da experiência com o sonoro no tempo.

Seguindo essa perspectiva de uma espécie de historicidades da experiência, e demonstrando tanto limites como pressões na relação com modos hegemônicos de sentir, e considerando ainda as distintas e variadas práticas contemporâneas, acionamos tensionamentos e disputas numa dimensão tanto relacional quanto específica que a experiência com o sonoro pode expressar. Levamos em conta aspectos materiais e simbólicos, contextuais e históricos, sociais, culturais e sensíveis, estéticos e temporais. Compreendemos que as relações temporais estão sob a égide da catástrofe, e, portanto, não são lineares. Por isso, em nossa perspectiva, não há separação estabelecida entre passado, presente e futuro, mas sim embaralhamentos dessas relações no tempo.

Nas últimas páginas buscamos observar como podemos disputar, a partir da catástrofe como gesto, contingências nas formas assumidas

pelos meios, e como, de forma relacional, podemos nos atentar para as experiências com o sonoro. Agora, como modo de apontar para uma abertura nas tentativas de compreensão desses fenômenos sonoros, abordaremos *The Memory Palace* e suas relações com as experiências com o sonoro na tentativa de evidenciar sua fluidez e proximidade com modos diferentes de aparição do sonoro, como os *podcasts* e os audiolivros. Há pontos em comum quanto à ambientação sonora, à forma narrativa e à distribuição por aplicativos para dispositivos móveis, o que implica uma reflexão sobre possibilidades de experiências com o sonoro no contemporâneo e uma relação com escrita, literatura e contação de histórias.

The Memory Palace

Analisamos alguns episódios do *podcast* *The Memory Palace* para compreender aproximações com outras formas orais/sonoras, especialmente os audiolivros, na intenção de tensionar as fronteiras dessas supostas mídias e das experiências a elas relacionadas. O nome *The Memory Palace* — em tradução literal, o “Palácio da Memória” — remete a uma técnica de memorização na qual informações são guardadas na memória por associações espaciais. As informações históricas de *The Memory Palace* não pretendem recontar um período em particular, nem oferecer cronologias sobre certo tempo histórico, mas usar a metáfora do palácio da memória para evidenciar pequenos trechos de histórias que valem a pena serem rememoradas, não esquecidas, ou contadas de um novo ângulo, que podem ser revisitadas sem ordem determinada de acordo com as preferências dos ouvintes — os guias deste palácio.

Conforme matéria da Revista *Época*, publicada em 25 de agosto de 2017, o autor do *podcast* Nate DiMeo afirma esse lugar da memória não-linear e guiada por preferências e particularidades dos ouvintes. A experiência com o sonoro parece aqui vislumbrar um espaço de fluidez para a experiência, onde oralidade, contação de histórias de pessoas comuns e imagens mentais a partir do som, música e narrativas recon-tadas compõem um “palácio da memória” destituído de conversão histó-

rica linear e hegemônica. O cotidiano e histórias de pessoas comuns, ou personalidades históricas sob uma ótica cotidiana, guiam a narrativa de DiMeo⁶.

Sentimo-nos livres a respeito da definição de critérios de seleção dos episódios a partir do instante em que seu criador incentiva uma audição “errante”, pois não há sequência lógico-temporal. Todavia, ele indica seus episódios favoritos na playlist “Where do I start?”⁷, que considera uma amostra do tipo de histórias que pretende desenvolver no *podcast*. Criado em novembro de 2008, o *podcast* ganhou uma adaptação impressa em português, intitulada *O Palácio da Memória - Pessoas extraordinárias em tempos conturbados*, publicada exclusivamente no Brasil em 2017 pela editora Todavia, com tradução de Caetano Galindo. Daquela lista, analisamos episódios que consideramos representativos do que temos apresentado ao longo do artigo e que constam também na adaptação em português.

A estrutura comum dos episódios do *podcast* é formada pela fala de apresentação “This is The Memory Palace. I am Nate DiMeo”, seguida pela contação da história, sempre com músicas de fundo⁸. Informações complementares são sempre colocadas na seção Music, Footnotes & Ephemera, no *site* do projeto. Nela, encontramos o nome das músicas que sonorizaram o episódio, seus intérpretes/compositores e curiosidades a respeito de sua produção, do personagem ou tema abordado. Nos agregadores, como *Spotify*, onde realizamos a escuta, tais descrições podem ser mais gerais ou nem aparecer. A ausência de descrições dos episódios é tida pelo produtor como um estímulo para a escuta imersiva

6 “Os episódios ouvidos começam a fazer parte de você e ocupar um ambiente imaginativo”, disse DiMeo. Os materiais para construir esse palácio envolvem boas histórias, combinação delicada de palavras e músicas, atenção aos detalhes e uma preocupação com as sensações e com o aspecto visual das narrativas” (TADINI, 2017).

7 A lista completa dos episódios pode ser encontrada em: <http://thememorypalace.us/where-do-i-start/>. Acesso em 30 set. 2019.

8 Em razão da pandemia do COVID-19 nos Estados Unidos, antes da apresentação, o *podcast* inseriu em todos os seus episódios uma mensagem de divulgação do site #GetUs-PPE, para arrecadação e solicitação de EPIs (Equipamento de Proteção Individual) para profissionais de saúde daquele país que estão expostos ao vírus em seu trabalho.

(LARSON, 2018), em contraponto com outros *podcasts* que apostam na escuta simultânea à realização de outras tarefas (CASTRO, 2005; JANAY, 2018). É nessa proposta de escuta imersiva que o *The Memory Palace* torna possível um tipo de audição mais afetuosa e atenta às nuances sonoras e aos detalhes narrativos que unem a construção do som e da música com a história que está sendo contada. Levando em consideração as particularidades das narrativas, os ouvintes em imersão podem “flutuar” e “(re)imaginar” paisagens sonoras e mentais que podem apurar suas experiências com o sonoro.

Podemos apontar três elementos fundamentais que tensionam fronteiras desse *podcast* narrativo com audiolivros: a música como ilustração dramática das histórias narradas, sendo modificada a cada novo rumo do texto para sustentar emoções diversas como tristeza e alegria; a dramaticidade da voz do intérprete; e a preferência pelas narrações em terceira pessoa — em que prevalece o ponto de vista do narrador onipresente (um elemento literário e não o emissor da voz) em detrimento de entrevistas, falas livres, apresentação. O *podcast* parece ter antes um autor que um apresentador. O formato de contos históricos e o modo formal da utilização das palavras, textualmente, são aspectos fundamentais de sua estrutura. Esse é um dos motivos pelos quais o *podcast* é citado como “de qualidade” pela crítica (LARSON, 2018), e o aproxima a narradores da literatura.

Se optamos por suspender categorizações, enquanto produtos, que esse *podcast* recebe, o que aparece é uma prática fortemente oralizada, em que elementos sonoros e efeitos em segundo plano trabalham na constituição de uma ambiência para a fala. Além do volume reduzido, traços dessas sonoridades (em especial a música) parecem deliberadamente suaves e não-obstrutivos em relação às frequências da voz. A presença tímida de harmônicos determinantes faz com que a maioria dos sons das trilhas sejam doces, ainda que metálicos.

Uma das histórias é a de Samuel Morse, criador do código Morse. No episódio 44, “Distance”, a narrativa nos conduz pela vida educacional e artística de Morse como pintor e por uma viagem que ele faz para um

9 Disponível em: <https://thememorypalace.us/2012/03/distance/>. Acesso em 30 abr. 2020.

trabalho importante, mas distante de casa. Apenas nos minutos finais do episódio a voz melancólica do narrador nos revela que a motivação para o trabalho de anos até a invenção do código teria sido pessoal, após a demora em receber notícias da morte de sua esposa, justificando o título do conto. O uso de narrativas históricas como essa e a criação de ambiências sonoras ajudam na criação das “cenas” como construções mentais no/do ouvinte, o que parece evidenciar outras formas de se experienciar narrativas de caráter histórico, que ultrapassam os livros, mas que ainda assim remetem a eles. O autor resgata atos de personalidades como Morse e introduz na narrativa gestos, emoções e motivações comuns. Nesse episódio, a morte da esposa e a impossibilidade de dela cuidar gestam as primeiras condições para a futura existência do telégrafo, evidenciando o caráter temporal dos 45 anos que Morse passou construindo a invenção. Na historiografia convencional, sabemos que o telégrafo foi inventado em 1838¹⁰. Mas o *podcast* parece explorar o cotidiano como agente histórico, cotidiano que se processa e desdobra em múltiplas temporalidades.

Outro episódio ilustrativo é o 48, “Picture a Box”¹¹. Nele, fica ainda mais evidente a proposta de levar o ouvinte a criar imagens mentais a partir do relato. “Imagine” é a senha que DiMeo dá para que sua audiência ouça e sinta a história de Henry “Box” Brown, nascido entre escravizados e separado de sua família duas vezes. Na primeira, apartado de mãe, pai e irmãos após a morte do “dono” deles, cujos bens foram distribuídos entre os herdeiros. Na segunda, de sua esposa Nancy e de seus filhos, vendidos por seu novo “senhor”. Dali em diante, sua vida se tornaria famosa por simplesmente fugir da escravidão em Richmond para a Filadélfia pelo sistema de correios.

Essa fuga ganha vida e ritmo em *The Memory Palace*. “Imagine uma caixa”, “Imagine Henry Brown”, induz DiMeo ao descrever as dimensões da primeira e de como nela coube um homem de “um metro e setenta, noventa quilos”, com o tocar de piano ao fundo. A ambientação

10 Um dos exemplos de registro dessa história está disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Telegrafia>. Acesso em 30 abr. 2020.

11 Disponível em: <https://thememorypalace.us/2012/11/picture-a-box/>. Acesso em 30 abr. 2020.

sonora muda para o som de violão quando o narrador diz ao ouvinte “Imagine esse homem chamado Smith, branco, menos de um metro e meio de altura”. Era o homem que estava prestes a despachar Brown dentro da caixa fechada com pregos. E na solicitação seguinte de uma nova imagem, sons de sopro, como uma flauta. O som orienta. É assim contada, na conjugação de imagens mentais e músicas, a vida de um homem que aprendeu a fazer truques na busca pela liberdade e que passou o período de 1850 a 1875 na Inglaterra contando sua própria história com a escravidão em centenas de apresentações e, depois, realizando shows de mágica. Continuou assim ao voltar à sua terra, após a Guerra Civil: “Imagine o homem entrando na caixa. E desaparecendo”, encerra o narrador, ao final de um relato que convida à imersão e presentificação.

Dessa maneira, a forma de se lidar com a história em *The Memory Palace* enfatiza o caráter pessoal de fatos históricos, abordando momentos a partir de sentimentos e expectativas dos personagens, indo além do que está presente em livros e documentos históricos oficiais usados como fonte, evidenciando o que se esconde sob o termo “fato histórico” e suas camadas de historicidades. Outro desses exemplos é o episódio “The Wheel”¹², em que o narrador conta como o político estadunidense Robert Smalls, na época escravizado e servindo ao exército em um navio durante a Guerra de Secessão (1861-1865), roubou um barco para levar seus companheiros e sua família para o território conquistado pelos antiescravistas. “De alguma forma, quando eu imagino a família Smalls morando naquela casa de fazenda na ilha Beaufort, colunas brancas, varandas à roda de toda a casa, tudo... eu imagino um dia de verão: brisa marinha amainando o calor”, diz um trecho do episódio que desestabiliza convenções históricas ao adicionar elementos literários e trechos do cotidiano dos personagens aos fatos narrados, propondo uma forma de fazer história que disputa a historiografia convencional.

Isso nos ajuda a pensar nas convenções em torno das experiências com o sonoro como elementos fundantes das experiências a partir de

12 Disponível em: <https://thememorypalace.us/2016/02/the-wheel/>. Acesso em 30 abr. 2020.

The Memory Palace. O podcast transforma as memórias contadas em simulacros de “ilhas de edição” que podem “ativar” novas percepções, colocando em disputa formas tradicionais de ler, narrar, compreender e experienciar narrativas históricas. Nesse caso, o lugar da memória não deixa de ser os livros, contudo, amplia-se em *podcasts*/audiolivros que tratam tais narrativas no âmbito da história como memória.

O estilo de Nate DiMeo, que aparece como narrador e (até onde foi possível perceber) não divide a voz com os personagens, evoca fortemente o relato. Não se constrói uma cena presentificada no relato, que se dá sempre no tempo passado. Nate, enquanto narrador, presentifica o próprio corpo enquanto quem relata. Identificamos ainda elementos sonoros diversos e convergentes entre eles – em suma, essas fronteiras carregam algo de arbitrário, evidenciado pela suspensão. Destaca-se então como esse podcast é atravessado pelas diversas e acidentadas maneiras que corpo, literatura e tecnologias sonoras têm sido misturados, compondo um cenário não-linear, diverso e fluído das formas de narrar, seja na rua, nos palcos, por telefone, rádio ou dispositivos fonográficos. Seja nas experiências de performances presenciais, transmissões radiofônicas, audiolivros, *podcasts*, entre outras, destacamos que as formas orientadas e precariamente fixadas pelas institucionalidades, na verdade, são articuladas a partir de diversas temporalidades: a da oralidade e da dramatização/narração, das técnicas de produção, distribuição e escuta, dos próprios ouvintes, e muitas outras que ainda não se pôde rastrear. Essas temporalidades pouco permitem traçar fronteiras fixas entre as produções narrativas, entre as formas midiáticas.

E se por meio do literário e dos elementos sonoros (de vocalidade e musicalidade) esse *podcast* apresenta relatos do vivido — não pelo relator, mas pelos personagens — torna-se uma fonte histórica de memória, documento atual que guarda em si tanto uma forma particular de constituir lembranças quanto uma intenção específica de (re) criação de passados. Consequentemente, um modo particular de experimentá-los.

O fato do *podcast* ter ganhado uma versão em livro em português intensifica a aproximação com a literatura e nos dá a oportunidade de vislumbrar como as definições e as tentativas de circunscrever as

experiências a partir de categorias fixas são precárias. Atravessadas por elementos comuns a audiolivros e outras narrativas sonoras como as radionovelas, apontamos mais uma vez a arbitrariedade de analisar o *The Memory Palace* apenas sob o viés de uma mídia circunscrita. A presença marcante da oralidade aqui é apresentada em suas outras temporalidades. A marca da oralidade presente na contação de histórias se atualiza no *podcast*, e a publicação da versão impressa ratifica a importância da palavra escrita e das institucionalidades do livro como marcas de valoração artística dadas ao *The Memory Palace*.

No caso dos livros em áudio, esses têm sido definidos tanto a partir da precedência do livro impresso — ou seja, só é audiolivro a obra sonora originalmente publicada nesse suporte (HAVE; PEDERSEN, 2016) — quanto de modo mais aberto, como faz a Audio Publishers Association (APA), segundo a qual a narrativa pode advir de qualquer outra mídia ou ser uma produção sonora exclusiva (RUBERY, 2016). Essa segunda perspectiva permite que nos atentemos para as nuances das limitações, na medida em que as narrativas no tempo histórico sempre correram em diversas direções, em diferentes sentidos – do oral ao escrito, do escrito ao sonoro, da tela ao áudio, do áudio à tela, do papel ao digital, do digital ao papel e de muitos outros modos.

Pensemos tal fluidez a partir do próprio *The Memory Palace*, *podcast* tornado livro impresso no Brasil. Em uma junção dos episódios disponibilizados separadamente, no *site* e em agregadores, ele pode ser entendido como audiolivro? Se não nos interessa a resposta a partir da perspectiva de catástrofe, podemos apontar seu caráter de contínua atualização e de abertura a outras possibilidades de experiências, dada a frequente inclusão de um novo episódio e a atualização de *podcasts* já publicados, pois, como conjunto, *The Memory Palace* não tem início, meio e fim — que só acontecerá em um momento de decisão por parte de DiMeo.

Considerando a mídia uma construção arbitrária, os limites que circunscrevem *The Memory Palace* como *podcast* estão relacionados às institucionalidades, tendo em conta que o mesmo é distribuído pela Radiotopia, cuja rede, administrada pela Public Radio Exchange, veicula mais de 20 *podcasts*, e cujo material é baixado mais de 13 milhões de

vezes por mês. Com o termo institucionalidades, designamos as normatividades estabelecidas a partir das instituições (entidades relativamente estáveis e identificáveis) na tentativa de orientar e configurar modos de existência, consumos e experiências — em nosso trabalho, do e com o sonoro —, isto é, de construir um espaço de legitimação ou referências de validade.

Assim, pode-se dizer que a questão das institucionalidades evidencia padrões narrativos, estéticos e sonoros que remetem não necessariamente às tradições, mas que podem também influenciar modos de se experienciar esse produto, pois entendendo-os como produto passamos a entender seus limites e limitações. Pensando no *podcast* como uma forma cultural, nos termos de Williams, entendemos que as experiências com o sonoro a partir dos episódios analisados precisam ser entendidas não atreladas apenas à tecnologia, ao *feed* ou ao arquivo de áudio, mas a uma rede de interpretação que nos leva a compreender o fenômeno por uma perspectiva contextual. Destacamos o modo com que esse *podcast* se apropria de elementos literários como forma de narrar, mas também como elemento de distinção e de valor entre os produtores de *podcast*, acionando múltiplas experiências com o sonoro, mas também em relação à escrita e à nossa relação com a memória e a história.

Dessa maneira, evitamos a ideia pré-formada de que esse *podcast* inaugura novas possibilidades de experienciar o sonoro, ou de que haja uma especificidade que o distinga de uma experiência com os audiolivros. Parece mais viável pensar nos processos pelos quais ele pode romper com institucionalidades e, ao mesmo tempo, acionar elementos de distintas temporalidades da nossa relação com o sonoro, com a oralidade e com a contação de histórias. Acreditamos que elas nos ajudam a ver em que medida os *podcasts* podem disputar, distanciar-se e aproximar-se, de maneiras distintas, de tais tradições. Recusamos assim essencializar as experiências a partir da mídia, e reforçamos nossa escolha de interpretar experiências relacionadas ao The Memory Palace a partir da catástrofe, evitando tomar rupturas como dadas e deixando ver as ambivalências do fenômeno. Considerar o The Memory Palace um *podcast* ou audiolivro, conceitualmente, oferece pouco para o entendimento das multiplicidades de experiências com o sonoro.

Considerações finais

Tomando a catástrofe como gesto metodológico e analítico de instabilização do tempo, consideramos experiências possíveis com o sonoro em *The Memory Palace*. Tornou-se claro que elas vão muito além do que se pretende tomar como *podcast*. Tentamos abordar tal produção a partir de uma visada teórico-metodológica que nos permitisse desestabilizar relações e conexões imediatas feitas a partir da ideia circunscrita de mídia. Não se prender à definição de *The Memory Palace* como *podcast* é operar uma construção discursiva e contextual, que nos deixa ver como a relação *podcast*/audiolivro interpela múltiplas temporalidades de narrar e memorar através de distintas experiências com o sonoro.

Das linhas do tempo entrecruzadas a partir do nosso olhar em catástrofe percebemos que *The Memory Palace* entrecruza temporalidades distintas da contação de histórias, da relação com o áudio e com a literatura. Por isso, enfatizamos que marcos temporais que tentam delimitar a experiência a partir de mídias – ouvir *podcasts*, escutar um audiolivro, ser ouvinte de uma radionovela, etc – operam de forma arbitrária e descontextualizada. Nossa aposta foi, a partir da análise, demonstrar como essas experiências com o sonoro são múltiplas nesse *podcast*. Os formatos não podem ser tidos como fechados e, muito menos, as experiências como dependentes de uma tecnologia específica ou uma mídia.

Considerando a “crise” já muito debatida do livro/do escrito (ou da cultura do livro) como centro legitimador dos saberes sobre o mundo, local privilegiado na “mediação” da informação e objeto de preservação e memória, isso se dá em razão, por exemplo, das formas assumidas pelas produções sonoras e pelas experiências que pudemos observar até então. Ambas enfraquecem as idealizações erguidas em torno das diversas materialidades e textualidades, afastando a perspectiva essencializada a respeito do som, da escrita, do analógico, do eletrônico/digital etc – o que não quer dizer que novas cristalizações não possam ser constituídas.

Ao mesmo tempo, os autores que convocamos para refletir sobre as relações com as experiências com o sonoro propõem uma abordagem contextual e histórica. Isso nos permite afirmar que o gesto de catástrofe

não opera aqui enquanto completa desestabilização do tempo. Podemos observar como as experiências com o sonoro emergem dentro e diante de limites articulados a textualidades, conforme apontam Gomes e Antunes (2019). Inclusive, apontamos as relações entre institucionalidades do *podcast* *The Memory Palace* e as relações comerciais com as produtoras de *podcasts* como a Radiotopia e as diversas institucionalidades que perpassam a história dos audiolivros, em suas influências sociais, culturais, econômicas, legais, materiais. Como desdobramento da pesquisa, apontamos a potencialidade de abordar as relações de experiências com o sonoro, e com os fenômenos culturais a partir da relação com estruturas de sentimento, abordando as experiências sociais em solução dentro de uma série de forças políticas e sociais.

Referências

CARDOSO FILHO, Jorge. In: *Mediação & Mídiação*. Organizado por: Maria Ângela Mattos, Jeder Janotti Junior, Nilda Jacks. Edufba- Editora da Universidade Federal da Bahia, Salvador - Bahia, 2012.

CARDOSO FILHO, Jorge, GUTMANN, J. MANNA, N. VILAS BÔAS, V. *Pequenas e/ou grandes crises do tempo: uma chave interpretativa a partir da noção de experiência*. Artigo apresentado no IX Historicidades dos Processos Comunicacionais - Encontro de Grupos de Pesquisa Brasileiros, Rio de Janeiro - RJ, 13, 14, 15 de maio 2019.

CASTRO, Gisela. Podcasting e consumo cultural. *E-Compós*, Brasília, v.4, dez. 2005.

GITELMAN, Lisa. *Always already new: Media, history and the data of culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

GOMES, Itania. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: Edufba, p. 29-48, 2011.

GOMES, Itania M; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. *Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*, n. 1, p. 8-21, 2019.

GONÇALVES, Márcio Souza; SAINT CLAIR, Ericson. *Meios misturados: paradigmas para a reflexão sobre comunicação e cultura*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1993.pdf

GROSSBERG, Lawrence . Cultural interpretation and mass communication. *Communication Research*, p. 339-360, jul. 1977.

GROSSBERG, Lawrence. *Cultural studies in the future tense*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

GROSSBERG, Lawrence. *Under the Cover of CHAOS: Trump and the Battle for the American Right*. London: Pluto Press, 2018.

HAVE, Iben; PEDERSEN, BirgitteStougaard. *Digital Audiobooks: New Media, Users, and Experiences*. New York: Routledge, 2016.

JANAY, Paula. *Tretas e textões em áudio: historicidades, tecnicidades e sensibilidades de podcasts brasileiros*. 2018. 169f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

LARSON, Sarah. “The Memory Palace”: History in Escapist Vignettes. *The New Yorker*, Nova Iorque. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/podcast-dept/the-memory-palace-history-in-escapist-vignettes>. Acesso em: 29 abr. 2020.

McLUHAN, Herbert Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Cultrix, 2007.

ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papirus, 1998.

RUBERY, Matthew. *The untold story of the Talking Books*. Cambridge: Harvard University Press, 2016.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

TADINI, Giovanna Wolf. Nate DiMeo mostra que os podcasts podem ser uma forma de arte. *Época*, São Paulo. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/08/nate-dimeo-mostra-que-os-podcasts-podem-ser-uma-forma-de-arte.html>. Acesso em: 29 abr. 2020.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo e Belo Horizonte: Boitempo, PUC Minas, 2016.

CAPÍTULO 10

Catastrofizando balbúrdia e democracia no Brasil: Afetos e imaginação em torno do #15M e do #26M

FELIPE BORGES (TRAMAS / UFMG)

ÍTALO CERQUEIRA (TRACC / UFBA)

JOÃO BERTONIE (CHAOS, TRACC / UFBA)

THIAGO FERREIRA (TRACC / UFBA)

2018, um ano marcado por uma série de disputas, por discursos de polarização, encerrou-se na eleição de Jair Bolsonaro, parlamentar que, até o início daquele pleito, integrava as fileiras do chamado ‘baixo clero’ da Câmara dos Deputados. Através de pronunciamentos em que defendia “metralhar a petralhada do Acre” e que se referia a seus adversários como “marginais vermelhos”, o presidente articulou-se a uma série de afetos que configuraram o Brasil nesse período de caos em que as bases conciliatórias estabelecidas pela Constituição Federal de 1988 se exauriram com o golpe sofrido por Dilma Rousseff em 2016 e pela prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva em 2018.

O exercício analítico que propomos, partindo do cenário de caos que se seguiu aos fatos políticos narrados no parágrafo anterior, tem como objetivo problematizar narrativas audiovisuais estabelecidas na relação com as manifestações acontecidas nos dias 15 e 26 de maio de

2019¹, tendo a catástrofe do tempo como um gesto metodológico, epistemológico e político que coloque essas narrativas em crise, permitindo desarticulações, articulações e rearticulações de afetos e imaginação e, como resultado das análises empreendidas, de balbúrdia e democracia. Dialogamos com a compreensão de Bruno Leal e Itania Gomes, no capítulo publicado neste mesmo livro, sobre a catástrofe ser essa postura que desestabiliza objetos, práticas e processos, pondo-os em uma crise temporal.

O primeiro resultado da disposição política, epistemológica e metodológica explicitada acima é não tomar essas manifestações como conformações homogêneas. O que consideramos, de antemão, é que as atravessam distintos afetos e disputas que, por vezes, são apagados por discursos que as tomam como lados uniformes de uma suposta polarização estabelecida no Brasil nos últimos anos, tendo, de um lado, o PT, e de outro, o antipetismo representado de forma mais expressiva pelos apoiadores mais fiéis do atual presidente da República. Ou seja, colocar essas narrativas em crise, catastrofizando-as, nos permitirá analisar que afetos e imaginação se articulam a elas.

Em reportagem publicada pelo The Intercept Brasil, no dia 28 de agosto de 2019, o YouTube é apontado como uma das principais alavancas de audiência da extrema-direita e pode ter exercido papel importante na eleição do candidato Jair Bolsonaro à presidência. Os dados demonstram que, durante a época das eleições, dos dez canais que mais cresceram no YouTube, cinco promoviam conteúdo de extrema-direita (GHEDIN, 2019). Os dados demonstram também que o YouTube tem se tornado uma importante arena de disputa política. Dito isso, observamos vídeos publicados, nessa plataforma, por influenciadores que reúnem grande audiência — no caso, canais acima de 100 mil inscritos². E, assim, anali-

1 A primeira manifestação (#15M) referente à defesa da educação brasileira e a segunda (#26M) a favor da reforma da previdência enviada ao Congresso pelo governo Bolsonaro e outras vontades de apoiadores do presidente, como o fechamento do STF e estabelecimento de um regime autoritário nos moldes da Ditadura Militar de 1964.

2 Para o YouTube, há três marcos importantes para seus criadores: o canal que chega à marca de 100 mil inscritos recebe o Prêmio Prata; à de um milhão, é presenteado com o Prêmio Ouro; já com 10 milhões, o Prêmio é de Diamante. Portanto, consideramos que o *youtuber* só passa a ter relevância para a plataforma ao atingir a primeira marca, utilizada como referência em nossa escolha.

samos de que maneiras articulam-se a afetos e imaginação, em torno do #15M e o #26M, duas das grandes manifestações políticas posteriores à eleição de Jair Bolsonaro.

Neste trabalho, distinguimos dois eixos para pensar afeto e imaginação em torno do #15M e do #26M: um relacionado à balbúrdia e outro relacionado à democracia. Com a análise, catastrofizamos os dois termos em disputa. O entendimento de cada um deles, a princípio, parece pacificado; ao catastrofizá-los, porém, notamos contradições e fraturas, que revelam outras possibilidades na forma como podem ser interpretados e mobilizados. Nesse sentido, exploramos a crise temporal que aí se instala, uma vez que mudar o modo como vemos o mundo, a partir de diferentes compreensões dos termos em questão, modifica a maneira como vivemos e agimos no presente e, por conseguinte, abre novas possibilidades de futuro, antes inimagináveis (ao mesmo tempo em que encerra outras).

Para explorar “balbúrdia”, tivemos como locais de análise os canais de influenciadores associados à direita reacionária diretamente relacionada aos valores do presidente Bolsonaro, *Paula Marisa* e *Nando Moura*, e dois canais no YouTube de análise política que se pretende algo imparcial, *Galãs Feios* e *Meteoro Brasil*. Quanto à “democracia”, continuamos com vídeos do *Meteoro Brasil*, acrescentando três novos locais de análise: vídeos com excertos do programa radiofônico *Morning Show*, da rádio paulista Jovem Pan — explicitamente simpática a Bolsonaro, com destaque para as declarações do comentarista político Caio Coppolla, jovem fenômeno do conservadorismo; vídeo do canal homônimo no YouTube da deputada federal Carla Zambelli (PSL-SP), apoiadora de primeira hora do presidente; e um vídeo do canal do deputado estadual Arthur do Val (Patriota-SP), conhecido por *Mamãe Falei*, e um dos mais conhecidos integrantes do Movimento Brasil Livre (MBL), de jovens conservadores.

Afetos e imaginação

Antes de adentrarmos nas análises, destacamos que entendemos afetos não como a compreensão preconizada pelo senso comum, ligada às emoções, mas sim, como a capacidade de afetar e ser afetado (ESPI-

NOZA, 2009; DELEUZE, 2002), tendo a ver com as emoções, com as paixões, mas as ultrapassando. Uma consideração importante para a compreensão que fazemos de afeto é oferecida por Safatle (2015) na sua afirmação de que os afetos relacionam-se ao estado atual do poder e do capitalismo, com o medo ocupando um lugar central na configuração de um corpo social paranoico. “O medo como afeto político, por exemplo, tende a construir a imagem da sociedade como corpo tendencialmente paranoico, preso à lógica securitária do que deve se imunizar contra toda violência que coloca em risco o princípio unitário da vida social” (SAFATLE, 2015, p. 24).

Outra visão que consideramos importante sobre os afetos é formulada por Stewart (2007), que os aborda como disposições ordinárias. “Afetos ordinários são capacidades variadas e crescentes de afetar e ser afetados que dão à vida cotidiana a qualidade de uma moção contínua de relações, cenas, contingências e emergências”³ (STEWART, 2007, p. 1-2)⁴. Para a autora, são sentimentos públicos que se relacionam também com as vidas privadas. Ela toma emprestada de Williams a concepção de estrutura de sentimento⁵ para afirmar que os afetos são “experiências sociais em solução”. Portanto, se por um lado, é importante considerarmos o lugar do capitalismo para entendermos os afetos, é fundamental observarmos como constrangimentos estruturais se expressam (ou estão em vias de) na vida cotidiana.

Aproximando-se de Williams, por um lado, mas também de Deleuze e Espinoza por outro, Grossberg mantém o aspecto de considerar que afeto é a capacidade de afetar e ser afetado, localizando afeto entre a estru-

3 Todas as traduções desse trabalho são de nossa autoria.

4 No original: “Ordinary affects are the varied, surging capacities to affect and to be affected that give everyday life the quality of a continual motion of relations, scenes, contingencies, and emergences” (STEWART, 2007, p. 1-2).

5 Gomes e Antunes (2019) destacam que a noção de estrutura de sentimento “permite levar em consideração distintas temporalidades que marcam todo processo social e oferece elementos para pensar metodologicamente o trabalho com textos/textualidades e formas da comunicação, em articulação com a dimensão política que deve marcar essa iniciativa” (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 8). Nos termos que adotamos aqui, relacionar estrutura de sentimento a afetos nos possibilitará problematizar as distintas temporalidades que passam disputas políticas e afetivas que se articulam às narrativas audiovisuais das manifestações realizadas em maio de 2019.

tura de sentimento e a vida cotidiana (GROSSBERG, 2010, p. 313). Para ele, os emergentes em Williams, ou seja, aqueles elementos culturais que se contrapõem centralmente aos valores dominante-hegemônicos, são “experiências e afetos ainda não articulados e inarticuláveis” (GROSSBERG, 2013, p. 8). Consideramos afetos como “modos de engajamento”, que “constituem a conjuntura em modos enunciativos. É através deles que parte importante da luta política se constrói” (FERREIRA, 2019, p. 55-56), colocando em relação mapas de importância, humores, emoções e relações políticas de diferentes dimensões.

Grossberg (2018) afirma que o afeto “é uma dimensão essencial da desordem da experiência humana [...] é um produto contingente de eventos, contradições e lutas humanas e não-humanas⁶” (GROSSBERG, 2018, p. 10-11). Portanto, considerar os afetos na relação com o gesto da catástrofe do tempo nos possibilitará perceber as contradições que permeiam a experiência espaço-temporal concernida nas narrativas audiovisuais que circundam as manifestações do #15M e #26M, desestabilizando-as, em um esforço de desarticulação, articulação e re-articulação.

Na análise conjuntural que desenvolve sobre os Estados Unidos a partir da vitória de Donald Trump à presidência daquele país, Grossberg (2018) sugere uma ação política que, debruçada sobre as disputas afetivas e políticas, considere o lugar da imaginação. A imaginação não é entendida aqui como repertório, como acúmulo compartilhado socialmente. O problema dessa visada é a sua desvinculação à ideia de ação: o repertório, afinal, suscita uma imagem de estancamento, estabilidade, estagnação. Além disso, tende a ser associado ao passado. Em seus estudos sobre o lugar da imaginação na tradição filosófica, Ricoeur (1991, 2013) propõe outras potencialidades para o conceito. A imaginação é por ele tomada não como representação, como imagem de algo que lhe seria anterior, e nem como rastro ou ausência. A partir de Kant, Ricoeur explora como a imaginação é síntese, uma vez que realiza a mediação do objeto. Nesse sentido,

6 No original: “It is an essential dimension or ingredient of the messiness of human experience [...] is the contingent product of human and non-human events, contradictions and struggles” (GROSSBERG, 2018, p. 10-11).

[...] a imaginação já não é apenas situada entre a receptividade da sensação e a espontaneidade do intelecto, sob a forma de uma etapa intermédia: ela é uma função mediadora. Por um lado, recolhe o diverso, por outro dá um suporte intuitivo ao intelecto. A imaginação é, neste ponto, a síntese que mediatiza a receptividade e a produtividade. Ela faz alguma coisa: não reproduz uma impressão, mas reúne em um todo. (RICOEUR, 2013, p. 21).

Nessa concepção, a imaginação deixa de ser meramente imagem enquanto *reprodução* de coisas para se tornar *produção* de imagens (RICOEUR, 1991). Menos do que dizer de algo que já existe no mundo, a imaginação instaura, justamente, modos de ser-no-mundo. Percebe-se aí, por conseguinte, uma potência produtora de sentidos, o que é fundamental para que Ricoeur vá além de Kant e vincule a imaginação à ação.

Para isso, o filósofo francês relaciona imaginação e metáfora. A riqueza desta última está “[...] no momento de emergência de uma nova significação, fora das ruínas da predicação literal [...]” (1991, p. 218). A metáfora promove aproximações, a princípio, impertinentes, mas que permitem uma abertura de sentidos e de novas formas de entender a linguagem e, conseqüentemente, o mundo. Na mesma chave, a imaginação permitiria uma fuga da realidade mais imediata e aprisionadora. “A imaginação é a percepção, a visão súbita, de uma nova pertinência predicativa, a saber, uma maneira de construir a pertinência na impertinência” (RICOEUR, 1991, p. 218). Assim, a imaginação se configura menos como conteúdo e mais como método, ao investir no choque semântico como forma de apreender o semelhante — e, em contrapartida, oferecer modos diferentes de significação.

A imaginação possibilita, assim, que ensaiemos novos modos de ser-no-mundo, e que exercitemos a noção de que podemos, de que somos capazes de realizar algo (RICOEUR, 2013). Conforme Ricoeur, “não há acção sem imaginação [...]. E isso de várias formas: no plano do projecto, no plano da motivação e no plano do próprio poder de fazer” (1991, p. 223). É aí que emerge a estreita relação com a ação: mesmo em cenários de desesperança e desilusão, a imaginação permanece como dimensão, ao mesmo tempo, de escape e de mudança, ao possibilitar o vislumbre de outros mundos possíveis.

Mas mais do que isso: a imaginação é, ela própria, ação. A capacidade de imaginar já contém, em si mesma, uma potência disruptiva e transformadora, especialmente em cenários como os supracitados. Não obstante, cabe fazer uma ressalva. A imaginação enquanto dimensão criadora de imagens e de modos de ser-no-mundo não está, necessariamente, ligada a práticas de mudança social, por exemplo — pode ser uma arma também em discursos reacionários e conservadores.

Voltando ao cenário político brasileiro, basta pensarmos, por exemplo, no episódio da “mamadeira de piroca”. A tal mamadeira jamais existiu, de fato — trata-se de uma *fake news* que foi fundamental, inclusive, para que a eleição de Bolsonaro se concretizasse. Entretanto, ela foi (e segue sendo) *real* para muitos eleitores. Isso somente é possível pela potência da imaginação, em que se figuram diferentes modos de ser-no-mundo — um mundo, nesse caso, em que a mamadeira de piroca existe e apresenta efeitos perversos sobre as crianças. Com essa estratégia, a imaginação dimensiona esse ser-no-mundo. Nos termos que propomos aqui, a imaginação foi articulada a determinados afetos, que configuram parte dos engajamentos em torno das manifestações que analisamos a seguir.

Catástrofes do tempo: colocando o #15m e o #26m em crise

#15M: A balbúrdia enquanto lugar de disputa

O dia 15 de maio de 2019 amanheceu com milhares de pessoas ocupando as ruas de diversas cidades do país contra o bloqueio orçamentário das universidades federais anunciado pelo Governo Bolsonaro. A iminência dessa manifestação, entretanto, possui nuances que extrapolam as reivindicações orçamentárias. Em 26 de abril, em sua conta pessoal no Twitter, o presidente havia se manifestado a favor de declarações dadas no dia anterior pelo seu ministro da educação, Abraham Weintraub, de que “a função do governo é respeitar o dinheiro do contribuinte, ensinando para os jovens a leitura, escrita e a fazer conta e depois um ofício que gere renda para a pessoa e bem-estar para a família, que melhore a sociedade em sua volta” (BORGES, 2019). A fala indicaria para a necessidade de se investir menos nas Ciências Humanas e mais

em áreas do conhecimento que garantissem, de acordo com ele, retorno prático e financeiro para a população de forma rápida e eficiente.

Um segundo episódio aconteceu no dia 30 de abril, quando Weintraub anunciou um corte no repasse a universidades que apresentassem “baixo desempenho” e promovessem “balbúrdia” (O GLOBO, 2019). A ação afetaria inicialmente três delas: UFBA, UnB e UFF. Por se configurar enquanto uma medida inconstitucional, o MEC decidiu ampliar o bloqueio orçamentário a todas as universidades federais do país. A partir de então diversas disputas começaram a se configurar em torno do tema.

Iniciamos nossa análise a partir de toda a discussão gerada em torno do termo “balbúrdia”. O ministro afirmou que a palavra faz referência a eventos de cunho político e festas inadequadas que aconteciam dentro das instalações universitárias. Um dos canais que tratou desse termo foi o Galãs Feios. O canal é apresentado por Helder Maldonado e Marco Bezzi, sentados junto a uma pequena mesa e tendo como fundo uma parede com pôsteres e um baixo elétrico pendurados. Os vídeos são recheados de intervenções na fotografia (a tela ganha coloração vermelha quando se quer enfatizar alguma fala, por exemplo) e na sonoplastia (como o uso de trilhas sonoras famosas do cinema, de *Psicose* a *Star Wars*), com vistas a conferir dinamicidade. O vídeo em questão, intitulado “Cortes na educação: burrice é um projeto político #15M” e publicado em 14 de maio de 2019, conta com a chamada “a verdadeira Balbúrdia da educação tem nome: Abraham Weintraubnghkewsdof (sic)”. Ao longo do vídeo, Helder e Marcos discutem na tela algumas passagens consideradas desastrosas que foram protagonizadas pelo referido ministro, como a confusão entre o nome do escritor Franz Kafka e a comida árabe kafta em sua fala no Congresso. A construção aqui rejeita que a palavra balbúrdia seja utilizada para designar o trabalho realizado pela educação e busca vinculá-la aos atos do ministro. A dupla procura ridicularizá-lo por meio de imagens e vídeos do próprio Abraham — tais como aquele em que ele aparece despindo a camisa para exibir uma cicatriz no ombro.



Figura 1: A imagem se refere ao vídeo em que o ministro mostra sua cicatriz ao justificar seu desempenho enquanto aluno universitário.

Ao mesmo tempo, fazem uso de vídeos de outras situações, não relacionadas diretamente ao contexto político nacional, de modo a levar o espectador ao riso: durante a discussão a respeito das festas que acontecem no campi das universidades, por exemplo, é exibido um vídeo que se tornou *meme*, no qual vemos o apresentador de TV André Marques discotecando em uma balada.

Mais adiante no vídeo, porém, a palavra “balbúrdia” ganha outra conotação. Quando Helder começa a enumerar aquilo que supostamente acontece nas festas das universidades segundo os bolsonaristas, como a presença de pessoas nuas e a realização de sexo grupal, Marcos responde: “Qual problema? E daí?” Helder concorda: “Por acaso isso está impedindo que pesquisas que as pessoas [sic] usem pele de tilápia pra curar queimadura deixem de ser feitas? Não é, cara [sic]”, diz ele, enquanto a câmera se aproxima de seu rosto para enfatizar a importância desse argumento. A seguir, surge na tela a *hashtag* #somostodos-balbúrdia.



Figura 2: Helder comenta sobre a importância das pesquisas na universidade.

É possível notar que o termo balbúrdia se transformou em um lugar de enfrentamento para as disputas afetivas em torno da universidade, incidindo na imaginação tanto em torno do termo quanto desses espaços acadêmicos. No caso do canal Galãs Feios, toda sua construção argumentativa corrobora para apontar um certo estado de desorientação e amorosismo de Weintraub. A estratégia endossa que não há um planejamento sério referente ao bloqueio orçamentário, pois ele se trata de um ataque às universidades públicas, que teriam se transformado em inimigos do governo. Para corroborar essa premissa, a dupla rememora a transmissão ao vivo pela página do presidente em que, para explicar como ocorreu o bloqueio, o ministro utiliza chocolates para ilustração.

O canal Meteoro Brasil, comandado pelos personagens Mulher Mais Sábia e Cara Mais Simples adota, no episódio “A BALBÚRDIA COMEÇOU #meteoro.exp”, publicado em 16 de maio de 2019, a estratégia narrativa de não desqualificar a figura do ministro e suas ações, mas sim de mostrar que ali está em curso um plano de desinformação. O episódio ressaltado se refere a quando o presidente Bolsonaro declarou para sua base aliada que o bloqueio no orçamento da educação estaria cancelado, contudo quando a informação foi publicizada, a base aliada foi desmentida pelo próprio presidente e pelo ministro Weintraub. Para a Mulher Mais Sábia e o Cara Mais Simples, as ações do governo são supostamente desastrosas, já que há uma intenção evidente de desinformar e, por isso, eles acreditam que a balbúrdia não está no governo.



Helder: Quando ele foi dar o exemplo para a porcentagem que vai cortar das universidades, ele levou três caixas de chocolates, usou cem bombonzinhos e ainda deu metade para Bolsonaro que comeu metade durante a live. Que larica esse governo tem?

Figura 3: Helder comenta de forma debochada a forma como o ministro representou o corte orçamentário das universidades.

Se o significado de balbúrdia nos convoca à noção de desordem, para o Meteoro Brasil, as ações executadas pelo governo seguem um plano pensado e articulado, nada tem a ver com algo que pareça confuso, pois a estratégia seria saturar a opinião pública com informações conflitantes para causar um efeito desnorteante. Contudo, ao intitular seu vídeo de “A balbúrdia começou”, ambos os personagens entendem que balbúrdia foi tudo o que aconteceu nas ruas do país naquele 15 de maio. A sua investida não é de atribuir um sentido pejorativo às manifestações promovidas por estudantes e professores, mas de compreender a grandiosidade do movimento, que em suas palavras foi algo “inédito” na

história do Brasil. Isso fica evidente quando, ao final do vídeo, imagens dos protestos são pano de fundo para o título do vídeo, que toma a tela em letras garrafais, num efeito triunfante que é reforçado pela trilha sonora — no caso, a peça orquestral *Bolero*, de Maurice Ravel.



Figura 4: O cara mais simples opina sobre a estratégia do governo sobre a educação do país, ao mostrar imagens dos protestos.

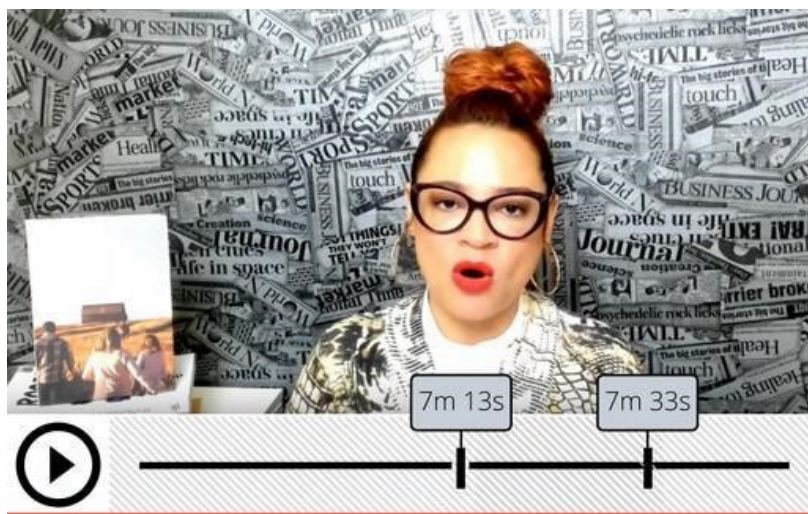
Diferentemente da principal linha de argumentação do Galãs Feios, o Meteoro Brasil atribui às manifestações o sentido de balbúrdia, num movimento de ressignificação. Ou seja, a balbúrdia é promovida por estudantes e professores quando necessária, em defesa da universidade pública. Aqui vemos a imaginação em torno da compreensão de balbúrdia sendo convocada no sentido de deslocar a visão pretendida pelo governo, de que balbúrdia seria confusão e algo ruim, dando a ela um novo lugar na disputa política e afetiva. Articulando-se a afetos que não veem a vivência das universidades — balbúrdia para o governo — como algo a ser mantido em uma chave discursiva conservadora.

O músico Nando Moura, em seu canal, não compactua com essa visão. No vídeo “PT- É pela educassão çim mel”, publicado em 15 de maio de 2019, ao comentar sobre as manifestações, ele não chega a verbalizar ou tratar sobre a palavra “balbúrdia”, porém o significado dela é disputado. Como é de praxe no canal, Nando está em um cômodo de sua própria casa, sentado em um sofá. Sua performance singular é uma de suas marcas: uso de palavrões, expressão séria e ataques de impaciência (inclusive contra o espectador). Para ele, desde os governos do PT na presidência do país, as universidades vivem uma situação de “puro caos e putaria”, pois a produção acadêmica apresenta apenas “teses sobre cus estufados, teses sobre BBB, teses sobre Felipe Neto, teses sobre Valesca Popozuda”, ou seja, temas que para ele não são merecedores de pesquisa e aprofundamento. Além disso, ele defende a ideia de que as manifestações não foram convocadas para defenderem a educação do país, mas sim um espaço para levantar as bandeiras “Lula Livre” e “Fora Bolsonaro”, pois o protesto teria sido arquitetado por “trabalhadores que não trabalham”, “estudantes que não estudam” e “professores que não ensinam”. A balbúrdia para Nando Moura está caracterizada numa imagem projetada e partilhada por alguns setores da sociedade brasileira que trata a universidade enquanto apenas um lugar de exposição do corpo nu e de pesquisas fúteis que não agregam ou não têm fins práticos para a sociedade.

Esse é o tipo de construção imagética que convém às mobilizações afetivas junto ao eleitorado. Segundo Stewart: “Ao mesmo tempo abstratos e concretos, os afetos ordinários são mais diretamente atraentes do que as ideologias, além de mais fragmentados, multiplicitários e imprevisíveis que os significados simbólicos” (2007, p. 3).⁷ A necessidade de construir um olhar negativo sobre as universidades está relacionada ao repúdio ao pensamento crítico e inovador, que constantemente se coloca como anti-governo; porém, a modulação de tal aversão junto à sociedade pede o acionamento de afetos mais imediatos. Assim, propaga-se a ideia de que são espaços não só de desperdício de dinheiro público, mas de perversão sexual e consumo de drogas — o que

7 “At once abstract and concrete, ordinary affects are more directly compelling than ideologies, as well as more fractious, multiplicitous, and unpredictable than symbolic meanings.”

dialoga com a formação cristã e conservadora de muitos setores sociais. Formação que incide sobre a imaginação acerca do que a universidade deveria ser, conduzindo à necessidade de combatê-la em manifestações como a do dia 26 de maio.



Paula Marisa: Não adianta falar que tem outras coisas mais importantes, porque as pessoas sofrem ali uma lavagem cerebral. Os alunos chegam às universidades analfabetos. A gente tem esse problema de ter um investimento muito maior na universidade do que no ensino primário, aliado a um método ruim que é uma fábrica de diplomar analfabetos.

Figura 5: Paula Marisa opina sobre os investimentos em educação e a forma como os alunos ingressam nas universidades públicas.

Na mesma linha argumentativa segue Paula Marisa em seu canal. No vídeo “Manifestação “pela educação” FRACASSOU”, publicado em 31 de maio de 2019, ao citar uma dissertação defendida na Universidade Federal do Amazonas sobre a produção de *memes* a partir dos discursos de Bolsonaro, Paula, constantemente irônica, frisa que o mestrado em letras obtido pela aluna não passaria de um mestrado em *memes*, relegando o assunto enquanto de pouco interesse público.

Ao fazer um paralelo entre as manifestações do dia 26 de maio, promovida por apoiadores do governo, com as que foram realizadas no dia 15, com manifestantes pró-educação, ela afirma que a primeira foi composta e promovida por pessoas que vestiam verde e amarelo, com pautas bem definidas e aconteceu em um dia de domingo, ao contrário da manifestação promovida pela esquerda, em que ninguém usa a bandeira do Brasil, apenas “de sindicato, da união dos trabalhadores que não trabalham, da união dos estudantes que não estudam”, além de ter “porradaria”, quebra-quebra e ônibus queimados. Para Marisa — que adota uma imagem professoral (reforçada pela indicação de um livro por episódio), ainda que permeado de deboche contra os críticos de Bolsonaro (tanto na esquerda quanto na direita) — “a esquerda é o sinônimo de balbúrdia”, pois é na esquerda que surgem as transgressões tanto da universidade, quanto de toda nossa sociedade.

No dicionário Aurélio, lê-se essa definição para “balbúrdia”: “1. Vozeria, algazarra 2. Confusão, tumulto, alvoroço”; no Michaelis, o termo significa “Grande desordem; confusão, sarapatel, tumulto, vozeria”. Uma conotação negativa, logo, ronda o termo - ainda mais em um país em cuja bandeira se lê “Ordem e progresso”. A balbúrdia seria maléfica, contraproducente, desvinculada dos interesses da nação — especialmente em um ambiente de educação, como é o caso das universidades federais. E, no caso específico do projeto de reconstrução moral da sociedade alavancado pelo bolsonarismo, seria fundamental combater toda e qualquer balbúrdia.

Parte dos movimentos e, no escopo de objetos que estudamos aqui, dos canais de esquerda, se vê na obrigação de rebater tais acusações, afirmando: “não há balbúrdia”, “quem faz balbúrdia é o governo”. O afeto que se coloca nessa situação diz respeito a uma ideia compartilhada de que causar desordem, confusão, tumulto, é algo negativo e que deve não só ser evitado, mas combatido. Por outro lado, o posicionamento de canais como o Meteoro Brasil revela uma cisão dentro da própria esquerda: por que a balbúrdia seria ruim? Se causar alvoroço e algazarra é uma maneira de se colocar contra o autoritarismo do governo e contra o moralismo de setores conservadores, deveria ser incentivado. Assim, instaura-se uma disputa não sobre quem é autor de balbúrdias, mas sobre a potência imaginativa em torno do termo. Nesse sentido,

enxergar outros significados e implicações para as ideias de desordem e de confusão serve como um tipo de guia para agir no mundo - no caso, contra a política do governo brasileiro. Logo, a partir de disputas acerca do termo, são dispostos afetos que levam a modos de engajamento distintos.

26M: Valores democráticos em disputa nas manifestações

Durante o dia 26 de maio de 2019, centenas de cidades brasileiras serviram de cenário para mobilizações pró-governo, numa reação aos protestos do dia 15 do mesmo mês. Naquele domingo, dia que se tornou tradicional para manifestações voltadas a um espectro ideológico conservador desde os movimentos a favor do golpe contra Dilma Rousseff entre 2015 e 2016, pessoas vestidas de verde e amarelo ergueram cartazes pedindo pautas razoavelmente variadas, mas que se concentravam em temas como a defesa da Reforma da Previdência e do Pacote Anticrime (conjunto de medidas de endurecimento de penas para pessoas condenadas por corrupção ou crimes violentos).

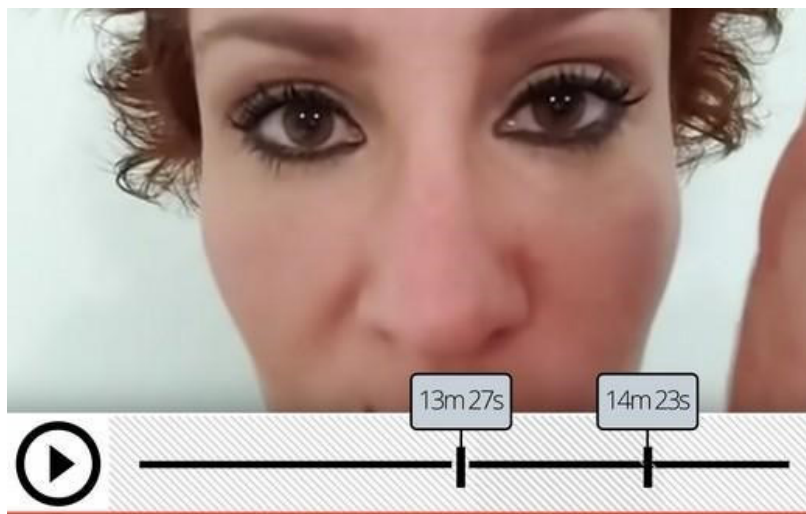
No entanto, os protestos foram marcados por, ao menos, duas principais tensões. A primeira dizia respeito justamente às comparações feitas com as mobilizações do dia 15, que trataram de ser as primeiras em que forças antibolsonaristas, representadas ali sobretudo por estudantes, professores e profissionais da educação, conseguiram se engajar mais fortemente nas ruas. Havia uma urgência em eclipsar estas manifestações, demonstrando apoio ao governo, como numa campanha eleitoral estendida.

A segunda dizia respeito aos desencontros dentro da militância conservadora, visto que as primeiras mobilizações online convocavam as pessoas para defender pautas antirrepublicanas, como o fechamento do Congresso Nacional e do Supremo Tribunal Federal, o que afastou apoiadores renomados do bolsonarismo, em especial a deputada estadual Janaína Paschoal (PSL-SP), e dos membros do MBL.

No vídeo *Sobre a manifestação de 26/05: pautas, centrão, MBL - Movimento Brasil Livre, Janaína Paschoal etc*, publicado no canal homônimo do YouTube da deputada federal Carla Zambelli (PSL-SP), a parlamentar trata dos atritos surgidos na base governista e os contemporiza,

na tentativa de pacificar o ambiente e atribuir aspectos democráticos às manifestações do 26M. Ao invés de se alongar nos desentendimentos quanto aos discursos mais agressivos da militância, Zambelli prefere “focar nas pessoas que vão nas ruas”.

Ela convoca ainda a figura da “velha política”, termo usado pelas hordas bolsonaristas para, em tese, denunciar práticas reprováveis dos membros do governo, colocando-os em eterna suspeição. Neste caso, ela se apropria do termo para abordar dificuldades na independência ideológica intrapartidária: “velha política é isso: o líder fala o que tem que fazer e você engole”. Ela, então, apela para a visibilidade que as manifestações podem ter, convencendo os deputados a votarem “livremente”, isto é, conforme as necessidades do governo:



Zambelli: O principal que eu quero falar com vocês [aproxima a câmera dos olhos]: na hora de cobrar lá nas ruas ao deputado, você tem que dizer o seguinte: deputado, o povo brasileiro quer que você vote assim assim em relação às pautas. (...) Essa manifestação é pra que os deputados do Centrão que não se sentem à vontade de brigar com o partido de votar conforme sua consciência vão poder usar essa manifestação pra dizer: 'pela legitimidade do povo, pela forma com que eu penso, pela forma como a gente está vendo nas ruas, eu quero votar conforme a minha consciência'.

Figura 6: Carla Zambelli orienta seus seguidores sobre como interpelar os deputados a seguirem o desejo de seu eleitorado.

A deputada, que se elegeu colada à figura de Bolsonaro e a um discurso virulento, escolhe então certos antagonistas nas manifestações: a velha política, o “Centrão” (conjunto de partidos de centro-direita conhecidos por práticas fisiológicas) etc. Procura apaziguar tensões abertas pelas primeiras pessoas que se mobilizaram nas redes sociais, tocando brevemente no assunto e tratando-os como “algumas poucas lideranças”.

Também o comentarista político Caio Coppolla, então destaque no programa de rádio *Morning Show* da rádio paulistana Jovem Pan, percebe haver “mais *hashtags* sobre a data do que *hashtags* violentas”, em postagens sobre o assunto no Twitter. Com tom leve porém didático, afirma que “essa não é uma manifestação pró-governo, é uma manifestação que tem pautas concretas, tem causas concretas contra agentes políticos concretos que é essa turma do Centrão”. Como Zambelli, Coppolla procura ressaltar a função de mobilização que as manifestações de rua do dia 26 teriam sobre a classe política.



Coppolla: A esquerda, baseada em mentiras, reuniu dezenas de dezenas de milhares de pessoas. Eles mentem sobre a necessidade e os pontos da Reforma da Previdência, mentem sobre a natureza e o alcance do contingenciamento de gastos no ensino superior. Se a sociedade civil não se organizar pra mostrar repúdio às táticas da oposição e do Centrão -- obstrução, desinformação e diversionismo --, esse é o primeiro passo pra eles assumirem o governo de fato.

Figura 7: Coppolla comenta sua percepção em torno sobre as pautas dos movimentos de esquerda

Coppolla ainda diz que as convocações nasceram “de uma forma obscura”, mas que foi “assegurado pela organização da manifestação que essas pautas não terão espaço”, procurando emprestar valores de credi-

bilidade jornalística à tese de que as mobilizações não são antirrepublicanas. Curiosamente, reivindica as Jornadas de Junho (terminologia usada por ele próprio), que nasceram do “não é por 20 centavos” e “virou outra coisa” para defender o argumento de que “as manifestações são o que fazemos delas”. Além disso, Coppolla convoca afetos relacionados ao medo e à rivalidade num momento em que trata das manifestações ocorridas no dia 15 de maio, contra os cortes na educação:

Ao relacionar as movimentações contrárias aos cortes na educação promovidos pelo governo às “táticas da oposição e do Centrão”, Coppolla procura criar uma imagem de tensão e urgência às manifestações do 26M, ante a promessa de que “eles assumam o governo de fato”. Trata-se de um argumento curioso, dado que sua fala anterior defendia que as mobilizações não se tratavam de algo pró-governo, mas consonante com os afetos comumente acionados por uma direita ultraconservadora em voga desde antes da posse de Bolsonaro. A imaginação implicada nesse caso — a necessidade de se defender do Centrão e da oposição — se relaciona com a consolidação da imagem construída, há anos, de que Bolsonaro é antissistema. Hoje, ele estaria sendo alvo de atores do sistema que querem fragilizar seu governo e propostas, como a reforma da previdência.

Afetos são acionados em um engajamento no qual bolsonaristas devem se unir frente à ameaça desses outros, dando em uma imaginação que passa por uma ação reacionária, pois a solução para o sistema é detoná-lo não para a criação de institucionalidades de transformação social, mas de retorno a um estágio autoritário. Apesar de, em suas últimas falas, o comentarista apelar para valores de estabilidade, consenso e ordem, o que ajuda a posicionar as mobilizações do 26M numa paisagem apaziguadora. Afirma que “o conservador quer preservar tudo aquilo que presta. O que não presta a gente reforma” e que “tudo indica que vai ser uma celebração da democracia, com discurso republicano, sem vidraça quebrada”.

Os integrantes mais famosos do MBL, o deputado federal Kim Kataguiri e Arthur do Val, não foram nem endossaram as manifestações do 26M, por conta das tensões envolvendo as pautas antirrepublicanas. A atitude causou tensão entre os governistas, que os consideraram traidores e interpretaram o fato como uma tentativa de afastamento dadas

às diminuições nos índices de popularidade de Bolsonaro. No entanto, Arthur do Val, em seu canal Mamãe Falei, no vídeo *Manifestação 26/5 O Que Eu APRENDI!*, disse que “pras pessoas que foram às ruas e levantaram pautas republicanas, que foram a maioria... a essas pessoas eu dou os meus parabéns”, a fim de esclarecer que, apesar da recusa em ir às manifestações, ele não pendia para a oposição.

No canal do próprio MBL, Kim Kataguirí afirma que “é natural dentro de uma vertente ideológica ter discordância de estratégia” e que “nós defendemos a política institucional”. Suas divergências com a militância bolsonarista mais arraigada não são, portanto, ideológicas, mas de ordem estratégica: “Generalizar, falar que todo o Congresso é corrupto joga contra o presidente Bolsonaro, joga contra a aprovação das reformas, joga contra as instituições democráticas”. Kataguirí finaliza sua fala utilizando uma metáfora militar: “Nós temos diversas direitas, e cada direita atacando por um *front* diferente é importante e é eficiente pra gente alcançar nosso objetivo”.

Ao defender a “política institucional”, percebe-se que o MBL não se coloca contra as pautas governistas, como poderia se supor, mas sim num “*front* diferente”, o qual será útil para a direita “alcançar o objetivo”. Kataguirí e Arthur do Val priorizam ambos a ordem democrática e republicana na dimensão do discurso e das práticas de mobilização política, enquanto se articulam aos movimentos bolsonaristas em relação às reformas na legislação e ao discurso bélico.

Também o canal Meteoro Brasil, já abordado anteriormente, preocupa-se com questões referentes à política institucional, desta vez contrapondo-se mais marcadamente ao discurso bolsonarista. No início do vídeo *O QUE ACONTECEU EM 26 DE MAIO DE 2019? #meteoro.exp*, vemos imagens do prédio principal da Universidade Federal do Paraná, em Curitiba, em que manifestantes do 26M orgulhosamente tiraram uma faixa em que se lê “EM DEFESA DA EDUCAÇÃO #OrgulhodeserUFPR #UniversidadePública #EuDefendo”. “Aos moldes do bolsonarismo, essa manifestação é confusa. Diz ser espontânea mas conta com um empurrãozinho do presidente que reclama de negociar com o Congresso”, diz o narrador do vídeo.

O narrador compara as manifestações do 15M e do 26M, destacando que as primeiras foram mais fortes e expressivas que as últimas, em número de cidades participantes e burburinho nas redes sociais. Compara

ainda as manifestações do 26M àquelas convocadas pelo ex-presidente Fernando Collor, às vésperas do seu processo de *impeachment*, quando o então chefe de governo pediu apoio aos seus eleitores nas ruas. Na ocasião, o plano revelou-se frustrado e as pessoas saíram em manifestação vestidas de preto e não de verde e amarelo, como pedido por Collor.



O cara mais simples: O bolsonarismo já não parece tão fascinante. 36% dos brasileiros concordam que o governo é de ruim pra péssimo. Ainda assim há quem defenda o ruim e o péssimo nas ruas. O ruim é rejeitar as regras do jogo, é achar que o melhor é fechar o Congresso porque negociar com ele é difícil demais, o ruim é querer fechar o Supremo porque ele não julga do jeito que eu julgo. Agora o pior é abrir mão de instituições estruturadas e estabilizadas a duras penas ao longo das décadas só para que o presidente possa fazer o que bem entende. No dia 26, o bolsonarismo bem que tentou disfarçar, mas seu sonho continua mesmo sendo um réquiem para uma democracia.

Figura 8: O cara mais simples comenta sobre o enfraquecimento do bolsonarismo

O canal Meteoro Brasil, então, vê tensionamentos na ordem da política institucional nas mobilizações do 26M, deixando claro que as pautas governistas não passavam de disfarces para um “réquiem para uma democracia”. A imaginação que se abre aqui é de um futuro incerto, no qual as bases da democracia liberal se encontram fragilizadas, sem que haja uma ação imaginativa que incida na criação de algo novo, sem que outros afetos sejam acionados.

Algumas considerações

Partir do gesto da catástrofe do tempo para colocar as manifestações do #15M e do #26M em crise temporal nos permitiu desestabilizar as noções de balbúrdia e democracia, explicitando as disputas que se deram em torno de afetos e imaginação que perpassaram esses movimentos.

Colocar as manifestações em crise nos permitiu notar, por exemplo, que os sentidos de balbúrdia não precisam ser aquelas prescritas pelos dicionários e pelos conservadores (de esquerda e direita) que restringiam essa noção a um aspecto negativo. Tampouco igualar democracia à concepção liberal. Desse modo, enquanto analistas, seguimos Grossberg (2018) em sua compreensão de que o maior fascismo da nossa época é considerar que a imaginação está morta:

[...] Está no coração uma questão de trazer novas coletividades políticas à existência, formas e formações novas de “nós” que podem re-inventar a imaginação política sem história ou futuridade, pelo menos como foram definidas por séculos. Quem pode agitar a mudança quando o próprio conceito de mudança foi posto sob rasura (como Derrida poderia dizer)? Como imaginamos o presente como um campo de atualidades e possibilidades? E se é a própria imaginação que está em perigo? Imaginação morta: imagine. É este o fascismo da nossa época!⁸ (GROSSBERG, 2018, p. 154).

No exercício que propomos nesse trabalho em que a catástrofe é um gesto para colocar afetos, imaginação, balbúrdia e democracia em crise do tempo, esse excerto de Grossberg (2018) indica problematizações necessárias para a análise que empreendemos em torno das narrativas audiovisuais sobre o #15M e o #26M. O autor coloca a imaginação como algo central para a construção de outros futuros possíveis que desarticulem paisagens afetivas existentes, rearticulando-as em outros afetos e engajamentos que passem por novas coletividades políticas. Agir sobre e imaginar outros lugares para a balbúrdia e democracia liberal, ser de outro modo no mundo tal qual dito por Ricoeur, catastrofizando imaginários e afetos em torno das manifestações analisadas, exemplificam de que maneira entendemos como a articulação entre afetos e imaginação torna-se um importante caminho metodológico, político e epistemológico contra o fascismo que age sobre a nossa própria capacidade de imaginar.

8 No original: “[...] it is at its heart a question of bringing new political collectivities into existence, new forms and formations of the “we” who can re-invent political imagination without either history or futurity, at least as they have been defined for centuries. Who can agitate for change when the very concept of change has been put under erasure (as Derrida might say)? How do we imagine the present as a field of actualities and possibilities? What if it is imagination itself that is in jeopardy? Imagination dead: imagine. Is this the fascism of our age!” (GROSSBERG, 2018, p. 154).

Referências

BORGES, Helena. Bolsonaro defende cortes em cursos de Humanas e diz que dinheiro do contribuinte deve ir para 'leitura, escrita e fazer conta'. *O Globo*. Abril de 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/bolsonaro-defende-cortes-em-cursos-de-humanas-diz-que-dinheiro-do-contribuinte-deve-ir-para-leitura-escrita-fazer-conta-23623980>. Acesso em 30 de setembro de 2019.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

ESPINOZA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

FERREIRA, Thiago. *Transformações de políticas e afetos no Brasil: contextualizando radicalmente o acontecimento Junho de 2013 em fluxos audiovisuais*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019.

GHEDIN, Rodrigo. Cinco dos dez canais que explodiram no ranking do YouTube durante as eleições são de extrema direita. *The Intercept Brasil*. Agosto de 2019. Disponível em: <https://theintercept.com/2019/08/28/ranking-youtube-extrema-direita>. Acesso em 08 de março de 2020.

GOMES, Itania; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. *Galáxia*: São Paulo, online. Especial 1 - Comunicação e Historicidades, 2019, p. 8-21.

GROSSBERG, Lawrence. *Under the cover of CHAOS: Trump and the Battle for the American Right*. Londres: Pluto Press, 2018.

GROSSBERG, Lawrence. Lawrence Grossberg e os Estudos Culturais Hoje. *e-Compós*. v. 2, n. 2. Brasília, mai/ago. 2013. Entrevista concedida a Adriana Braga.

GROSSBERG, Lawrence. *Cultural studies in the future tense*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010.

O GLOBO. MEC vai cortar verba de universidades que tiverem 'baixo desempenho' e fizerem 'balbúrdia'. *O Globo*. Abril de 2019. Disponível em <https://oglobo.globo.com/sociedade/mec-vai-cortar-verba-de-universidades-que-tiverem-baixo-desempenho-fizerem-balburdia-23631766>. Acesso em 30 set. 2019.

RICOEUR, Paul. Cinco lições: Da linguagem à imagem. Trad.: Vinicius Oliveira Sanfelice e Marcelo Fabri. *Sapere Aude* - Revista de Filosofia, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 13-36, dez. 2013.

RICOEUR, Paul. *Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II*. Portugal: Rés Editora, 1991.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STEWART, Kathleen. *Ordinary Affects*. Durham e Londres: Duke University Press, 2007.

CAPÍTULO 11

Tempos enredados em “AmarElo”, de Emicida

DANIELA MATOS (COMUM / UFRB)

DENISE PRADO (GIRO / UFOP)

FRANCIELLE DE SOUZA (TRAMAS / UFMG)

JULIANA GUTMANN (CHAOS, TRACC / UFBA)

PHELLIPY JÁCOME (TRAMAS / UFMG)

Introdução

Em um GIRO pela cena brasileira do rap, chama atenção a emergência de experiências, a princípio, íntimas e subjetivas como temas recorrentes em canções produzidas, sobretudo, a partir dos anos 2000. Diferentemente de como o gênero musical se consolidou no Brasil nos anos 1990 com os Racionais MC's, calcado na tensão e no acirramento da diferença como formas de confronto, o cenário musical recente tem assumido estratégias sensíveis (SODRÉ, 2006) como proposta de ação frente às experiências cotidianas de sujeitos submetidos às desigualdades sociais estruturais e aos sofrimentos decorrentes dela como, por exemplo, o racismo subjetivo (ROCHA, 2018).

Apesar da prevalência do forte tom crítico nas produções do gênero musical dos anos 1990, tais estratégias não estavam ausentes. Ao analisar a transformação dos sentidos atribuídos ao termo periferia ao longo do tempo no Brasil, D'Andrea (2013) ressalta, por exemplo, certa

subjetividade tematizada na obra dos Racionais cujas características são o orgulho da condição periférica e o agir político a partir dela. Para o autor, portanto, nas canções do grupo, o adjetivo periférico aponta não só para uma situação geográfica, como também para o compartilhamento de experiências e um modo específico do sujeito se inscrever no mundo a partir de um imaginário coletivo. A nosso ver, porém, o rap contemporâneo adiciona elementos a construção das identidades na medida em que complexifica o leque de temas cotidianos partilhados nessa vivência comum e deixa mais explícitas as consequências das exclusões sociais também na ordem íntima. Na perspectiva de Bhabha (1998), essa expansão e diversificação dos temas e das formas narrativas é crucial para a intercompreensão e para a estruturação de formas de identificação e afeto políticos transformadores da vida social.

Vale ressaltar que não se trata de um abandono à crítica social pujante, mas de apostar em narrativas que tanto evidenciam articulações de dimensões compartilhadas de experiências individuais de subjetivação como atravessam experiências de violência que incidem sobre todo o coletivo (ANTUNES, FURTADO, 2019). Nessa perspectiva, canções sobre depressão (“En tu mira”, de Baco Exu do Blues; “Junho de 94”, de Djonga), família (“Mãe”, de Emicida; “Canção para o meu filho”, de Djonga), amor (“Inconsequente”, de Drik Barbosa; “Amor distante”, de Mano Brown) e sofrimento (“Se avexe não”, de Tássia Reis) podem ser elencadas como exemplos nos quais aspectos íntimos e subjetivos são tratados não como opostos à crítica social, mas como uma de suas partes fundantes. Afinal, essa dimensão afetiva se materializa no cotidiano e pode ser verificável, em alguns casos, como questões de saúde pública.

O relatório *Suicide in the Word - Global Health Estimates* da Organização Mundial de Saúde, relativo a dados de 2016 e publicado em 2019, mostra, por exemplo, que o suicídio é a segunda causa de morte entre jovens de 15 a 29 anos em todo o mundo (a cada 40 segundos, uma pessoa tira sua própria vida¹). No Brasil, de acordo com o Ministério da Saúde (2018), os jovens negros possuem um índice de suicídio 45%

1 Ver em <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/326948/WHO-MSD-MER-19-3-eng.pdf?ua=1> Acesso em 12/09/2019.

maior do que os jovens brancos². O órgão afirma que entre as principais causas dessa vulnerabilidade estão o racismo e a desigualdade racial. A homofobia e a transfobia também são fatores decisivos para o aumento dos índices de suicídio, como apontam dados do Grupo Gay da Bahia³. Frente a esse cenário, criou-se o “setembro amarelo”⁴, um evento anual que busca colocar esse problema de saúde pública no debate social e chamar atenção para formas de combate e prevenção.

Com a grafia alterada, que sugere um vínculo afetivo na busca por soluções compartilhadas, “AmarElo” é o nome do *single* lançado por Emicida (composição feita em parceria com Felipe Vassão e Dj Duh) em junho de 2019, com participação das cantoras Pablllo Vittar e Majur. O lançamento é parte do disco homônimo do rapper e de um projeto estético-político mais amplo baseado nas ideias de resistência e diversidade (conferir, por exemplo, o *single Eminência Parda*⁵). Surge-nos como potentes às formas pelas quais novos projetos de futuro são ali propostos, bem como às maneiras pelos quais o passado é tensionado e rearranjado nessa experiência midiática. A produção audiovisual de *AmarElo* é iniciada pelo relato de um homem enfrentando depressão (que já havia tentado suicídio) e na busca de um diálogo como um “tu”, que lhe serve de exemplo. Em seguida, temos o *sample* de um trecho de “Sujeito de Sorte” (do disco *Alucinação*, 1976), de Belchior, em que se reconhece um enorme sofrimento (“Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro”), mas também a afirmação da agência sobre a existência e o imperativo de superar as adversidades (“Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro”).

Longe, no entanto, de representar um gesto passadista ou nostálgico, esse movimento, como veremos, está articulado a outras tempo-

2 Ver em: http://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/guia_implementacao_raca_cor_etnia.pdf Acesso em 12/09/2019.

3 Ver em: <https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2019/01/relat%C3%B3rio-de-crimes-contra-lgbt-brasil-2018-grupo-gay-da-bahia.pdf>. Acesso em 12/09/2019.

4 “Amarelo”, desde 2015, é a cor escolhida para a campanha de prevenção ao suicídio promovida pelo Centro de Valorização da Vida (CVV).

5 Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks> Composição de Emicida, Jé Santiago e Papillon (feat. Dona Onete, Jé Santiago e Papillon). Acesso em 12/09/2019.

ralidades que impõem um certo sentido intempestivo à proposta de Emicida. Essas articulações temporais parecem ser capazes de colocar em crise não somente uma visada linear e probabilística do tempo, em favor de uma explosão de possibilidades e de perspectivas, mas também de tensionar as maneiras como são ordenados os discursos sobre a diferença no cenário contemporâneo. *AmarElo*, além de expor temporalidades contraditórias, não-lineares e, simultaneamente, enredadas, que ressignificam também o próprio projeto moderno da música popular nacional, produz uma rede textual na qual a diversidade é vista *em ato*, recuperando as ações – enquanto resistência – investidas nas formas de ser e estar no mundo e constituídas coletivamente. Tal como veremos adiante, em *AmarElo*, as figurações da diferença ganham corporeidade e se manifestam no decurso das ações dos sujeitos e na articulação das experiências sociais, tensionando, assim, as tentativas aplainadas, estabilizadoras ou mesmo individualizantes de compreender as tensões colocadas pelas crises identitárias.

Neste artigo, estamos interessados em uma análise que parte da materialidade audiovisual de “AmarElo” para pensar: 1) como a manifestação de temporalidades enredadas ampliam a rede textual e desestabilizam noções midiáticas estabelecidas como canção e videoclipe; 2) como essas políticas do tempo colocam em crise identidades homogêneas e lineares (calcadas na ideia de um ser nacional), bem como representações estabilizadoras sobre a diversidade, fazendo emergir outras formas de ação no presente para proposição de futuros possíveis. O olhar analítico para esses fenômenos, cuja fragmentação temporal se torna evidente, demonstra modos de estar no mundo marcados pela experiência de habitar fronteiras, margens e dobras e transformar esses espaços-tempos em lócus de resistência e proposições de novos horizontes de expectativa.

Temporalidades enredadas: outras propostas para a “crise” do tempo

Para François Hartog (2013), o “ocidente” estaria vivenciando uma profunda crise temporal, na medida em que o presente estaria se impondo como único horizonte possível. Nesse estado “presentista”,

reinaria por toda parte uma imensa dificuldade em fechar passados e em abrir novos futuros: diante de uma incerteza em relação ao porvir, a reação, mais do que a ação, seria uma característica do “nosso” tempo (DELACROIX, 2010). Estaríamos experienciando, então, uma espécie de suspensão da ordem temporal, assombrados por um passado não superável e temerosos em relação a possíveis futuros distópicos cada vez mais próximos e indesejados: “Em um mundo caracterizado pela precariedade e a insegurança, com agressões e catástrofes, já não se pede aos políticos que melhorem as coisas, mas sim que, pelo menos, não as piores” (MUDROVICIC, 2013, p. 12).

Nessa noção de crise, parece perdurar a ideia de uma impossibilidade (ou, pelo menos, de uma relutância) da ação sobre o futuro. Muitos seriam os motivos desse diagnóstico: fim de uma história universal conquistadora e otimista (do ponto de vista europeu); catástrofes políticas e naturais ao longo do século XX; uma descrença em relação ao progresso e à capacidade humana de gerir o tempo. Não por acaso, veríamos a proliferação de museus (como uma monumentalização de um passado heróico ou como a denúncia de um passado perturbador) e de impulsos nostálgicos em diversos campos da cultura (JÁCOME, COSTA, 2018; LEAL, BORGES, ROCHA, 2019; BORGES, CHAGAS, 2019): *remakes* de filmes, séries audiovisuais com estéticas “passadistas”, relançamento e consumo de livros de gerações anteriores; ascensão de governos e de discursos conservadores etc.

Essa postulação de crise, portanto, está associada a um certo pessimismo, já que representa um fechamento dos nossos horizontes de expectativa. Entretanto, esse mesmo diagnóstico de crise pode representar, numa visada não-eurocêntrica, uma possibilidade de abertura e de questionamento a um regime de historicidade naturalizado. Não por acaso, vários autores de epistemologias geograficamente diversas têm se dedicado a elaborar novas hermenêuticas do tempo (MBEMBE 2014, 2017; RIVERA CUSICANQUI, 2018; APPADURAI, 2013, 2018; GROSSBERG, 2010). Como aponta Appadurai, a modernidade representou um conjunto de teorias que declarava e desejava uma aplicação universal a si mesma. Ou seja, de distintas formas e a partir de diferentes projetos modernizadores, propunha-se a tentativa de transformar inconciliá-

veis experiências culturais do tempo num mesmo relógio cronológico e linear. Isso é evidente na gestação das histórias nacionais oficiais, na criação de uma identidade nacional e na constituição da própria ideia de nação que deixa à margem diversos corpos e práticas “indesejáveis” por esse ideal moderno homogeneizante. Esta dimensão também é discutida por Bhabha (1998) ao explicitar os movimentos hegemônicos, ou coloniais, de constituição da nação moderna a partir de uma dimensão horizontal e de um tempo homogêneo que impossibilita a emergência de experiências ambivalentes e quiasmáticas que, segundo o autor, precisam compor essas narrativas. A sua perspectiva pós-colonial está assentada aqui em um reconhecimento da necessidade de “um outro tempo de escrita” (p. 201) que comece questionando a metáfora do *muitos como um*, seja capaz de desestabilizar a ideia homogênea de povo e de incluir a dimensão da liminaridade intrínseca ao performativo na disputa pela narração da nação.

Nessa direção, a crítica de Grossberg (2010) à ideia de cultura enquanto categoria da euro-modernidade enfatiza esse sentido universalizante que é, ao mesmo tempo, particularizante e regulador, quando se postula a cultura nacional como definidora de um povo e, em última instância, da nação em termos de Estado-nação (2010, p. 168). Grossberg (2010) sustenta o argumento de que, ao contrário das formas estruturais sugeridas pelas noções de ideologia e representação, a cultura anuncia a multiplicidade de seus próprios efeitos ao longo de todos os estratos sensíveis da vida e precisa ser permanentemente posta em contexto. Por sua vez, o filósofo camaronês Achille Mbembe (2017) defende que a marca da colonialidade – capaz de produzir uma “razão negra” – produz um tempo de experiência e vivência particular. Nesse sentido, ele reflete sobre uma certa “interpretação negativa” na qual comumente se recai ao tratarmos a experiência humana africana de um ponto de vista ocidentalizante. Numa visada pós-colonialista, no entanto, as *durées*, nos termos do autor, são descontínuas, “cheias de inércias, reviravoltas e balanços”, o que aponta claros limites para uma proposta temporal de base única.

Um tempo anticolonial é, nesse sentido, uma combinação de diversas temporalidades, articuladas em um enredamento (MBEMBE, 2017), no qual é possível que elas se instaurem, penetrem e incidam umas sobre

as outras. Em nossas modernidades periféricas, *abigarradas* (RIVERA CUSICANQUI, 2015), histórias latentes deixadas às margens fazem com que o passado se transforme em dívida, em culpa, como condição de justiça para a abertura de novas formas de futuro (MUDROVICIC, 2013). Colocar em “crise” o regime de historicidade moderno, portanto, é um gesto potente para reabrir outros horizontes de expectativa e perceber possibilidades massacradas e impedidas em nosso espaço de experiência. A nosso ver, é de encontro a essa interpretação negativa e a partir da proposição de tempo enredado que *AmarElo* opera.

Elos de uma ação temporal crítica: redes textuais e protagonismo reivindicativo

Um primeiro questionamento deste tempo linear, bem como das tentativas de reordenar progressivamente um tempo “multicultural”, aparece logo na introdução da composição audiovisual, no relato de um enunciador que narra seu enfrentamento da depressão. Enquanto o desabafo transcorre, desnudando o sofrimento vivido, há uma tensão latente entre os tempos da narração e os tempos do fluxo de imagens, no qual se evidencia a tentativa de criar um paralelismo entre o estado emocional da narrativa e o fluxo das imagens. Na fala, há uma ansiedade para alcançar um presente-futuro desvinculado do sofrimento emocional e da depressão; mas, nas imagens em tela, há cenas que mostram um retrocesso lento dos quadros: uma ponte vista em recuo, pessoas caminhando em marcha ré e um fio de água tingido de sangue que corre em contrafluxo diante do ralo do banheiro. Há poucos corpos humanos em cena e, das poucas vezes em que aparecem, eles estão de costas, sem que os rostos sejam evidentes. Somado a isso, há um semáforo com sinal vermelho, indicando uma impossibilidade de avanço e que coincide com o momento em que se relata a tentativa de suicídio. O tempo avança, mas o fluxo nem sempre é rumo ao futuro. Essa composição imagética tem um propósito narrativo: coloca o desafio de pensar aquele caso de imanência do suicídio como algo que chega a um limiar, mas retrocede, a partir da abertura de uma outra alternativa: a resistência, o tema central de *AmarElo*.

O relato termina e, aos 2'40", temos em tela uma espécie de capa em movimento do vídeo. Na cena, vemos: Emicida / Amarelo / part. Majur e Pablo Vittar / Dirigido por Sandiego Fernandes / Laboratório Fantasma 2019. Ao lado, um semáforo alterna entre o sinal verde (que aparece pela primeira vez) e o "Amarelo". Esse semáforo em amarelo, conotando atenção, se repetirá em outras partes do clipe e também em peças publicitárias para o lançamento do *single*. Na canção, são trazidas, numa narrativa audioverbovisual, histórias de pessoas que, mesmo diante das adversidades (corporais, sociais, psicológicas), resistiram. No clipe, o sentido de resistência é materializado por ações de "conquistas", como alcançar um diploma universitário ou ganhar medalhas de ouro em competições esportivas. O lugar da resistência é potencializado pela ênfase dada às imagens das adversidades em articulação às cenas cotidianas: a imagem de uma cadeira de rodas; um corpo atlético com deficiência física; um sujeito que dança sobre uma cadeira de roda motorizada enquanto corpos femininos dançam balé clássico na quadra de uma comunidade, por exemplo.

De um lado, podemos inferir que as narrativas expostas pela canção enfrentam uma série de desafios, mas que não devem ser encarados como impeditivos – é preciso fazer face aos entraves para manifestar plenamente as forças. De outro, podemos relacionar esse gesto a uma referência intertextual: a ideia de que o sinal *ainda não* "está fechado para nós" (numa inversão do trecho da composição *Como nossos Pais*, de Belchior). Na sequência, com a entrada do *sample* de Belchior, há um duplo acionamento temporal: a atualização de um sentimento de mundo trazido em "Sujeito de Sorte" e um apelo às esperanças de uma transformação do futuro como objeto de transformação no presente. Ao buscar como referência essa composição da década de 1970, anos de chumbo da ditadura civil militar brasileira, evidencia-se que a pulsão de morte que rondava o cenário nacional naquele momento – mortes físicas e existenciais – não reside no passado. Ela se atualiza na experiência dos sujeitos que se veem violentados pelo seu tempo e destituídos de um vislumbre de futuro. Denuncia-se, assim, um tempo que rouba, no presente, as possibilidades de futuro e, por isso, faz com que os sujeitos tenham que rearticular outras formas de passado que lhes

permita questionar seu tempo e retomar o grito de resistência de que “ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro”.

Se a utilização do *sample* pode ser considerada também como uma forma de negociação com outros gêneros musicais típica do rap, acionando outras formas de articulação temporal, a participação de Majur e Pablllo Vittar na canção e na produção audiovisual também possui papel relevante no enfrentamento político do tempo. Os *feats* como estratégia de legitimação ou apadrinhamento tem dado lugar a uma rede de música pop periférica (SÁ, 2019), na qual “performances negociadas” atuam em favor do escancaramento de multi-territorialidades, como propõe Sá, ao invés de apagá-las ou homogeneizá-las. Nesse sentido, o *feat* serve não só para aumentar a audiência daqueles que compartilham a canção, numa visada comercial, mas também aponta para a diversidade de “outros corpos, outras sonoridades, diversos idiomas e cenários” (SÁ, 2019, p. 14) que alimentam essa rede. Isso concorre para um jogo instável de semelhanças e diferenças entre os artistas cujo resultado é o esfacelamento de quaisquer formas identitárias rígidas, a valorização da multiplicidade e a interlocução de experiências. Não à toa, um dos comentários mais curtidos (16 mil *likes* até abril/2020) de AmarElo no Youtube é “Emicida fez as pocs escutarem Rap e os manos escutarem Drag!!!”, um exemplo do efeito das articulações estabelecidas na rede pop periférica.

A horizontalidade propositiva desse modelo de vínculo artístico que, não sem surpresa, comporta Emicida, Pablllo e Majur em uma mesma canção se complexifica ainda mais na convocação de Belchior. A nosso ver, a inserção do compositor embaralha a lógica de sucessão da música popular brasileira na medida em que não retoma o artista como autoridade, mas como elo entre passado e presente. Nota-se que, na verdade, é Emicida quem chancela o cearense ao afirmar que “Belchior tinha razão!”, colocando-o no mesmo patamar de artistas contemporâneos em relação a um certo deslocamento da tradição de música nacional. O músico nordestino, aliás, era pouco afeito à linearidade com a qual a música brasileira já era entendida nos anos 1970. Como pontua Sanches (2017, s/p), “cinco anos mais novo que Roberto e Erasmo, quatro anos mais novo que Caetano e Chico, chegando atrasado ao cenário nacional,

Belchior não era nem da geração daqueles todos nem da geração seguinte; estava sentado à beira do caminho das gerações”. Dessa forma, o *sample* de “Sujeito de sorte” incorporado à canção de Emicida tanto não serve à afirmação da identidade nacional, no sentido de que não busca se alinhar à história oficial, quanto põe em xeque a própria noção daquilo que tem sido chamado de linha evolutiva da música popular brasileira, ao expor um lugar para os sem-lugar.

É nesse aspecto que entendemos que as fissuras temporais que atravessam *AmarElo* desestabilizam: 1) paradigmas modernos da cultura pop relacionados ao sentido de autoria e autenticidade, ao formato do videoclipe e suas construções narrativas, aos modos de consumo e circulação das canções, convenções dos gêneros musicais; 2) identidades homogêneas ou pretensamente estabilizadas em sua diversidade para propor formas coletivas diversas no enfrentamento político do tempo, denunciando esquecimentos, explicitando ausências numa história linear e enfatizando o protagonismo e a ação dos sujeitos necessários para a produção de outros futuros possíveis como condicionantes para escapar a uma lógica homogeneizante e probabilística de contenção, inexistência e mesmo de diversidade.

Desestabilizações midiáticas: novas formas de arranjo de fluxo audioverbovisual

Os estudos de mídia constituíram sua tradição em torno da problemática da especificidade dos meios como sinônimo de mídia de massa como conceito estável, localizado espaço-temporalmente e de propriedades específicas. Sob o signo de mídia, o videoclipe era definido como extensão da canção. No final do século XX, no contexto de efervescência da MTV (*Music Television*) e da Indústria Fonográfica, Shuker (1999) caracterizava o clipe como forma cultural híbrida com elementos do rádio e da TV, que segue convenções do *single* tradicional, com duração de dois a três minutos, atuando como peça promocional da venda de discos e paradas de sucesso, “matéria prima das emissoras de televisão que seguem o estilo MTV” (1999, p. 289). Mas se os esforços em compreender o impacto da mídia, desde o contexto do pós-guerra, dependiam da identificação do evento midiático como emblemático, temporal-

mente localizado, vemo-nos agora confrontados com superabundância, proliferação aparentemente ininterrupta, fragmentação, interação de imagens e sons impossíveis de serem sintetizados em um evento midiático, de tempo e duração finitas.

A nosso ver, *AmarElo* atua nesse entorno, que articula fluxos de imagens e sons, fluxos migratórios, múltiplas temporalidades e espaços. Com quase nove minutos de duração, foi lançado no *YouTube* e difundido em outras ambiências (*Facebook*, *Instagram*, televisão, *Spotify*, entre outras), em distintas durações temporais e formas audiovisuais (remixes do clipe, fotos, depoimentos, trechos de shows, *making off* etc.) ressignificadas por modos de apropriação difusos (curtidas, comentários, compartilhamentos etc.). No mês de lançamento foram diversas postagens no perfil do Emicida no *Instagram* (@emicida), seguidas da #PermitaQueEuFale: fotos dos três artistas, de Belchior, do semáforo com a luz amarela acesa que inicia o clipe, trechos remixados da canção etc. A primeira, uma montagem de quatro fotos: o desenho de um prisma em fundo amarelo e o texto “Permita que eu fale não as minhas cicatrizes”, seguido de outros três *cards* em amarelo com fotos de Emicida, Pablllo Vittar e Majur e trechos escritos da canção⁶. O segundo, um vídeo⁷ com narração em *off* (nas vozes dos três cantores) do refrão da música. A letra é declarada por cada um em tom vagaroso contrastando com o tempo acelerado da montagem. Fotografias dos três artistas, trechos de shows e de momentos emblemáticos de suas carreiras (como o choro de Pablllo Vittar em um programa televisivo ou a prisão de Emicida em Belo Horizonte) são articuladas a imagens das cidades de origem dos três, Salvador, São Luís e São Paulo.

AmarElo, portanto, não é um evento midiático, da canção ou do videoclipe exibido em um meio, ele transborda, numa remissão ao que Sá (2016) tem denominado de videoclipe pós-MTV. Um conjunto heterogêneo de produções que se espraia pelo *YouTube* e por outras ambiências e abrange fragmentos audiovisuais de origens também heterogêneas

6 Ver em: <https://www.instagram.com/p/By0Ks6jnAHL/?igshid=35cl22tbtkko>. Acesso em 12/09/2019.

7 Ver em: <https://www.instagram.com/p/By0KxP1HJOb/?igshid=1kqurmflp4kkg>. Acesso em 12/09/2019.

que vão desde as formas de videoclipes, aos vídeos de shows postado por fãs, paródias, tributos, homenagens (SÁ, 2016, p. 61). Janotti Jr. e Alcantara (2018) amplificam tal abordagem quando entendem essas mediações musicais enquanto modulações afetivas que proporcionam modos de habitar e desabitar o mundo. Essas formas audiovisuais da canção seriam, assim, formas de encenação de personagens que constituem escritas de si no universo da música popular (2018, p. 25). É sob essa chave que pensamos os modos de estar no mundo expostos em *AmarElo*, que articulam, em fluxos audiovisuais, um grito contra o desaparecimento de seus corpos e proposições de futuro, “Pra que amanhã não seja só um ontem/ Com um novo nome”.

Desestabilizações identitárias: novos arranjos temporais coletivos

Esse tensionamento do futuro no presente – se valendo de estratégias midiáticas e expressivas combinatórias – é revelado não somente pelo curso narrativo construído pelo clipe, como também pela demarcação das identidades como um terreno em disputa. A partir da gestualidade, das narrativas e do posicionamento dos artistas em cena, que evidenciam as crises do tempo moderno, as identidades emergem como lugar de transformação e questionamento. A inscrição discursiva das lutas identitárias se torna crucial para pensar as múltiplas formas de *ser* e *habitar* o contemporâneo, que não ocorrem ao largo de um senso de coletividade, que se torna manifesto pela recente articulação de grupos sociais pelo debate e defesa de direitos sociais e inclusão de temas identitários entre as questões públicas. Na experiência audiovisual de *AmarElo* isso aparece evidenciado no momento em que os artistas e anônimos interagem juntos e mostram a necessidade de elaboração de um campo comum de partilha e resistência a partir de construções identitárias diversas.

Mesmo ao elaborar uma narrativa sobre a resistência, há uma tensão acionada pela composição, reverberada do seu contexto social de emergência: a perspectiva, sempre iminente, do desaparecimento é uma marca expressiva das experiências presentes em *AmarElo*. A ideia de ser “alvo” e o medo de “sumir” são condições acionadas e refutadas com

bastante intensidade. Os dados indicam que aqueles jovens negros e negras presentes em *AmarElo* são os principais alvos de uma política de controles de corpos que no Brasil, nos últimos dez anos (2007- 2017), se explicita no crescimento em 30% do número de homicídios de negros em relação ao de não-negros. Em 2017, enquanto a taxa de homicídio da população não negra apresentou redução de 0,3%, a taxa referente a população negra cresceu em 7,2% (Atlas da Violência, 2019).

Esses sujeitos-alvo ao narrarem sua existência e registrarem seus projetos de futuro – apresentados no clipe pelas imagens das bailarinas, do advogado, dos dançarinos, dos esportistas, etc.– estão disputando com uma perspectiva probabilística vulnerabilizante, que caracteriza a condição potencializada nessa experiência específica de lidar cotidianamente com a violência, com a morte e com a possibilidade de desaparecimento de si e dos seus. *AmarElo* se constitui, então, não a partir de uma contradição ou incoerência, mas sim por uma dívida, um grito que torna manifesto a violência social ao mesmo tempo em que se nega a apassivar os sujeitos. Os dados evidenciam as pressões do social, mas os sujeitos lhes fazem resistência. Não há aí leviandade – conferindo aos indivíduos a responsabilidade de fazer face às cruezas do social – mas sim um entendimento de que os sujeitos inscrevem suas lutas nas narrativas que vocalizam e na trajetória que percorrem deixando um vestígio, um rastro da sua passagem no tempo. *AmarElo* se distancia de um lamento para se forjar como força: evidencia o desejo de vida, escancara a potência transformadora dos sujeitos na vida social e transforma seus lutos em luta.

Podemos destacar uma das cenas em que Pablllo, Majur e Emicida interagem, cantam juntos e reforçam a ação política de criação de um comum, que está preenchido de sentidos, de vivência e, portanto, não aceitam mais uma ação de contenção e controle que implica em desaparecimento, “Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes / É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir”. Essa posição, explicitada em *AmarElo*, que reage incisivamente a uma perspectiva de definição dos sujeitos, suas vivências e estabilização de suas identidades partir das “mazelas” e “cicatrizes” recusa o vetor da escassez e do esvaziamento como definidor dessas experiências, reage ao acionamento das ausências

e violências como signos totalizantes, ação sistemática das narrativas hegemônicas e colonizadoras que os criminalizam ou buscam um poder tutelar sobre os sujeitos.

Dita reação dialoga com contribuições de Milton Santos (2006) quando caracteriza as zonas opacas – esses espaços-tempos do aproximativo, dos interstícios e das fronteiras – pelo seu grande potencial de produtividade, pela sua capacidade de subverter a partir/ com os limites, forçando uma abertura para o lado de lá. São lugares a partir dos quais se instauram as forças que Santos denomina de “contra-racionalidades” e operam as transformações nas brechas do controle, daquilo que escapa à ordem.

Essas contra-racionalidades se localizam, de um ponto de vista social, entre os pobres, os migrantes, os excluídos, as minorias; de um ponto de vista econômico, entre as atividades marginais, tradicional ou recentemente marginalizadas; e, de um ponto de vista geográfico, nas áreas menos modernas e mais “opacas”, tornadas irracionais para usos hegemônicos. Todas essas situações se definem pela sua incapacidade de subordinação completa às racionalidades dominantes, já que não dispõem dos meios para ter acesso à modernidade material contemporânea. Essa experiência da escassez é a base de uma adaptação criadora à realidade existente (SANTOS, 2006, p. 210).

Nesta abordagem, a dimensão da escassez não é romantizada, mas espaço de emergência também da potência, de uma força capaz de surgir a partir do coletivo que explicita parâmetros como co-presença, vizinhança, emoção e cooperação (SANTOS, 2006) e que constituem a “ordem local”, que se revela no cotidiano: “O cotidiano imediato, localmente vivido, traço de união de todos esses dados, é a garantia da comunicação” (SANTOS, 2006, p. 231).

Neste cenário, os sujeitos em co-presença, nos seus territórios, conformam comunidades que se fundem articuladas pelas marcas identitárias e pela possibilidade de instaurar comunicacionalmente um mundo comum. Para Sodré (2006), o comum emerge da vinculação compreensiva que procura estabelecer interacionalmente uma comunidade de sentidos: “o comum é a sintonia sensível das singularidades,

capaz de produzir uma similitude harmonizadora do diverso” (SODRÉ, 2006, p. 69). Desta forma, as narrativas emergentes no contexto decolonial surgem não só embaralhando os tempos (como Belchior relido no rap, mostrando o quanto esse “passado” é simultâneo) para dar conta das conformações identitárias emergentes de uma experiência social de partilha, como também criando uma necessidade vinculativa de diálogo e aproximação com o outro. O diálogo, a comunicação, aparecem como da ordem do *fazer*, como aquilo que emerge como gesto que institui uma ação vinculante voltada para o outro.

Comunicar é a ação de sempre, infinitamente, instaurar o comum da comunidade, não como uma entidade agregada, mas como uma vinculação, portanto, como uma roda constitutiva, pois o vínculo é sem substância física ou institucional, é pura abertura na linguagem (SODRÉ, 2014, p. 214)

Por meio da visualidade, essa experiência audiovisual constitui uma noção de comunidade, ao trazer os seus personagens como envoltos pelo mesmo contexto, pelo mesmo som e pela mesma luz que lhes toca e a partir dessa noção de partilha e de comum. Assim, elabora-se narrativamente suas identidades e trajetórias construindo um ambiente potente, de riquezas, diversidades e saberes outros. Nas cenas de apresentação dos personagens (Tuany Nascimento, bailarina; Luiz Claudio, atleta; Lu Costa, costureira; Jalmyr Vieira, advogado; Vanderson A. Silva, atleta; Ronald Yuri, dançarino; Jefferson e Wellington Alves, dançarinos), embalados por Emicida, Majur e Pablllo, surgem closes de corpos tocados por um fecho de luz que ilumina seus gestos. Aparecem na tela os pés alongados de uma bailarina, meninas sentadas no chão, sobre um tutu amarelo, com as mãos descendo lentamente ao redor do corpo; um homem levanta uma barra; uma mulher costura um vestido; outro homem joga os cabelos para trás; outro homem aparece sentado em meio a livros e cadernos fazendo anotações. São cenas que marcam uma preparação – como se os corpos estivessem ensaiando o gesto que vai inscrevê-los no tempo – e encontram a sua completude associada a outras imagens que emergem cadenciadas no clipe: as bailarinas dançam

em conjunto, o homem exhibe suas medalhas, a mulher aparece diante da tela, coroada, o homem que estava envolto pelos livros, já segura um canudo de diploma e surge na tela um close da placa com a inscrição “Advogado”.

Os gestos captados seguindo o curso da luz e, num primeiro momento, sem evidenciar os rostos, constituem as identidades enquanto se completam pela trajetória da experiência dos sujeitos representados. As cenas fazem um duplo movimento: mostram as ações que se desenrolam no social, tensionando o mundo e suas durezas, para evidenciar as trajetórias dos indivíduos como potências de ruptura. As identidades e as lutas aparecem como gestos que se ampliam até ganharem corpo e face, tecendo-se em narrativas.

A articulação entre passado/presente e futuro surge pelas narrativas das experiências. O futuro aparece então como o tempo que precisa ser redirecionado para existir: caso contrário, ele se realiza apenas numa retomada e manutenção do passado e suas violências. Daí o chamamento, ao final do clipe, para levantar a cabeça, enxugar as lágrimas, respirar fundo e sair do aprisionamento da depressão, conquistar o diploma. O futuro só se torna passível de ser vivido a partir do entendimento de que os tempos se constituem mesclados, confundem passado e presente, e permitem um redirecionamento dos horizontes possíveis para o futuro. Em *AmarElo*, o tempo não só não é linear como não pode sê-lo: somente pela ruptura com o projeto moderno de tempo que se torna possível fortalecer-se para a resistência e entrever as brechas capazes de redesenhar o futuro. Um futuro que nasce das resistências da voz que ecoa para além das cicatrizes, emerge como campo de possibilidades pela força dos sujeitos que têm, também, *a fome como combustível*, e desse modo posiciona a experiência de escassez não como contenção/ limite e sim como força de explosão e movimento.

Conclusão

O contexto social no qual *AmarElo* surge está permeado por múltiplos atravessamentos: desde as questões relativas ao suicídio e sua expressiva incidência entre a população negra e LGBTQ+, passando pelas transformações nas lógicas culturais emergentes no cenário musical

popular brasileiro, bem como a complexa articulação de pautas identitárias no campo cultural, no qual, mais do que inserir uma pluralidade de discursos circulantes, escancara outras perspectivas de percepção e compreensão de nosso agir e padecer no mundo. Em nossa observação percebemos que estes atravessamentos, enquanto dizem de seu tempo, colocam o próprio tempo em conflito.

Dentre as consequências desta tensão, temos três desdobramentos: (1) as modificações nas formas de organização do tempo, pois as consequências de romper com a linearidade nos conduzem à emergência de um gesto potente de estilhaçamento de um passado e um presente harmônicos, permitindo ver as lutas sociais como inscritas no tempo e atravessadas por contextos múltiplos; (2) a diversificação das narrativas, não somente por serem mais numerosas e diversas (comportando o relato de diferentes sujeitos sociais), mas por trazerem outras experiências temporais para o centro das preocupações sociais. Com essas narrativas, distintos sujeitos produzem novos arranjos temporais para se inscreverem no social e afirmarem suas práticas; e (3) a percepção de que as identidades operam pelo tensionamento que promovem, pois colocam em crise o tempo, o espaço e os modos de ser na vida social, revelando também um sistema que, por vezes, aciona a diferença e a pluralidade para produzir formas sutis de opressão.

Tais desdobramentos incidem na maneira como os discursos audio-verbovisuais de *AmarElo* se constituem e tornam possível um tensionamento das lógicas discursivas a partir das quais este clipe se funda. As noções midiáticas de canção e clipe são desestabilizadas porque o tempo no qual ele se forja não comporta as noções narrativas de organização e continuidade: é preciso mesclar os tempos e as formas, fazer apelo ao passado para constituir-se à luz do presente. Para isso são mobilizados recursos estilísticos, como imagens em retrocesso ou o recorrente uso do semáforo amarelo que nos clama por atenção enquanto nos anuncia a iminência de pararmos o tempo. Não há uma expectativa de continuidade ou manutenção das formas narrativas lineares; antes, há um embaalhamento intencional das temporalidades como forma de disputa identitária.

Ao colocar o tempo em crise – estilística e discursivamente – *AmarElo* também convoca para seu interior as crises de seu tempo: o suicídio

e as múltiplas formas de morte social, o racismo, a desigualdade e as barreiras estruturais que se impõem e fazem face aos percursos aventados pelos sujeitos. A força para resistir se constitui na existência: existir enquanto identidade, ganhar corpo, gesto e voz se torna uma maneira potente de fazer face às opressões do social. Tal força se constitui imageticamente como potência coletiva – fruto de associações entre artistas e personagens – que evidenciam por uma trajetória de luta, a dimensão partilhada de suas conquistas. *AmarElo*, ao mesmo tempo em que faz referência ao “setembro amarelo” e se vale desta cor para marcar a importância do tema e de sua luta, também se forma pela soma de duas palavras que indicam uma ação e uma associação. Amar juntos, forjar um elo, é a proposta de resistência e sobrevivência para travar e vencer essas lutas.

Referências

- ANTUNES, Elton; FURTADO, Luciana. ‘Feminismo das preta’: tensões, conflitos e negociações nas enunciações do rap. In: Laura Guimarães Corrêa. (Org.). *Vozes negras em Comunicação: Mídia, racismos, resistências*. 1ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019, v. 1, p. 183-202.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- APPADURAI, Arjun. *The future as cultural fact*. Nova York: Verson, 2013.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BORGES, Felipe; CHAGAS, Isabelle. A men s place: o passado como referência para o futuro das masculinidades em *The Handmaid’s tale*. *GALÁXIA* (SÃO PAULO. ONLINE), v. 1, p. 87-99, 2019.
- D’ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- DELACROIX, C. Genealogía de una noción. In: DELACROIX, C; DOSSE, F.; GARCIA, P. *Historicidades*. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2010. pp. 31-50.
- GROSSBERG, Lawrence. *Cultural Studies in the future tense*. Durham/ London: Duke University Press, 2010.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- JÁCOME, P.; COSTA, V. Cascatas de modernidade em um lago aparentemente imóvel: Imagens de Ciência e Tecnologia, do Futurismo ao Presentismo. *REVISTA ECO-PÓS* (ONLINE), v. 21, p. 277-293, 2018.
- JANOTTI Jr., Jéder; ALCANTARA, João André. *O videoclipe na era Pós-Televisiva: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker*. Curitiba: Appris, 2018.
- LEAL, B. S.; BORGES, F. S. ; TOGNOLO, D. . O futuro é para poucos: o

destino da humanidade em séries de TV. *CONTEMPORANEA* (UFBA. ONLINE), v. 17, p. 144-164, 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús: As formas mestiças da mídia. Entrevista à revista Fapesp. *Revista Fapesp*, ed. 163. set, 2009. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>>. Acesso em 30 março de 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Saberes hoy: disseminaciones, competencias y transversalidades. *Revista Iberoamericana de Educación*, Madrid, n.32, 2003, p.17-34.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

_____. O tempo em movimento. *Contracampo*, Niterói, v. 36, n. 3, 2017. p. 21-41.

MUDROVICIC, M. Regímenes de historicidad y regímenes historiográficos: del pasado histórico al pasado presente. *Historiografías, Revista de Historia y Teoría*, n. 5, 2013.

RIVERA CUSICANQUI, S. *Un mundo ch'ixi es posible*. Ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

ROCHA, Emerson. Cor e dor moral: sobre o racismo na ralé. In: SOUZA, Jessé. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. 3 ed. ampliada e com nova introdução. Jessé Souza; colaboradores André Grillo et al. São Paulo: Editora Contracorrente, 2018. p. 385-417.

SÁ, Simone Pereira de. Somos todos fãs e haters? Cultura pop, afetos e performances de gosto nos sites das redes sociais. *Revista Eco-Pós*, UFRJ, v. 19, n.3, 2016.

_____. *Os feats de videoclipes como estratégias de consolidação da rede de música pop periférica*. In: Anais do XXVIII Encontro anual da Compós - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 2019. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_S44PM0FJVB6NCVHP9AYW_28_7500_18_02_2019_09_05_01.pdf>. Acesso em: 12 set. 2019.

SANCHES, Pedro Alexandre. Belchior: ano passado eu não morro. *Farofafá*, 30 abr. 2017. Disponível em : < <https://farofafa.cartacapital.com.br/2017/04/30/belchior-ano-passado-eu-nao-morro/>>. Acesso em 12 set. 2019.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. 2.reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. *A ciência do comum: notas para o método comunicacional*. Petrópolis: Vozes, 2014.

PARTE 4

Cartografias temporais de gêneros e identidades

Nesta seção, noções múltiplas, fluidas e cambiantes de gêneros e identidades são marcos para a observação de movimentos temporais, sob o signo de catástrofes, colapsos e crises, como gestos de abertura, portanto prenhe de uma dupla potência, de destruição e de reconstituição de experiências fundantes à existência humana. Os textos examinam gêneros e identidades em variados formatos audiovisuais como processos comunicacionais historicizados, fazendo emergir seus atravessamentos, sobreposições e tensões implicados na construção de modernidades, corpos, territórios, raça e memória.

O artigo *Bichas Daninhas e a Heteronormatividade em Catástrofe – cultura pop, performances e temporalidades* para pensar colapsos dos tempos esquadrinha elementos estéticos e culturais, humor crítico e non sense, nas performances de Saullo Berck, de Leona Vingativa e de Las Bibas From Vizcaya, em paródias audiovisuais no YouTube. Os conceitos metodológicos fazem emergir o rompimento da heteronormatividade e a rearticulação de convenções, corporalidades e subjetividades.

A catástrofe vai operar como inscrição da perspectiva de deslocamento, reviravolta e como uma face da produção e controle dos corpos,

baseada nas relações de gênero e sexualidade em *A catástrofe da LGBTIfobia: reflexões a partir do videoclipe Fiscal*. Vista como necropolítica, a LGBTIfobia é apresentada como parte da construção de separação, ódio, hostilidade e luta contra o Outro, cuja condição de humanidade é tornada instável.

Em *Crianças trans youtubers – gêneros e o tempo em colapso*, a subjetivação infantil é considerada experiência sociocultural e espaço-temporal de articulações tecno-identitárias, na construção de identidades de gênero. As produções midiáticas são compreendidas na relação com as subjetividades infantis de Melissa Doblado e Maria Joaquina Cavalcanti Reikdal, apontando tensões que interditam o devir com o controle de discursos sobre normalidade.

O texto *Distopia na ficção seriada: entrelaçamentos temporais e misoginia em The Handmaid's Tale* ausculta a existência de uma crise do feminino na catástrofe dos corpos que o performatizam na série baseada no livro de Margareth Atwood, *O Conto da Aia*. A visada aprofunda a compreensão diacrônica da construção do signo estético da mulher do patriarcado, a misoginia estrutural em sua condição extrema e a narrativa como parte do enfrentamento à distopia.

Territorialidades e masculinidades em crise e catástrofe: disputas étnico-raciais em Baco e Djonga discute masculinidades, questões raciais e territoriais como eixos afetivos, sob as perspectivas de crise e catástrofe, desestabilizando as marcações identitárias. A investigação volta-se para um cruzamento configurador do real em disputas afetivas, simbólicas e discursivas desestabilizadoras sobre ser homem, negro, de origem periférica ou não.

CAPÍTULO 12

Bichas daninhas e a heteronormatividade em catástrofe cultura *pop*, performances e temporalidades

CAIO AMARAL DA CRUZ (CHAOS, TRACC / UFBA)

EDINALDO ARAÚJO MOTA JUNIOR (CHAOS, TRACC / UFBA)

FELIPE VIERO KOLINSKI MACHADO MENDONÇA (TRAMAS / UFMG)

Catástrofe e crises do tempo: movimentos iniciais

Nossa proposta delinea-se em movimentos de atordoamento a partir de performances *bichas/viadas* em paródias audiovisuais disponíveis no *YouTube*, que se apropriam de elementos estéticos e rearticulam determinadas convenções sociais e culturais. Estamos interessados, especificamente, em analisar as múltiplas temporalidades (GOMES et al, 2017) que envolvem as experiências dos sujeitos *queer* no âmbito da cultura midiática contemporânea, que indicam dissonâncias e ressonâncias de convenções da modernidade. Tomamos como objetos as performances de Saullo Berck, de Leona Vingativa e de Las Bibas From Vizcaya, a partir de vídeos disponibilizados em seus respectivos canais no *YouTube*, com o intuito de ver como se constroem os sentidos de paródia, quando os audiovisuais articulam corporalidades e subjetividades, humor crítico e *non sense*, e intertextualidades em conexão com múltiplos gêneros.

“As paródias nos oferecem uma sensação da presença do passado, mas esse é um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos e vestígios – sejam eles literários ou históricos” (HUTCHEON, 1989, p. 4¹). Por isso, seguindo Hutcheon (1989), é possível compreender nas paródias desestabilizações no tempo, se tomadas como um dos lugares onde o tempo entra em crise. Nesse sentido, ao analisarmos vídeos paródicos brasileiros no *YouTube* que se articulam com uma ideia de trânsito, percebemos que existem ali performances *bichas/viadas* que colocam em crise temporalidades heteronormativas (HALBERSTAM, 2005). E assim, essas performances abrem brechas para vermos disputas afetivas, temporais e espaciais em um sistema hegemônico-dominante.

A *bicha/viada* é um modo de acionarmos a potência de gays afeminadas, desmunhecadas, pintosas e espalhafatosas e, ainda, de sujeitos *queer* como uma possibilidade de construção de si que extrapola os limites das representações de gênero pré-estabelecidas. O termo *bicha* evoca a animalidade e abjeção para expressividades que tentam romper normas e tecnologias de gênero, mas que, assumidas enquanto identidade, ganham sentido de resistência e ato político de sobrevivência. É *bicha* e não bicho. Em certa medida, o reconhecer-se *bicha* evoca a não-humanidade do ser macho imposta pela sociedade aos que não se enquadram na coerência construída entre gênero-sexo-desejo. As *bichas* e *viadas* assumem a fechação, ou o modo de performar feminilidades, em corpos que, culturalmente, não deveriam trazer essas marcas, com a intencionalidade de promover rasuras nos modelos que conformam os gêneros. Ainda que com alguma intencionalidade, são corpos vulneráveis às rígidas normas e repetições que se dão na sociedade e, por isso, “borram a fronteira entre performatividade e performance de gênero” (COLLING; ARRUDA; NONATO, 2019, p. 28).²

1 No original: “it offers a sense of the presence of the past, but this is a past that can only be known from its texts, its traces – be they literary or historical”. Todas as traduções nesta pesquisa foram realizadas pelos autores”.

2 Em um artigo recente, Colling, Arruda e Nonato (2019) fazem um importante resgate da obra de Judith Butler a partir das críticas feitas sobre a falta de materialidade dos corpos no teoria da performatividade proposta pela autora. Se, para Butler, a performatividade de gênero seria uma prática de reiteração e de citação, ou seja, discursos que criam efeitos

Diante de um panorama no qual as paródias audiovisuais na internet se multiplicam, é possível observar como essas produções dessacralizam o *original*, buscando validar suas performances em forma de criação a partir da repetição, das inúmeras citações, referências e ironias, tendo como repertório cultural as performances da cultura *pop* global. Em certa medida, podemos considerar que determinadas paródias, ao dessacralizarem o *original*, não apenas distanciam-se dos referentes que conformam a *essência* de um texto midiático, mas apropriam-se das inconformidades e dos próprios termos de uma dada hegemonia na constituição dos sujeitos como mecanismo perturbador das convenções sociais e de gêneros.

Erva *daninha*, termo proposto no título, é um conceito da botânica utilizado para classificar plantas que nascem espontaneamente e, em determinados casos, de maneira indesejada, interferindo na produção agrícola. As ervas *daninhas* são vistas, geralmente, enquanto danosas à produtividade, como uma praga ou parasita que infestam um jardim ou plantação. O capitalismo e as inovações tecnológicas promoveram, ao longo dos anos, a tentativa de desaparecimento das consideradas *pragas*, com a criação e a venda de herbicidas e pesticidas, no intuito de garantir a manutenção da lógica comercial das agroindústrias. Fleck (2007), entretanto, nos explica que nem todas as plantas são estritamente *dani-*

para aquilo que se nomeia, os autores argumentam que, em resposta às críticas, Butler reformula seu argumento e afirma que a “materialidade dos corpos também, mas não só, é constituída de forma performativa. [...] os corpos são efeitos de uma dinâmica de poder, que a construção do sexo também opera com uma norma cultural que governa a materialidade dos corpos e que a heteronormatividade possibilita a existência de determinados corpos como humanizados e outros corpos como abjetos” (COLLING; ARRUDA; NONATO, 2019, p. 7). Há um esforço dos autores, a partir das reformulações, em mostrar as distinções entre performatividade e performance na obra de Butler, com destaque para a intencionalidade que aparece na noção de performance no campo artístico e a associação às performances *drags*, por exemplo, como meras imitações. No artigo, a partir da noção de *perfechatividades* de gêneros em *bichas afeminadas*, performar a fechação é narrar com intencionalidade através do corpo diante do outro. Ao mesmo tempo, esse mesmo corpo também pretende endurecer, nos termos dos autores, para enquadrar-se à norma em determinadas situações, embora “parte dos movimentos expressivos do afeminado são acentuados, o que aponta para uma dimensão perene e impossível de controlar dos efeitos performáticos que estão na materialidade de seus corpos” (COLLING; ARRUDA; NONATO, 2019, p. 26).

nhas, já que “há ocasiões em que sua ocorrência pode incorporar benefícios, não apenas prejuízos” e destaca que não existe planta exclusivamente nociva, “[...] depende de cada caso, ou melhor, do contexto, das populações, da dinâmica e da evolução desses organismos nos sistemas específicos” (FLECK, 2007, p. 9).

Se as ervas *daninhas* não desequilibram obrigatoriamente o ecossistema significa que é a intenção atribuída pela própria cultura agrícola e suas dinâmicas de exploração que definem a nocividade dessas plantas. Ou seja, a construção de um contexto específico que considera o surgimento de determinadas ervas como um problema para determinado fim. Nossa proposta, ao expressarmos as performances dessas artistas enquanto *bichas daninhas*, é exatamente o movimento de construção de contextos nos quais essas performances possam ser consideradas nocivas não porque são *aberrações* ou *anomalias*, mas porque desestabilizam e reconfiguram determinadas normas de gêneros, convenções e práticas corporais de um sistema que insiste em considerar determinados corpos enquanto *abjetos* (BUTLER, 2002) ou *desidentificados* (MUÑOZ, 1999), numa “ontologia de quase vida, dada à vulnerabilidade” (OLIVEIRA, 2016, p. 117). Por isso, *bichas daninhas* podem se revelar enquanto inconvenientes porque embaralham e ressignificam as noções configuradoras das experiências temporais da modernidade e colocam em crise as normas da heterossexualidade compulsória.

As *bichas daninhas*, em suas performances, se apropriam da não-conformidade da dominação heteronormativa para potencializar expressividades historicamente silenciadas e invisibilizadas na formação sociocultural brasileira. Se o *queer*, dentro dos estudos acadêmicos e nos ativismos sociais, é visto enquanto uma prática reflexiva e política para desestabilizar determinadas normas culturais (cf: LOURO, 2004; COLLING, 2016), acreditamos que seja possível articular experiências *queer*, suas historicidades e temporalidades em disputa, com a noção de catástrofe como um gesto metodológico, político e analítico de instabilização do tempo. Como um gesto analítico, a ideia de catástrofe como algo que desnaturaliza uma dada ordem nos parece um movimento produtivo para mobilizarmos contextos nos quais certas normas e gene-

realizações sejam confrontadas com ações transformadoras ou mesmo a ação de assumir a anormalidade das normas, o que implica considerar a complexidade da trama de temporalidades e espacialidades que configuram as experiências contemporâneas.

Buscamos, com a noção de catástrofe, ver em que medida alguns esforços de inconformidade ao tempo moderno, binário, heterossexual, às normas de gênero desordenam determinadas “categorias de ordenamento temporal, tais como passado, presente e futuro” (MANNA; LAGE, 2019, p. 36). Ao exporem, através dos seus corpos, os gêneros como construção cultural, apropriando-se do sistema que nega suas existências, performances *bichas/viadas* buscam na inconformidade um modo de inscrever-se no tempo, como uma forma em ação que subverte as lógicas violentas que conformam suas experiências cotidianas (OLIVEIRA, 2016; HALBERSTAM, 2005).

Rainha dos tijolos: as paródias de Saullo Berck

Alguns dos vídeos analisados são da microcelebridade³ Saullo Berck, natural de Barbalha, no Ceará. Saullo, que se intitula uma webcelebridade brasileira, possui um canal no *YouTube*⁴ no qual posta vídeos de dança, desde 2014. Os audiovisuais logo angariaram notoriedade por trazerem elementos considerados como diferentes, grotescos e humorísticos nas performances de dança de músicas *pop*, internacional e nacional. Mas, principalmente, pelos vídeos em que ele aparece dançando sobre tijolos, o que o fez ficar conhecido como a *Rainha dos Tijolos*. O canal de Saullo

3 Utilizamos o termo a partir de Marwick (2013) ao propor pensar que microcelebridades constroem estrategicamente sua apresentação para atrair outras pessoas. Para o autor, microcelebridades englobam jogadores de vídeo profissionais, aspirantes a pop stars, blogueiros de beleza do YouTube ou ativistas políticos, dentre outros. “As pessoas com quem interagem on-line são vistas como fãs, e não como amigos ou estranhos, e esses relacionamentos são cuidadosamente mantidos para manter a popularidade. A mentalidade e as práticas da micro-celebridade são possibilitadas pelas tecnologias de mídia social, que permitem que as pessoas comuns obtenham o público das celebridades tradicionais” (MARWICK, 2013, p. 115).

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCqm7f266UYCep4JSfjYzEqQ>
Acesso em: 01/2020.

na plataforma ultrapassa 29 milhões de visualizações e sua influência o levou a programas de televisão nacionais, além de inúmeras reportagens nas mídias local e nacional⁵.

Um dos principais elementos que chama a atenção nos vídeos de Saullo Berck é o que estamos denominando aqui de performance *bicha*. Estamos entendendo aqui uma performance *bicha* a partir da contextualização brasileira do termo *queer*, utilizado em alguns estudos de gênero e sexualidades, com uma matriz teórica mais fundamentada em autores e autoras estadunidenses. Se o *queer* é entendido enquanto o que é dissidente da norma heteronormativa de afeto, corpo, relações familiares, sexo e gênero, fazemos essa tradução do termo como um movimento epistemológico para compreender que essas relações se configuram de formas específicas quando pensadas a partir do contexto brasileiro. “Essa *queerness* não reside no texto, mas é produzida nas relações em constante mudança entre textos, leitores e o mundo” (SULLIVAN *apud* REUTLER, 2013, p. 56⁶).

Ao analisarmos os vídeos, vemos geralmente três ou quatro dançarinos em cenários muito próprios de cidades do sertão nordestino com um quintal, parede de tijolos sem reboco ao fundo e o chão de barro vermelho. Saullo e os outros dançarinos têm em seus corpos marcas de feminilidades (corpos magros e esguios, geralmente com a parte dos seios à mostra), com roupas que imitam o vestuário das cantoras *pop* em videoclipes, mas geralmente feitos de materiais não tradicionais: o salto alto vira o tijolo, o vestido vira um saco preto. Nesses vídeos, os participantes dançam coreografias que seguem o ritmo e a melodia das músicas parodiadas, enquanto adaptam os passos de dança aos tijolos nos pés.

5 Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/06/150515_salasocial_saullo_berck_rs> e também em <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/online/cearense-que-danca-com-tijolos-nos-pes-e-destaque-na-tv-confira-videos-1.1345078>>. Acesso em: 01/2020.

6 No original: “that *queerness* does not reside on the text, but rather is produced in and through the ever-changing relations between texts, readers, and the world”.



Figura 1: Saullo Berck e dançarinos.

Fonte: *ScreenCaps* vídeo Sim ou Não – Anitta feat Maluma⁷

Percebemos como, a partir dessa performance, conseguimos pensar numa relação de disputa com o corpo masculino do macho nordestino, numa relação de crise de uma heteronormatividade compulsória que não se aplica às performances bichas *daninhas* encontradas nestes exemplos. Podemos observar isso pelo título de *Rainha dos Tijolos* dado à Saullo pela mídia e por fãs, o que mostra a instabilização das noções de identidade de gênero e sexualidade que provoca. Os vídeos constroem-se fortemente também com a música. Todos os seus vídeos são relacionados com o cenário da música *pop* internacional e nacional. Existem vídeos com músicas de Lady Gaga e Beyoncé, além de Pablo Vittar, Glória Groove, Aretuza Lovi, MC Trans e também Anitta, Ludmilla e Iza.

Observamos que existem articulações com o cenário da música *pop* que se conecta a partir da forma com que esses jovens expressam suas identidades em uma relação estrita com as destrezas discursivas dos vídeos na internet (ele diz em entrevistas que queria ser famoso na internet) articulando-se a uma nebulosa afetiva do *pop* (SOARES; JANOTTI JR., 2015, p. 5) que se relaciona às performances bichas do canal. Martín-Barbero (2009) é um autor fundamental para pensar a aproximação entre tecnicidade e identidade. “A tecnicidade está no

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=adBWof46fZc>> Acesso em: 01/2020.

mesmo nível de identidade, coletividade – e é muito importante a fonética. Ligo tecnicidade ao que está se movendo na direção da identidade. Por exemplo, a quantidade de adolescentes que inventam uma personagem para si mesmos é impressionante” (MARTÍN-BARBERO, 2009).

Percebemos também que conseguimos articular os vídeos de Saullo a divas internacionais do *pop*, como Lady Gaga, mas também a outras webcelebridades como Romagaga⁸, com a qual, inclusive, Saullo já produziu vídeos⁹. Podemos pensar como esses audiovisuais propõem uma múltipla conexão de referências que vão desde o cenário global da música até o contexto da internet, articulando temporalidades e espaços distintos que dizem de outras competências de recepção. Esses vídeos paródicos funcionam como uma implosão catastrófica de referências, não no sentido de que são uma destruição total do passado. “Parodiar não é destruir o passado; de fato, paródia é consagrar o passado e questioná-lo” (HUTCHEON, 1989, p. 6¹⁰). Estamos vendo todos esses elementos como potência da instabilização espaço-temporal.

Quando analisamos a performance *bicha* de Saullo Berck enquanto uma crise e catástrofe do tempo e espaço, percebemos que uma série de comentários preconceituosos aparecem em seus vídeos, demonstrando uma relação forte com o racismo, homofobia, classicismo e xenofobia no Brasil e no mundo, já que existem comentários também em outras línguas. Em parte, isso vem da qualidade dos vídeos, que se caracterizam a partir de uma estética do *armengue*¹¹ que não está preocupada em parecer exatamente com o audiovisual hegemônico dos videoclipes e shows nos quais se inspiram. Isso não se dá necessariamente por falta de recursos, mas se apresenta como uma opção de performance no universo do *YouTube*.

8 Romário Lima, de 18 anos, nasceu em Mossoró, no Rio Grande do Norte, e define-se como transgênero. A jovem, que dá vida à personagem Romagaga Guidini, tornou-se web hit com seus bordões e vídeos.

9 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hxhHFTLNbak>>. Acesso em: 01/2020.

10 “To parody is not to destroy the past; in fact, to parody is both to enshrine the past and to question it”.

11 Trabalho ou serviço improvisado, que não utilizou os métodos ou ferramentas corretas; de resultado duvidoso, inseguro ou de má qualidade.



Figura 2: Comentários sobre Saullo Berck e os seus vídeos

Fonte – Captura do *YouTube*¹²

Os comentários presentes da figura 2 mostram como as relações estabelecidas são de preconceito e rejeição e os vídeos, por sua vez, colocam em crise uma ideia de tempo e contexto. Podemos perceber isso mais evidentemente também nos dois audiovisuais do canal do próprio Saullo Berck, de duas participações em programas de televisão brasileiros: Programa da Eliana (SBT)¹³ e Legendários (Record)¹⁴. Na sua participação fica evidente uma relação que se constrói pela chacota e pelo desprezo à performance de Saullo, tanto pela *criatividade do brasileiro*, como aponta Marcos Mion enquanto algo menor, quanto pela indefinição na relação gênero e sexualidade, com a declaração dos apresentadores que dizem não saber como se referir a Saullo. Eliana em algum momento diz: “Mostra o vídeo dela... dele... dela... (risos da plateia)”. Mion por sua vez também “se confunde” e diz: “Lá vem ele... ela... a diva dos tijolos”. Saullo, por sua vez, reforça as marcações com risos, como se a indefinição não fosse um problema. O que percebemos aqui é que a performance *bicha* de Saullo coloca em crise as noções heteronormativas de identidades sexuais, causando um atordoamento nos apresentadores. Ou seja, existem descompassos nessas relações, fazendo-as entrarem em colapso.

12 Disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=4jsVYRWzdF0>; no link <https://www.youtube.com/watch?v=00FRD3m7MxY>; e https://www.youtube.com/watch?v=-jW__3JX4N7k Acesso em 01/2020.

13 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gbiZDyy9tSQ>. Acesso em: 01/2020.

14 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cSZzcVDovwA>. Acesso em: 01/2020.

Quando pensamos nas relações que se estabelecem com fluxos audiovisuais (FERREIRA, 2019) que se desenvolvem na internet, e mais especificamente no *YouTube*, percebemos como se configura a montagem dos vídeos que se inter cruzam e se sobrepõem, indo além apenas de múltiplas referências. No vídeo postado por Saullo Berck intitulado *Versão DEMO*¹⁵, produzido por outro canal e repostado por ele, observamos que a partir da montagem do áudio e da imagem, é feita uma sobreposição de audiovisuais de Saullo dançando com músicas de K-pop, música *pop* coreana. Vemos que aqui existe uma rede de conexões que se desfazem e se refazem, articulam e rearticulam, sem necessariamente estarem pensando em uma lógica comercial ou de homenagens, numa lógica muito próxima dos memes, esse tipo de vídeo *remix* diz sobre formas de fazer vídeo no *YouTube* com o objetivo de viralização. E é nesse sentido que estamos compreendendo a noção de paródia nas ambiências digitais, com essas diferentes articulações que são feitas com materiais audiovisuais produzidos para um público global. Saullo, Leona e Las Bibas produzem materiais diferentes, mas que se conectam na forma com que se reapropriam da cultura pop para produzir suas identidades e materialidades.

Leona Vingativa: A mulher jamais falada. A menina jamais igualada¹⁶

Leona Vingativa teve seu primeiro vídeo, *Leona: A assassina vingativa*, gravado em 2008 e publicado no *YouTube* em 2009¹⁷. Com 13 anos de idade e ainda percebida como um menino cisgênero, uma criança *viada*, Leona interpretava uma assassina que precisava, depois de seus crimes, fugir para Paris. O obstáculo, então, era sua inimiga: a *aleijada hipócrita*. O vídeo amador, gravado em um contexto de brincadeira, como aponta Leona¹⁸, tornou-se um viral, ficando primeiramente famoso em seu bairro, em Belém do Pará e, então, crescendo por meio de

15 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IvpImsodb-U> Acesso em: 01/2020.

16 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dzmuk12Lsg> Acesso em: 01/2020

17 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ACXFHGanR7w> Acesso em: 01/2020.

18 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GQcf3cBzeHM&t=278s> Acesso em: 01/2020.

quadros mediáticos e espalháveis do *YouTube* (GONZATTI, KOLINSKI MACHADO, 2018). Apenas esse vídeo, por exemplo, já foi visualizado mais de duas milhões de vezes. Ao sucesso dele, seguiu-se uma saga que inaugurou uma série de linguagens que, *memeticamente*, passaram a integrar o vocabulário de muitas *bichas*: “você quer me acabar comigo?”, “chama um táxi que eu tô indo pra Paris agora” e “pode cortar” são apenas algumas delas (GONZATTI, KOLINSKI MACHADO, 2018). Para além dos vídeos amadores, Leona, já como *webcelebridade*, participou de anúncios publicitários¹⁹, programas de auditório em diferentes canais de televisão²⁰ e, a partir do lançamento de videoclipes²¹, alçou-se como cantora.

*Eu quero um boy*²², videoclipe lançado em 2014 no contexto da *Copa do Mundo FIFA* e que já alcançou quase dois milhões de visualizações, apresenta a mobilização de *bichas/sujeitos queer* em busca de torcedores que viriam ao país para acompanhar os jogos. *Eu quero um boy* mistura imagens oficiais da *Copa do Mundo* com gravações que trazem Leona, em meio ao espaço urbano da cidade, interagindo tanto com figurantes quanto com transeuntes: “Vem que elas vão chegar. As gays de todo lugar. As passivas do meu país. Ficando tudo feliz. Vai ter bicha enrustida no graider em ação e umas travas fervida de placa na mão”. *Eu quero um boy* consiste em uma paródia da música *Todo Mundo*, de Gaby Amarantos.

*Frescáh No Círio*²³, paródia de *Get Lucky*, de Daft Punk, foi lançada em 2015 e já conta com mais de um milhão e trezentos mil *views*. *Frescáh No Círio* começa com imagens de um culto realizado pelo pastor e deputado federal Marco Feliciano que foi interrompido por um beijo entre duas mulheres. A partir daí, em um diálogo entre a já conhecida *alei-*

19 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=928eIHtd2Cs>, <https://www.youtube.com/watch?v=-5dFRCssXII> Acesso em: 01/2020.

20 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xZ0ZdsiDduQ>, <https://www.youtube.com/watch?v=vU4-GDTD6hk> Acesso em: 01/2020.

21 Ainda que em seu canal no *YouTube*, Leona traga mais vídeos/videoclipes, nos concentraremos aqui naqueles que obtiveram os maiores números de visualizações.

22 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g2wOb7CTtxw> Acesso em: 01/2020.

23 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jUIJ-efTykY&list=RDjUIJ-efTykY&start_radio=1&t=5 Acesso em: 01/2020.

jada hipócrita e alguém que parece ser uma avó, constata-se a presença de um discurso religioso que seria contrário às práticas afetivas/sexuais que não fossem heterocentradas e, então, em uma performance que, por um lado, aproxima-se daquela presente em clipes de divas *pop* e, por outro, as subverte pelo amadorismo e pelo baixo orçamento. Assim, surge Leona em frente à Nossa Senhora de Nazaré: “Todas vão frescar no círio. Vai dar bicha de quilo, vai. Só tem viado bonito. Esperando a Nazinha passar. Bi, larga os boy. Vai rezar, se salvar. Senão, vou chamar. Feliciano pra te curar”.



Figura 3: Cena do videoclipe ‘Não pode esquecer o guanto’
Fonte: Captura de frame do YouTube²⁴

*Não pode esquecer o guanto*²⁵, videoclipe lançado em 2017 e que já possui quase meio milhão de visualizações, aborda, igualmente, as relações afetivas/sexuais que se dão em um contexto de práticas não heteronormativas, salientando a necessidade de, sempre, estar de posse da camisinha ou guanto, termo comumente usado. Os cenários são espaços públicos da cidade de Belém e a participação de transeuntes, nem sempre de forma amistosa e, em geral, através de uma presença que denota deboche ou escárnio em relação às performances *queer/viadas* de Leona são questões importantes de serem mencionadas. “As travas bem babadeiras. Não deitam pra bofe nenhum. Coragem! Elas saem pra bater beira e voltam com mil e um. Arrai!. Sai de dia, sai à noite, não pode esquecer o guanto. Adoro!”.

24 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VQ1Lvl1fD9s> Acesso em: 01/2020.

25 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VQ1Lvl1fD9s> Acesso em: 01/2020.

*Acaba com o lixo*²⁶, paródia de Bola Rebola, de Tropkillaz, J Balvin, Anitta e MC Zaac, lançada em 2019, aborda o acúmulo de lixo em espaços inapropriados e, mais uma vez, em uma performance assinalada pelo *queer* e pela ruptura como uma linguagem/estética hegemônica em produtos da cultura *pop*, traz Leona em meio a entulhos e, inclusive, *navegando* em uma caixa de isopor descartada em um espaço com acúmulo de água. O videoclipe já foi visto quase quatrocentas mil vezes: “De novo? Égua não. Não aguento. É a última vez que vou te ensinar viu? Direitinho. Direitinho [...] Eu vou te ensinar, sua porca. Lixo no canal não cola. Seja bicha inteligente. Mostra que também é gente. Lixo na rua não cola. Lixo na praia não rola”.

Realizando uma performance *queer/viada* e, contemporaneamente, assumindo-se como uma travesti, que também é negra, periférica e paraense, Leona produz, tanto em seus vídeos que aparentam ser mais amadores quanto naqueles que possuem um trabalho de produção e pós-produção mais elaborado, rupturas em um cenário *pop* que indicam outras possibilidades de relação com o tempo e com o espaço. Como vida *queer*, que perturba, que incomoda e que também fascina, Leona Vingativa, também *bicha daninha*, faz dos espaços públicos da cidade de Belém palco para performances que denunciam uma estrutura heteronormativa, branca e cisgenerificada, lutando para que seu corpo, destoante, possa aparecer e importar em um tempo que é disruptivo.

Ainda que a inspiração em divas do *pop* nacional e internacional seja perceptível, Leona, assim como a *drag queen* de Butler (2017), executa uma paródia de gênero que, fundamentalmente, explicita o caráter performativo desse e as amarras que constituem todos os corpos. Nos videoclipes em que há uma tomada espontânea do espaço público, constante em seus trabalhos, e nos quais, claramente, não há um acordo previamente estabelecido com sujeitos que então participam, a principal reação observada, por parte desses *figurantes*, é o riso. Um riso que atua no sentido de desqualificar e estranhar aquele corpo diferente e um riso que visa a mostrar, de modo veemente, um não lugar.

O riso deboche, também, é um dos principais elementos que se fazem presentes quando esse corpo ultrapassa o espaço do seu canal no

26 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oWszcOnZ2VI> Acesso em: 01/2020.

YouTube, acompanhado por fãs que coabitam, ainda que de distintas formas, esse lugar periférico do *queer*, e chega às telas dos programas televisivos. No programa *Cidade Alerta*, exibido pelo canal Record, Leona é personagem de uma reportagem, chamada pelo próprio apresentador de *inusitada*, que a traz como responsável por um furto em uma loja²⁷. Para além do acontecimento, o que constitui a cobertura, bem como sua chamada, ainda no estúdio, é um estranhamento frente a um corpo exótico, raro. “Você, que fez essa matéria, já tinha visto algo parecido?” é o questionamento que o apresentador faz para o operador de câmera. A resposta é que não, nunca havia visto nada igual. A reportagem, que começa com Leona, na delegacia, realizando uma performance de *Bad Romance*, de Lady Gaga, apresenta a artista como uma *webcelebridade* que já tem passagens pela polícia. Leona, em resposta à repórter, diz que pegou as roupas emprestadas e que, de fato, teria saído da loja sem comunicar ninguém. Do mesmo modo como o *queer* faz da injúria um signo de luta, Leona Vingativa faz desse riso de escárnio um lugar de potência e, ao passo que toma para si o espaço da cidade e seus habitantes, avança para que seu corpo, sua narrativa e sua voz possam seguir existindo.

Ao mesmo tempo em que a cultura *pop* diz de uma volatilidade de produtos culturais, os quais são atravessados por uma lógica mercadológica que é transitória, traduz, por outro lado, “a estrutura de sentimentos da modernidade, exercendo profunda influência no(s) modo(s) como as pessoas experimentam o mundo ao seu redor” (SÁ; CARREIRO; FERRARAZ, 2015, p. 09). Leona opera, como artista, como sujeito e como vida a partir de um lugar que é o da periferia e o da fronteira. Como corpo *queer* e esquisito, como travesti negra e periférica e como uma voz que habita um sul global – noção que será melhor desenvolvida nas considerações finais –, as rupturas propiciadas pelas performances de Leona dizem de possibilidade de articulação de um *pop* contra-hegemônico, de maneiras múltiplas de existir e de possibilidades de inscrição e escrita de si que rompem com um tempo presente, asseverado pela heteronormatividade.

27 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E3vr88tBG5M> Acesso em: 01/2020.

Previsões catastróficas: Las Bibas From Vizcaya e os paranauê televisivos

“A verdadeira história de Vale Tudo, a verdadeira briga de Heleninha e Odete Roitman. Um cafuçu, um cd roubado. Vale Tudo!”. As frases abrem o vídeo “Vale Tudo, Fia!”²⁸, de autoria do auto-intitulado duo “Las Bibas From Vizcaya”²⁹, que produz uma série de conteúdos musicais e audiovisuais apropriando-se de inúmeras referências do universo da cultura *pop*. Com cerca de 18 mil seguidores e mais de 6 milhões de visualizações em seus vídeos, chama atenção a circulação de diversas paródias de telenovelas, telejornais e reportagens televisivas. Produzido pela designer Dolores de las Dores, ela empresta sua voz à dublagem de todos os personagens em cena, com o uso de efeitos de distorção das vozes para diferenciá-los em TRAMAS reinventadas.

Vale Tudo, Fia!, disponibilizada no *YouTube* desde março de 2006, é uma trilogia que parodia trechos da novela *Vale Tudo* (1988, dir.: Gilberto Braga)³⁰. O primeiro episódio da saga, com mais de 800 mil visualizações, traz uma das cenas em que as personagens Helena (Renata Sorrah) e Odete Roitman (Beatriz Segall) discutem calorosamente. Em vez do tradicional embate da mãe por conta do alcoolismo da filha, a briga ganha uma conotação mais sexual: o cd de *Las Bibas From Vizcaya* sumiu enquanto Heleninha, também embriagada nesta versão, estava *fofando* com um *cafuçu do bem*³¹. Com vozes distorcidas em timbres

28 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IhS-kE4gfcS>>. Acesso em: 01/2020.

29 Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UC_RpYds3EPmcZkvm1pFhFrw>. Acesso em: 01/2020.

30 *Vale Tudo* foi exibida em distintos momentos. A versão inédita estreou em 1988 e a novela foi reexibida no *Vale a Pena Ver de Novo* em 1992. Depois de 18 anos fora do ar, o Canal Viva (Globosat) exibiu mais duas vezes a obra: em 2010 e em 2018, em comemoração aos 30 anos do seu lançamento.

31 *Fofar* refere-se ao ato sexual e *cafuçu do bem* ao homem heterossexual cisgênero. São duas expressões do Pajubá, um dialeto popular criado pelas travestis e transexuais para que suas conversas não fossem entendidas quando estivessem nas ruas. Há uma série de vocábulos que misturam palavras em português com palavras na língua ioruba, de matriz nigeriana, que foi introduzida no Brasil pelos sujeitos escravizados através da religião do candomblé.

metálicos, o vídeo ganha trilha sonora da música *Tô Toda Cagada*³², primeiro *sample* que levou a Dolores de las Dores a tornar-se DJ em boates e clubes LGBTQs brasileiroxs.

Exibida na época da recente redemocratização do país, a novela Vale Tudo tratou da ética e da corrupção, das consequências da modernização e dos possíveis reflexos do crescimento desordenado nos centros urbanos brasileiros. A trama da personagem de Renata Sorrah abordava as questões psicológicas no cotidiano de uma pessoa dependente de álcool e se utilizava do discurso do merchandising social³³ como uma marca das telenovelas da Rede Globo de horário nobre. Se o alcoolismo, em Vale Tudo, aparece para conscientizar, encarnado em Heleninha Roitman, a figura de uma mulher presa ao seu próprio vício, na produção feita por Las Bibas, assumir o consumo de álcool e outras drogas é uma estratégia para quebrar a lógica das telenovelas, criando uma atmosfera não higienizada com a intenção do escracho e assumindo também as drogas como práticas hedonistas de experimentação do corpo.

Certos prazeres da vida são vistos nos diálogos como modo de trazer o cotidiano de espaços de sociabilidades LGBTQ, como boates, clubes, saunas, e as experiências de liberdade do corpo nesses espaços através do sexo, do consumo de drogas, música eletrônica, dança, performances, como espaços *seguros* possíveis para construir e expressarem seus gêneros. Entretanto, criam enredos redublados que envolvem também acusações de roubo, como *dar a elza*³⁴, troca de ofensas e expressões escatológicas. O *xoxar*, o *gongar*, a *xurria*³⁵, que aparecem nas performances de inúmeras artistas *drags*, travestis e trans e no dia-a-dia de

32 Música disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Dz2XhB8EbbQ>>. Acesso em: 01/2020.

33 Lopes (2009) afirma que desde 1974, com a novela O Espigão, a Rede Globo incorpora uma ação pedagógica explícita, como nas telenovelas Explode Coração (1995), com mães de crianças desaparecidas, O Rei do Gado (1996), com o Movimento Sem Terra (MST), o tema da Aids em Zazá (1997), e a doação de medula óssea em Laços de Família (2000).

34 *Dar a elza* é uma expressão popular utilizada pela população LGBT para falar de roubos. Essa e outras expressões trazidas neste artigo, e que aparecem nos vídeos analisados, são próprias da comunidade e fazem referência ao Pajubá, espécie de dialeto popular criado por travestis, que misturam palavras e expressões em iorubá e em português.

35 Os três termos referem-se, no Pajubá, ao ato de ridicularizar ou fazer críticas.

sujeitos *queer*, passam a povoar as ambiências digitais ressignificando textos culturalmente codificados.

Nas paródias que se apropriam de conteúdos jornalísticos, há um choque entre determinados padrões corporais vistos dentro do telejornalismo e a expectativa que nós, espectadores, criamos a partir de performances específicas naquele contexto comunicativo. A formalidade corporal convocada pelos cenários e corpos dos mediadores é friccionada pela dublagem, que traz sempre a afetação e a carnavalização do conteúdo telejornalístico. Se a construção dos valores jornalísticos, tais como objetividade e imparcialidade, se dá também na incorporação desses elementos no corpo de apresentadores, repórteres, cinegrafistas (VILLAS BOAS, 2018), Las Bibas tenta romper as convenções televisivas ao reconstruir, por meio da dublagem, as informações, apropriando-se dos corpos de apresentadoras como Maria Júlia Coutinho, Sandra Annenberg, Renata Vasconcelos e Zileide Silva.

Ao aludirmos essas produções ao sentido de erva *daninha*, nosso esforço é pensar em que medida uma ação promove uma crise de sentido e, por isso também, uma crise no tempo. Desestabilizando performances e memórias, esses vídeos criam crises no modo como o tempo é incorporado pela instituição do jornalismo como organizadora das narrativas cotidianas. Com imagens dos principais telejornais da Rede Globo, as peças trazem a jornalista Maria Júlia Coutinho, primeira mulher negra apresentando a previsão do tempo na emissora, como principal personagem³⁶. Maria Júlia ganha o nome de Dona Maju Summers, *uma sumidade nos paranauê*, com associação à cantora Donna Summer. Maju Summers é a especialista em todos os assuntos que dizem respeito à vida sexual de homens gays cisgênero e configura aquele espaço originalmente da informação em lugar de trivialidades.

Episódio: Plantão Xuca³⁷ - Las Bibas From Vizcaya

Demi Lovato [Renata Vasconcelos] - E aí gentinha do meu Brasil, todas com o cú coçando para ver Dona Maju Summers tocar o terror mais uma vez em previsões catastróficas, né? [...] Dona Maju Summers, tenho recebido vários emails, né? É uma coisa

36 Os vídeos da personagem Dona Maju Summers estão disponíveis em <<https://www.youtube.com/user/LasBibas/search?query=maju>> Acesso em: 01/2020.

37 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BBWmAhyp5Bc>>. Acesso em: 01/2020.

assim utilidade pública, auto-ajuda, que a gente vai dar aqui pra elas. Elas não querem mais saber de colocação, por enquanto, né? Porque elas só querem saber de se colocar. Elas querem saber agora de xuca [...]

Dona Maju Summers [Maria Júlia Coutinho] - [...] quando sair de casa, além das chaves da sua casa, você tem que levar consigo, dentro dessa sua bolsinha barata, uma garrafinha de água mineral [Fonte: Xuca Institute] [...] a gente pode ver aqui que 26,5% das passivas saem de casa despreparadas [...] 18% das passivas do nordeste ficam com o cú adocicado, e 27% ficam com o cú matizado, ou seja, cú doce [...]

A trivialidade rompe com a maneira como os fatos relatados pelos telejornais operam a partir de valores como verdade, legitimidade, serviço público e por meio do deboche e do riso cria um jogo entre as próprias formas expressivas do telejornalismo e os termos e expressões utilizados cotidianamente pelas *bichas*. A nossa própria relação com o tempo é tensionada, por meio da paródia das notícias sobre o clima, que *informam* a previsão das *necas*, das águas de xuca, com gráficos onde estão as *passivas* e as *ativas*³⁸.



Figura 4: Cena do vídeo *Plantão Xuca*
Fonte: Frame do YouTube³⁹

38 No dialeto popular do Pajubá, a neca refere-se ao pênis; a xuca seria o ato de higienização da região anal para práticas sexuais, e, portanto, água de xuca seria a água utilizada para tal; ativo e passivo seriam as posições assumidas no ato sexual e que, no Pajubá, estão no gênero feminino.

39 Os vídeos da personagem Dona Maju Summers estão disponíveis em <<https://www.youtube.com/user/LasBibas/search?query=maju>> Acesso em: 01/2020.

Esse modo jocoso ganha potencialidade quando se apropriam de transmissões televisivas de sessões políticas, incorporando em deputados e senadores a afetação e a carnavalização de minorias sexuais e de gênero. O vídeo *Las Bibas From Vizcaya – Brasilia Night Club – A Votação*⁴⁰ tem um tom mais crítico com dublagens bastante ácidas a partir de figuras políticas conservadoras do país. Reproduz a votação realizada na Câmara dos Deputados, em 2016, que analisou o pedido de impeachment da presidenta Dilma Rousseff. O acontecimento transforma-se na primeira “convenção dos promoters, *djs* e donos de boates”. A partir dos vídeos de *Las Bibas*, é possível pensar que a tentativa de que usuárias e usuários criem experiências alternativas em audiovisuais, incorporando o *queer* como elemento ético, estético e político, nos diz sobre o modo como dispositivos tecnológicos se associam a experiências sensíveis e disruptivas.

Construir futuros possíveis: *bichas daninhas*, paródias e temporalidades *queer*

Hutcheon (1989) nos dizia que a paródia, como uma forma de representação irônica, é codificada duplamente em termos políticos: ela legítima e subverte aquilo que parodia, como uma espécie de transgressão autorizada das próprias contradições políticas do contemporâneo (HUTCHEON, 1989). É preciso considerar que possibilidades transgressoras não implicam, de acordo com Zafra (2008), a determinação do seu exercício, mas revela o potencial desconstrutivo de vídeos que refletem estética e politicamente sobre a identidade e o corpo no universo da cultura digital (ZAFRA, 2008, p. 125). Pesquisadoras e pesquisadores têm afirmado que determinadas marcações como *pastiche* ou *paródia* pertencem a um vocabulário muito atrelado à concepção de modernidade e pós-modernidade e, por isso, podem ser bastante controversas quando pensadas para produtos como *remakes*, *covers* e *remixes* disponibilizados no *YouTube*.

Peters e Seier (2009) defendem que o *Youtube* promove ressignificações nos termos de uma autoconstituição dos sujeitos, que reverbera

40 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xp1Pk-dPNsA>>. Acesso em: 01/2020.

coletivamente a partir da mediação das tecnologias de gravação, edição e upload dos vídeos, e da circulação desses conteúdos. Entretanto, essa mediação, ressaltam, é constituída e atravessada pelos intensos fluxos de imagens, tomando o *YouTube* enquanto um grande arquivo que armazena gestualidades (PETERS; SEIER, 2009), um repertório “na forma de reconhecimentos, repetições e imitações de performances da música *pop*” (PEREIRA DE SÁ, 2014, p. 164).

Aplicando às audiovisualidades as reflexões de Martín-Barbero (2008; 2009) em torno das tecnicidades, muito inspirado no trabalho de Walter Benjamin (2017), é possível compreender, de maneira diacrônica, as transformações do sensível nas experiências sociais numa relação com as tecnologias e os modos de produção, com o intuito de observar como gramáticas e formas expressivas constituem subjetividades contemporâneas (GUTMANN, 2018), atravessadas por múltiplas experiências temporais.

Ao tomarmos a cultura popular enquanto arena de disputas entre temporalidades, observamos que movimentos do tempo apontam para ranhuras e permanências de convenções da modernidade. A ideia de colapsos de tempos (GUTMANN et al., 2019) é interessante para pensar não estritamente em rupturas, mas colisões articuláveis entre o tempo moderno e outros modos possíveis de experienciar o tempo. As paródias em si não rompem a lógica da modernidade que opera de diversos modos no contemporâneo. Entretanto, seguindo Butler (2016), “repetições que aparecem nas paródias perturbam determinadas normas, bem como indicam repetições que se tornaram domesticadas e rearticuladas como instrumentos de uma hegemonia cultural” (BUTLER, 2016, p. 27).

Butler (2002) aborda o potencial subversivo de *drag queens*, no âmbito dos Estados Unidos, como uma forma de performance paródica que revela como o gênero é uma fabricação e articulação de atos em repetição. Entretanto, é preciso considerar que as performances são capazes de transcender determinadas relações econômicas, sociais e históricas de classe e raça. As performances *queers* nas ambiências digitais estão delineando, através de imagens, outras formas possíveis de conceber o futuro de vidas precárias.

Ao marcar os estudos *queer* enquanto *ação e reflexão* com implicações políticas, Butler (2016) busca firmar a possibilidade de criar brechas,

“desprendendo-se de sua posição dentro do discurso”, para propor uma perspectiva teórica que dê conta dos processos históricos (BUTLER, 2016, p. 22). A dimensão temporal que conforma a vida corporificada, segundo ela, nos impele a compreender como determinados sujeitos aparecem como sujeitos reconhecíveis e outros não.

Halberstam (2005) considera que os mais diversos agrupamentos *queer*, seus agentes de produção e realização, suas economias criativas, gravam e registram suas experiências no tempo, tensionando múltiplas temporalidades e construindo espacialidades, ao registrar e criar memórias de clubes e bares, cenas e práticas *subterrâneas*, buscando olhar silêncios e vazios para criar *narrativas desordenadas* (HALBERSTAM, 2005, p. 187). Ao convocarmos o termo *bichas daninhas*, fizemos um esforço para pensar como determinadas performances, para além de um *saber-fazer* e um *saber-dizer*, manifestam “um saber-ser no tempo e no espaço” (ZUMTHOR, 2010, p. 157).

Neste sentido, nos termos das performances e performatividade de gênero, observamos ao longo deste trabalho três distintos modos de operação de tentativa de rompimento da heteronormatividade que se dá através do corpo midiático, do corpo que se expõe e se coloca na imagem para dessacralizar convenções artísticas, audiovisuais, sociais e de gênero. Na performance de Saullo Becker, vemos que a incorporação de elementos, tais como sacos plásticos e tijolos, aliados ao cenário que localiza uma territorialidade singular, é um modo de resignificação da própria narrativa precarizada dos sujeitos nordestinos no Brasil, principalmente sujeitos gays e afeminados. A reinvenção da Rainha dos Tijolos se apropria da performance das cantoras divas do *pop* para criar o seu próprio universo *pop queer*. Já Leona Vingativa tem outro modo de acionar o território da cidade do Belém do Pará, por meio do riso escrachado e do escárnio, em que potencializa sua performance *bicha* através dos marcadores de exclusão desse território, tomando os espaços da cidade como possibilidade de re-existência. Por fim, Las Bibas From Vizcaya representa uma série de produções digitais caracterizadas por uma estética do *armengue* que opta pela dublagem de produtos audiovisuais para romper com certos modos específicos das indústrias definirem não apenas os corpos, mas os próprios textos midiáticos.

A partir das produções audiovisuais analisadas, vemos como essas performances ultrapassam a dimensão da representação e conformam-se como mobilizadoras do próprio mundo em que se vive, com memórias e identidades que envolvem reiteraões e suas rupturas com noções de passado, presente e futuro. As performances, nos termos de Taylor (2013), devem ser tomadas enquanto memória cultural e forma de transmissão de conhecimento, já que acionam imaginários específicos culturalmente e se colocam como manifestação política diante de “mandatos econômicos e sociais que pressionam os indivíduos a performatizar de acordo com certos modos normativos” (TAYLOR, 2013, p. 42).

Ao acionarmos a expressão *bichas daninhas* para tais performances, propomos observar outros modos de viver o tempo, tendo em vista as especificidades da formação cultural brasileira na constituição de sujeitos LGBTQ e suas expressões de gêneros e sexualidades, levando em consideração as conjunções e disjunções de experiências globalizadas vividas em determinados países subdesenvolvidos, marcados pela modernização tardia e pela estrutura da colonialidade (RESENDE; THIES, 2017). Levando em consideração que esses vídeos integram uma série de fluxos midiáticos de uma cultura *pop* global, é interessante observar como as próprias convenções que definem os gêneros midiáticos, tais como a canção popular e o videoclipe, por exemplo, são utilizadas pelos artistas analisados para incorporar memórias coletivas e territorialidades que conformam as experiências musicais e audiovisuais no Brasil.

Janotti Jr e Sá (2019) argumentam que os sistemas classificatórios em torno da cultura *pop* envolvem relações de poder e separações entre centro e periferia, gêneros musicais globais e locais, tratados de modo dicotômico, “reproduzem as relações hierárquicas norte-sul e devem ser enfaticamente desnaturalizadas e criticadas” (JANOTTI JR; SÁ, 2019, p. 136-137). Deste modo, há um potencial reinventivo na performance das *bichas daninhas* que indica um modo estético de dessacralizar determinadas relações de poder na música *pop*, quando apropriados elementos globais em contextos culturais específicos.

Se, para Taylor (2013), as performances são memória cultural e produção de conhecimento, a noção de Sul-Global nos auxilia a olhar para essas experiências como produção de saberes não-europeus –

ainda que vulneráveis à dominância do poder no capitalismo global. E, neste sentido, até mesmo a incorporação do termo *queer*, proveniente dos estudos de gênero e sexualidade de matriz estadunidense, torna-se problemática se pensamos a partir da lógica de territórios localizados no Sul-Global. Nas valas e lixões de Belém do Pará, nos tijolos que reproduzem o salto alto, das reapropriações do televisivo para noticiar um modo *bicha* de ser, essas performances reivindicam, por meio das formas expressivas audiovisuais, narrar modos de vida próprios através dos mecanismos colonizadores que condicionam suas próprias vidas dentro de um sistema capitalista (MIGNOLO, 2007). As noções de normalidade dos corpos são modos de construção da modernidade que envolvem a transformação das nossas memórias ancestrais latino-americanas em *civilização* moderna e, portanto, calcada no corpo racional, biológico e binário.

Quando Halberstam (2005) afirma que as temporalidades *bichas/viadas* são da ordem de um presente persistente, ele critica os modos como o tempo da modernidade aciona o tempo do capitalismo, da produtividade, da reprodução, de mercadorias e da reprodução sexual, o tempo da família, da educação infantil. O futuro, na modernidade, é uma projeção determinada por essas convenções dentro do sistema capitalista, por isso, a temporalidade *queer* seria uma virtualidade *vigorosa, resiliente e inegável*, o que nos convida a olhar para a potencialidade de “vidas ‘sem roteiro’ de convenções”⁴¹ (HALBERSTAM, 2005, p. 11). A temporalidade *queer* rompe com “as narrativas normativas do tempo que formam a base de quase todas as definições sobre o humano em quase todos os nossos modos de compreensão [...] afetiva e estética”⁴² (HALBERSTAM, 2005, p. 184). São possibilidades de constituição de outros tempos que lidam com o rechaço, a invisibilidade, o não-reconhecimento de suas práticas socioculturais, mas que potencializam e repotencializam, principalmente através do audiovisual e das redes sociais digitais, as experiências de sujeitos invisibilizados enquanto visíveis e vivíveis.

41 No original: “the potentiality of a life unscripted by the conventions”.

42 No original: “Queer temporality disrupts the normative narratives of time that form the base of nearly every definition of the human in almost all of our modes of understanding [...] of the affective and the aesthetics”.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017

BUTLER, Judith. *Corpos que ainda importam*. COLLING, Leandro. *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 21-42.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 13 ed. Tradução: Renato Aguiar. Coleção Sujeito & História. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARDOSO FILHO, Jorge Cunha; GUTMANN, Juliana Freire. Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos. *Intexto*, Porto Alegre, UFRGS, n. 47, p. 104-120, set./dez. 2019.

COLLING, Leandro. Introdução: caras que desfazem gêneros. : COLLING, Leandro. *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 9-15.

COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO, Murillo Nascimento. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 57, e195702, 2019.

FERREIRA, T. *Transformações de políticas e afetos no Brasil: contextualizando radicalmente o acontecimento Junho de 2013 em fluxos audiovisuais*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2019.

FLECK, Nilson G. “Minha Opinião: Herbologia”. *Revista Ciência das Plantas Daninhas*. v. 14, n.º. 2, 2007. p. 9-10.

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

GONZATTI, Christian; KOLINSKI MACHADO, Felipe Viero. Notas sobre o espalhamento da criança viada na cultura pop digital brasileira. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 9, p. 248-267, 2018.

GUTMANN, Juliana Freire. *Performance como dimensão de apreensão da cultura audiovisual nas ambiências digitais*. Projeto de Pesquisa apresentado ao CNPq – Bolsas de Produtividade em Pesquisa, 2018. [Não publicado]

GUTMANN, Juliana Freire; MOTA JUNIOR, Edinaldo; DA SILVA, Fernanda Mauricio. Gênero midiático, performance e corpos em trânsito: uma análise sobre dissidências da conversação televisiva em canais no YouTube. *Galáxia*. [S.l.], ago. 2019.

GUTMANN, Juliana Freire; CALDAS, Fernanda. É TV na internet?: Matrizes midiáticas e definições em disputa do YouTube no Brasil. *ANAIS DA XXVII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, Belo Horizonte, PUC-Minas, 2018.

HALBERSTAM, Judith. *In a Queer Time and Place: transgender bodies, subcultural lives*. New York/London: New York University Press, 2005.

HUTCHEON, Linda. 'Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History'. In: O'Donnell, P.; DAVIS, R. C. (Orgs). *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 3-32.

JANOTTI JR., Jeder; SÁ, Simone Pereira de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. *Galáxia (São Paulo)*, São Paulo, n. 41, p. 128-ç139, ago. 2019.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, v. 3, n.1, dez./ago. 2009, p. 21-47.

MANNA, Nuno; LAGE, Igor. Uma “catástrofe do tempo”: narrativa e historicidade pelas Vozes de Tchernóbil. *Galáxia (São Paulo, online)*, 2019, p. 34-46.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. As formas mestiças da mídia: entrevista à revista Fapesp. *Revista Fapesp*, edição 163. São Paulo: setembro de 2009. Disponível em <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>>. Acesso em 13 de set de 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

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

MARWICK, A. *Status update: Celebrity, publicity, and branding in the social media age*. Connecticut: Yale University Press, 2013.

MIGNOLO, Walter D. *La idea de America Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

OLIVEIRA, João Manuel. Trânsitos de gênero: leituras *queer/trans* da potência do rizoma gênero. COLLING, Leandro. *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 109-131.

PEREIRA DE SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. *Cultura pop*. Salvador: Edufba, 2015.

PEREIRA DE SÁ, Simone. The Numa Numa Dance e Gangnam Style: vídeos musicais no Youtube em múltiplas mediações. *Galáxia* (São Paulo, Online), n. 28, p. 159-172, dez. 2014.

PETERS, Kathrin; SEIER, Andrea. Home dance: Mediacy and Aesthetics of the self on *youtube*. SNICKARS, Pelle; VONDERAU, Patrick. *The Youtube Reader*. Estocolmo: National Library of Sweden, 2009, p. 187-203.

RESENDE, Fernando; THIES, Sebastián. Temporalidades enredadas no Sul Global – Editorial. *Contracampo*, Niterói, v. 36, n. 03, dez. 2017/mar. 2018.

REUTLER, Maike. “You have to buy your own beer, *queer*”: Parody and Queerness in Ugly Betty. *Journal of Serial Narration on Television*, n. 3, 2013, p. 53-63.

SOARES, T.; JANOTTI JR., J. S. Pop-Cult-Descolado: A cultura pop como dispositivo e maquinário estético-semiótico. *Anais do 38º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VILLAS BÔAS, Valéria Maria. *Contar não é o mesmo que viver: jornalismo e subjetividade na atuação do repórter na televisão brasileira*. 370 fls. 2018. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

ZAFRA, Remedios. Conectar, Hacer, Deshacer (los Cuerpos). *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, San Sebastián, n. 64, 2008, p. 138-145.

ZAMBONI, Jésio. A bicha na emergência da homossexualidade cultural: Peter Fry e o que o inglês não viu. *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 30, dez. 2018.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CAPÍTULO 13

A catástrofe da LGBTIfobia: reflexões a partir do videoclipe Fiscal

PHILIPPE OLIVEIRA ABOUID (TRAMAS / UFMG)

Introdução

Propomos uma reflexão em torno da catástrofe da LGBTIfobia a partir do videoclipe Fiscal¹, produzido por MC Queer e compartilhado no *YouTube*. A narrativa do videoclipe faz alusão a um caso de violência por motivações homofóbicas ocorrido em São Paulo, quando um jovem de classe média foi brutalmente agredido com uma lâmpada fluorescente no rosto. Tanto o videoclipe, como o episódio no qual ele foi inspirado, oferecem-nos aberturas para pensarmos em uma série de questões que atravessam fortemente o fenômeno da homofobia, da LGBTIfobia, bem como algumas ações de enfrentamento; e aquilo que especificamente tratamos aqui como a catástrofe da LGBTIfobia.

Partiremos do entendimento de catástrofe trabalhado por Nestrovski e Seligmann-Silva (2000), que discutem o conceito a partir de nova visão

1 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2PP1232EJdQ> >. Acesso em: 06 abril. 2020.

da realidade, em que a catástrofe está intrinsicamente implicada no cotidiano das pessoas. Partindo da relação conceitual com o trauma, os autores entendem a catástrofe tanto no seu sentido de rompimento, perfuração, como no sentido de suplantação, superação. Considera-se, portanto, as potencialidades que a perspectiva da catástrofe pode apontar, ou seja, a ideia de reviravolta, de deslocamento, e nesse sentido colocá-la em relação àquilo que a LGBTIfobia faz engendrar.

Na discussão que propomos sobre a catástrofe da LGBTIfobia, entendemos que escapar às regras estabelecidas pela norma social é se colocar à margem da sociedade, e, portanto, estar mais suscetível à violência homofóbica e, neste caso, LGBTIfóbica. Opera no social uma lógica de produção e controle dos corpos, baseada nas relações sexuais, de gênero e de sexualidade, constituindo-se como a face catastrófica da LGBTIfobia. O videoclipe, em certa medida, nos permite observar algumas dessas nuances, tanto numa dimensão política, como de poder e de sentidos.

Sendo assim, perguntamo-nos em que medida o videoclipe Fiscal nos ajuda a refletir sobre a catástrofe da LGBTIfobia, considerando que tanto o episódio sobre o qual se inspira, como as questões problematizadas pelo videoclipe, sua estética, textos, imagens, sons, entre outros elementos, nos oferecem contribuições para a elucidação da catástrofe, observando-as enquanto realidade presente no cotidiano das pessoas LGBTI².

Neste artigo utilizamos o termo LGBTIfobia, ainda que o objeto de pesquisa sobre o qual nos debruçamos esteja relacionado a um contexto de violência homofóbica e se refere àquilo que acomete especificamente homossexuais masculinos. No entanto, acreditamos que podemos pensar em termos de LGBTIfobia, uma vez que tais relações políticas, de poder e de sentido, que aqui refletimos enquanto a face catastrófica da LGBTIfobia, atravessam veementemente todas essas categorias e identidades, ainda que se manifestem de modo específico, com mais

2 O termo nesta pesquisa se refere a lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e intersexuais. Como gesto político, sua utilização busca ampliar as múltiplas identidades que são atravessadas por relações de poder que incidem de modo diferenciado nas diferentes expressões de gênero, sexo e sexualidade.

ou menos intensidade, dependendo das hierarquias sexuais, raciais, de classe, entre outras camadas de poder que se sobrepõem umas às outras, indicando múltiplas interseccionalidades.

O videoclipe foi produzido considerando um contexto de violência que acomete parte da população LGBTI, cujos corpos estão marcados por sua condição política precária. Assim, buscamos refletir quão catastrófico é para homossexuais, entre outras pessoas LGBTI, conviver com esses mecanismos de controle dos corpos, que os colocam em contato latente com a violência por motivações LGBTIfóbicas, a possibilidade do embate, do choque, seja tanto numa dimensão física, como institucional, social, religiosa, etc.

A catástrofe da LGBTIfobia, portanto, aponta para a vulnerabilidade de corpos LGBTI, que enquadrados na condição de ser o *Outro*, tornam-se aqueles contra o qual a sociedade precisa se defender. Acreditamos que os enquadramentos sociais discutidos por Butler (2018), a condição política precária de corpos LGBTI, em diálogo com a dimensão de uma política da inimizade e a dinâmica da necropolítica mbembiana, em sua aproximação com a violência LGBTIfóbica, manifestam-se cotidianamente nos interstícios do tecido social, institucional e político e, nesse sentido, acionam todas as extensões da catástrofe.

Não obstante, a catástrofe da LGBTIfobia não se trata daquilo que definiria um destino certo para as pessoas LGBTI, mas sobretudo nesse sentido de potencialidade tanto nos termos da necropolítica mbembiana, como nas questões que estão postas na política da inimizade (MBEMBE, 2017), na dimensão política de precariedade e dos enquadramentos em torno da norma (BUTLER, 2018). Portanto, a LGBTIfobia potencializa ações de amplas modalidades de denúncia e combate contra suas lógicas e consequências.

Modos de enfrentamento da LGBTIfobia a partir do videoclipe Fiscal

O videoclipe *Fiscal* foi publicado no *YouTube* em 23 de maio de 2016 e possui mais de 880 mil visualizações. Ele foi produzido pelo jovem publicitário paulista Felipe Simi, que usa o codinome MC Queer. A ambiência na qual o videoclipe se hospeda, o *YouTube*, transcende a ideia de um repositório de vídeos, pois é também um espaço que fomenta a

produção e a reverberação de conteúdos audiovisuais, com uma diversidade de participantes: canais de TV, empresas, anunciantes, instituições, profissionais e amadores; bem como de diversos tipos de produtores e produtos, como *youtubers*, *vloggers*, institucionais e corporativos, vinculados ou não a grandes empresas da mídia.

No *YouTube* também se articula uma complexa trama de enfrentamento e/ou reforço da LGBTIfobia, por meio de canais e diversos produtos audiovisuais, o que caracteriza o contexto social, comunicacional e político a partir da segunda década do século XXI, inclusive no Brasil. É o caso do videoclipe *Fiscal*, que aqui trazemos como ponto de partida para as discussões sobre a catástrofe da LGBTIfobia. Ele se insere nessa nova dinâmica de produção e consumo de produtos audiovisuais, inclusive por amadores, criadores não necessariamente profissionais da área, tendo o *YouTube* como uma das plataformas de publicação, circulação, divulgação e monetização desses produtos.

A música e o clipe fazem referência a um episódio de homofobia ocorrido em São Paulo, quando um jovem, branco, de classe média e heterossexual, foi agredido com uma lâmpada fluorescente no rosto ao andar com dois amigos homossexuais, que saíam de uma boate voltada para o público LGBTI³. Reiterar esse recorte racial, sexual e afetivo torna-se importante na medida em que não se espera que sujeitos heterossexuais, e que ocupam certos espaços privilegiados de poder, também possam ser vítimas da violência LGBTIfóbica em determinadas circunstâncias. Conforme aponta Carvalho (2012), a homofobia atinge não apenas aqueles que fogem ao imperativo da heterossexualidade, mas também acomete sujeitos que, por algum motivo, têm comportamentos fora dos padrões estabelecidos pelo gênero correspondente ao sexo biológico.

Tão logo se inicia a música *Fiscal*, MC Queer diz que “o fervero também é luta”, reiterando a proposta de enfrentamento da LGBTIfobia que perpassa a construção do videoclipe. Alguns elementos trazidos em seu conteúdo apontam para a ideia de ampliar a discussão da homofobia, incluindo outras categorias identitárias na crítica que propõe. A

3 Ver: *Pensei que ia morrer, diz jovem agredido com lâmpada na Paulista*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/12/pensei-que-ia-morrer-diz-jovem-agredido-com-lampada-na-paulista.html>>. Acesso em: 01. mar. 2020.

composição dos personagens é formada por homens, mulheres, *drags* e travestis, em sua maioria brancos e reconhecidos pelo público que consome esse tipo de produto.

Além da predominância de pessoas brancas, os personagens foram construídos a partir de modelos normativos de gênero, como é possível observar na seleção do vestuário. Os trajes seguem uma lógica binária de papéis de gênero, não claramente numa perspectiva crítica. Os tons trabalhados foram escuros e claros, nas cores branca, cinza e preto, talvez no sentido de indicar a persistência dessa norma, a insistência do luto, ou mesmo do binarismo biológico.

O cenário em que se dá o videoclipe consiste em um grande galpão no qual também contrastam as cores branca, preta e cinza. O local oportuniza ao videoclipe trabalhar com alguns enquadramentos nas filmagens, que em certa medida nos remetem ao perigo das ruas e dos corredores escuros. Mas com esta exibição também trabalham com uma certa dimensão da cultura LGBTI, como os espaços guteticados de relações homoeróticas, como banheiros públicos, saunas, além de boates e *dark room*.

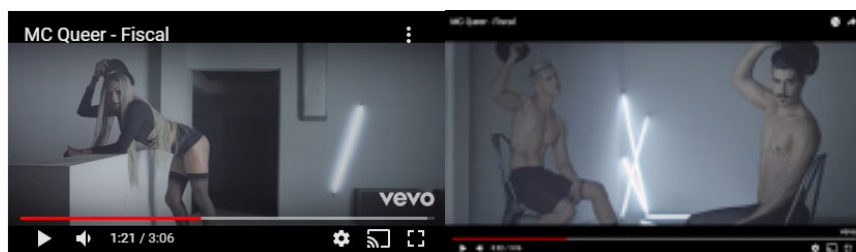


Figura 1: Frames do videoclipe Fiscal no YouTube⁴

As lâmpadas fluorescentes são elementos cenográficos importantes ao longo do videoclipe, e é especificamente aquilo que nos indica a inspiração de MC Queer, no episódio de homofobia ocorrido na Avenida Paulista. A lâmpada fluorescente como elemento cenográfico central mobiliza uma série de questões que o clipe busca problematizar, como a iminência da violência LGBTIfóbica, a questão da LGBTIfobia como

4 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2PP1232EJdQ> >. Acesso em: 06 abril. 2020.

um dispositivo das fronteiras de gênero (BORRILLO, 2015), as relações políticas baseadas na inimizade ou mesmo em contornos necropolíticos.

Em várias sequências do videoclipe assistimos os personagens quebrando as lâmpadas que compõem o cenário. Ao serem quebradas, os cacos caem como glíter em tons brancos, prateados e lilás. Em uma dessas sequências, as lâmpadas fluorescentes, que formam uma cruz, são quebradas com um taco de beisebol. Essa cena parece sugerir uma crítica ao modelo heterossexista, baseado no binarismo sexual e de gênero, profundamente arraigado no modelo fundamentalista cristão de família, que exclui outros arranjos familiares desse conceito nuclear, bem como outras expressões de gênero e sexualidade.

Quem quebra essa lâmpada é a cantora Linn da Quebrada, ou seja, uma mulher, travesti, preta, cujo corpo está marcado pela subversão às normas de gênero e sexualidade, e de todas as estruturas sedimentadas em torno delas. O brilho e as cores aparecem ainda no batom de algumas *drags*, no pó das lâmpadas quebradas e na performance dos personagens, podendo indicar sobretudo o rompimento com a regra.



Figura 2: Frame do videoclipe Fiscal no YouTube⁵

A propósito, a música/clipe dialoga diretamente com os agressores, numa lógica de homem para homem, de virilidade, de combatividade, de exercício da masculinidade. É possível perceber essa estratégia a partir da voz, forçadamente masculina, agressiva, impositiva. Essa potência da voz na performance do MC Queer, que também aparece nos gestos acionados ao longo da narrativa, acaba por expandir uma dimensão de presença.

⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2PP1232EJdQ> >. Acesso em: 06 abril. 2020.

A música, o som, o vestuário e a performance dos personagens parecem inspirarem-se no *funk*, *rap* e na música eletrônica. Sobretudo com o *funk* e o *rap* são convocadas referências de enfrentamento ao sistema capitalista opressor ao qual estamos submetidos. São também espaços de visibilidade de outras expressões culturais marginalizadas. A estética desses gêneros está fortemente atravessada por essa lógica combativa, inclusive numa dimensão de raça e classe que se desdobra nessa perspectiva estética.

No videoclipe, essa materialidade da voz é constituinte de sua composição estética. O MC Queer parece reivindicar essa condição de virilidade e masculinidade e ainda que masculinizado, ele se coloca como um homem gay. Esse gesto forçadamente masculino dialoga com a lógica do homem macho e viril que impulsiona esses crimes de ódio, tal como o que motivou a agressão retratada. A letra da música se refere a esse fiscal “me chama de veado, invertido e baitola; bichinha, boiolinha, bambi, chupa-rola”. Recorrendo a Eribon (2008), entendemos que determinados adjetivos, como bicha, veado, baitola, boiola, sapatão, bolacha, caminhoneira, traveco e muitas outras palavras são usadas como ofensa àqueles que não se enquadram nas normas dominantes que balizam os gêneros e as sexualidades.



Figura 3: Frame do videoclipe Fiscal no YouTube⁶

Em seguida a música adverte que “tem que ser macho pra caralho pra poder dar o próprio cú”. Tal associação da homossexualidade ao papel sexual passivo, portanto desertor da masculinidade/heterossexua-

⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2PP1232EJdQ> >. Acesso em: 06 abril. 2020.

lidade, se repete na última estrofe, quando a música sugere “fala pra tua mina que tu gosta de fio-terra”, subentendendo que o agressor pode ser homossexual não assumido.

Logo na primeira estrofe da música há uma provocação que nos pareceu incômoda: “todo mundo tá ligado, quer dar ré e vai de segunda. Quebra lâmpada na cara pra não enfiar na bunda”. Claramente aponta-se para um suposto desejo homoerótico do agressor de ser penetrado, como na discussão supracitada em relação ao fio-terra. O fato de atribuir ao agressor uma sexualidade não heterossexual, não resolvida, mascarada, pode encobrir a ideia de que os agressores homofóbicos, no fundo, são homossexuais. A violência contra o LGBTI é devolvida aos próprios, num movimento de culpabilização que é conduzido por quem seria a vítima.

De alguma forma, a letra da música passa pelas questões de classe e hierarquização desses corpos marginalizados, quando por exemplo questiona “se eu apanho na Paulista, imagina na ruela”. A diversidade de corpos também está presente na composição dos personagens, mas não chega a dimensionar questões sobre interseccionalidades.

No clipe, algumas cenas trabalham a dimensão fálica como elemento de composição. Outros elementos textuais irão compor essa trama, como o taco de beisebol, as lâmpadas, as performances dos personagens, e contribuem para reforçar certa centralidade do falo.



Figura 4: Frame do videoclipe Fiscal no YouTube⁷

⁷ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2PP1232EJdQ> >. Acesso em: 06 abril. 2020.

A virilidade e a linguagem falocêntrica como elementos constitutivos do videoclipe podem ser percebidas na performance do personagem do próprio MC Queer – corporal, gestual, estética, no manejo da linguagem, nos discursos acionados, entre outros elementos estéticos. A narrativa do videoclipe sugere um paradoxo que chega a problematizar o lugar violento desse imaginário falocêntrico e machista, na medida que se vale desses mesmos discursos opressores em sua estratégia de enfrentamento, quando reivindica a virilidade que lhe fora tomada.

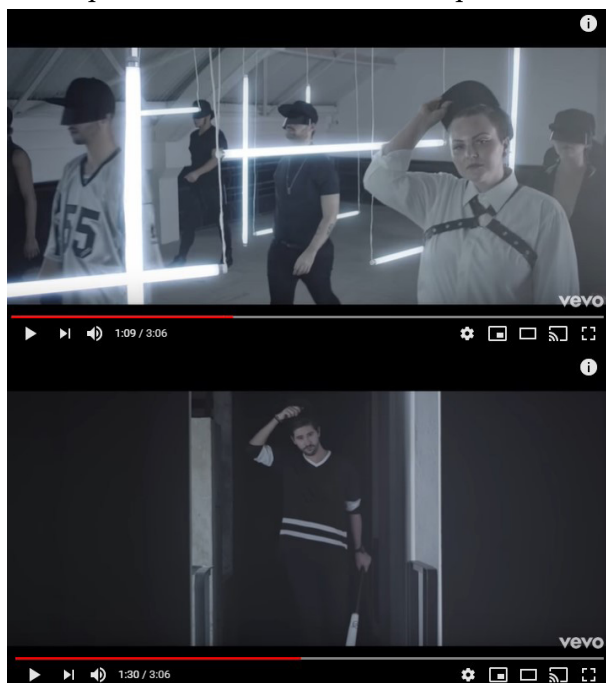


Figura 5: Frames do videoclipe Fiscal no YouTube⁸

No videoclipe os personagens usam máscaras, que são retiradas ao longo da narrativa, sugerindo a ideia de *sair do armário* ou assumir-se. Essa é uma reivindicação da militância LGBTI para a política de enfrentamento da LGBTIfobia. A partir do videoclipe, essa leitura também sugere que os homofóbicos tirem *as máscaras* que encobrem uma

⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2PP1232EJdQ> >. Acesso em: 06 abril. 2020.

suposta homossexualidade não revelada. Ou seja, enfrenta-se o agressor questionando a sua heterossexualidade, como já observamos em outros momentos da música.

Os personagens do videoclipe são formados por pessoas conhecidas para quem consome esse tipo de produto audiovisual no *YouTube*. Por exemplo, os produtores do canal Divas da Depressão; Leona, que ficou conhecida pela produção caseira de uma série de vídeos para o *YouTube*; as cantoras e artistas Lia Clark e Linn da Quebrada, entre outras subcelebridades do *YouTube* voltadas para a relação com o público LGBTI. Observa-se nessa plataforma a existência de diversos canais e produtos midiáticos que, entre outras coisas, propõem o enfrentamento da LGBTIfobia. Esses produtos, além do viés mercadológico, também se configuram como uma ação de ativismo e militância política. Consideramos importante apontar que tanto o personagem, como a estética e performance do MC Queer passam bem longe daquilo que se entende como *queer*, ou seja, daqueles corpos que escapam aos binarismos, às normas e aos contratos sociais de gênero, sexo e sexualidade.

Reflexões sobre a catástrofe

Compreendemos que a ideia de catástrofe, ainda que não possua contornos teóricos que indiquem um *status* conceitual, sendo, portanto, manejada de diferentes formas e a partir de diferentes fenômenos, pode indicar alguns elementos que contribuem para a reflexão aqui proposta sobre a catástrofe da LGBTIfobia. Em nossa compreensão de catástrofe, há em seu sentido semântico a ideia de colapso, ou seja, o que ocorre no limite da ação, e nesse sentido abre caminhos para deslocamentos e movimentos de superação.

A fim de alargarmos nosso entendimento sobre a catástrofe, acionamos Nastrovski e Seligmann-Silva (2000) em suas discussões sobre trauma, memória e catástrofe. Os autores trabalham com a ideia de uma nova visão da realidade como catástrofe e discutem suas consequências para a concepção tradicional de representação. Eles afirmam que cada vez mais a catástrofe passou a ser vista no próprio real, ou seja, no cotidiano, visto, portanto, como a materialidade mesma da catástrofe.

Nesse sentido, os choques e embates com o perigo fazem parte, cotidianamente, da experiência do homem moderno. Deste modo, o real está completamente impregnado pela catástrofe.

Ainda de acordo com os autores, por definição, a catástrofe é um evento que provoca um trauma. Etimologicamente o trauma diz respeito não apenas ao sentido de friccionar, perfurar, mas também o de suplantar, passar através. O trauma se caracteriza pelo adiamento e pela incompletude, uma vez que no trauma o evento é experienciado tardiamente. Nesses termos, a temporalidade desse evento envolve construções recíprocas entre passado e presente. Os autores ainda nos lembram que não é necessário passar por uma catástrofe para reconhecer as contingências traumáticas da experiência.

Nestrovski e Seligmann-Silva (2000) colocam ainda a catástrofe do Holocausto no cerne da crítica sobre a concepção do conhecimento como uma representação da realidade. Recorrendo a Saul Friedlander, eles questionam se o exermínio dos judeus da Europa pode ser objeto de discussão teórica. Ou seja, esse evento limite exigiria uma memória que não pode ser distorcida ou banalizada; portanto, existem limites para a sua representação, e esses limites não podem ser transgredidos. A partir do Holocausto, Nestrovski e Seligmann-Silva (2000) entendem que esse evento desafia as formas de pensar, elaborar e representar. Para os autores, existe uma contradição inerente na ideia de que a representação depende da catástrofe, e de que a catástrofe dificulta, ou mesmo impede a representação. A representação em sua forma tradicional passou a ser vista como algo impossível.

Recorremos a Hannah Arendt, que não se debruça especificamente sobre o conceito de catástrofe, inclusive com um manejo despretensioso em relação a uma lógica conceitual. No entanto, a autora sinaliza que não se pode reduzir a catástrofe a um acontecer puramente humano, tampouco reduzi-la a acontecimentos relacionados à natureza do homem. Assim sendo, os homens agem e são condicionados por este mundo, portanto, “toda catástrofe ocorrida e ocorrente nesse mundo é neles refletida, co-determina-os”. (ARENDRT, 2018, p. 36).

A partir de Arendt (2018) e de suas contribuições sobre o sentido da política, podemos refletir a catástrofe tanto na experiência do holo-

causto como de outros regimes totalitários. Também se observa a catástrofe na possibilidade de extinção da humanidade por meio da bomba atômica, condição na qual encontramos a finitude da vida e da política.

A autora faz uma abordagem profunda sobre a questão da política, sobretudo no pós-guerra, entendendo que seu fundamento se encontra na pluralidade dos homens, na necessidade do diverso, no reconhecimento da diversidade. Nos termos de Arendt (2018), a política se estabelece no intraespaço, no entre-os-homens e em relação aos demais. A política, então, é entendida como ação em comum implicada na condição plural do homem. Neste aspecto, portanto, indicamos a dimensão política da catástrofe, sobretudo em sua relação com a LGBTIfobia, bem como sua possibilidade de superação. É justamente no não reconhecimento da diversidade, ou seja, na política do preconceito que pode culminar no próprio fim da política, que se instaura a catástrofe da LGBTIfobia.

O *fiscal do amor* como elemento catastrófico

Conforme pontuamos até aqui, o videoclipe *Fiscal* passa por questões que atravessam o cotidiano de pessoas LGBTI e que dizem de relações de poder e de sentidos, fortemente relacionadas aos enquadramentos sociais e à condição política precária de corpos LGBTI engendrados pela LGBTIfobia. As normas sociais de gênero, sexo e sexualidade, que são tensionadas por experiências dissonantes, parecem enredar a ideia do *fiscal do amor* presente na letra da música e na performance dos personagens. O título do videoclipe, que é homônimo da música, é um elemento chave trabalhado pelo MC Queer em diversos aspectos estéticos, performáticos, sonoros, imagéticos, e na relação entre esses elementos que conformam o produto audiovisual.

A ideia do *fiscal* tem uma conotação bastante expressiva na dinâmica do videoclipe e dialoga com a dimensão de catástrofe da LGBTIfobia que discutiremos adiante. Observamos a persistência do videoclipe em retratar os enquadramentos em torno das normas, que se constituem como elementos da catástrofe da LGBTIfobia, a partir da potencialidade da violência, do trauma, do revés, como também no sentido de sua superação.

Como podemos observar em diálogo com o videoclipe, esses enquadramentos permeiam esquemas e estruturas simbólicas, discursivas, institucionais políticas, religiosas, entre outras. No contexto de uma sociedade marcada pelo machismo e pela LGBTIfobia, que de certo modo compartilha imaginários sobre as homossexualidades que balizam a nossa relação com o *outro*, a violência LGBTIfóbica transcende as dimensões de gênero, sexo e sexualidade, constituindo-se nos termos de uma política baseada na diferença, em que a humanidade que já não é reconhecida nesse *outro* pode, então, ser apagada.

Nesses termos, convocamos Butler (2018) para quem “o corpo está exposto a forças articuladas social e politicamente” (p. 16), sendo a concepção de precariedade ligada à noção política de *condição precária*. Portanto, neste lugar o que se observa é uma dimensão de valor que se atribui a esses corpos. A relação entre os corpos é um abrir-se ao *outro*, uma vez que sua condição de existência é coletiva. No momento em que um corpo destoa da norma, ele perde o seu valor e se expõe, de modo mais vulnerável.

Para além de estruturar a maneira pela qual conhecemos e identificamos a vida, segundo Butler (2018), os enquadramentos constituem condições que vão oferecer suporte para essa vida. Nesse sentido, o enquadramento funciona normativamente, mas também pode colocar em questão certos campos de normatividade, a depender do seu modo de circulação. Eles podem ser percebidos quando se determinam quais vidas serão efetivamente abordadas como vidas, embora existam outras que não assumem uma forma percebível como tal, como ocorre em crimes de ódio, como aquele aludido pela narrativa do videoclipe.

A autora sinaliza que se alguém se situa fora do enquadramento fornecido pela norma, esse alguém efetivamente não é tido como uma vida válida, passível de luto. O enquadramento se constitui como uma maneira de organizar e apresentar uma ação, e nesse sentido também leva a uma conclusão interpretativa acerca desta ação. O que move determinado sujeito a se sentir no direito de agredir, portanto corrigir o comportamento do *outro* que é identificado como desertor, está fortemente relacionado a essa noção de enquadramento, como também às normas que circulam socialmente.

Butler (2018) afirma que formas de racismo tendem a produzir versões icônicas de populações, cujas perdas podem não ser vistas como perdas, não sendo passíveis de luto. A autora indica que a precariedade da vida está articulada a redes amplas de sociedade e trabalho, cuja distribuição diferencial da condição de precariedade leva àquelas cujas vidas não são consideradas lamentáveis a conviverem com a fome, com o subemprego, a privação de direitos, bem como à exposição diferenciada à violência e à morte.

A norma produz um paradoxo de um humano que não é humano, ou àquele que apaga o humano como uma alteridade conhecida. Aqui se apresenta o caráter restritivo da norma, em que determinados humanos podem não ser qualificados como tais, principalmente aquele que não encarna a norma que vai determinar quem deve ou não ser qualificado como humano.

Na perspectiva de Butler (2018), precariedade e condição precária seriam conceitos que se entrecruzam. Embora as vidas sejam precárias por definição, a condição precária tende a designar as condições políticas nas quais determinadas populações ficam expostas às violações, à violência e à morte de modo diferenciado. Para a autora, é fundamental para a política compreender a precariedade em sua condição compartilhada, e a condição precária como indução política, que a partir de um ponto de vista racial e nacional, expõe determinadas populações a uma violência maior.

Não é por acaso que a vítima do episódio de homofobia, a partir do qual se desdobra a narrativa do vídeo, foi atingida com uma lâmpada fluorescente no rosto. Recorrendo a Levinas, Butler (2018) afirma que ao encontro do rosto, o sujeito pode experimentar a tentação da violência quando se depara com aquilo que julga ser a condição de vida precária do outro. O rosto convoca certa ambivalência em relação ao sujeito, ou seja, o desejo e o interdito de matar.

Observamos que esses apontamentos de Butler (2018) em alguma medida se aproximam das leituras de Mbembe (2017) sobre corpos racializados na sociedade contemporânea, nos quais também se enquadram os corpos LGBTI. Essa face catastrófica da LGBTIfobia caracteriza as relações sociais na sociedade contemporânea e aponta para sua confi-

guração política. Nesses termos, a LGBTIfobia se assenta nessa lógica da separação, dos movimentos de ódio, de hostilidade e luta contra o inimigo.

Mbembe (2017) afirma que a tragédia do *Outro* tem a ver com a instabilidade que ser esse *Outro* representa, ou seja, o *Outro* é aquele que precisa provar que é um ser humano e que é semelhante a mim. O *Outro* vive na expectativa do repúdio, convencido da vergonha que sua vida representa, com medo de mostrar-se como realmente é. Assim, o desejo de ser um homem entre os demais é impossibilitado pela condição de ser *Outro*, por sua diferença decretada.

Para Mbembe (2017), o desejo do inimigo é alimentado por muros de separação, dispositivos securitários, trincheiras, demarcações, que agora estão em todos os lugares; passamos a admitir que entre nós e eles não há nada em comum. Recorrendo a Carl Schmitt, o autor aponta que esse inimigo sugere um antagonismo supremo, ou seja, configura-se como aquele que se pode matar, uma vez que ele nega o nosso ser de modo existencial.

Segundo Mbembe (2017), pouco importa se esses inimigos existem de verdade; é preciso apenas criá-los, encontrá-los e buscar extingui-los. A guerra contra inimigos existenciais passa a ser entendida em termos metafísicos, envolvendo a totalidade do ser. Não há nenhum acordo possível com esse inimigo e sua figura aparece, então, como caricaturas e/ou estereótipos. Essas figuras funcionam, numa dimensão ontológica, como uma ameaça desses *Outros* que pesa sobre nós. Nas democracias liberais, essa imaginação alimentada pelo ódio se articula em meio à criação de obsessões sobre a verdadeira identidade desse inimigo ao qual eu me oponho. No espírito contemporâneo, as últimas palavras da política estariam no ódio ao inimigo, na necessidade de neutralizá-lo, de evitar o contágio.

Nesse sentido, a necropolítica LGBTIfóbica pode ser entendida como a possibilidade de extermínio de corpos LGBTI, presente nesta sociedade ainda tão marcada pelo preconceito sexual e de gênero e que condena tal parcela da população a permanecer à margem do espaço social e político. O Holocausto de gays e lésbicas promovido pelo Estado nazista é um exemplo claro de política de extermínio de corpos LGBTI

a partir de enquadramentos interpretativos, bem como de fundamentos necropolíticos. Os homossexuais foram fortemente perseguidos e assassinados pelo regime alemão e recebiam uma identificação específica nos campos de concentração: eram marcados com um triângulo rosa.

A catástrofe da aids foi tomada por grupos conservadores da população como uma possibilidade de concretização do sonhado “holocausto gay”, que teria se iniciado nos campos de concentração nazista (CARVALHO E AZEVÊDO, 2019). A propósito, o acontecimento catastrófico dos campos de concentração, além de sua política antisemita, atingiu também pessoas LGBTI, negros, entre outros corpos marginalizados, cuja condição precária se estabelece no cruzamento com as dimensões imaginárias da sociedade.

Além disso, segundo o relatório do Grupo Gay da Bahia, relativo ao ano de 2018, um homossexual foi morto a cada 20 horas no Brasil, totalizando 440 mortes, entre lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais. Esses dados situam o Brasil como um dos países mais violentos do mundo para pessoas LGBTI. Esse entrecruzamento de valia dos corpos, de uma necropolítica LGBTIfóbica, bem como a impossibilidade da política que esses mecanismos de exclusão podem desempenhar na sociedade, tornam-se elementos centrais a partir dos quais propomos um diálogo possível entre Mbembe e Butler no que diz respeito à perspectiva da catástrofe da LGBTIfobia.

A catástrofe da LGBTIfobia

A partir do videoclipe, podemos observar a catástrofe da LGBTIfobia nesses mecanismos de controle e regulação dos corpos, bem como na potência traumática de sua condição política precária. Tais mecanismos de controle que a sociedade heterossexista faz engendrar é efetivamente aquilo que possibilita determinados sujeitos a agredir uma pessoa LGBTI por manifestar a sua diferença no espaço social.

Escapar às regras estabelecidas pela norma social é se colocar à margem da sociedade, e, portanto, mais suscetível à violência homofóbica e, neste caso, LGBTIfóbica. A LGBTIfobia também se estabelece na mesma lógica da produção de fobias e da vulnerabilidade dos corpos. A condição política precária a que se refere Butler (2018) nos indica que,

no que diz respeito à sobreposição das camadas de poder em corpos racializados, a representação do videoclipe não dá conta de abarcar.

Abordagens mais contemporâneas vão deslocar as nuances da homofobia para uma reivindicação política que oferece aberturas para compreender as diferentes formas de violência que atravessam outras expressões de gêneros e sexualidades. Nesse sentido, o termo LGBTIfobia nos permite compreender lógicas de hierarquização que legitimam e promovem violências físicas e simbólicas que, se num primeiro olhar, incidem sobre as sexualidades não heteronormativas, quando investigadas mais amplamente, apontam para um fenômeno que inclui performances de gênero não necessariamente vinculadas às sexualidades.

No videoclipe há uma série de elementos que nos ajudam a perceber o que entendemos como a catástrofe da LGBTIfobia, ainda que esse produto audiovisual não alcance todos esses lugares de problematização. Nesse caso, as ausências também nos ajudam a compreender outras questões a partir de suas invisibilidades. Compreendemos que o videoclipe retrata especificamente um caso de violência homofóbica, e questões como a transfobia e/ou a lesbofobia podem não estar diretamente representadas, mas quando é examinada a dimensão política, esta certamente nos oferecem aberturas para se pensar em termos LGBTIfóbicos.

Impregnada no cotidiano das pessoas LGBTI, para além de um evento limite que de algum modo indicaria uma experiência traumática, como aquela que motivou a narrativa do videoclipe, a catástrofe da LGBTIfobia é então constituída pelos choques e embates experienciados cotidianamente por essa população, e suplantados por ela. Como exemplo, a própria condição precária desses corpos, que cotidianamente estão potencialmente expostos à LGBTIfobia, submetidos ao que nos parece uma necropolítica nos termos mbembianos que incide diretamente sobre a população LGBTI, ou mesmo no enfrentamento a uma determinada política da inimizade que se constitui enredada nesse tecido social, institucional, religioso, midiático etc.

O videoclipe nos possibilita refletir sobre a catástrofe da LGBTIfobia na medida em que nos oferece uma série de elementos estéticos, visuais, sonoros, afetivos, performáticos, que apontam para esse cotidiano cujo embate com o *outro* é categórico, cuja condição de existência pode ser

negada, é passível de violência, do escárnio, ou seja, sempre aberto às possibilidades da catástrofe. É o encontro com o *outro* que pode te eliminar que sustenta a performance do MC Queer. Ele chama esse *fiscal* agressor para o combate, reivindica sua virilidade para reiterar que não há outro caminho que não seja a luta pela sobrevivência, por sua existência.

O apelo à virilidade e à dimensão fálica são elementos que aparecem na performance dos personagens. O uso das máscaras que indicam a repressão da sexualidade pela norma, o submundo das saunas como um elemento dessa cultura guetificada, e até mesmo dos banheiros públicos como locais de trocas de experiências sexuais que se situam no limiar entre o público e o privado, certamente podem ser vistos como elementos catastróficos para LGBTI. Ao mesmo tempo em que se situam como espaços de homosocialização, são nesses locais que determinados corpos podem estar ainda mais vulneráveis, suscetíveis à violência, ao choque, mas também ao prazer e à realização.

No que diz respeito à dimensão subjetiva, pode-se indicar que o videoclipe aponta para algumas questões importantes na experiência LGBTI, e talvez o que entendemos como violência epistêmica da LGBTIfobia. Na medida em que não há conhecimento fora da linguagem, e que a nossa linguagem se dá em termos generificados, é inerente o pensamento que os modos de subjetivação dos sujeitos estão fortemente estruturados a partir desse conceito binário e heterossexista.

Conclusão

Nesse artigo, buscamos articular algumas operações teórico-metodológicas em torno da catástrofe da LGBTIfobia referenciadas nas textualidades que emergem a partir do videoclipe da música Fiscal, de MC Queer. Tal produto audiovisual se propõe ao enfrentamento dessa lógica de produção da violência de motivações LGBTIfóbicas, baseadas nas relações de poder que atravessam a sociedade sob o regime da heterossexualidade.

No videoclipe Fiscal, ao mesmo tempo em que são questionadas e/ou enfrentadas as nuances do controle normativo dos corpos, também observamos a presença de um imaginário falocêntrico, que pode reduzir

a proposta de enfrentamento da LGBTIfobia. Há também uma dimensão de virilidade e combatividade reivindicada pela narrativa para o homem gay. Ou seja, mesmo quando se propõe o enfrentamento da LGBTIfobia, é possível observar a presença de discursos opressores contra os quais se pretende lutar. Tão catastrófico quanto o controle e a regulação dos corpos, apontamos para a catástrofe dos processos de subjetivação da LGBTIfobia que vão constituir as relações de poder e de sentido a partir dos enquadramentos normativos sociais.

Ainda na perspectiva de abrir as possibilidades de sentido em torno da catástrofe, conduzimos a discussão considerando a tensão inerente à LGBTIfobia na arena pública, e por conseguinte na política. Para isso, buscou-se refletir em que medida a catástrofe da LGBTIfobia, estabelecida por meio do controle dos corpos e dos processos de normatização, é capaz de engendrar uma lógica de produção de violências, de construção de sentidos e relações de poder, como também sugere um movimento de (re)ação às ordens de poder hegemônicas, de resistências, com potencial de transformação. Ou seja, a catástrofe da LGBTIfobia sugere tanto a possibilidade da irrupção, de ação do *outro* e da ação sobre si, como potencializa uma dinâmica de (re)ação que é produtora e carrega em si a potencialidade de resistência.

Embora a proposta do videoclipe seja uma estratégia de luta contra alguma forma de opressão, em alguma medida opera para o fortalecimento desses discursos. Ao reivindicar o lugar do macho e se estruturar a partir de uma linguagem falocêntrica, o clipe reforça a potência do masculino, a sua conduta de genitalização, de retorno e permanente busca pelo falo.

Compreendemos que algumas propostas de enfrentamento se fazem a partir de espaços privilegiados de poder, e podem não incluir toda a diversidade LGBTI, como diz a própria tentativa de se intitular como *queer* no recorte apresentado. Em alguma medida, as estratégias do clipe e da música reforçam o poder que se pretende combater, mas certamente não deslegitimam as ações de enfrentamento da LGBTIfobia que se apresenta por meio desse produto audiovisual.

A representatividade foi um dos lugares de problematização que o videoclipe não alcançou, seja pela predominância de corpos brancos ou mesmo na própria inscrição do produto em sua segmentação mercado-

lógica. A propósito, o videoclipe passa por um modelo de consumo que caracteriza parte da comunidade LGBTI, sobretudo a de classe média, branca. O próprio episódio retratado trata de um atentado contra um jovem branco da classe média paulista. Esse recorte racial e socioeconômico, em certa medida, também se inscreve na experiência do MC Queer.

O publicitário Felipe Simi está longe de qualquer proximidade com aquilo que a perspectiva *queer* poderia indicar. A teoria *queer* sugere que a vida social só pode ser entendida em sua intersecção com os significados sexuais pelos quais ela está atravessada. Em seus trabalhos sobre a teoria política e social *queer*, Warner (1994) afirma que ser *queer* é lidar com a estigmatização relacionada a gênero, família, liberdade individual, Estado, discurso público, consumo, raça, terror, violência, etc. Ou seja, ser *queer* é ter de lutar em relação a essas questões o tempo todo, é desafiar as instituições tendo a política gay como o ponto de partida. Não nos parece ser a realidade do MC Queer, ainda que consideremos sua condição de homem gay.

A política *queer* não aparece no sentido de substituir outras identidades, como a de gays e lésbicas, mas de existir ao lado delas, levantando novos problemas e abrindo outras possibilidades. *Queer* sugere, ainda, a dificuldade de definir as populações que ali estão em jogo, motivo pelo qual muitos teóricos *queer* rejeitam a ideia de identidade. *Queer* também sugere romper com as divisões obrigatórias de gênero; para Warner (1994), a heterossexualidade só pode ser superada com a efetividade de um mundo *queer*.

Não se pode negligenciar o gesto de enfrentamento que de alguma forma o videoclipe mobiliza, enquanto produto audiovisual característico do *YouTube*. É preciso destacar que estamos diante de um processo comunicativo característico da sociedade ocidental, e neste caso no contexto brasileiro, que se dá por meio de plataformas *online* de socialização e compartilhamento de vídeos. Ainda que esse produto esteja inserido em um nicho específico de consumidores, ele se inscreve neste movimento de enfrentamento à LGBTIfobia no *YouTube*, que é o segundo *site* mais acessado do Brasil e o principal em compartilhamento de vídeos do país, o que reitera sua relevância enquanto objeto de investigação.

Referências

- ARENDDT, Hannah. *O que é política?*. 13ª ed. Ed. Ursula Ludz. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.
- BORRILLO, Danilo. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?*. Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão de tradução de Marina Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CARVALHO, Carlos Alberto de. *Jornalismo, Homofobia e relações de gênero*. Curitiba: Appris, 2012.
- CARVALHO, Carlos Alberto de., AZEVÊDO, José Henrique Pires. Do AZT à PrEP e à PEP: aids, HIV, movimento LGBTI e jornalismo. *Reciis – Rev Eletron Comun Inf Inov Saúde*. 2019 abr.-jun.; 13 (2): 246-60. Disponível em: <<https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/download/1698/2269>>. Acesso em: 30.09.2019.
- ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Tradução Procópio Abreu; editor José Nazar. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo, sp: n-1 edições. 2017.
- NESTROVSKI, Arthur. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo. Escuta, 2000.
- WARNER, Michael (ed.). *Fear of a queer planet: queer politics and social theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. (Série Cultural politics; v. 6).
- YOUTUBE. McQueer – Fiscal. Canal McQueer VEVO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2PP1232EJdQ>>. Acesso em: 05.jul.2019.

CAPÍTULO 14

Crianças trans youtubers: gêneros e o tempo em colapso

ELISA BASTOS ARAÚJO (TRACC / UFBA)

ISABELLE CHAGAS (EX-PRESS, TRAMAS / UFMG)

JUSSARA MAIA (COMUM / UFRB, TRACC / UFBA)

A estreita relação do público infantil com a plataforma que tem entre os seus 100 canais de maior audiência 36 deles destinados a crianças de 0 a 12 anos ganhou destaque no início de 2019 com a denúncia de abuso de publicidade para crianças, feita pelo Ministério Público de São Paulo¹ contra o Google, proprietário do YouTube. Os vídeos de youtubers mirins se voltam para esse público em seus próprios canais, constituindo hoje importante aparato afetivo para a compreensão de processos de engajamentos identitários, especialmente no modo como crianças articulam suas infâncias a ecologias de pertencimento na relação com o audiovisual, considerando especificamente aqui as identidades de gênero. Os aparatos afetivos constituem o registro a partir do qual atribuímos valor,

¹ A ação pública resultou do trabalho do Instituto Alana, uma organização não governamental de defesa dos direitos e desenvolvimento integral das crianças, frente às questões publicitárias. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2019/01/02/por-que-youtubers-mirins-viraram-a-nova-dor-de-cabeca-do-google-no-brasil.htm> Acesso em 12/9/19.

construímos subjetividades e ancoramos as nossas vidas, pois operam como modos de engajamento que permitem ver mapas de importância, humores, emoções e ecologias de pertencimento (ANTUNES; GOMES, 2018; GROSSBERG, 2010). Para Grossberg (2018), as ecologias de pertencimento evidenciam como articulamos e configuramos os contextos, numa avaliação sobre onde podemos investir nosso afeto. Nesse sentido, compreendemos que ajudam a mobilizar os afetos em torno de engajamentos identitários, nas formas variadas de investir energia para disputar e encarnar identidades diversas, que também são atravessadas por distintas formas de poder.

Os audiovisuais são protagonizados pelas crianças, embora exista a mediação dos pais, seja como premissa institucional do YouTube, devido à faixa etária liberada para criação de um canal, ou por conta do explícito direcionamento de adultos. Essa atuação dos responsáveis pode se revelar na edição, seleção de conteúdo e publicação do que vai ao ar ou na preparação do que a criança fala no canal, tornando explícita a relativa autonomia infantil, em especial na relação com a faixa etária, além de reforçar também ali a disputa em torno da construção de subjetividades infantis.

As análises neste artigo tomam dois canais de crianças trans no YouTube como referências para observar processos de subjetivação infantil como experiência sociocultural e espaço-temporal de articulações tecno-identitárias, na construção de identidades de gênero. As experiências dos indivíduos são percebidas imbricadas com processos midiáticos do entorno tecnocomunicativo, conectando aparatos tecno-discursivos em circulação nos fluxos midiáticos a formações identitárias, como parte de uma radical transformação da concepção do tempo (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 9-10). A investigação aponta para continuidades, rearranjos e rupturas que produzem tanto aberturas como interdições para formas de vida não cisgêneras. São observadas as performances de Melissa Doblado e Maria Joaquina Cavalcanti Reikdal, de 13 e 11 anos respectivamente, mas as análises vão além do YouTube, incluindo redes sociais, como Instagram e Facebook, convocadas pelas youtubers em sua atuação. O olhar analítico inclui também a construção da história de Melissa e Maria Joaquina e outras crianças trans também em coberturas jornalísticas e na série televisiva exibida no GNT.

As mediações socioculturais nas produções de youtubers mirins integram as narrativas de si na criação das subjetividades infantis, já que a criança entra em contato com valores culturais e sociais e mobilizam afetos em torno de sua relação com a infância durante o processo de produção e após a publicação. Os materiais inscrevem também marcas de performances, linguagens e matrizes culturais comuns entre youtubers, articuladas a aspectos sociais, de classe, gênero, étnicos, entre outros, socialmente reconhecíveis. Assim, na relação com a identidade de gênero, é comum em canais infantis a exibição de elementos associados ao que é culturalmente indicado como pertencente ao universo feminino ou masculino, seja por meio de identidade visual ou de temáticas. Como resultado desta marcação, as meninas costumam ensinar tutoriais de beleza, receitas ou encenam novelinhas, enquanto os meninos fazem as “trollagens” (as pegadinhas), brincam de gincana, entre outros.

Infância em mutação e YouTube

Concebida como uma construção temporal, histórica e social (ARIÈS, 1991), a infância é comumente alvo de abordagem institucionalizada que a vincula à vulnerabilidade, dependência, fragilidade, demanda de cuidado, ao tomar crianças como seres incompletos e passivos. Esta perspectiva traz imposições dos adultos sobre as formas de ação e necessidades da criança, com a definição de uma infância criada na modernidade, instituída como experiência social ligada à maternidade e à domesticidade dos espaços (ARIÈS, 1991).

Atentos aos processos atuais, pesquisadores defendem a existência de múltiplas infâncias, como formas provisórias contemporâneas e relacionam sentidos, saberes, identidades e culturas infantis a tecnologias e mídias, com ênfase no vínculo de crianças com produtos audiovisuais como processos formativos. “A pluralidade de referências simbólicas e culturais [...] provoca a variação dos modos de perceber e pertencer à cultura. Ampliam-se as possibilidades de combinar e mesclar os diversos espaços, linguagens, grupos e mensagens com que elas lidam cotidianamente” (DALETHESE, 2017, p. 46).

Alan Prout (1998; 2003; 2005; 2006) indica que as concepções de infância acabam por estabelecer um lugar marcado pelas dicotomias, especialmente entre natureza e cultura/ser e devir. Mas chama atenção que a infância só pode ser compreendida na sua relação com outras variáveis como o gênero, classe social, etnia - ou seja, sofre variações nos diferentes contextos históricos e culturais e das escolhas individuais nos quais se constitui. Além disso, as produções culturais infantis possuem significados próprios, que não podem ser tomados apenas pela perspectiva do adulto - daí a necessidade de reconhecer a criança enquanto ator social.

Portanto, as marcas hegemônicas, relacionadas à realidade social, política, econômica, cultural e histórica do Brasil, operam nas ecologias de pertencimento das infâncias nas produções de youtubers mirins para seus próprios canais. Em alguns casos, a participação dos pais é bastante efetiva, construindo o sentido de parceria e acompanhamento do que as crianças produzem, enquanto conformam noções e valores da brincadeira em família, registrada pelas câmeras.

Percebido aqui como uma figura histórica, o dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 2013) é organizado nos canais infantis na relação com os valores hegemônicos em torno da heterossexualidade em todas as suas práticas, das brincadeiras às possibilidades de construção do presente e desejo de futuro. A heterossexualidade não é apenas a instituição de um sistema sexual, mas, antes, um regime político e econômico que se constitui na apropriação e submissão das mulheres aos homens (WITTIG, 2006). Como um sofisticado mecanismo de manutenção, o pensamento hegemônico se nega a pensar a si mesmo, jamais colocando em questão aquilo que o constitui. Em consequência, produz uma dupla interdição à sexualidade da criança: primeiro porque a naturalização da heterossexualidade é gesto próprio de um mecanismo de dominação, que torna abjeto o deslocamento e o desvio da sua ordem; e porque a infância numa construção temporal cujo lastro se insere na modernidade, estaria aparentemente fora desse jogo.

De modo central à complexidade dos percursos afetivos, a constituição da criança como youtuber envolve questões que articulam as infâncias à exposição e a ações infantis para se fazer visto nas redes ou

tornar-se famoso² como mais uma possibilidade de ser criança. Estas performances infantis têm relação com a sua existência social, evidenciando como “os processos comunicacionais afetam a construção social da infância” (TOMAZ, 2017, p. 2). Nesse sentido, é possível perceber que está em curso uma mutação sobre a própria concepção da criança em torno do que é a sua infância e do que é brincar.

Sob essa perspectiva, o consumo e a produção de vídeos no YouTube também podem ter apelo lúdico próprio às brincadeiras que estão relacionadas às práticas e valores culturais infantis. As brincadeiras em frente ao computador permitem criar narrativas de si que, muitas vezes, podem parecer mais interessantes do que a vida real, ao encarnar uma personagem nas redes. No caso de youtubers, a criança configura uma *persona*, numa performatização e criação de personagens de si mesma, tornando o seu corpo um “dispositivo expressivo de interpretação” (GUTMANN, 2014, p. 167). Desse modo, subjetividades infantis e engajamentos identitários se articulam com valores implicados nos processos comunicacionais do YouTube. A performance da criança youtuber pode estar relacionada ao que ela conhece de outros youtubers, como formas de narrativas de si ou engajamentos identitários possíveis, ainda que não estejam restritas a estas referências, considerando as crianças em seu papel ativo de produção cultural. “As culturas da infância transportam as marcas dos tempos, exprimem a sociedade nas suas contradições, nos seus estratos e na sua complexidade” (SARMENTO, 2003, p. 4).

A atuação das youtubers Melissa Doblado e Maria Joaquina Cavalcanti Reidkal explicita algumas dessas relações com as infâncias e as construções temporais que a conformam, especialmente na elaboração das narrativas de si, considerando que são duas meninas brancas, de famílias de nível social mais elevado e filhas de pais casados. Maria Joaquina, no entanto, foi adotada por um casal de pais, o que não é explicitado no seu canal. As youtubers têm razões que se aproximam e se distanciam para a criação dos seus canais e sua atuação permite observar a articulação entre formas comunicacionais em fluxos audio-

2 A autora Renata Tomaz (2017) afirma que a visibilidade das crianças youtubers mais populares pode gerar um processo de celebração, que extrapola o YouTube para a TV, atingindo o mercado fonográfico ou editorial.

visuais como potencial abertura a possibilidades próprias do agora e o movimento de controle da subjetivação de crianças cuja identificação de gênero é distinta daquela atribuída culturalmente a seus corpos. Ao acederem à extrema visibilidade, seus corpos também colocam em cena mecanismos que estabilizam a infância, apagando as dimensões temporais, históricas, sociais e econômicas que produzem o ser criança. De canais no YouTube a produções nos meios já tradicionais, as performances de crianças que fogem às hegemonias de gênero em circuitos midiáticos audiovisuais apontam para uma desestabilização e tensão entre os presentes e futuros possíveis. Nesse sentido, a regulação da plataforma YouTube, por exemplo, atua para a modelagem destas vozes em padrões reconhecíveis de performance midiática, de identidade de gênero e de subjetividades infantis.

Fazendo-se ver – crianças trans em cena

Melissa Doblado foi batizada como Miguel pelos pais Renato e Karina Doblado que ouviram da filha, aos dois anos de idade, relatos marcantes do sofrimento dela com aquela identificação de gênero que lhe foi conferida. A confirmação de que a filha era transgênera veio só depois de uma espera de dois anos, entre a inscrição e o atendimento ao casal no Ambulatório Transdisciplinar de Identidade de Gênero e Orientação Sexual, no Hospital das Clínicas de São Paulo, em agosto de 2016, quando Melissa estava com 10 anos, evidenciando a escassez e, também, a rigidez do Estado brasileiro na oferta de instituições para esse atendimento. Um mês antes da consulta, no entanto, Melissa Doblado fez um movimento mais vigoroso de afirmação de sua identidade de gênero ao criar um canal no YouTube que conta atualmente com mais de 27 mil inscritos, mas em seguida recuou:

“O canal tava levando um rumo que eu não queria que levasse. Então, eu peço mil desculpas, porque eu tive que resetar, começar do zero [pausa para mexer na câmera]. Então, a gente tinha que inovar, né?, eu queria dar um outro rumo, e a única coisa de dar um outro rumo para um canal que já tem outra coisa, é... eu excluí todos os vídeos, sim, por isso vocês não estão achando” (DOBLADO, VOLTEI, 2019)³.

3 Lista de vídeos no final do texto.

Depois de apagar mais de vinte vídeos que produziu sobre aspectos diversos que inseriam a sua identidade de gênero como questão, Melissa Doblado postou a imagem congelada de uma foto sua como vídeo no canal do Youtube que leva seu nome, identificada com o título *Amo Vcs*, em abril de 2018⁴, e só retornou com um audiovisual dez meses depois, em fevereiro de 2019. *Voltei* é o título que Mel, como é chamada, dá ao vídeo de reestreia. O motivo, ela explica, enquanto mexe nos cabelos e sorri para a câmera, procurando o melhor ângulo: dar um novo rumo para o que vinha sendo produzido ali. Após ampla divulgação da sua história, ela se tornou um dos nomes mais recorrente quando o assunto era transgeneridade e infância no Brasil.

A menina ganhou notoriedade em dezembro de 2017, ainda com 11 anos, após participar de um episódio da segunda temporada da série *Liberdade de Gênero*⁵, do GNT, com histórias de pessoas trans. No mesmo ano, Mel também estrelou a série especial do Fantástico *Quem sou eu?*⁶. Desenvolta, ela aparece se maquiando em seu quarto, indo à escola, conversando com os colegas, caminhando pela rua. A narrativa conta que a identidade de gênero foi assumida aos 9, quando pediu para aos pais de presente a transformarem numa menina. Um mundo cor-de-rosa é apresentado como um conto de fadas, em que a criança pôde se encontrar e *ser quem realmente é*. Depois dessas aparições, Melissa fez diversos vídeos em seu canal falando sobre seu cotidiano, sempre num tom bastante engajado e debatedor até, dois anos depois, diante da webcam que ela mesma posiciona, fazer uma ruptura e avisar que vai construir outra narrativa de si, sob o título *Voltei*:

“Eu falei que o canal tinha que ter outro intuito, sabe? Era uma coisa para divertimento, não uma experiência, uma história de uma garota diferente, como vários canais que têm por aí, contan-

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7gIThWFAQTE>. Acesso em 10/12/2019.

5 Disponível em: <http://gnt.globo.com/programas/liberdade-de-genero/>. Acesso em 13/09/2019.

6 A produção foi ganhadora do prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos de 2017. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6251786/programa/>. Acesso em: 11 de setembro de 2019.

do “porque eu sou assim”, “porque eu não sou assim”, “o que tem de errado comigo”. Eu quero ter um canal que conta as minhas experiências boas, sabe, que faz tutoriais, pegadinhas, “trollagens”. Só que não tem como ter isso com um estereótipo que vocês já tinham sobre mim, né? Que era um canal de histórias ruins, né? De experiências ruins, de preconceito. Era um canal sobre isso, e eu não queria passar essa imagem, porque não tinha como eu começar outro canal com os vídeos antigos, então eu tive que tomar essa decisão”.

Melissa parece reivindicar um certo reenquadramento e sua naturalização, em um gesto transitório e de experimentação tanto do conteúdo do seu canal, como ela mesma afirma, mas também próprio da idade, da busca de autonomia para se autorrepresentar. A entrada na adolescência é marcada pela reconfiguração de um percurso infantil e por experimentações do que era discursivamente interdito. Ao desestabilizar certas lógicas heteronormativas, ainda que nela se inscrevendo e se adequando, a youtuber também faz ver construções que delineiam as passagens temporais de nosso ser e estar no mundo. Possibilidades infantis e juvenis se misturam às de ser menina ou menino, mulher ou homem.

Voltei é gravado poucos dias depois do aniversário de 13 anos da jovem e revela o interesse da youtuber numa visibilidade e interação infanto-juvenil voltada principalmente aos interesses mais comuns entre adolescentes no YouTube, sobre técnicas e rituais de beleza do corpo feminino e a cultura de desafios, articulando práticas socialmente relacionadas a meninas e meninos youtubers, respectivamente. As declarações e o modo como a youtuber performa no vídeo apontam as tensões subjetivas nas quais está imersa sua identidade de gênero e sua sexualidade.

Apesar da definição das etapas de vida ser comumente arbitrária e nem sempre corresponder à vivência concreta, o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) estabelece como *criança* pessoas com até 12 anos, enquanto o Estatuto da Juventude delimita o seu público entre 15 e 29 anos. Tais marcos são horizontes nas experiências de transgeneridade e transexualidade por terem implicações bastante distintas para as

diferentes faixas etárias. A intervenção médica na infância é restrita ao suporte e ao acompanhamento psicológico e psiquiátrico, com orientação aos pais, à família e à própria criança. “Quando tá pra entrar na puberdade, é um momento muito especial, que aí o corpo começa a mudar, vai adquirir as características finais da nossa espécie, homem ou mulher, e aí a gente bloqueia essas mudanças corporais”, explica Alexandre Saadeh, psiquiatra e coordenador do Ambulatório de Identidade de Gênero do Hospital das Clínicas da Universidade de São Paulo (USP), na reportagem do Fantástico.

A Melissa das primeiras reportagens, com maquiagem em tons rosados e presilhas coloridas no cabelo, dá lugar à jovem de batom vermelho que entra na puberdade, com novos desafios e possibilidades, mas o que se delinea e deseja ainda parecem marcados pela incerteza, e ela não posta nenhum vídeo. Os audiovisuais que excluiu continuam a circular pela internet, em canais⁷ que tratam de temas sobre infância e sexualidade. Em seu perfil no Instagram, Mel repete o gesto de edição de sua visibilidade por meio do apagamento e bricolagem de conteúdo, referência a uma tecnologia de plasticidade que confere materialidade ao material que, ainda assim, continua a circular pela internet por meio de perfis de fãs. É o caso do perfil @mel_nosso_amor, com vídeos e imagens da menina desde 2017, enquanto no seu perfil ela só manteve duas imagens *antigas*, de 2018 e 2019, ambas sem exibição do seu rosto. Mas *Começar do zero* lhe parece impossível.

Na reportagem, opera o movimento inicial de abertura com a questão *Quem sou eu?* e com um texto que sugere a desestabilização mais radical do gênero, para, em seguida, reconstituir a lógica polar, ainda que no dicionário, a palavra trans significar ‘além de’. Gênero é o que diferencia homens e mulheres, ou seja, como os gêneros masculino e feminino. E transgêneros são aqueles que vão além do simples conceito de masculino e feminino. Todos os sujeitos que aparecem se identificam com o gênero feminino ou masculino, enquanto experiências não binárias e os processos de transição são apagados, mesmo presentes nas falas

7 Veja exemplos: <https://www.youtube.com/watch?v=siKwxVndESc&t=112s>; <https://www.youtube.com/watch?v=ps5LZABPjYg>; <https://www.youtube.com/watch?v=4-mbh-9gYQfU>.

médicas. Essa narrativa sustenta no caso das crianças uma configuração midiática que estabiliza os corpos e reitera a perspectiva binária para definição precoce das identidades. Bem diferente do sentido de transcendência que o dicionário indica, a operação na reportagem é de reenquadramento das vozes das crianças: “A maquiagem é para reforçar isso, ‘eu sou uma menina?’”, questiona a apresentadora Renata Ceribelli, ao que Mel responde “não, eu sempre me senti menina, independente de maquiagem”.

Chamadas de *anjos, seres inocentes e sem culpa*”, as crianças são narrativizadas como desestabilizadoras do futuro ajustado a estruturas familiar, escolar, religiosa e jurídica hegemônicas. A referência à identidade de gênero é predominante nas falas sobre elas, numa chave interpretativa que cruza elementos biológicos e patológicos, como desviantes. São argumentos de um embate entre a natureza determinante, manifestada na mais tenra idade, e a permissividade dos pais, configurados como sujeitos que geram, mas também padecem frente à situação, com crise no casamento e maior responsabilização nos relatos sobre famílias com meninas trans — já que os meninos transgêneros quase não aparecem.

Berenice Bento (2006) indica que duas vertentes fizeram com que a experiência trans fosse diferenciada da homossexualidade, passando a ser concebida como uma identidade. Pautada no discurso médico, a primeira delas tem a sua justificativa no funcionamento endocrinológico do corpo, com diferenças cerebrais e no desenvolvimento embrionário como lugares de intervenção. Do outro lado, educação e aprendizagem social são compreendidas como importantes na identificação dos sujeitos, apontando sua abertura ao devir, mas é exatamente esta condição que as narrativas midiáticas buscam conduzir à perspectiva binária.

No caso da infância, há um constante embate entre as duas abordagens, mas prevalece aquela ordenada através do discurso médico, estabelecendo um controle sobre a autonomia e direitos jurídicos do corpo, retirando dos pais a responsabilidade pela identificação dos(as) filhos(as). Ainda assim, a transgeneridade é tratada como transtorno psiquiátrico, com classificação específica da experiência social infantil: *distúrbio de identidade de gênero da infância ou disforia de gênero*. A

partir de Laplanche, Teresa de Lauretis (2019) observa na sexualidade infantil que “o deslocamento de uma questão de identidade sexual para uma de gênero nos novos discursos pode ser marca de repressão, repressão da sexualidade infantil e a sua substituição pelo gênero, como uma categoria mais palatável para o entendimento adulto de si mesmo” (p.403).

Em sua narrativa de si no retorno às postagens, Melissa prometeu fazer quatro vídeos por semana, depois de justificar o desinteresse anterior com o perfil do canal. Durante a transmissão ao vivo, a youtuber respondeu perguntas do público, numa interação que foi proibida por meio de comentários, na nova regulamentação do YouTube, com a justificativa de que estava perdendo anunciantes por conta do que chamou de comportamentos predatórios nos comentários de vídeos infantis. Na conversa, a youtuber mostra mais uma vez a contradição entre falar e silenciar sobre sua experiência de gênero, entre normalidade e anormalidade social, inscrevendo a transgeneridade na segunda condição ao responder a questão: “você acha que as pessoas vão querer te assistir nesse novo canal que não tem intuito nenhum?” Ela encena compreender o esvaziamento do canal, dizendo “gente, eu conquistei o público com outro conteúdo, vai ser difícil mesmo eu conseguir o mesmo público e mais ainda com um conteúdo normal”. Mas, a narrativa que ela tenta silenciar, na busca do que chama de normalidade, salta-lhe da boca e, em seguida, a youtuber afirma e reforça o lugar de uma experiência que recusa o silêncio e busca existência como resistência ao esquecimento, a partir do processo comunicativo, que coloca em comum um modo de ser (SARLO, 2007) frente às interdições, ao se referir a termos LGBT’s como “esse título que está na moda, mas tinha que estar sempre”.

A youtuber não efetiva a promessa de tutoriais e *trollagens* e, após a publicação que anunciou o retorno, com 4,7 mil visualizações, Melissa só fez nova postagem seis meses depois, com uma *live* de quase doze minutos, em agosto de 2019, quando conversa com quem acompanha a transmissão. A youtuber não explicita o tema e segue com afirmações soltas, como “não sou bonita”, “eu sou muito feia, para” e se reconhece, em boa medida, numa heteronormatividade quanto à sua orientação sexual, ao responder uma pergunta formulada nesta perspectiva: “se

eu tenho namorado? Estou quase...”. Se por um lado, o audiovisual não atingiu mil visualizações, indicando o desinteresse social na interatividade fora do tema LGBTQI+, por outro os intervalos nas publicações sugerem haver uma espécie de colapso do tempo tecido por meio das narrativas da youtuber sobre sua experiência de identificação de transgênero.

A narração é compreendida aqui como onexo que relaciona a experiência vivida, do auto-reconhecimento de Melissa de que é uma menina, à constituição de uma identidade compreendida como transgênero. Assim, a narração cria a experiência fora da temporalidade do acontecer, já como lembrança de si, institui uma temporalidade que é atualizada a cada repetição (SARLO, 2007). Por isso, o silêncio da youtuber sugere um embate, um colapso em curso no processo de subjetivação. Ao tentar se “resetar”, como Melissa nomeia o que seria um recomeço da narrativa de si, a youtuber faz esforço para silenciar a transgeneridade como condição anormal, frente aos movimentos de interdição próprios dos discursos hegemônicos (FOUCAULT, 2013). Mas, também, ela já não consegue mais se constituir na narrativa de outro modo, conectando a ausência de novos vídeos com uma espécie de desencaixe da youtuber com o tempo social, configurado sobre a heteronormatividade e a condição cisgênero como hegemônicas e, como tais, normais. O silêncio é a interdição à narrativa que, muito mais do que expressão é a própria constituição da experiência no campo da partilha e da existência social (BENJAMIN, 1987).

A atuação de Mel é diferente do relato de Maria Joaquina que aos 11 anos ficou conhecida ao ser impedida de participar do Campeonato Sul-americano de Patinação na categoria feminina, em abril de 2019. Ela tinha sido adotada em 2016, junto com os irmãos Thalia e Carlos Eduardo, por Gustavo Uchoa Cavalcanti e Cleber Reikdal. O casal foi advertido pelo pastor do Lar Batista que ela, até ali chamada de João, tinha características femininas. À época da competição, seus pais lançaram a hashtag #deixemmariaparticipardosulamericano e #apoie-maria, e o canal do Youtube que leva seu nome, com o subtítulo *patinação e lifestyle*, foi criado durante a disputa judicial para participação no campeonato.

O vídeo de estreia, *Vida de Maria*⁸, é fortemente dramático e sofisticado no uso de recursos de captação e edição de imagens, trilha sonora e narração. Roteirizado e encenado, assemelha-se a uma produção publicitária: imagens da menina sozinha, andando pela cidade, são encadeadas em preto e branco. No audiovisual, ela usa vestido, tênis e é exibida em um jogo de closes no seu rosto com expressões tristes e alegres. “Não estamos prontos para Maria porque Maria é criança, é de verdade. Maria é autêntica, valente. Maria é tudo o que deveríamos ser, Maria é a face mais próxima do deus que deveríamos amar. Maria nos faz pensar com o coração, parar para olhar a alma, fala sobre a existência. E quando somos obrigados a encarar Maria, entendemos que fizemos tudo errado até aqui. E ninguém quer admitir que falhou por uma vida inteira, que não sabe de nada. Maria ensina”, diz o texto narrado em *off*, por uma voz feminina. A produção essencializa e até sacraliza não só a identidade, mas a existência de Maria Joaquina, com o reenquadramento da sua infância, a partir da perspectiva normativa da identidade de gênero, como uma menina do sexo feminino que protagoniza as imagens, mas não tem voz.

No entanto, nos vídeos seguintes o caráter político de enfrentamento às restrições impostas às formas de vida trans adquire uma expressão menos direta, ao fazer emergir o cotidiano trivial da infância de uma menina. O requinte na produção se repetiu, em parte, no mês seguinte, no audiovisual postado com trilha sonora em que a atleta faz apresentação cênica, que atingiu cerca de 540 visualizações, pouco mais de 25% do total alcançado pelo vídeo anterior, que chegou a 2 mil visualizações. A presença familiar como sustentação ao tipo de atuação de Maria Joaquina é evidenciada pela complexidade das produções e nos outros vídeos do canal. No terceiro vídeo, a menina aparece respondendo questões e interagindo com a pessoa que filma, enquanto fala de si, postado também em maio de 2019, com o título *Respondendo algumas perguntas*. No último vídeo, com apenas 157 visualizações, *Escola de Bruxaria*, a youtuber aparece sendo dirigida pelo pai que grava as imagens, enquanto a criança imita uma bruxa, durante brincadeira com um caldeirão posto

8 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DGNZ2k2eY0w>. Acesso em 14/09/2019.

sobre a mesa de uma sala de jantar, cuidadosamente decorada, evidenciando as elevadas condições sociais da família.

Cinco meses depois da interdição à participação de Maria Joaquina no campeonato e após uma ampla visibilidade na mídia e redes sociais, em 11 de setembro, foi aprovada a participação da menina no Campeonato de Gelo – Oficial da CBDG, no Rio Grande do Sul. Ela divulgou na sua conta no Instagram o resultado do teste de nivelamento da Confederação Brasileira de Desportos no Gelo que aprovou a participação da atleta na categoria de alta performance e foi bastante felicitada nos comentários. Enquanto criança, a possibilidade de participar de competições na categoria com a qual se identifica ainda é possível. “Existem estudos mostrando que a capacidade esportiva entre meninos e meninas é idêntica até em torno de 10 anos de idade”, garante uma das médicas em entrevista ao Fantástico, que acompanhou a menina e a família e um dos torneios em que foi quase impedida de participar. Do mesmo modo que na reportagem com Melissa, a narrativa mostra a menina penteando os cabelos, passando perfume, patinando, enquanto a repórter destaca roupas e objetos que afirmam uma identidade extremamente feminina, de modo a não deixar espaço para dúvida, o meio do caminho.

As redes sociais de Maria Joaquina são quase exclusivamente dedicadas ao esporte, sem *selfies* e a complexidade das legendas evidencia que um adulto gerencia o perfil. Os pais são seus treinadores e donos da academia onde treina e compete, portanto já têm conhecimentos e canais de mobilização para o suporte à menina. Assim, é possível considerar que existe, também, uma certa dimensão publicitária na visibilidade da pequena patinadora que parece ter sua imagem mais controlada do que a de Melissa. Quando tinha a mesma idade de Maria, Mel já gravava vídeos em *selfie* para redes sociais, nos quais a espontaneidade infantil, ainda que controlada, escapava. Maria parece ser mais ligada ao signo infantil, como parte também de um grande esforço profissional.

Um mesmo gesto aproxima as duas meninas do próprio *ser comum*, em que a condição de transgênero de Maria Joaquina aparece derivada do impedimento do sonho de ser patinadora profissional, então afirmar sua identidade de gênero é, também, uma necessidade. Já Melissa, que começou afirmando sua identidade e tensionando enquadramentos normativos para a infância, quando visa à banalidade no Youtube,

parece que ela mesma e o seu público não a posicionam com a abertura de uma identidade que se faz como processo. Ao afirmarem-se como *meninas*, e não *meninas transgêneros*, as duas também acionam outros tipos de potências políticas. A necessidade de que essas identidades sejam afirmadas e identificadas, que não possam passar despercebidas, aponta para um sofisticado aparato de controle desses corpos. Quando dizem *eu sou uma menina* sem *apesar de* apontam para certa aderência ao aspecto normativo, em um duplo esforço, pois também tensionam a lógica binária que ainda é reivindicada na definição de sexo e gênero.

A confusão entre transgeneridade e homossexualidade, muito comum nos relatos de familiares de pessoas transgênero e, também, das personagens⁹, evidencia tensões entre sentimentos e percepções de si que Melissa e Maria Joaquina fazem emergir e valores, sentidos e práticas inscritos numa cultura patriarcal. O embaralhamento recorrente entre identidade de gênero e orientação sexual ilumina conflitos na sociedade, quando esta lida com manifestações infantis de descompasso com a convenção frente à experiência identitária subjetiva de gênero como uma condição de devir em que o fazer-se se dá em processo marcado pelo transcurso temporal que as narrativas de si constituem. Afastando-se da compreensão da dimensão social e cultural do gênero e do sexo, o pensamento social residual do patriarcado produz a tensão entre passado e presente que interdita a condição de futuro como uma abertura para as pessoas trans. Este pensamento toma como referência única para definição do gênero os órgãos reprodutivos do corpo ao nascer, como organizadores também de uma categoria sexual, sem considerar as performances de identidades de gênero que se manifestam ao longo da vida como orientadoras do modo que gênero e sexo se constituem. “O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos” (BUTLER, 2016, p. 27).

9 O relato aparece na maioria das reportagens que abordam a história das meninas, em dúvidas dos pais ou de pessoas ligadas ao convívio com elas. Como exemplo, ver <https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/entretenimento/2018/04/20/de-presente-de-aniversario-minha-filha-pediu-ser-menina.htm> Acesso: 12/09/2019.

Considerações finais

A presença de Melissa e Maria Joaquina como youtubers, bem como o tipo de atuação das personagens são observados aqui como parte de um processo que indica a operação de estruturas de sentimento (WILLIAMS, 1979), portanto relativas a transformações culturais em curso na sociedade brasileira, e o fazer-se ou desdobrar-se de mutações tecnoidentitárias (MARTÍN-BARBERO, 2008) que se articulam na relação com o tempo e temporalidades. Assim, o percurso analítico articula as comunicabilidades inscritas na experiência cultural contemporânea no Brasil àquelas constituídas nos fluxos midiáticos que atravessam o YouTube e um largo espectro de produções ficcionais, biografias, programas e coberturas jornalísticas, como parte dos dispositivos de regulação de corpos e sexualidades.

No país campeão de violência contra pessoas trans no mundo e responsável por 42% dos homicídios destes sujeitos no planeta, em 2016, segundo a Transgender Europe¹⁰, a realidade das personagens, cuja experiência social as inscreve na classe média brasileira, pode ser considerada mais distante daquela relacionada às pessoas trans de camadas de poder aquisitivo mais baixo. No entanto, exatamente por indicar uma condição que, neste aspecto, é privilegiada, os desafios enfrentados pelas duas deixam ver a força e até a violência do pensar-agir inscrito no discurso normativo de regulação dos corpos e de controle do dispositivo da sexualidade¹¹.

Os canais do YouTube operam como parte da constituição de existências sociais que, ao lado de outras produções midiáticas, movem as

10 Segundo levantamento feito pela ong Transgender Europe, em 2018, o Brasil lidera entre 72 países como o campeão em assassinatos de pessoas transgênero, com 167 mortes entre 1/10/2017 e 30/9/2018. Informação disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/brasil-segue-no-primeiro-lugar-do-ranking-de-assassinatos-de-transexuais-23234780> Acesso: 13/09/2019.

11 Foucault identifica o sexo como elemento imaginário criado pelo dispositivo da sexualidade, compreendida como figura histórica. “Se, por inversão tática dos diversos mecanismos da sexualidade, quisermos opor os corpos, os prazeres, os saberes, em sua multiplicidade e sua possibilidade de resistência às captações do poder, será com relação à instância do sexo que deveremos liberar-nos. Contra o dispositivo da sexualidade, o ponto de apoio do contra-ataque não deve ser o sexo-desejo, mas os corpos e os prazeres” (FOUCAULT, 2013, p.171).

questões implicadas na condição de transgeneridade da esfera normativa da moral para o debate ético, com a experiência de formas de vida que se organizam no presente do cotidiano das youtubers, seja no combate explícito ao preconceito, seja no movimento ordinário de uma vida infantil¹². Estes movimentos tensionam os valores dominantes para atualizar os termos do debate, a partir do valor da experiência subjetiva do ser com o seu corpo, numa dimensão de partilha sobre como é vivida a condição do gênero em uma tessitura narrativa e temporal. Nesse sentido, as produções das duas personagens para a plataforma fazem o deslocamento da explícita centralidade da questão da identidade de gênero para buscar o acento na vida cotidiana de duas meninas e uma interatividade mais voltada à cultura de alta visibilidade pública tão enfatizada no contemporâneo ocidental. No entanto, esta atuação, sustentada na legitimidade da experiência de gênero que o relato de si faz emergir, opera inscrita na condição material da realidade social violenta no Brasil com as pessoas trans, indicando o caráter trágico desse embate que desperta o interesse em torno especialmente de Melissa, mas também de Maria Joaquina, de modos diversos.

No país em que pelo menos até o ano passado apenas uma criança trans tinha conseguido na justiça realizar a alteração dos documentos¹³, autorizada pelo juiz Anderson Candiotto, da Terceira Vara da Comarca de Sorriso, no Mato Grosso, a partilha de aspectos subjetivos da identidade de gênero em plataformas midiáticas tem caráter político bastante significativo. A relação entre a visibilidade no fluxo audiovisual e o enfrentamento ao aparato institucional, político, social e cultural marcado pelo resíduo patriarcal emerge no impedimento à participação de Maria

12 O processo de fazer um relato de si é compreendido aqui numa perspectiva que o desloca da primeira pessoa, frente a mediações da linguagem, das convenções e das normas. “O si mesmo é obrigado a se comportar fora de si mesmo; descobre que a única maneira de se conhecer é pela mediação que acontece fora de si, exterior a si, em virtude de uma convenção ou norma que ele não criou, na qual não pode discernir-se como autor ou agente de sua própria construção” (BUTLER, 2015, p. 42).

13 A informação divulgada pela BBC-Brasil, segundo a publicação, não pode ser confirmada em função da condição de sigilo conferida aos processos de mudança de documentos de crianças trans em andamento no país, o que revela o quanto a visibilidade pública é considerada negativa aos interesses das famílias que buscam reconfigurar a documentação de crianças trans.

Joaquina no campeonato. O pensamento constituído no passado opera no esvaziamento da condição de existência plena no presente para a atleta e ameaça, enquanto busca definir, as possibilidades de realização humana para uma criança na relação com o seu amanhã, dada a centralidade da identidade de gênero na constituição do ser.

No caso de Melissa Doblado a promessa de voltar a produzir vídeos é marcada pelo silêncio que se instaura como mais uma violência a que é submetido esse corpo como parte de uma subjetividade que luta para ser ‘normal’, como justifica a youtuber em conversa com internautas. O dizer de si esbarra na ausência de interlocutores(as) com perguntas e pedidos de música para as produções consideradas de “conteúdo normal”. Apesar de ter mais de 27 mil pessoas inscritas e do número de visualização dos vídeos anteriores, as respostas não chegaram da forma esperada, expressando a lógica de uma sociedade normalizadora que ordena com manifestações explícitas, mas também com o eco produzido pelo silêncio. Nesse vazio gritam os aparelhos reguladores, substituindo instituições judiciárias por normas produzidas por tecnologias de poder que operam sobre a vida, ainda que esta se inscreva sob a denominação da luta política por direitos. “O “direito” à vida, ao corpo, à saúde, à felicidade, à satisfação das necessidades, o “direito”, acima de todas as opressões ou “alienações”, de encontrar o que se é e tudo que se pode ser [...] foi a réplica política a todos esses novos procedimentos de poder” (FOUCAULT, 2013, p. 136). O silêncio rompe o fluxo audiovisual de produção, produz uma quebra, faz ver como a sociedade organiza o colapso do futuro de uma identidade que se imaginava capaz de compartilhar o seu vir a ser, como um ponto de inflexão da menina que buscava se inscrever numa normalidade que lhe é interdita.

Referências

- ARIÉS, Phillipe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2a ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BICHARA, Ilka; GOMES, Sabrina Torres. Brincar só, brincar com outros, brincar em família. In: DEJO, V. B. (org). *Saúde mental infantil: fundamentos, práticas e formação*. Curitiba: Appris Editora (no prelo).
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo – crítica da violência ética*. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- DALETHESE, Thamyres Ribeiro. *Faz de conta que todos nós somos youtubers: crianças e narrativas contemporâneas*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Educação; Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.
- DEJO, V. B. (org). *Saúde mental infantil: fundamentos, práticas e formação*. Curitiba: Appris Editora (no prelo)
- CALDAS, Fernanda. *Se gostou, dá um like: análise histórica e cultural do vlog no Brasil*. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2018.
- CONHEÇA os youtubers mirins mais populares da internet. *O Globo Online*. 04 jan 2019. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/conheca-os-youtubers-mirins-mais-populares-da-internet-brasileira-23342467>. Acesso em: 16 de junho de 2019.
- CORSARO, William. *The sociology of childhood*. Los Angeles: Sage, Pine Forge Press, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade - A vontade de saber*, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. 3ª edição. São Paulo, Paz e Terra, 2013.
- FUENTES, Letícia. Crianças agora busca ‘carreira’ de youtuber. *Veja Online*. 30 mar 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/especiais/>

criancas-agora-buscam-carreira-de-youtuber. Acesso em: 15 de agosto de 2019.

GOMES, Itania Maria Mota; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. *Galaxia* (São Paulo, online), ISSN 1982- 2553, Especial 1 - Comunicação e Historicidades, 2019, p. 8-21.

GOUVÊA, Maria Cristina (Orgs.). *Estudos da Infância: educação e práticas sociais*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 17-39.

GROSSBERG, Lawrence. *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

GROSSBERG, Lawrence. *Under the Cover of CHAOS: Trump and the battle for the American Right*. Pluto Press, London, 2018.

GUTMANN, Juliana Freire. *Formas do telejornal: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais*. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2014. v. 1. 346p

LAURETIS, Teresa De. Teoria queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque De (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLLANDA, Heloísa Buarque De (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações - Comunicação, Cultura e Hegemonia*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. As formas mestiças da mídia. *Revista Pesquisa FAPESP*, n. 163, set. 2009. Disponível em http://www.revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2009/09/010-015_entrevista_163.pdf.

PADRÃO, Márcio. Por que youtubers mirins viraram a nova dor de cabeça do Google no Brasil. *Uol*. 02 jan 2019. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2019/01/02/por-que-youtubers-mirins-viraram-a-nova-dor-de-cabeca-do-google-no-brasil.htm> Acesso em: 15 de agosto de 2019.

PROUT, Alan et al. *Children, Young People and Social Inclusion*.

Bristol: Policy Press, 2006. _____. *The Future of Childhood: Towards the Interdisciplinary Study of Children*. London: Routledge Falmer, 2005.

_____; HALLETT, C. *Hearing the Voices of Children: Social Policy for a New Century*. London: Routledge Falmer Press, 2003.

_____; JAMES, A, JENKS, C. *Theorizing Childhood*. Cambridge: Polity Press, 1998.

REGO, Teresa Cristina (org.). Cultura e sociologia da infância. *Revista Educação*. São Paulo: Editora Segmento, Ano 18, Volume 214.

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

SARMENTO, Manuel Jacinto. Imaginário e Culturas da Infância. *Cadernos de Educação*, v. 12, n. 21, p. 51-69, 2003.

_____. As culturas da infância nas encruzilhadas da segunda modernidade. In: SARMENTO, Manuel Jacinto; CERISARA, Ana Beatriz (Orgs.). *Crianças e miúdos: perspectivas sócio-pedagógicas da infância e educação*. Porto: ASA, 2004, p. 9-34.

_____. Sociologia da Infância: Correntes e Confluências. In: SARMENTO, Manuel Jacinto;

TOMAZ, Renata. *O que você vai ser antes de crescer? – youtubers, infância e celebridade*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. Rio de Janeiro, 2017.

_____. YouTube, infância e subjetividades: o caso Julia Silva. *Eccom*, v. 8, n. 16, p. 35-46, jul./dez. 2017b.

_____. Youtubers mirins: como a produção de conteúdo on-line por crianças sinaliza uma cultura lúdica digital. Anais de eventos: *Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais – Anpocs*, GT 2 – Ciberpolítica, Ciberativismo e Cibercultura, 2017c.

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

WITTIG, Monique. *El Pensamiento Heterosexual*. Barcelona: Rigden-Institut Gestalt Editorial, 2006.

Referências audiovisuais

DOBLADO, Melissa. BB. MELISSA DOBLADO, 4 ago 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rc8zEITH-rE> Acesso em: 13 jul 2019.

DOBLADO, Melissa. AMO VCS. MELISSA DOBLADO, 2 abr 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7gIThWFAQTE> Acesso em: 13 jul 2019.

DOBLADO, Melissa. VOLTEI. MELISSA DOBLADO, 24 fev 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ke2Qk7pwI-I> Acesso em: 13 jul 2019.

REIKDAL, Maria Joaquina. VIDA DE MARIA. MARIA JOAQUINA CAVALCANTI REIKDAL, 30 abr 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DGNZ2k2eY0w> Acesso em: 13 jul 2019.

EIKDAL, Maria Joaquina. RESPONDENDO ALGUMAS PERGUNTAS. MARIA JOAQUINA

CAVALCANTI REIKDAL, 2 mai 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qsOLaXFyPRA&t=2s>. Acesso em: 13 jul 2019.

REIKDAL, Maria Joaquina. LIVRE MINI INFANTIL 2019. MARIA JOAQUINA CAVALCANTI

REIKDAL, 1 mai 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wB8ds5QGd9M> Acesso em: 13 jul 2019.

REIKDAL, Maria Joaquina. ESCOLA DE BRUXARIA. MARIA JOAQUINA CAVALCANTI

REIKDAL, 29 mai 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vQeKcFNAB4A> Acesso em: 13 jul 2019.

CAPÍTULO 15

Distopia na ficção seriada: entrelaçamentos temporais e misoginia em *The Handmaid's Tale*

PATRÍCIA D'ABREU (MEMENTO / UFRJ)

RANIELLE LEAL (NUJOC / UFPI)

THALYTA ARRAIS (NUJOC / UFPI)

Introdução

Baseada no romance homônimo de Margaret Atwood, lançado em 1985, a série *The Handmaid's Tale* é produzida pelo canal de streaming Hulu, tem direção de Bruce Miller e foi lançada em 2017. A trama é ambientada na República de Gilead, marcada pelo totalitarismo e pelo fundamentalismo religioso, em que as mulheres são transformadas em propriedade do Estado e privadas de seus direitos políticos, profissionais e de educação. O regime de Gilead, que toma o lugar da democracia dos Estados Unidos, se divide hierarquicamente em castas e se centra no domínio dos homens de poder, chamados Filhos de Jacó. As mulheres possuem direitos e deveres limitados aos papéis sociais que ocupam. São elas: Esposas, Martas, Tias e Aias, sendo estas últimas mulheres férteis escravizadas que gerariam filhos para as famílias de poder.

Em toda a narrativa é possível perceber a violência simbólica contra as mulheres de Gilead, manifestando-se em níveis diferentes a partir da

posição hierárquica que ocupavam e em várias instâncias: estratégias de alienação e submissão, com o uso da Bíblia; limitação das liberdades; apagamento da história pessoal; silenciamento de dores e desejos; e redução do sujeito à sua capacidade biológica. As Aias, de casta inferior, são as principais vítimas no enredo. São destituídas de identidade, domesticadas, objetificadas, forçadas à servidão sexual e suas existências condicionadas às suas funções reprodutivas. São oprimidas pelas regras do Estado, pelos homens e também por mulheres de outras castas. A sociedade de Gilead é mantida pelos pilares da estrutura patriarcal – heterossexualidade, casamento e maternidade – constituindo assim a família tradicional aos moldes do conservadorismo.

The Handmaid's Tale mostra sua força como narrativa distópica, ao exercer o papel político de mobilizar forças críticas contra as crises e barbáries presentes no seio social em diferentes temporalidades, deslocando os espectadores para imergirem nos fatos sombrios da atualidade e do porvir.

Utopia positiva e utopia negativa

A utopia é uma forma de visão de mundo e, ao mesmo tempo, um gênero literário que consiste na narrativa sobre a sociedade perfeita e feliz e um discurso político que procura expor a cidade justa. Etimologicamente, a palavra vem do grego *ou-topos* e significa lugar nenhum, ou seja, o não lugar, que também pode ser entendido como um outro lugar. Pavloski (2014) explica que o termo utopia foi utilizado pelo humanista inglês Thomas More como título de uma obra de *ficção dissimulada*, sobre uma ilha descoberta no Novo Mundo e sua sociedade ideal: *utopia* passou, então, a significar lugar inexistente ou que não pode ser encontrado.

Thomas More (1516) deu uma dimensão semântica ao termo, projetando este *outro lugar* como algo positivo, porém, quase inalcançável. Este não lugar também pode apresentar-se, de forma negativa, como distopia (lugar de privações e dificuldades) ou antiutopia (negação da utopia). A obra abriu um leque de reflexões sobre a realidade e *um outro lugar ideal*, fomentando inúmeras produções de textos filosóficos, socio-

lógicos e literários sobre a perspectiva utópica. O historiador e filósofo Jerzy Szachi, por exemplo, em seu livro *As utopias ou a felicidade imaginada* (1972), analisou de forma esquemática os vários tipos de produção do gênero utópico e, a partir de pontos coincidentes, sejam eles temáticos ou estilísticos, constatou que existe um grupo de produções que, embora apresentem uma crítica contumaz à realidade, não retratam qualquer forma de projeto para que ocorra a reestruturação social. Em oposição a este grupo, há o que trabalha as *utopias heroicas*, que apresentam um projeto concreto de ações com a finalidade de transformar a realidade; narrativas de cunho revolucionário que pressentem a reestruturação em profundidade da realidade política, econômica, social, moral e ideológica de um povo.

Independentemente da perspectiva heroica, as narrativas utópicas são, de forma geral e antes de tudo, um posicionamento crítico diante da realidade. Elas também estão fortemente ligadas à história, como passado, à ideia de um estado imaginário e também projetam um *ideal social*. De acordo com Paul Ricoeur (2015), a utopia, principalmente na literatura, “[...] inspira uma forma de cumplicidade e de conivência do leitor bem-disposto. O leitor é inclinado a acolher a utopia como uma hipótese plausível” (p. 316). Isso aponta para um olhar exterior à realidade que se apresenta, mostrando um futuro possível, uma alternativa de viver.

As narrativas utópicas fundamentadas no otimismo começaram a sofrer críticas contundentes durante o século XX e este tipo de produção passou a diminuir. Marcado por eventos destrutivos, o século XX exterminou mais seres humanos que em qualquer outra época (PAVLOVISK, 2014): basta lembrar as duas grandes Guerras Mundiais, os regimes totalitários nelas envolvidos e o período da Guerra Fria. Nesta última, de acordo com Hobsbawm (2012), as pessoas viviam assoladas pelo temor de uma catástrofe nos moldes das bombas em Hiroshima e Nagasaki. “Gerações se desenvolveram com o temor diário e cada vez mais latente de que um confronto ocorreria a qualquer momento” (HOBSBAWM, 2012, p. 224). No século XX, a tecnologia proporcionou um inédito avanço da ciência, tanto para o bem-estar dos homens, como

para a possibilidade de extinção da humanidade. Não é por caso que Eric Hobsbawm (2012) considera este tempo como a *Era dos Extremos*. Nesse contexto, começam a surgir as profecias de fim de mundo, demonstrando que

[...] o efeito transformador proposto pelos utopistas nem sempre se constrói sobre bases fundamentadas no otimismo e no idílio social. Muitas obras apresentam espaços ficcionais caracterizados pela extrapolação dos aspectos negativos presentes na sociedade. Dessa forma, as chamadas distopias ou antiutopias veiculam reflexões e críticas por meio da figuração de um verdadeiro pesadelo social (PAVLOVISK, 2014, p. 115).

A primeira metade do século XX foi, portanto, o momento histórico no qual os textos distópicos foram mais abundantes. O conceito de distopia é “[...] fortalecido a partir da crítica a utopistas acusados de conceberem um modelo de sociedade universal que generaliza os desejos e desconsiderava as vontades humanas” (PAVLOVISK, 2014, p. 539). A mudança de utopia para distopia se instaurou devido à invasão do utopismo tradicional pelas técnicas e conceitos da ficção científica. Surgem grandes obras como *Nós* (1924), do russo Yevgeny Zamyatin, considerada o berço do gênero distópico. Antes dela, duas outras obras merecem destaque: *A Nova Utopia* (1891), de Jerome K. Jerome, e *O Tachão de Ferro* (1900), de Jack London.

De acordo com Jacoby (2007), as distopias procuram o assombro, ao destacar as tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade. Poderíamos considerar que a finalidade da distopia é analisar as sombras que são produzidas pelas luzes da utopia. O que queremos dizer é que as distopias ou as utopias negativas mostram “[...] o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval” (FROMM, 2009, p. 269).

Segundo Pavlovisk (2014), a sociedade distópica desperta no leitor “[...] uma sensação tão sufocante e inquietante que exclui qualquer interpretação humorística do enredo. O pessimismo sobressai como o elemento mais marcante da narrativa, tanto na caracterização do espaço,

quanto na infrutífera tentativa do protagonista de se liberar do controle do Estado” (p. 881). Assim, na distopia “[...] guerra é paz, liberdade é escravidão e ignorância é força” (p. 881).

Pavlovisk (2014), ao diferenciar utopia de distopia, destaca que a distopia é delineada pela tendência totalitária, enquanto nas utopias este traço aparece de forma latente. Este sistema de governo, baseado na organização burocrática de massas, no terror e na ideologia foi exaustivamente abordado por Hannah Arendt. No livro *As origens do totalitarismo* (1958), a filósofa aponta que o totalitarismo, com suas *sociedades modelares*, provoca uma ruptura no andamento do desenvolvimento dos grupos sociais, além de artificializar e desestruturar o papel dos indivíduos, tanto como cidadãos (ser social), quanto como seres humanos (essência). Para ela, há o colapso da moralidade neste regime. Os aspectos desumanos, oriundos dos governos nazista e stalinista, evidenciam um ponto de reflexão nesse sentido. O acúmulo de poder é a base que constitui os regimes totalitários, cujo propósito é a realização de um ideal supostamente coletivo, mas também a estabilidade da estrutura social implantada.

É importante ressaltar que as utopias positivas e negativas (distopias) apresentam, conforme Szachi (1972), uma *consanguinidade ideológica*, ou seja, as duas produções narrativas partem de um mesmo posicionamento crítico e de um semelhante processo criativo. Ambas as produções ocorrem em uma contraposição da realidade a alguma forma de *ideal social*, com a finalidade de propor reflexões sobre os elementos tidos como falhos no universo experimental. Assim, tanto a fantasia dos utopistas quanto o pesadelo dos distopistas colocam para o leitor um contexto de reavaliação conceitual de uma realidade – e fazem isso ao inseri-lo em uma perspectiva extremamente radical.

Distopia em *O Conto da Aia*

Neste trabalho, a atenção debruça-se sobre a primeira temporada de *O Conto da Aia*, que tem o livro como base, um guia concreto para a narrativa seriada, o que nos permite perceber o impacto de uma narrativa distópica em dois momentos distintos, em 1985 com o livro e em 2017 com a série. O mundo prefigurado pela narrativa apresenta-se

guiado pela crise no cenário nacional dos EUA, futura república Gilead, que coloca em pauta os valores éticos e morais do estado democrático; a crise de natalidade que dimiu a população; e a poluição ambiental. Neste contexto de crise, de caos instaurado, uma facção cristã dá um golpe de estado e instaura uma ditadura teocrática, fundamentalista e patriarcal, tirando o direito à liberdade, em suas diversas dimensões, das minorias. O mundo passa a ser analisado e fiscalizado pela *nova* lei, que é o Antigo Testamento e qualquer desvio das normas cristãs leva à punição.

Em Gilead, a violência física, sexual e psicológica é frequente, especialmente no que se refere às mulheres: seus corpos são onde a catástrofe se instaura no cotidiano de castas. Nesse sentido, o figurino é carregado de significados. Em entrevista de 2017, ao *The New York Times*, Atwood rememorou o *código de Hamurabi*, primeiro código legal conhecido, que tinha no seu protocolo que “apenas as damas aristocráticas tinham o direito de usar véus. Se uma escrava fosse apanhada usando véu, a pena era a morte. Usar véu significava fingir ser quem ela não era” (ATWOOD, 2017).

Na série, o figurino das mulheres é simples: vestidos longos e franzidos, pesados, de mangas longas, que não mostram as curvas do corpo de nenhuma mulher. Uma das maiores preocupações que essa nova sociedade teocrática tem é a luxúria. Capas, chapéus e luvas também ajudam a esconder as individualidades. Ninguém mais usa maquiagem. As cores são usadas para representar a casta de cada mulher.

As mulheres férteis, chamadas de Aias, a exemplo da protagonista e narradora Offred, identidade no mundo distópico que tem June como identidade *real*, se vestem de vermelho e têm como função procriar com os comandantes, homens poderosos e casados com mulheres estéreis. Uma espécie de chapéu cobre a visão lateral e esconde os cabelos dessas mulheres, cujos sapatos não possuem cadarços para que elas não cometam suicídio: seus corpos são regulados até mesmo contra a decisão da autoaniquilação.

O vermelho das vestes remete à iconografia cristã do final da era Medieval, quando a representação da Virgem Maria usava sempre azul e a da Maria Madalena vermelho (ATWOOD, 2017), interpretado como a

cor do pecado, a cor da maçã que levou Adão e Eva a caírem em tentação e serem expulsos do paraíso.

Existem também as mulheres inférteis, que conforme a posição social podem ser: Esposas, mulheres casadas afortunadas e com comportamento passivo e santificado, que usam azul; Martas, mulheres responsáveis pelos serviços domésticos, que usam roupas de um tom verde acinzentado; Tias, mulheres mais velhas, vestidas de marrom, que educam e vigiam as Aias, como funcionárias do Governo; e *Econoesposas*, domésticas, esposas e férteis, que são mulheres destinadas aos homens menos poderosos.

Já fora dos limites da cidade a vida é diferente. Na chamada *Casa de Jezebel*, os homens costumam frequentar o local para fazerem negócios e se divertirem. Lá é um local de luxúria, com bebidas, jogos e prostituição. É somente nesta casa que as mulheres têm *liberdade* para se vestir, com maquiagem, cabelos soltos e roupas singulares. Na verdade, não podemos dizer que essas mulheres possuem liberdade, pois não estão ali por opção.

A série é narrada com cenas no tempo presente e alguns *flashbacks* de quando Offred (Aia identidade coletiva) *era* June (quando tinha identidade própria). É a partir da história e memória de Offred sobre seu tempo atual e um outro tempo vivido, que o telespectador acompanha, a cada episódio, a rotina opressiva a qual as Aias são submetidas. Os *flashbacks* revelam como a sociedade chegou àquele ponto de extremo conservadorismo e terror.

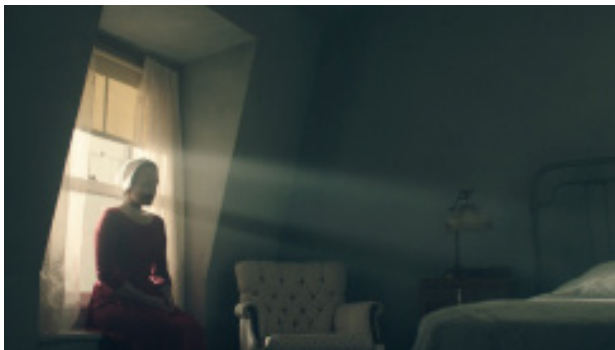


Figura 1: Offred, uma nova realidade.
 Fonte: Captura Frame HULU, 2017.

O primeiro episódio mostra o terror da separação da protagonista June e sua filha, causa um impacto de temor, já despertando para o que virá pela frente. Em seguida, a realidade distópica se instaura: capturada, June se torna Offred.



Figura 2 - A Cerimônia
Fonte: Captura Frame HULU, 2017.

A narradora-protagonista passa, então, a descrever e analisar o universo distópico em que foi inserida. O ponto central da série são as chamadas *Cerimônias*, que ocorrem mensalmente até que as Aias engravidem. Levando em conta a compreensão de estupro como sendo uma prática carnal desconsensual, imposta por meio de violência ou grave ameaça de qualquer natureza, essa violação criminosa não só é constante na trama como também usa a Bíblia como justificativa. Essa situação, porém, é tratada como um privilégio para Aias: elas ajudariam o desenvolvimento da humanidade porque estas são compreendidas como escravas sexuais a serviço de Deus.

Nessa sociedade degradante, calcada no sofrimento e na dor das mulheres, o governo instaurado faz a gestão do medo e a crueldade humana é levada ao extremo. No sentido da cotidianidade, a tortura não impacta mais. Dependendo do ato de desobediência, elas têm o corpo retaliado, perdem os olhos ou sofrem cortes nos pés. Mas o ímpeto de narrar a catástrofe iminente de seus corpos persiste. No nono episódio, a série ingressa na resistência com a missão de zelar pelos depoimentos de mulheres que não querem ser esquecidas, que querem ser lembradas

por suas identidades, que querem encontrar suas famílias da qual foram separadas, que querem existir e ter voz.

A série aponta para uma reflexão sobre os tempos atuais e as relações de poder. Foucault (1981) afirma que os dispositivos controladores da sociedade estão sempre ligados a uma forma de saber que possibilita a especialização e, conseqüentemente, uma maior eficiência desse mecanismo. O poder passa a ser exercido nos pequenos condicionamentos diários e na correção das mínimas atitudes individuais, vistas como inadequadas, em um processo dominado, no vocabulário foucaultiano, *de microfísica do poder* (FOUCAULT, 1981, p.214).

A misoginia como intriga na narrativa de *O Conto da Aia*

De acordo com Fleury-Teixeira e Meneghel (2015), a misoginia é uma ideologia sexista resultante do ódio irracional, da hostilidade, da aversão e do desprezo pelas mulheres. Como ordenamento social, culpa as mulheres pelos problemas do mundo, demonizando-as a ponto de responsabilizá-las quando se tornam vítimas. Isso mostra como o preconceito sexual, simbolicamente partilhado entre os homens, se torna materialmente praticado em sociedade. Compilando diferentes fontes sobre o termo, as autoras definem misoginia como

um conjunto de comportamentos aceitos por instituições que engendram valores públicos, os quais impregnam a estrutura normativa do sistema. (...) É uma ideologia que sustenta uma ordem sociosexual com desigual distribuição de poder e de acesso ao saber, à justiça, à saúde e aos direitos reprodutivos. (FLEURY-TEIXEIRA e MENEGHEL: 2015, p. 225)

Além de manifestar caráter individual, ao se localizar no psiquismo masculino, sociológico, por envolver a cultura e a sociedade, e político, ao orientar a distribuição do exercício dos poderes, a misoginia se caracteriza por sua ubiquidade. Dos povos primitivos ao Renascimento e à Modernidade, a condenação moral da mulher e de seu corpo atravessa religiões e está presente na Bíblia, no Alcorão, na Torá e nas escrituras budistas e hindus.

Por implicar fatores psicológicos como crença, desejo e engajamento – que, por sua vez, mostram uma ordem de intenções – a misoginia pode, em relação ao discurso patriarcal, ser entendida como potência-signo em ação. Isso porque, se o signo significa, o discurso comunica, medeia, é portador de intenção ativa, de referência e de mobilidade: é a ação que retira e reitera, continuamente, a misoginia da abstração. Por isso, o que se comunica através do discurso patriarcal não é só o sentido do preconceito sexual contra a mulher, mas também a sua força como estrutura e ordenamento social ao longo do tempo.

Os elementos estéticos principais da série remetem a isto. No caso das Aias, a fertilidade é representada pelo vermelho das vestimentas. A cor remete a vários simbolismos. Na tradição pictórica costuma ser atribuída à Maria Madalena, como mostram as obras de Carlo Crivelli (1480), Giovanni Bellini (1490), Pietro Perugino (1500), Titian (1514), Leonardo da Vinci (1515), El Greco (1579), Caravaggio (1598), Murilo (1665), Anthony Sandys (1860). À pecadora Maria Madalena retratada no Novo testamento, junta-se o imaginário bíblico do *parto com dor*, resultado do pecado de Eva que, por desobedecer a Deus, condenou todas as mulheres ao sofrimento para dar à luz. Mas esta dinâmica não é inaugurada pela Bíblia, nem pelo Novo testamento. O estudo de d'Eauboone (1976) mostra como o patriarcado nascente ainda no Egito lançou o descrédito sobre o direito das mães.

No que se refere às esposas, a referência à cor azul aponta para a complexidade do conjunto de arquétipos ligado às mulheres e ao feminino – complexidade esta para além de meras associações binárias. Ainda de acordo com d'Eauboone (1976), a antropologia mostra um complexo estrutural que as associa à tríade fertilidade-lua-serpente. Ou seja: antes da associação à fertilidade terrestre, a mulher era associada ao céu (azul) onde surgia a lua, cujas fases continham um mistério: a gestação. Para dominar este mistério, a observação humana sobre a influência do céu voltou-se para os frutos da terra e seu controle: a mulher-céu troca de lugar com o homem-terra. As esposas de vestimentas azuis de *O Conto da Aia* gozam de status exatamente por sua infertilidade: ela é uma forma de controlar o medo sobre o mistério.

Já o verde das Martas, as criadas domésticas, remetem diretamente ao cultivo da terra, atividade criada pelas mulheres: depois da descoberta do fogo, o cultivo agrícola é a maior descoberta da humanidade e esta descoberta foi feita pelas mulheres. Cumpriu pois, aos machos, dominá-las nesta tarefa – o que se consolidou pela invenção da charrua, aparato empregado para arar a terra. Ao lado do sedentarismo dos povos pela prática da agricultura, usurpada das mulheres, a criação de animais levou o homem a concluir que a vida gerada pelas fêmeas era consequência direta da fecundação do macho. Nas origens da sociedade humana, esta dinâmica resulta na crise ecológica mundial que explicita o resultado desastroso da apropriação do patriarcado sobre a fertilidade e a fecundidade: superpopulação, fome, miséria e concentração de recursos.

Símbolo do poder pela sabedoria subterrânea (fertilização) e a perpétua regeneração (fertilidade), a mulher se torna uma categoria humana despojada de suas *técnicas fertilizadoras* em nome da *função reprodutora* que sustenta “o patriarcado androcentrista, sexista, falocrático, imbuído de sua superioridade viril, que afasta, a todos os níveis, as mulheres da gestão do mundo” (D’EAUBOONE, 1976, p. 16).

Para gestar e criar um outro mundo cumpre à personagem Offered transmutar-se na narradora June: em *O Conto da Aia*, a utopia é a conservação da memória das aias. Isto porque, se More (1516) deu ao termo utopia a dimensão semântica de *outro lugar*, a narrativa de June, mesmo distópica, é o lugar de não apagamento dessas vidas de horror. Aqui, é importante ressaltar dois pontos. Primeiro, o fato de Atwood ter declarado ao *The New York Times* que sua escrita do livro foi norteadada pela necessidade de a história ter antecedentes reais. De fato, o mundo prefigurado na narrativa de *O Conto da Aia* tem relação direta com o cenário político dos EUA, que no livro e na série remete à república Gilead. Além disso, também é preciso lembrar que Ricoeur (2015) considera que, na literatura, a utopia pode fomentar cumplicidade e conivência que façam o leitor considerá-la plausível. Assim, ao apontar para o exterior à realidade que se apresenta, o contexto catastrófico protagonizado pelas aias faz com que a série tenha o potencial de gerar reflexão, tanto

sobre crises do presente, como sobre sua possibilidade de agravamento ético, político, econômico e social no futuro. Em *O Conto da Aia* este elemento de reflexão é a misoginia.

Na perspectiva ricoueriana, a narrativa é fundamental para se pensar a comunicação como processo complexo, já que ela é uma forma de estar no mundo e de entendê-lo, reunindo e apresentando no discurso as diversas perspectivas sobre o tempo, o que se dá através de uma operação mimética. Para ele, o texto é uma espécie de ponte entre o vivido e o narrado e há uma unidade entre os múltiplos modos e gêneros narrativos. Ricouer parte do pressuposto de que o caráter temporal é o comum da experiência humana e de que tudo o que se desenvolve no tempo pode ser contado: o processo temporal só pode ser reconhecido porque é narrado. Há uma reciprocidade entre narratividade e temporalidade, o que nos leva a refletir se a ubiquidade da misoginia e sua perenidade diacrônica reatualizam experiências individuais, sociológicas e políticas em uma crise de múltiplas temporalidades: dialogando com o passado, colocando-se como objeto de crítica para o presente e projetando-se no futuro.

Na teorização do ato narrativo, Ricouer parte de Aristóteles para explicar as idéias de *intriga*, *peripécia* e *acontecimento*. A *intriga* é o que faz com que o texto se transforme em narração, é a operação de seleção e organização das ações que faz com que a história tenha começo, meio e fim: ela é a unidade inteligível que conjuga os ingredientes da ação humana que aparecem como heterogêneos e discordantes. Neste processo, tanto a ficção como a reconstituição histórica são obras da imaginação: como o passado já não existe, ele só pode ser verificável indiretamente pelo discurso. O historiador configura intrigas que os documentos autorizam ou proíbem, combinando coerência narrativa aos documentos. Da mesma forma, as narrativas de ficção articulam a sedimentação de padrões já existentes. São as *intrigas* que inventamos que irão nos ajudar a configurar nossa experiência temporal confusa e muda. Quando se produz a articulação textual, há a necessidade de configurar a imaginação criadora, o que se dá no texto histórico e no ficcional: em ambos, há a referência indireta ao passado seguida da referência produtora de ficção.

Ensaíamos as configurações possíveis da ação (*intriga*), experimentando sua consistência e sua plausibilidade: é a *imaginação produtora* da qual fala Ricouer. Nesta experimentação sobre a consistência e a plausibilidade das ações, a referência ao mundo permanece em suspenso e a ação é apenas imitada. Daí, Ricouer passa da *configuração narrativa* para a *refiguração narrativa*. Se a *configuração* é a organização interna de qualquer texto cujos códigos podem ser identificados pela análise do discurso, a *refiguração* é o poder que a narrativa tem de reorganizar a nossa experiência temporal como referência ou sentido.

É da transição entre *configuração* e *refiguração* narrativa que Ricouer reestrutura a mimesis aristotélica. A *mimesis I* é a pré-interpretação da vida cotidiana; a *mimesis II* é a autoestruturação da narrativa, baseada em códigos narrativos internos ao discurso; e a *mimesis III* é o equivalente narrativo da *refiguração* do real pela metáfora, no qual torna-se importante o papel mediador da leitura. Além disso, o texto se projeta para fora de si mesmo: o ato da leitura entrecruza o mundo do texto e o mundo do leitor, que pode se apropriar criticamente dele. Se o mundo do leitor é real, pode, ao mesmo tempo, remodelar a esfera do imaginário. Na leitura, o leitor busca os lugares de indeterminação do texto, preenchendo suas lacunas. Ou seja: o texto só se completa com a leitura e a obra é uma produção comum de autor e leitor. O ato de leitura se transforma em *meio* por intermédio do qual se produz a transferência da *configuração* narrativa à sua *refiguração*, instaurando a *significância*.

É esta dinâmica da significância que permite à misoginia sustentar uma ordem sociosexual com desigual distribuição de poder e de acesso ao saber, à justiça, à saúde e aos direitos reprodutivos ao longo do tempo e das experiências das mulheres.

Entrelaçamentos temporais e representacionais: narração da catástrofe em *O Conto da Aia*

Para Rousso (2016), a catástrofe é uma ruptura radical da ordem social que comporta reverberações do passado no presente. Carregada de incertezas e instabilidade, evidencia intersecções entre diacronias e sincronias e seu objetivo é ter utilidade para o futuro. Na catástrofe, o passado é evocado como um conjunto de experiências que auxiliam

na produção de sentido sobre o contemporâneo e no deciframento do futuro – e isto é agir sobre o presente através de uma espécie de organização narrativa. Para o autor, o caráter repentino de uma ruptura transforma a produção de sentido em estratégia para sair do traumatismo e dar subsídios para julgamentos posteriores, em uma dinâmica na qual o presente em devir se articula ao passado definitivamente encerrado. Na relação entre o tempo presente e o caráter inapreensível da catástrofe, ou na narrativa do tempo presente sob a urgência do momento, inferem-se dois aspectos: que uma espécie de *suportabilidade* da catástrofe carregue em si alguma positividade futura; e que a história próxima prescindia de postulados epistemológicos para dar espaço à lembrança.

É a lembrança de seus dias que a protagonista de *The Handmaid's Tale* narra. Seu passado, ou o conjunto de suas experiências como mulher cidadã em uma sociedade democrática, é evocado para que seja possível produzir sentido sobre o contemporâneo; para que o agir no presente através da organização narrativa permita o deciframento do e no futuro.

Este agir remete a Kehl (2000) quando a autora, ao refletir sobre o trauma, diz que a manifestação do real que nos reduz à condição de coisa é irrepresentável, o que predispõe os sujeitos à passividade. Por isso, qualquer tentativa de atividade sobre essa manifestação traumática “requer uma implicação subjetiva da própria vítima mesmo nas condições em que, aparentemente, a passividade seria a única resposta subjetiva possível” (2000: p.145-6). Especificamente em relação à escrita, essa implicação subjetiva permite a inversão da passividade que experimentamos diante da catástrofe. Mesmo que seja frágil, essa inversão desloca o sujeito da condição paralisante de “morrer de medo” para o gesto em busca da “ressuscitação pelos signos”. Assim, a escrita se encarrega de exprimir o que é socialmente reprimido e que, no caso da protagonista de *The Handmaid's Tale*, é a produção transgressora de sentido pela mulher. Este gesto de inversão da passividade só é possível porque emerge como intriga de uma narrativa sobre a catástrofe social da condição de mulher: a misoginia estrutural levada às últimas consequências.

Ao refletirem sobre o entendimento acerca das representações femininas em uma dinâmica de longa duração, D'abreu e Ribeiro (2018) apontam como elemento chave o que classificam como *signo estético da mulher do patriarcado*. Perene nas partilhas e vínculos simbólicos, a

inteligibilidade patriarcal estabelece este padrão historicamente dominante na relação de gênero e, conseqüentemente, na dinâmica das representações do feminino em diferentes meios, formatos e contextos. Assim, este elemento de permanência no tempo, chamado de signo estético da mulher do patriarcado, opera uma transitividade “reconfigurada e relacionada a certos contextos e a uma dinâmica da memória coletiva, que ora conserva e ora reelabora valores e ideias” (2018, p.214). Neste trabalho, ressaltamos a permanência de valores e ideias sobre a mulher no sentido de manutenção de sua histórica condição de opressão¹. Entre a publicação da história em livro e sua disponibilização como série em uma plataforma audiovisual *on demand*, esta permanência se mostra, apesar das diferentes reconfigurações estéticas resultantes das relações entre ritualidades e tecnicidades específicas de cada meio. Percebemos, assim, a tendência de as mulheres serem mais imaginadas – a partir do signo estético do patriarcado – e estereotipadas do que complexificadas, mesmo que dos textos-imagens do livro para as imagens-textos da série haja a deformação criativa, para além da mera repetição, considerando que permanência não pode ser reduzida à noção de repetição: a *reconfiguração* particular articulada a contextos e dinâmicas temporais.

É, pois, significativo, que escrita e temporalidades se articulem em *The Handmaid's Tale*. Vivenciando a catástrofe cotidiana de uma sociedade na qual o autoritarismo se exerce fundamentalmente pela misoginia, a protagonista do livro e da série inverte sua condição passiva por meio da narração de seus dias no presente. Mas sua história também evoca um futuro que, por sua vez, reflete o passado. E isto articula a história à distopia. Este entrelaçamento de dimensões temporais que se dá a partir de *escritas* dialoga com a discussão que Koselleck (2014) faz sobre a utopia.

A análise comparativa do autor sobre o romance futurístico *O ano 2440*, escrito em 1770 por Louis-Sébastien Mercier, e sobre a paródia *Os Buribuncos – Ensaio histórico-filosófico*, escrito em 1918 por Carl Schmitt, ajuda a iluminar a noção de futuro em *The Handmaid's Tale*.

¹ Em relação à opressão feminina, este trabalho não aponta questões de interseccionalidade em virtude da extensão que este tópico demanda – reconhecendo, porém, sua fundamental importância. Assim, optamos por ressaltar o aspecto negativo da noção geral de misoginia em suas articulações com a distopia.

Isso porque a misoginia que se consolida com a catástrofe social narrada na história encontra escopo tanto no tempo passado da personagem como nos tempos presentes de escrita da obra, de leitura do livro e de consumo audiovisual *on demand* em ficção seriada². Ou seja: na história de Margaret Atwood, escrita em 1985, um apelo reacionário à condição das mulheres é simultâneo ao movimento chamado *Backlash* nos EUA que, durante os anos 1980, resgatava e reforçava, através das mídias de massa, valores como a maternidade ontológica, a passividade social e a submissão sexual como respostas às conquistas das lutas femininas das duas décadas anteriores. Analogamente, a adaptação da história para o formato série, em 2017, e seu prolongamento em temporadas nos anos de 2018 e 2019, se dá em um contexto de recrudescimento do machismo ao redor do planeta – desta vez, em resposta à irrupção de uma série de eventos feministas transnacionais, como, por exemplo, a *Marcha das vadias*.

Segundo o autor, os nenhures ou contramundos das antigas utopias podiam ser lidos como visões potenciais de um futuro prenhe de transformação, reforma ou revolução. O romance futurístico de Mercier sobre uma Paris habitada exclusivamente por escritores mudou o status da utopia porque, como os espaços utópicos haviam sido ultrapassados pela experiência: uma vez que a própria ficção se nutria da possibilidade de verificação, era preciso se deslocar para o futuro que não pode ser observado nem alcançado pela experiência. Na utopia futurística, o fundamento verificável do presente é abandonado para que, partindo de uma determinada situação contextual do autor, se estabeleça uma continuidade temporal com o porvir.

O que o futuro oferece é, em poucas palavras, a compensação da miséria atual, seja ela de natureza social, política, moral literária ou qualquer outra que o coração sensível ou a razão esclarecida possam desejar. Expressado de outra forma: a perfeição fingida do contramundo até então espacial é temporalizada. (KOSELLECK, 2014, p.126)

2 É importante apontar que, tanto na leitura do livro como no consumo *on demand* da ficção seriada parece emergir uma espécie de articulação entre ritualidade convergente e tecnicidade distinta nos modos de consumo da história pela leitura e pela audiência.

Deduzir de um presente ruim um futuro melhor é o que determina a *configuração* da utopia. Ela entrelaça o presente ao futuro num presente cujo contexto é o da filosofia progressista que temporaliza os ideais da *perfectio*. O futuro não serve mais para garantir a posteridade, ele é evocado no presente pelo argumento histórico. O resultado da utopia futurística de Mercier “é o terror da virtude que, desprevenida, chega ao poder sem o querer, pois deseja dispensar o poder” (KOSELLECK, 2014, p.130).

Já na utopia negativa de Carl Schmitt, a atividade de escrever um diário coletivo obrigatório para a humanidade faz com que a coação para a autorrevelação voluntária possibilite o estabelecimento de um controle geral perfeito pela instância central. A vida real se preserva apenas em sua realização por escrito e a utopia tradicional é superada porque o individual se dissolve em uma consciência geral que esconde a escravidão absoluta.

A utopia futurística de Mercier e a utopia negativa de Schmitt, segundo Koselleck (2014), mostram que os tempos históricos costumam decorrer de forma diferente daquela que, em retrospectiva e antecipação, somos forçados a interpretar. Porém, se a história real do porvir é sempre diferente daquilo que imaginamos em um *determinado* presente, suas tragédias passadas continuam a assombrar os vivos e a reverberar no contemporâneo.

Considerações finais

Para Follain (2009), apesar de haver uma dimensão narrativa e ficcional da experiência humana que deve ser reconhecida para que possa haver a aproximação com *um outro*, o *tudo ficcional* é amplificado pela mídia, fazendo com que em vez de a ficção imitar o real, o próprio real passe a produzir a ficção. Nesta *narrativização do mundo*, o papel da ficção correria o risco de viabilizar a encenação de sua própria diluição.

Em *O Conto da Aia*, a narradora é a personagem principal criada por Margareth Atwood, Offred que se transforma em June. Sua missão de manter viva a memória das aias remete à questão da fala por delegação: uma problemática que é central quando falamos em feminismos. Quem assume para si o ônus de testemunhar pelos outros sabe que deve

testemunhar pela impossibilidade de testemunhar, o que compromete a credibilidade do relato. Em outros termos: a narrativa de June corre o risco de vilanizar as Esposas e Tias, tão vítimas quanto as aias. Daí também a questão: por quais mulheres Margareth Atwood, na voz de Offred-June, fala?

Nutrida por ambigüidades, as narrativas se tecem a partir de reticências que não só diluem a fronteira maniqueísta entre ficção e realidade como também produzem a espiralidade da relação entre autor, texto e leitor, dando a ver e a investigar possibilidades de também analisar as consonâncias e dissonâncias das diferentes *escrituras* sobre a misoginia, como crise dos direitos, que se dão nos variados suportes da mídia atual, em especial em *O Conto da Aia*.

Neles, percebemos que há uma crise relativa à ideia do *feminino*, crise esta que se materializa na catástrofe dos corpos que o performtizam. Instrumentalizado na condição das mulheres, o feminino é uma indefinição estrategicamente operativa e uma polarização simplista que biologiza as relações e vinculações que a configuram. Produto do patriarcado, essa dinâmica esquematiza, sistematiza, estrutura e codifica nossas sociedades em crise: pode-se ler a crise atual nas incontáveis expressões misóginas que circulam diariamente em diferentes meios. Fundamentada na produção, do domínio do homem sobre a agricultura ou a fertilização, e na reprodução, com o controle masculino sobre a fecundação humana e animal, esta forma, legitimada pelo discurso falocrático, é, mais que afirmação do homem e apagamento da mulher – o que não significa apagamento do feminino, uma vez que suas significações serão determinantes em termos de opressão.

Finalizando, propomos pensar sobre as múltiplas temporalidades de nosso objeto de análise a partir da concomitância dos círculos viciosos e virtuosos que se dão a ver em *O Conto da Aia*. Viciosos porque nos permitem entender a concepção do feminismo como *ondas*, uma vez que a cada período de conquistas das mulheres segue-se, invariavelmente, um arrebatador movimento reacionário. Virtuoso porque, no sentido ricoueriano, as narrativas sobre essas vivências são espirais: são atravessadas sempre pela questão dos corpos femininos, que nunca são os mesmos e experienciam de formas distintas a maré das lutas.

Em *O Conto da Aia*, o país futuro onde se estabelece a união entre Estado e Igreja e no qual o fundamentalismo religioso e o conservadorismo são as bandeiras de ordem, o totalitarismo e a teocracia controlam a fertilidade e sustentam um estilo de vida que viola os direitos individuais. Traz uma realidade que vai de encontro aos preceitos básicos da democracia e, assim, o texto como outras narrativas incita reflexões aos leitores, principalmente no que se refere ao comportamento humano, às imposições, aos direitos, ao meio ambiente, à participação política, à identidade e às crenças, e principalmente à violência vivenciada pelas mulheres. A liberdade e os direitos democráticos concebidos anteriormente são suprimidos. É uma história distópica. Atentar para as figuras da fertilidade e da liberdade na tessitura de sua trama pode ser mais que abordar uma crise sobre o feminino: pode ser uma das possibilidades de fecundar a utopia no atual contexto de barbárie.

Referências

- ATWOOD, Margaret. *O Conto da Aia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ARENTH, Hannah. *Ideology and terror*. The burden of our time. London: Allen and Unwin, 1967.
- ARENTH, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, [1958] 2004.
- ARENTH, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva 2011.
- ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. Londres: Virago Press, 1985.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima*. São Paulo: Globo, [1985] 2007.
- D'ABREU, Patrícia Cardoso e RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Mulher, cultura e mídia – Investigações sobre o feminino*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2018.
- D'EAUBOONE, Françoise. *As mulheres antes do patriarcado*. Lisboa: Editorial Vega, 1976.
- ELLIOT, Robert C. *The shape of utopia: studies in a literary genre*. Chicago: University of Chicago Press, 1970.
- FLEURY-TEIXEIRA, Elizabeth e MENEGHEL, Stela. *Dicionário Feminino da Infâmia*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2015.
- FOLLAIN, Vera Lúcia. Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção? *MATRIZES*. Ano 3, nº 1, agosto-dezembro de 2009.
- FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder*. 2 ed. , Rio de Janeiro: Editora Graal, 1981.
- FOUCAULT, Michel. *Estratégia, Poder-Saber – Ditos & Escritos*. Vol. IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- FROMM, Erich. *Posfácio (1961). 1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HUXLEY, Adlous Leonardo. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Globo, [1932] 1995.

IZARRA, Laura P. Z (Org). *A literatura da virada do século: fim das utopias?* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

JACOBY, Russell. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

KEHL, Maria Rita. O sexo, a morte, a mãe e o mal. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MORE, Thomas. *A utopia*. São Paulo: Cultrix, [1516] 2001.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1998.

PAVLOVISK, Evanir. *1984: a distopia do indivíduo sob controle*. Ponta Grossa: UEPG, 2014.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

RICOUER, Paul. Discours et communication. *Cahier de L'Herne Ricouer*. Paris: Editions de L'Herne, n.81, 2005

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. V.1, 2 e 3.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2012.

RICOEUR, PAUL. *A ideologia e a utopia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ROUSSO, Henry. *A última catástrofe: a história, o presente e o contemporâneo*. Tradução de Fernando Coelho, Fabrício Coelho. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

WAINBERG, Jacques A. *Mídia e terror: comunicação e violência política*. São Paulo: Paulus, 2005.

SZACHI, Jery. *As utopias ou a felicidade imaginada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

ZAMIATIN, Eugene. *Nós*. Rio de Janeiro: Anima, 1983.

CAPÍTULO 16

Territorialidades e masculinidades em crise e catástrofe: disputas étnico-raciais em Baco e Djonga

JULIANA GONÇALVES (TRAMAS / UFMG)

DANIEL FARIAS (TRACC / UFBA)

RAFAEL ANDRADE (TRAMAS / UFMG)

Introdução

Neste texto, partimos das noções de crise e catástrofe como lentes conceituais para analisarmos fraturas e disputas que se fazem ver nas redes de sentidos articuladas pelos rappers Baco Exu do Blues, de Salvador (BA), e Djonga, de Belo Horizonte (MG). Para tanto, nos parece fundamental levar em consideração as correntes discussões sobre masculinidades e territorialidades em seus atravessamentos com as questões raciais, no que se compreende como engajamentos identitários relacionados ao *rap* no Brasil contemporâneo. Compreendemos que as construções de sentido de masculinidades, entre outros elementos, são permeadas pelos territórios e seus múltiplos sentidos (GROSSBERG, 2010a) e territorialidades (HAESBAERT, 2014), reivindicados tanto pelos artistas, como por seguidores, sejam fãs, *haters* ou ouvintes, que reiteram, mas também questionam frequentemente certas associações diretas e essencializadoras entre as masculinidades, questões raciais e as experiências em espaços considerados periféricos nas cidades.

Nesse sentido, argumentamos que as masculinidades em seus atravessamentos interseccionais com a raça e as territorialidades se configuram como eixos que organizam e mobilizam afetos – enquanto modos de engajamentos que deixam ver mapas de importância (GROSSBERG, 2010a, 2018; GOMES, ANTUNES, 2019) – e são expressas em redes de sentidos, entendidas como textualidades (LEAL, 2017).

Os dois *rappers* conquistaram visibilidade e público nos últimos anos, com discos premiados em listas de *melhores do ano*, participação em programas de TV e em grandes festivais do país e têm circulado com os seus shows em diversas capitais brasileiras. Ambos são jovens, já que Baco nasceu em 1996 e Djonga em 1994, e muitas vezes são vistos como uma espécie de renovação do *rap* brasileiro.

Em páginas e sites especializados em críticas de *rap*, como o portal *RapMais*¹, Djonga é reconhecido pelas letras cruas e comprometidas com a realidade dos homens negros e periféricos, posicionando-se a partir do entendimento de que o *rap* tem uma função social e que esta passa pelo gênero musical como forma de denúncia. Nos discursos, Djonga destaca as suas experiências na periferia da Zona Leste de Belo Horizonte, faz críticas à classe média, relata a transformação na sua vida e de sua família, a partir do *rap*, questiona a associação estigmatizante entre os jovens negros, que vivem nas favelas ou *quebradas*, e o crime, sobretudo no disco *Ladrão* (2019).

Já Baco Exu do Blues teve o seu disco *Bluesman* (2018) eleito pela revista *Rolling Stone* como o melhor do ano e o videoclipe *Bluesman* conquistou o *Grand Prix* na categoria Entretenimento para Música de *Cannes Lion 2019*. Neste álbum, aborda o gênero musical *blues* como um lugar histórico de resistência, por meio de relações com outros gêneros musicais, contextos e lutas políticas da população negra.

Em um levantamento dos discursos construídos por Baco e Djonga, em músicas, vídeos e entrevistas, e por seguidores, como fãs, haters e ouvintes, nos comentários em plataformas de redes sociais *online*, como YouTube, Twitter, Facebook e Genius, percebemos que aspectos das masculinidades em suas relações com as territorialidades são estruturantes nos trabalhos realizados pelos artistas e também agenciam, nos

1 Disponível em <https://portalrapmais.com/a-triade-negra-revolucionaria-djonga-baco-exu-do-blues-e-bk/>. Acesso em: agosto 2019.

e pelos afetos, disputas entre os seguidores sobre os caminhos, as escolhas e as suas práticas políticas.

Buscamos refletir sobre as identidades e os engajamentos identitários de tais masculinidades negras – tanto os modos de afirmação e da luta por mudança cultural e social, quanto a opressão que também opera por construções identitárias, além das problemáticas que envolvem as suas essencializações e/ou reificações – a partir da ideia de catástrofe, enquanto gesto analítico e político radical, capaz de instabilizar uma concepção temporal linear. Assim, o entrecruzamento de masculinidades, racialidades e territorialidades, organizadoras e mobilizadoras de afetos e engajamentos, expressos em redes textuais, nos dizem dos modos como certas lutas relacionadas a questões diversas, com destaque para aquelas étnico-raciais, de gênero e territoriais, estão sendo desenvolvidas no *rap* a partir desses artistas.

Crise e catástrofe: operadores de territorialidades e masculinidades

Crise e Catástrofe são termos comumente entendidos a partir de uma perspectiva nociva. A partir de uma estrutura ocidental e moderna do tempo, linear, cognitiva e teleológica, e com a fixação por revoluções e rupturas sempre em busca do progresso, crise e catástrofe poderiam ser vistas como tipos de colapso capazes de gerar estagnação. No entanto, propomos, neste trabalho, pensarmos em suas dimensões produtivas, observando as suas possibilidades problemáticas e criativas de ação, de um agir no e sobre o mundo social (ARENDDT, 1989).

Entendemos, inicialmente, *crise* como um estado que assumimos como lentes de análise ao observar fenômenos que são inerentes ao agir humano no tempo. A crise é tomada como um estado que exige esforços contínuos de agência de sujeitos nas transformações da vida social. Assim, a crise não aponta para um momento excepcional, mas sim para o imperativo constante de agir e padecer em um mundo em constante transformação².

2 Tal entendimento de *crise* é baseado em um trabalho reflexivo conjunto, realizado pelo Núcleo de Estudos TRAMAS Comunicacionais, grupo de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais.

Consideramos as sugestões de Antonio Gramsci (2000), de que a crise orgânica se configura como um desenvolvimento, um processo de longa duração, constituída pela articulação de uma multiplicidade de crises entre as mais variadas dimensões da vida. Ou seja, ao mesmo tempo que põe em causa a compreensão que as sociedades têm de si mesmas, demanda uma visão daquilo que a sociedade pode vir a se tornar - um indicativo de ação para um futuro (GRAMSCI, 2000; GOMES; FERREIRA; JANAY; FARIAS, 2019).

Nesse sentido, sugerimos, neste trabalho, fazer um primeiro movimento de perceber as crises como propulsoras de espaços de lutas e negociações constantes. Ou seja, as crises como expressão das multiplicidades de organizações e configurações e também as possibilidades afetivas de investimento e importância (GROSSBERG, 2010a, 2010b, 2018), em relação aos diferentes domínios, objetos, formas, espaços e valores na sociedade. Por isso, envolvem as disputas sobre questões que, necessariamente, não estão apaziguadas, como as masculinidades e as territorialidades em seus atravessamentos raciais, mobilizados a partir de Baco e Djonga. Perceber crises significa compreender situações não enquanto uma interrupção de fluxo, uma estabilidade, mas como aceleração, atividade, movimento e disputa constantes na construção de agenciamentos de sentidos identitários múltiplos.

Já a noção de catástrofe tem sido trabalhada pelo Núcleo de Estudos TRAMAS Comunicacionais como um tipo de interdição ou suspensão momentânea da ação e, por extensão, da capacidade humana de imaginar. Nesse sentido, a menos que esse final seja efetivamente apocalíptico, a catástrofe exige superação, impondo a urgência e a necessidade da ação, como parte do trabalho da construção de um *outro*, um *novo* mundo possível. A catástrofe não significaria, então, a falência absoluta da ação, mas um rompimento brusco com a noção de mundo vigente. Aquilo que nos leva a pensar não apenas nas possibilidades de caminhos, como nos próprios pressupostos que guiam essas possíveis direções, ou seja, demanda um olhar profundo e criativo para o que somos e o que poderíamos ser enquanto coletividade. Instaura-se, então, um novo lugar, ainda não compreendido. A partir desse novo lugar, novas premissas poderiam surgir. Dessa forma, entendemos, como atitude metodoló-

gica, que colocar o mundo vigente *em catástrofe* seria um movimento de instabilização radical que convoca à desconstrução e à reconstrução.

Sob essa visada, crise e catástrofe nos colocam o desafio de refletir para além das relações temporais lineares e da essencialização das identidades, convocando os olhares para a diversidade humana presente em nossos recortes de pesquisa e, sobretudo, colocando em primeiro plano dúvidas e incertezas, as problemáticas que nos afetam e as condições de possibilidades para a transformação, principalmente quando parecem predominar diagnósticos com pretensões redutoras de validade universal. Ou seja, a partir da catástrofe, como gesto metodológico que visa a compreender as questões e disputas mobilizadas por Baco e Djonga como emaranhado de sentidos diversos, entendemos que o contexto social e as experiências narradas apontam para situações de crise, demandando ação desses sujeitos. Nesse caso, a produção simbólica, a conversação social, as narrativas partilhadas e a própria existência desses homens como corpos no mundo podem ser processadas como ações mobilizadas e consequentes desses estados críticos.

Masculinidades e textualidades: gêneros como rede de sentidos

Nossa proposta de trabalho parte do entendimento das masculinidades como textualidades. Para isso, se faz necessário esclarecer o que tratamos por textualidades. Partimos do deslocamento de uma noção estável de texto para uma construção desse como processo, como “práticas sociais discursivas historicamente situadas” (LEAL, 2017, p.12). Ou seja, compreendemos o texto para além de sua dimensão estritamente verbal, levando em consideração aquilo que Abril (2007) chama de unidades de comunicação multisemióticas, e que tem como sustentação prática discursos inseridos em redes textuais, podendo ou não ser composto por elementos verbais, embora não possa ser identificado por essa dimensão de maneira estrita. Ou seja, compreendemos os textos como redes de sentido, geralmente provisórias, constituídas pela articulação de elementos heterogêneos.

Por isso preferimos o termo textualidades: por sua capacidade de apontar para o deslocamento de qualquer substantividade de sentido textual, conferindo à rede simbólica uma dimensão de qualidade, de

maneira a se configurar com abertura e fluidez, permeável a uma diversidade de sentidos. Assim, assumimos a perspectiva de Leal (2017), para quem as textualidades são processos comunicativos e pragmáticos, capazes de desestabilizar relações semânticas e temporais que, supostamente, definiriam os limites e contornos dos textos. Nesse caminho, esses são assumidos como emergências que devem ser apreendidas em sua condição de prática comunicativa de caráter sociodiscursivo, situados historicamente. Em outras palavras, não existem textos puros, objetivos e acabados. Assim, Abril (2007) pontua que os textos não são somente

Objetos culturais mediados, mas também dispositivos de mediação de outros processos culturais. Essa observação permite afirmar que não todo processo, comportamento, prática cultural é um texto, por mais que, como afirmou Bajtín, todo comportamento pode ser interpretado como um texto potencial. (ABRIL, 2007, p.88)³

Logo, considerando a dimensão sociocultural dos textos, entendemos as masculinidades materializadas nos corpos, valores, comportamentos e vivências como emergências textuais potenciais, que se oferecem ao mundo em processos de proposição e interpretação de sentidos. Por isso convocamos aqui as considerações de Leal (2017), para quem as textualidades dizem de modos de agir, de formas de experiência moduladas por múltiplos sentidos e referências. Assim, as masculinidades se relacionam aos territórios a partir das experiências nos espaços da cidade, de um bairro, de uma região, de sentidos e valores que os constituem, os modos de agir e também de expectativas produzidas a partir de suas especificidades, que se dão em determinadas estruturas de poder.

Pensando de maneira mais direta nos elementos acionados por Djonga e Baco Exu do Blues na construção de si como propostas de sentido, esta reflexão observa o corpo, os discursos enunciados, as roupas

3 No original: “Objetos culturales’ mediados, sino también dispositivos de mediación de otros procesos culturales. Esta observación permite afirmar que no todo proceso, comportamiento o práctica cultural es un texto, por más que, como Bajtin afirmó, todo comportamiento pueda interpretarse como un ‘texto potencial’”. (ABRIL, 2007, p.88). Todas as traduções nesta pesquisa foram realizadas pelos autores.

utilizadas, as ações, gestos, os afetos convocados, os vínculos territoriais ou a ausência deles, etc., como linguagem na sua condição de materialidade que, quando postos em relação, constituem determinada projeção de masculinidade. Dessa forma, como define Butler (2015), pensar o gênero em sua condição de performatividade parte da constatação que este não existe fora da linguagem. Assim como ser mulher, ser homem é uma ficção que não encontra sustentação real na biologização da identidade e do desejo. A gramática partilhada do que é compreendido como masculinidades, cambiáveis de acordo com questões territoriais, etárias/geracionais, socioeconômicas, raciais, dentre uma infinidade de dimensões possíveis, nada mais é do que a articulação de elementos heterogêneos, nos mais variados graus de atravessamentos e produção dos corpos, que fazem desses um texto que se oferece ao mundo, em diálogo com tantos outros, como proposta de sentido. Não queremos dizer que as masculinidades como textos são fixas ou estáveis. Ao contrário. Como parte de teias de processos de significação múltiplos, são incoerentes, fraturadas, contraditórias e cambiáveis.

Assim, ressaltamos a condição de produção de realidade das construções de masculinidade, a partir de uma articulação simbólica do que se compreende por ser homem, para observar as enunciações de si de Baco Exu do Blues e de Djonga. Se processos de construção de ideias de virilidade, potência, como dito, revelam regularidades textuais, modos de agir e afetos articulados aos corpos, construções culturais de noções de raça, territórios e territorialidades, também é possível mapear outras relações e vinculações mais abertas e fluidas. E isso quer dizer que, na condição de textualidade, consideramos necessário compreender o processo de emergência integrado às condições do contexto comunicativo, às determinações e articulações, que têm efeitos no mundo, nas vivências individuais e coletivas.

Afetos e territorialidades: questões para pensar identidades

Como explicitado, a partir das redes de sentido que articulam, os *rappers* Baco Exu do Blues e Djonga possibilitam ver relações de territorialidades e masculinidades racializadas construídas nas suas trajetórias em músicas, vídeos, entrevistas, apresentações ao vivo, etc.,

que também manifestam e mobilizam engajamentos identitários de seus seguidores, como fãs, *haters*, ouvintes. Argumentamos que tais processos são construídos e organizados nos e pelos afetos, na perspectiva de Lawrence Grossberg (2010a, 2018), para o qual estes têm uma dimensão ativa e constituem modos de engajamentos políticos em articulação às identidades (GROSSBERG, 2010, 2018; GOMES; ANTUNES, 2019). Dizem dos mapas de importância, incluindo humores, paixões, lugares, direções e valores, e das ecologias de pertencimento (GROSSBERG, 2018) configurados, mas também das reconfigurações e das multiplicidades das identidades e das suas crises cotidianas. À guisa de definição, o afeto

[...] é uma dimensão ou ingrediente essencial das desordens da experiência humana [...]. Como plano do significado, o afeto é o produto contingente de eventos, contradições e lutas humanas e não humanas. Varia ao longo do tempo e local e é distribuído de forma desigual [...]. Se o significado é como fazemos “sentido” com o que está acontecendo, afeto é a energia que permeia todas as nossas experiências e define como é viver um momento. Como o significado, o afeto é sempre constituído no espaço entre individualidade e sociabilidade, entre consciência e materialidade, entre o cognoscível e o ainda não-articulado [...] engloba uma variedade de maneiras pelas quais “sentimos” o mundo [...] incluindo humores, emoções, mapas do que importa e com o que se importa, prazeres, desejos, paixões, sentimentos (GROSSBERG, 2010b, ps. 10 e 11)⁴.

Para Grossberg (2010b), os afetos têm um forte poder territorializador. Ou seja, podem organizar, desorganizar e reorganizar relações

4 No original: “It is an essential dimension or ingredient of the messiness of human experience [...]. Like the plane of meaning, affect is the contingent product of human and non-human events, contradictions and struggles. It varies over time and place, and is unevenly distributed [...]. If meaning is how we make “sense” of what is going on, affect is the energy that permeates all our experiences and defines what it feels like to live in a moment. Like meaning, affect is always constituted in the space between individuality and sociality, between consciousness and materiality, between the knowable and the not-yet-articulated. Affect encompasses a variety of ways in which we “feel” the world [...] including moods, emotions, maps of what matters and of what one cares about, pleasures and desires, passions, sentiments, etc.” – (GROSSBERG, 2010b, ps. 10 e 11).

estabelecidas com territórios. Nos seus próprios termos, a ligação entre afetos e territórios nos revela “mobilidades estruturadas”, quer dizer, “onde é e não é possível investir, onde é possível parar/descansar e onde é possível se mover e fazer novas conexões, assim como o que importa e como importa” (GROSSBERG, 2010b, p. 313)⁵.

No trabalho desenvolvido pelo geógrafo Rogério Haesbaert (2014), o território está diretamente vinculado ao poder, “tanto o poder no sentido [...] de dominação [material], quanto ao poder no sentido mais [...] simbólico, de apropriação” (p. 57). Enquanto espaço vivido e experienciado, o território é múltiplo, o que traz uma diferença das pretensas lógicas territoriais *unifuncionais* e/ou desiguais capitalistas. Trata-se, portanto, de um *continuum*, da dominação à apropriação – o que torna possível distinguir territórios somente levando em consideração aspectos sociais, culturais, relações de poder e subjetividades dos sujeitos que os constroem no e pelo movimento. As ligações com as masculinidades, portanto, se dão, entre outros modos, por meio das conexões ressaltadas tanto na própria ocupação ou não dos espaços, como nas maneiras com que se vinculam textualidades acerca do masculino e sentidos produzidos a partir das relações com territórios específicos, resultando, nesse entrelaçamento, significâncias, interesses, importâncias que também exprimem construções de sentido (GROSSBERG, 2010a, 2010b). Em tal processo, diversos atravessamentos, como gênero, classe e raça, aparecem, com frequência, nas disputas sobre os modos de ser homem configurados na dimensão dos territórios físicos, simbólicos e metafóricos.

Dessa maneira, a territorialidade é central para uma reflexão aprofundada sobre as disputas que articulam masculinidades e territórios. Embora não seja abstrata, a territorialidade “é também uma dimensão imaterial [...] enquanto imagem ou símbolo de um território, [...], e pode inserir-se eficazmente como uma estratégia político-cultural” (HAESBAERT, 2014, p. 64). Nessa perspectiva, os engajamentos afetivos podem ser maneiras de estabilizar ou instabilizar os modos de viver,

⁵ No original: “‘structured mobilities’; [...] where you can and cannot invest, where you can stop/rest and where you can move and make new connections, what matters and in what ways.” (GROSSBERG, p. 313).

perceber e conceber as relações entre masculinidades e territórios, a partir de processos que envolvem identificações, desidentificações, aproximações, divergências, subjetividades e práticas políticas. No que diz respeito aos afetos e aos territórios, Grossberg (2010a) compreende o território como

[...] o contexto da realidade vivida. Descreve uma realidade afetiva, ou melhor, um complexo conjunto de articulações e registros afetivos que constituem diferentes modos de viver em locais já socialmente determinados, diferentes possibilidades de formas e configurações de investimento, colocação e orientação, mudança e segurança, atenção e importância, prazer, desejo e emoções (GROSSBERG, 2010a, p. 34)⁶.

Na medida em que Baco e Djonga produzem sentidos que articulam e são articulados por territórios, territorialidades e masculinidades racializadas, enquanto textualidades contextualizadas (LEAL, 2017), e mobilizam engajamentos com base nessas trajetórias e em contextos históricos e temporais localizados, discutimos de que modo esses processos ganham não só significados, mas também significância na relação com os engajamentos identitários. Assim, pensamos em múltiplas crises na relação com identidades, na relação entre o *rap*, os engajamentos identitários e o Brasil contemporâneo.

Nesse movimento, ficam evidentes diversas problemáticas relacionadas às identidades e suas projeções em um tempo linear, que apontam para certas expectativas unidirecionais, principalmente em reivindicações de autenticidade, representatividade e coerência da trajetória desses artistas que, amiúde, revelam-se como essencializações ou enquadramentos redutores das possibilidades de mudança, uma vez que cristalizam as identidades. Por outro lado, torna-se necessário pensar, por meio dos gestos teórico-metodológicos e analíticos inscritos nas noções de crise e catástrofe, nas possibilidades de construção de outros

⁶ No original: “The territory [...] is the context of lived reality. It describes an affective reality, or better, a complex set of affective articulations and registers that constitute different ways of living in already socially determined locations, different possibilities of the forms and configurations of investment, emplacement and orientation, change and security, attention and mattering, pleasure, desire, and emotions.” (GROSSBERG, 2010a, p. 34).

contextos (GROSSBERG, 2010a) mais múltiplos e contingentes, a partir da ligação entre masculinidades e territorialidades - o que pressupõe o compromisso com a abertura e a transitoriedade, sem essencializar as relações e práticas culturais.

Disputas étnico-raciais, territorialidades e masculinidades em Baco e Djonga

Ao refletir sobre os sentidos de crise e catástrofe, percebidos e colocados em ação a partir da corporeidade textual de dois homens negros, nos parece importante levar em consideração estudos sobre as questões raciais. Pensar sobre tais projeções de masculinidades e territorialidades, torna imprescindível ter em mente os atravessamentos interseccionais que configuram e mobilizam tais formas particulares de ser homem e vivenciar transformações em relação às demandas e questionamentos que se põem frente ao machismo, sexismo e opressões étnico-raciais ligadas aos territórios, sobretudo em um país com fortes desigualdades sociais como o Brasil.

Levamos em consideração não a comparação, mas tensionamentos possíveis entre as enunciações de Baco Exu do Blues e Djonga e as reverberações entre os seus seguidores em sites de redes sociais *online*, nos interessando também por aproximações e afastamentos que possam nos possibilitar pensar sobre dois nomes expressivos do cenário do *rap* nacional e os engajamentos identitários articulados em suas trajetórias. Para isso, levamos em consideração a rede textual que se forma a partir de ambos, as conversações múltiplas a partir de suas enunciações como homens negros *rappers*, suas produções, dentre outros elementos possíveis. Metodologicamente, ressaltamos não haver qualquer pretensão de dar conta de uma suposta textualidade total dos artistas, tendo em vista a impossibilidade de tal missão.

Assim, partimos dos atravessamentos entre a discussão de masculinidades, as questões raciais e dimensões territoriais como eixos afetivos que ora dão a ver, ora são colocados por nós em perspectivas de crise e catástrofe. As textualidades de masculino articuladas em/por Baco Exu do Blues e Djonga, em uma perspectiva de crise, se constituem em contextos de enfrentamento, ação e demandas de ação a partir de

relações de poder historicamente instituídas e resultantes de racismos, que atuam repetidamente na manutenção de privilégios para alguns e condenação de outros, neste caso, a população negra e em precariedade territorial, em especial, e vivências de violência e privações de recursos e oportunidades que perpetuam por séculos. Tais enfrentamentos, temas de diversas canções dos artistas, parecem já assumidos por eles próprios como crises, uma vez que pautam a reivindicação de identidades construídas pelos próprios sujeitos da ação e não por aquilo que Kilomba (2019) sinaliza como construção de mundo conceitual branco.

A trajetória de Baco Exu do Blues motiva algumas reflexões a partir de problemáticas que emergiram, sobretudo, quando o artista alcançou uma projeção no cenário da música brasileira. Em letras de músicas e declarações em entrevistas, o artista frequentemente ressalta os momentos difíceis que viveu, como depressão e vontade de desistir da música, como em *Queima minha pele* e *Minotauro de Borges*, do álbum *Bluesman* (2018); e *En tu mira*, do álbum *Esú* (2017). O rapper também aborda questões étnico-raciais, denuncia o racismo e as desigualdades, como em *Bluesman*, música do álbum homônimo (2018); e *Abre caminho*, *Capitães de areia* e *Imortais e fatais*, do álbum *Esú* (2017). Desde o seu primeiro momento de grande visibilidade no país, a partir do lançamento da faixa *Sulicídio*, single lançado em 2016, as temáticas dos territórios e as suas desigualdades, numa crítica às desigualdades de investimento e reconhecimento dos *rappers* do Nordeste em comparação aos do Sul e Sudeste, se mostram com propulsoras nos trabalhos.

Os seus fãs são apelidados de *facção carinhosa*, evidenciando uma disputa direta entre a ideia de facção do crime, associada, muitas vezes, ao controle das favelas e dos bairros considerados periféricos das cidades, e a construção de masculinidades, sobretudo jovens, ligadas à violência - e que também são, amiúde, organizadoras da expressão do poder do Estado em violência nesses territórios. A facção do crime, tematizada em letras de rap, do Racionais MC's à Sabotage, dá lugar a uma ideia de carinho e de cuidado. Essa construção é reiterada por alguns fãs, que frequentemente comentam em seus vídeos e músicas, em seu canal no YouTube e na sua página no Facebook, referindo-se a Baco como *ursinho carinhoso*, *neném carinhoso*, entre outras expressões.

Embora acione tais afetos ligados à violência – manifestados em textualidades diversas relacionadas à masculinidade jovem em espaços de precariedade de serviços básicos como as favelas – cujos enquadramentos, muitas vezes, sustentam a prática de violência policial nesses espaços, Baco propõe uma reconstrução vinculando a ideia à *fação carinhosa*. Inclusive, o seu primeiro disco, *Esú*, aborda com recorrência temas de amor, o que se contrapõe, em algum grau, a uma linha de trabalho, forte dentro do *rap*, que afirma sua autenticidade ao tratar diretamente as experiências em favelas das grandes cidades brasileiras. O amor ganha expressão em *Queima minha pele*, do álbum *Bluesman* (2018), por exemplo: “Não sou homem com quem você sonhava, Mas queria ser o homem com quem você sonhava, Eu engoli minha vaidade pra dizer: volta pra mim. Mesmo sabendo que você me faz tão mal”; e em *Te amo desgraça*, do álbum *Esú*, de uma maneira mais violenta: “Bebendo vinho, quebrando as taça, fudendo por toda casa, se eu dividido o maço, eu te amo desgraça, te amo desgraça. Te amo, nosso ódio pelo mundo é parecido”.

Ao mesmo tempo, há uma cobrança, presente em enunciados de fãs, que expressam afetos relacionados ao que é chamado, frequentemente, de *agressividade do rap*. Criticam a escolha de Baco de fazer *música de amor*, *love song para adolescente*, enquanto deveria mesmo fazer apenas textos mais diretos e cortantes. Ao lançar a faixa *BlackStreetBoys*⁷, com letra que gerou bastante controvérsia por ter os versos “Depois que Jay-Z ficou estéril / Beyoncé me ligou perguntando se eu doo sêmen”, considerados machistas, alguns fãs vincularam as *love songs* ao público supostamente branco do artista, apontando para a presumida vinculação entre esse ideal de amor como acesso exclusivo da branquitude a partir de sua não responsabilidade com a realidade periférica e racializada posta em jogo. Consequentemente, apenas as músicas *com poesia de escória* seriam representativas da população negra por supostamente dizerem concretamente a realidade da opressão. Abaixo, alguns comentários na música *BlackStreetBoy*, no canal de Baco no YouTube, expõem as críticas:

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_gvBGRkRL30>. Acesso em: agosto 2019.

S1: O público branco que o baco alcançou vai ficar bravinho ouvindo esse tipo de rap, se acostumaram cm lovesongzinha, e não cm (sic) poesia de escória

S2: Baco raiz. Pqp, até enfim nada de love song pra adolescente. Que continue assim.⁸

Ou seja, denunciar a opressão vivenciada, que pode ser entendida como um estado de crise, consiste em uma forma afetiva de ação que se propõe a atuar na modificação dessa realidade vivida, seja no sentido de reivindicar justiça, eliminação de desigualdades ou de colaborar para o fortalecimento de autoestima de grupos historicamente estigmatizados.

Baco também é questionado por outros fãs, além de seguidores ligados ao *rap* de Salvador, por não ter uma raiz na *quebrada* ou uma aproximação com a cena musical de *rap* na cidade e, por essa razão, não ser um representante legítimo da favela e da população negra. Ao contrário, o *rapper* estudou em colégios particulares e não carrega a vivência de vários outros jovens negros, que se relacionam diariamente com a realidade de territórios marcados pela violência. Uma das críticas está neste comentário no vídeo da música *Kanye West da Bahia*, no canal de Baco no YouTube:

S3: Ele disse que ia colocar a Bahia no mapa [do rap no Brasil] e tals mas nunca fez um feat com um cara sem fama da Bahia, vários Mc's da Bahia pedem ajuda ao Baco pra pelo menos divulgação, já que ele disse que representava a Bahia e ele nunca ajudou⁹.

Nessas textualidades, os afetos articulados às masculinidades territorializadas na relação com a trajetória de Baco, expressam uma reivindicação de uma identidade na qual a experiência de classe em sua relação com o território torna-se um critério essencial e essencializado de partilha da vivência da crise, uma espécie de pré-requisito para a luta política por mudança. Mais do que isso, haveria uma conexão equivocada e racista entre sujeito negro de classe baixa e a questão territorial

8 Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=_gvBGRkRL30>, Acesso em: agosto 2019.

9 Disponível em:<www.youtube.com/watch?v=7wwEB2VTFZ4>. Acesso em: agosto 2019.

da periferia. Mas, em uma realidade complexa como a do Brasil, sendo a raça uma das primeiras dimensões do sujeito inscrita nas trocas sociais, o fato de não ser periférico não isenta Baco de ser vítima de episódios de racismo. Questionamos, então, em que medida essa proposta de restrição é produtiva do ponto de vista de um deslocamento dos lugares de opressão e articulação das lutas identitárias por uma outra realidade, na qual os jovens negros não sejam violentados cotidianamente, não apenas fisicamente, e tenham acesso a direitos básicos nos espaços onde vivem.

Paralelamente, há uma associação problemática do próprio Baco a uma visão de que a transformação das construções racistas relacionadas ao homem negro é proveniente de um sucesso individual, como no seu acionamento de personalidades como Barack Obama, na faixa *Bluesman*, e Kanye West, em *Kanye West da Bahia*, – o primeiro, ex-presidente dos Estados Unidos, e o segundo, *rapper* que foi apoiador do presidente conservador Donald Trump, também estadunidense, durante a sua campanha presidencial. O risco apontado passa por construções meritocráticas de superação de racismos, esvaziando a dimensão coletiva e estrutural desse tipo de violência.

Há nesses textos um problema que envolve, principalmente, as representações e as essencializações das relações e lutas identitárias. Nesse horizonte, retomando as questões desenvolvidas por Gomes e Antunes (2019), parece central então discutir sobre os limites da representação nas lutas identitárias contemporâneas, tal como pensar nos afetos como modos de acessar elementos que não se deixam ver apenas por significação.

Na rede de sentidos configurada por Djonga, as dimensões étnico-racial e periférica também se mostram estruturantes. O *rapper* relata situações recorrentes de preconceito em suas músicas e entrevistas. Dessa forma, o sujeito negro é recorrentemente assumido por essas estruturações como coincidente com a “ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável – em contraponto a um moralmente ideal e civilizado” (KILOMBA, 2019, p.37). Ou seja, o que Djonga declara fazer em suas músicas passa por denunciar o peso de tal vivência, também assumida como estado de crise, somada à origem

periférica em uma das principais capitais do país, Belo Horizonte, como constituintes estruturais de sua experiência como homem.

Entendemos, assim, que sua vivência como homem, as relações que lhe são possibilitadas experimentar para além de sua experiência considerada periférica, oportunidades e demais trocas sociais, são marcadas pelo racismo e pelo que Kilomba (2019) chama de outridade estabelecida a partir das referências da branquitude, configurando a personificação dos aspectos repressores do *eu branco* no *outro negro*. Não se trata do sujeito negro de fato, mas das “fantasias brancas sobre o que a negritude deveria ser” (KILOMBA, 2019, p.38), fantasias essas que correspondem ao imaginário branco, mas que cerceiam as possibilidades de vida dos sujeitos negros.

Em uma interface da ideia de catástrofe com as territorialidades do racismo, Kilomba (2019) defende que, de acordo com o ponto de vista dominante branco, populações negras e periféricas, e imigrantes, no contexto da Alemanha, observado pela autora, são assumidas por meio da metáfora da bomba-relógio. Isso quer dizer que a iminência ou materialidade de sua presença, para além do desejado pelo universal de branquitude, a partir de uma perspectiva colonial de subjeção, aponta para o sentido de catástrofe latente que a negritude periférica representaria para o asfalto. Ou seja, é o que a autora chama de calamidade imediata e a tragédia que cada uma dessas pessoas incorpora em uma estruturação de imaginário branco que faz com que essas populações sejam foco de atenção pública, midiática e social. É disso que Djonga parece tratar quando relata em seus shows a experiência de ver a *madame* fechar o vidro do carro ao vê-lo se aproximar, ou quando a presença de grupos de adolescentes negros se tornam fonte de visível desconforto e sentimento de ameaça ao ocupar espaços públicos tradicionalmente brancos.

Já no videoclipe *Hat-Trick*¹⁰, lançado por Djonga em 2019, o *rapper* busca confrontar certas estruturas do racismo, a partir de uma crítica aos homens negros e moradores de bairros periféricos que assumem ou reproduzem o racismo, ou *esquecem as raízes*, após trajetória profissional

10 A música faz parte do já citado disco *Ladrão*, também divulgado em 2019. O videoclipe já soma mais de 2.497.629 visualizações e quase 4 mil comentários. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=trfuqjFx_XE>. Acesso em: setembro 2019.

bem-sucedida em termos financeiros. Retoma, assim, a ideia de *preto de alma branca*, que supostamente não consegue enxergar as dificuldades enfrentadas por aqueles que têm histórias de vida parecidas no que diz respeito às opressões étnico-raciais em cidades brasileiras. Nos comentários no YouTube, muitos seguidores expressam afetos que seguem esse caminho, muitas vezes tomando a raça a partir de pressupostos estáveis e materiais nas lutas identitárias - enquanto há complexidades que não se esgotam e, amiúde, são reduzidas, em uma concepção binária e essencializada presente em tais engajamentos - e outros que revelam mais possibilidades de rearticulação das relações e estruturas opressoras. Os comentários a seguir estão no clipe de no videoclipe *Hat-Trick*, no canal de Baco no YouTube:

S4: Não seja mais um preto que vai passar a vida em branco. Re-flitam meus negos.

S5: Referência incrível, Frantz Fanon. LEIAM “Pele negra, máscaras brancas”.

S6: A primeira vez eu vi o clip e não entendi, a segunda eu me identifiquei (sic) e agora eu consigo entender o que essa “lenda” passa nesse video. Muito negro querendo ser branco, alisando cabelo, mudando o estilo, tentando se encaixar e com isso não comprimenta (sic) os da origem, se acha superior e etc... devemos voltar as nossas raízes (sic) e não ser um preto pass¹¹ando a vida em branco! Alias, quem nos rouba ja (sic) nos chama de ladrão desde cedo.

Percebemos aqui dois movimentos. Um primeiro que vincula o *branco* à opressão, ou seja, aponta para uma estrutura de preconceito, o racismo. E outro, em S6, que, embora acione uma perspectiva de *retorno às raízes*, expressa uma crítica ao processo de produção de identidades, que, muitas vezes, tem como base referenciais brancos, como o cabelo liso e outros padrões de corpo que organizam afetos e lógicas opressoras em relação a outros corpos. Mas também há um elemento na discussão que aparece como central para a instabilização de noções

11 Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=trfuqjFx_XE>. Acesso em: setembro 2019.

essencializadas ou de lugares a priori das identidades, que é a suposta contradição de um homem negro que reforça o racismo ou torna-se, nos termos de alguns seguidores, *um preto de alma branca*. Em um outro vetor afetivo, também não é possível reduzir as questões ligadas à classe social, negligenciando os modos como o racismo opera - o que não é apenas uma consequência de classe.

As disputas afetivas que envolvem masculinidades e territorialidades a partir de Baco Exu do Blues e Djonga nos mostram, portanto, a impossibilidade de tomar as formações identitárias numa perspectiva que desconsidere a multiplicidade e a complexidade das relações que estão sendo estabelecidas. Quer dizer, torna-se fundamental observar as organizações, produções e as contingências em contextos específicos que nos permitem compreender esses fenômenos, em uma relação com o tempo, não só como crise que vai nos levar a um outro lugar a partir dos lugares já conformados, mas como catástrofe que mobiliza e impulsiona problemas sobre os próprios lugares das identidades no contexto contemporâneo.

Considerações finais

Ao observar elementos e relações textuais que estão longe de estarem pacificados nas músicas, em videoclipes e declarações de Baco e Djonga, tal como nos comentários de seguidores, como fãs, *haters* e ouvintes, podemos pensar que essas masculinidades e territorialidades negras estão em processo, em disputas internas e externas¹². Essas disputas podem, nesse aspecto, ser compreendidas a partir das múltiplas crises que envolvem as identidades. Porém, nos parece que a catástrofe pode ser um movimento ainda mais radical, considerando as discussões que vêm sendo realizadas na Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais, de instabilização dos próprios pressupostos que sustentam os lugares de identificação acionados, com frequência, como essencialização, estabilização e reiteração de lugares.

12 Entre as disputas mencionadas, atentemo-nos, por exemplo, para a *polêmica* de um Baco que se aciona como periférico e do gueto do Brasil e de Salvador versus um Baco cuja algumas audiências locais o identificam como *mainstream*. Da mesma forma, pensemos, a partir de Djonga, sobre suas relações com o feminino

Sob as lentes das textualidades, observar tais sujeitos de pesquisa como redes heterogêneas de elementos, a partir de suas corporeidades e para além delas, propor essa análise a partir da intersecção entre masculinidade, racialidade e territorialidade consiste na tentativa de apreensão dos sentidos de crise implicados a partir da complexidade que conforma a existência desses sujeitos no mundo. Ou seja, o que identificamos como crise em tais redes textuais só se configura no encontro de tais dimensões. O que quer dizer que ser homem, ou ser negro, ou ser ou não de origem periférica, na individualidade de cada dimensão, não é capaz de nos fazer ver os aspectos e demandas por ação que só se configuram com tais especificidades e partilhas em um cruzamento configurador da existência em disputas afetivas, simbólicas e discursivas.

Referências

ABRIL, Gonzalo. Análisis crítico de textos visuales. Madrid: Editorial Síntesis, 2007. ABRIL, Gonzalo. Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. *IC – Revista de Información y Comunicación*. 2012, v.9, pp.15-35

ABRIL, Gonzalo. Textualidades Mediáticas. LEAL, B.; ALZAMORA, G.; CARVALHO, C. A (orgs). *Textualidades Mediáticas*. Barcelona: Editorial UOC, 2017.

AZPIAZU CARBALLO, Jokin. Homo Homini Lupus. ¿Es posible pensar la masculinidad desde la masculinidad? AZPIAZU CARBALLO, Jokin. *Masculinidades y feminismo*. Barcelona: Virus Editorial, 2017. p. 23-74.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense: Universitária, 1987.

GOMES, Itania. FERREIRA, Thiago. JANAY, Paula. FARIAS, Daniel. Afeto e crise do tempo. *IX Historicidades dos Processos Comunicacionais*, Rio de Janeiro, FIOCRUZ e UFRJ, maio de 2019.

GOMES, Itania. ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. *Galáxia*: São Paulo, online, Especial 1, Comunicação e Historicidades, 2019, ps. 8-21.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere - V. 1*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

GROSSBERG, Lawrence. *Under the Cover of CHAOS: Trump and the battle for the American Right*. Pluto Press, London, 2018.

_____. Cultural Studies and Deleuze-Guattari, Part 1: A polemic on projects and possibilities. GROSSBERG, Lawrence. *Cultural Studies*. Routledge, University of Virginia, London, 2013.

_____. *Cultural Studies in the Future Tense*. Duke Univ. Press, Durham and London, 2010a.

_____. *Affect's Future: rediscovering the virtual in the actual*. GREGG,

M. & SEIGWORTH, G. J. (Eds.). *The Affect Theory Reader*. Durham, USA: Duke University Press, 2010b, 402p.

_____. *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*. Durham/Londres: Duke Univ. Press, 1997.

HAESBAERT, Rogério. *Viver no Limite: território e multi-territorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2014.

KILOMBA, Grada. *Memórias de Plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. BUARQUE DE HOLLANDA, H. (Org.). *Tendências e Impasses: O Feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242

LAURETIS, Teresa de. Gender identities and bad habits. *Actas del IV Congreso Estatal Insomnía sobre Identidad de Género vs. Identidad Sexual*. Castelló de la Plana, ESP: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2008, pp. 13-23.

LEAL, B. Del texto em la comunicación: contornos de uma línea de investigación. *Textualidades Mediáticas*. LEAL, B.; ALZAMORA, G.; CARVALHO, C. A (orgs). Barcelona: Editorial UOC, 2017.

PRECIADO, Paul. B. *Texto Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1, 2018.

PARTE 5

Tempo e experiência na apropriação do espaço urbano

Os textos reunidos nesta seção discutem experiências urbanas que, atravessadas por processos de modernização, aparecem como alteridades temporais e históricas, como tensionadores de processos hegemônicos e como crises temporais. Esses tensionamentos temporais podem ser apreendidos em diversos esforços narrativos que buscam propor sentido ao cotidiano na cidade, como a música, o cinema e a fotografia. Essas narrativas, elaboradas em torno de alteridades urbanas, interessam às autoras e aos autores reunidos nesta seção na medida em que lhes permitem observar algumas experiências de apropriação da cidade, em particular, aquelas que vão contra um determinado ordenamento temporal. Crises que carregam a marca da intempestividade, mas que também possuem fortes relações com as experiências espaciais que acumulamos ao vivenciar a cidade.

Com base na observação das práticas musicais da cena Rock do Recôncavo Baiano e na análise do EP *Sub* e do videoclipe da música *Anjo Decaído*, ambos da banda *Vovó do Mangue*, os autores de *Anacronismos no Rock: Experiências e pequenas crises a partir da banda Vovó do*

Mangue, Maragojipe/BA, capítulo que abre esta seção, apresentam uma reflexão acerca de como expressões musicais podem promover modos de relação com tempo que tomam as experiências de baixo para cima e, dessa maneira, promovem pequenas crises no cotidiano e reorganizam formas de vivenciar o território.

Em seguida, no capítulo *Crises do tempo na apreensão da cidade: Memória e imaginário em páginas do Facebook*, os pesquisadores discutem as crises temporais que se abrem em fotografias de cidade a partir de gestos de memória como os das páginas de Facebook, *Fotos Antigas de Belo Horizonte* e *Fotos Antigas de Salvador*. Com base na leitura das fotografias publicadas nestas *fanpages* e dos comentários sobre elas, observa-se a configuração de experiências da cidade que, atravessadas pelos dilemas dos processos de modernização, apresentam novos sentidos que marcam a historicidade da imagem.

Por fim, tomando a crise como uma marca da experiência da cidade, os autores que assinam o capítulo *Textualidades audiovisuais da cidade em crise: espaços e lugares em Aquarius, Inferninho e Paraíso Perdido*, destacam, na compreensão das configurações da vida urbana, a indissociabilidade das questões temporais e espaciais. Apostando nas textualidades midiáticas como formas privilegiadas para a apreensão da historicidade dos processos comunicacionais, eles identificam um conjunto constelar de filmes que lhes permite observar e problematizar características que constituem a experiência nas cidades brasileiras.

CAPÍTULO 17

Anacronismos do Rock: Pequenas crises a partir da banda Vovó do Mangue

JORGE CARDOSO FILHO (GEEECA / UFRB, TRACC / UFBA)

PEDRO JÚLIO OLIVEIRA (NUJOC / UFPI)

Saluba, Nanã! Vovó do Mangue e matrizes africanas do Recôncavo

Trata-se, neste artigo, de realizar um ensaio interpretativo acerca de duas manifestações expressivas produzidas na região do Recôncavo da Bahia, em diálogo com um gênero musical global como o Rock, a fim de fazer emergir como elas exprimem modos de relação com o tempo que tomam as experiências de baixo para cima, reorganizando as formas de vivenciar o território e promovendo pequenas crises no cotidiano. Para tanto, nos debruçamos sobre as expressões e registros musicais e audiovisuais da banda Vovó do Mangue, da cidade de Maragojipe.

A música, enquanto objeto de comunicação, não pode ser desvinculada dos processos contemporâneos de consumo e circulação de bens culturais, especialmente se articulada às cenas musicais contraculturais nas experiências cotidianas de uma cidade do interior. Em nossa pers-

pectiva os cotidianos das cenas musicais Rock se manifestam nas letras, performances cotidianas e produtos audiovisuais lançados pela Vovó do Mangue e ajudam a promover pequenas crises na estabilidade provisória do Rock, fazendo visível reorganizações do sensível (RANCIÈRE, 1995) em Maragojipe.

As cenas musicais estão em constante relação com os territórios e, nesse sentido, se reformulam e reconfiguram a partir das dinâmicas de apropriação dos seus integrantes. Maragojipe é uma cidade com cerca de cinquenta mil habitantes, que foi elevada à categoria de cidade em 1850. Geograficamente está localizada em área de manguezal e foi palco importante no período das guerras de independência do Brasil na Bahia. A cidade está inserida numa segunda baía, dentro da Baía de Todos os Santos: a Baía do Iguape. Tradicionalmente, no mês de agosto, promove-se a festa de São Bartolomeu, santo padroeiro, com uma regata de barcos que ocorre no dia 24, saindo de Aratu e chegando em Maragojipe. A cidade está situada numa área de reserva extrativista (RESEX), que a torna cenário para disputas políticas entre ambientalistas e desenvolvimentistas. Vizinha à Maragojipe está a cidade de São Roque do Paraguassú, onde foi instalado um grande estaleiro para reparo de navios petroleiros da Petrobrás S/A, projeto que gerou impacto ambiental na região, promovendo abalos na cultura da pesca e dos mariscos.

Estima-se que a lenda da vovó do mangue tenha sido empregada, em muitas ocasiões, como estratégia para promover a educação ambiental de crianças e jovens da região. Conta-se uma estória antiga, na região onde a Baía de Todos os Santos encontra o Rio Paraguassú (que, em tupi, significa Rio Grande), segundo a qual uma senhora idosa, protetora do manguezal, garante aos marisqueiros e pescadores a fartura de crustáceos, peixes e mariscos. Para aqueles que desrespeitam o mangue, sujando-o ou pescando animais em época de reprodução, a Vovó do Mangue castiga, fechando o manguezal e fazendo minguar os animais. Pescadores, então, oferecem charutos, cachaça e fumo, para garantir a proteção da vovó.

Essa figura lendária se relaciona fortemente com o orixá Nanã Buruku, das religiões de matriz africana, muito presentes no Recôncavo da Bahia. Nanã Buruku é mãe de Oxumaré (orixá relacionado a

São Bartolomeu, no culto católico) e Obaluaê (São Roque e São Lázaro), senhora da lama e da água parada, uma entidade muito antiga das religiões africanas. Uma de suas lendas conta que Nanã é tão antiga que desconhece o metal, e que em seus ritos não se usa faca. No sincretismo com a religião católica, foi associada a Nossa Senhora Santana, avó de Jesus Cristo, em função de sua condição de “vovó”. A presença de uma figura como esta no nome da banda em questão demonstra a força cotidiana que o ambiente, material (do mangue) e simbólico (das religiões de matriz afro), possui na experiência dos habitantes de Maragogipe. Além da banda de rock, há também a Fundação Vovó do Mangue (<http://vovodomangue.org/site/>) que atua como um ator importante nas atividades educacionais, culturais e políticas da região.

Musicalmente, o Recôncavo é tradicionalmente associado ao samba de roda e ao reggae, além das festas de marujada e “cheganças”, características das cidades da região. Maragogipe também está relacionada a esta matriz. No entanto, desde o final dos anos de 1990, a cidade viu a emergência de um público interessado em outras sonoridades, mais especificamente voltadas para as guitarras distorcidas do Rock. É nesse contexto que a banda Vovó do Mangue e as práticas de uma cena musical Rock se inscrevem na cidade e se tornam espaço para disputas nos regimes de visibilidade.

Comunicação, cenas e territórios Rock em Maragogipe

Antes de adentrarmos a análise da cena musical do Rock no Recôncavo baiano, foco desse estudo, faz-se necessário a reflexão acerca de como essa materialidade comunicativa apresenta-se, antes, como potência em constituição e reconfiguração de experiências a partir de seu caráter simbólico. A análise da música que enquanto materialidade - que apresenta-se para o espectador/ouvinte com um caráter sonoro e cênico (no sentido mais amplo, dito, feito para platéia) - deve levar em consideração termos socioculturais, sendo assim, ela pode ser percebida como um sistema simbólico que se faz presente no cotidiano das mais variadas formações sociais.

Como um processo comunicacional, a música permeia-se de “sentidos musicais e paramusicais” (TAGG, 2003), cabendo ao processo de inte-

ração com o ouvinte a conotação de seus significados, pois entende-se que um elemento ou feixe de elementos musicais podem conotar diferentes significados para diferentes grupos em diferentes contextos e épocas.

Como afirma Lucy Green (2012), a música enquanto material simbólico tem potencial de significado por dois aspectos: “inerentes e delineado”. O primeiro pode ser percebido como a sintaxe musical (significado inter e intra musical). Nesse sentido, as análises estão relacionadas ao material musical e suas relações intrínsecas - “as formas em que os materiais que são inerentes à música – sons e silêncios – são organizados em relação a eles mesmos” (GREEN, 2012, p.63). Já os potenciais de significados delineados da música diz respeito ao que extrapola e simultaneamente interage com os aspectos “sintagmáticos” (GREEN, 2012), visto que música alguma pode ser percebida em um vácuo social.

Aos conceitos e conotações extramusicais que a música carrega, isto é, suas associações sociais, culturais, religiosas, políticas ou outras. Essas associações podem ser convenções gerais, tais como as conotações de um hino nacional, por exemplo; mas podem também ser exclusivas a um indivíduo, como associações de uma canção específica a um momento memorável. (GREEN, 2012, p.63)

É de grande valia atentar que ambos os significados são oriundos de contextos de produção, distribuição e recepção musical. Assim, entende esses contextos, especialmente salientando o processo e potencial de comunicação da mesma, auxilia-nos a perceber essa materialidade como discurso capaz de representar, identificar e constituir realidades sociais, mesmo que, os sujeitos envolvidos na cena, não tenham total compreensão desse processo.

Já temos trabalhado, há alguns anos, com o conceito de experiência (CARDOSO FILHO, 2018), de modo que uma formulação de John Dewey é basilar para nossa compreensão, “a experiência ocorre continuamente, porque é na interação entre criatura viva e condições ambientais que o processo de viver se insere” (DEWEY, 2005, p. 36). Se compreende que as dinâmicas musicais em cada cidade são estabelecidas por

materialidades significantes diversas – objetos, corpos humanos e não humanos, espaços, lugares – que ao interagirem possibilitam as emergências de experiências singulares (como as de natureza estética). Nesse sentido, compreende-se que as experiências não ocorrem em um sujeito, mas ocorrem nas interações entre as diversas materialidades significantes.

Uma atividade prática, intelectual e emocional, é um ato de percepção e, portanto, envolve interpretação, repertório, padrões; existe sempre em função de um ‘objeto’, cuja materialidade, condições de aparição e de circunscrição histórica e social não são indiferentes (GUIMARÃES & LEAL, 2007, p. 6-7).

A cena musical Rock em Maragogipe tem características concernentes ao modo como seu território se relaciona com o global, com uma cultura pop amplamente consolidada nos séculos XX e XXI. Na apresentação do livro “Rock baiano: história de uma cultura subterrânea”, Ronaldo Souza, integrante da banda Vovó do Mangue, faz questão de indicar que o autor da obra, Ednilson Sacramento (2006), é maragogipano do distrito de São Roque do Paraguassu, pontuando de maneira curiosa as origens do jornalista, uma das figuras que compõem a cena musical da cidade. A identificação com a cidade ocorre também a partir de marcas de ironia “vivo na paz modorrenta desta Vila de Maragogipe, aos pés do Queleembe que transformaram em Urubu, na devoção de São Gonçalo que baniram para o patronato de Bartolomeu” (SOUZA, 2006, p.07), das referências à Baía de Todos os Santos e às bandas baianas como Los Cabruncos, Gangrena Putrefata, Dois Sapos e Meio e Camisa de Vênus. Sobre essas formas de caracterização do território, pontua-se que

Os territórios tendem a uma compartimentação generalizada, onde se associam e se chocam o movimento geral da sociedade planetária e o movimento particular de cada fração, regional ou local da sociedade nacional. Esses movimentos são paralelos a um processo de fragmentação que rouba às coletividades o comando do seu destino (...) Mas o território não é um dado neutro nem um ator passivo. Produz-se uma verdadeira esquizofrenia, já que os lugares escolhidos acolhem e beneficiam os

vetores da racionalidade dominante mas também permitem a emergência de outras formas de vida (SANTOS, 2004, p. 79-80)

As experiências que emergem a partir das práticas das cenas Rock e esses territórios articulam aspectos de tradições locais e comunitárias aos elementos mais caracterizantes de uma cultura global, inclusive nas linguagens do pop, ora reforçando marcas de opressão do global frente ao local, ora explorando brechas e fissuras para insurgências. Mas não é apenas nessa dicotomia global X local que entendemos que esses tensionamentos podem se apresentar. Pode estar evidenciado, por exemplo, numa disputa “rock baiano” com “rock nordestino” - fazendo emergir uma tensão local x regional - ou mesmo numa disputa entre “rock nordestino” e Brock - um tensionamento entre regional e nacional. Dos exemplos citados por Souza (2006), apenas a banda Camisa de Vênus teve uma visibilidade nacional, no âmbito do Brock, enquanto as demais ficaram restritas aos espaços *underground*.

Mas esses tensionamentos são complexos e merecem maior aprofundamento, pois mesmo podendo estar restritos a uma circulação *underground* e ter visibilidade apenas dentro do circuito dos iniciados no Rock, bandas como a Gangrena Putrefata e Dois Sapos e Meio tiveram reconhecimento em festivais de Rock nacionais. Esses tensionamentos podem explicar muitas das pequenas crises experimentadas por um gênero musical como o Rock.

Além dos aspectos espaciais e geográficos, a metáfora teatral da “cena” demonstra haver uma aproximação com a performance vivenciada coletivamente em espaços públicos da cidade. Não que estejamos falando de encenações de uma vida não autêntica, mas que essa vivência coletiva está amparada em certas regras de conduta, padrões de gosto e de valoração. Daí sua conclusão de que a noção de cena musical (STRAW, 1991 e 2006) é “interessante para sublinhar determinados aspectos de algumas práticas musicais, mas está muito longe de ser uma palavra capaz de ser incorporada ao vocabulário musical de forma tão ampla” (TROTТА, 2013, p. 69).

A fim de apanhar as ações, nos empenhamos numa descrição das práticas interacionais na cena musical Rock de Maragogipe, por meio de sua expressão em dois produtos da banda Vovó do Manguê: o EP *Sub* e

o clipe da música *Anjo Decaído*. Buscamos assim evidenciar as gramáticas de ação e as desestabilizações possíveis nas interações, que podem promover pequenas crises. Refletimos, então, sobre as expressões de partilhas do sensível que estão em desenvolvimento e tematizamos aspectos referentes a essas partilhas nessa dinâmica de viver e escutar Rock em Maragojipe.

Ana-crono-topias: inversão e subversão

Na dimensão da prática discursiva, percebida como dimensão do uso da linguagem, é onde são observados os processos sociocognitivos de produção, distribuição e consumo de textos, atentando que a natureza desse processo varia em diferentes tipos de discurso de acordo com fatores sociais.

Em todos os seus gêneros e estilos, antes de o código, as cenas musicais possuem relações diretas com a história, cultura e experiências daqueles que produzem, circulam e consomem. Ao produzir ou mesmo escutar uma canção ou um instrumental o ouvinte é conduzido a associações - por uma cadeia de sentidos e vozes que lá estão, dialogismo e polifonia (BAKHTIN, 1997) - com diversas outras canções com as quais já teve contato, estabelecendo assim semelhanças entre diferentes materiais de expressão musical e potencialmente relaciona esta música e/ou seus elementos estruturais a práticas, cenas, locais, sensações, imagens, períodos históricos dentre outros elementos, que aludem à sua memória musical/afetiva.

A percepção interacionista da linguagem traz dois importantes conceitos para os estudos do discurso: dialogismo e polifonia. Bakhtin (1997) postula que todos os textos fazem parte de uma cadeia dialógica ou uma cadeia de remissões, onde cada enunciado funciona como questionamento a enunciados que o sucede ao tempo que são respostas a enunciados anteriores, negando assim a existência de um discurso fundador e o isolamento de qualquer discurso.

Concepção estreita do dialogismo compreendido como uma das formas composicionais do discurso (discurso monológico ou dialógico). Pode-se dizer que toda réplica é, por si só, monoló-

gica (monólogo reduzido ao extremo) e que todo monólogo é réplica de um grande diálogo (da comunicação verbal) dentro de uma dada esfera. O monólogo, concebido como discurso que não se dirige a ninguém e não pressupõe resposta. Diversos graus de monologismo são possíveis. A relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. (BAKHTIN, 1997, p. 335-336)

O dialogismo propõe em si um tensionamento constante entre os sentidos que são postos seja nas experiências individuais ou vivências coletivas e as práticas discursivas de seus enunciadores. Assim, associando as produções da banda Vovó do Mangue observamos uma tentativa constante de subversão/inversão de sentidos, seja pelo sincretismo religioso proposto em suas letras e concepções audiovisuais, seja pelas práticas musicais que não se ancoram em um estilo somente, mas numa mistura de estilos provocando um tensionamento constante do gênero do Rock com os elementos culturais da própria cidade de Maragogipe evidenciando as pequenas crises de sentido pelas diversas vozes que lá dialogam, também. Mas o dialogismo não nega, simplesmente, a ordem. Acaba também reafirmando esta ordem, na medida em que compreende a inversão como algo momentâneo. Este componente é elemento importante, pois como se verá nas expressões que interpretamos, há um nível bastante considerável de reiteração de marcas já usuais do Rock.

O conceito de polifonia, baseado na teoria musical – embora os estudos de Bakhtin fossem dirigidos ao campo da literatura – serve para designar as vozes oriundas de diferentes espaços sociais e diferentes discursos, tecidos pelo discurso do outro. De tal forma que toda fala encontra-se essencialmente atravessada pela fala do outro e, no discurso polifônico, a diversidade de vozes independentes tende a harmonizar-se à sombra de um discurso homofônico.

Essa noção de várias vozes que se articulam e debatem na interação é crucial para a abordagem da linguagem como espaço de luta hegemônica, uma vez que viabiliza a análise de contradições sociais e lutas pelo poder que levam o sujeito a selecionar determinadas estruturas linguísticas e a articulá-las de determinadas maneiras num conjunto de outras possibilidades. (RAMALHO, 2005, p. 279)

Bakhtin (1997) também faz reflexões acerca do conceito de gêneros, e – apesar de não desenvolver uma teoria do gênero – alicerça os estudos na área até os dias atuais, outro conceito caro a nossa pesquisa.

Os enunciados e o tipo a que pertencem, ou seja, os gêneros do discurso, são as correias de transmissão que levam da história da sociedade à história da língua. Nenhum fenômeno novo (fonético, lexical, gramatical) pode entrar no sistema da língua sem ter sido longamente testado e ter passado pelo acabamento do estilo-gênero. (BAKHTIN, 1997, p. 285)

Para o autor todas as formas de interação social, bem como, as mais singulares obras de arte pertencem a algum gênero ou adequam-se a diversos gêneros. Observa, também, que os gêneros estão em todas as práticas discursivas operando uma relação com a realidade a partir de determinados princípios de seleção e vinculando certos modos de perceber e conceituar o que se tem como real.

Ao conceituar gênero o autor destaca que “cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 1997, p.279). Dessa maneira cada gênero pressupõe determinado público, valores ideológicos e determinadas relações no tratamento dos eventos “reais”. Assim, servindo como unidade de classificação os gêneros são utilizados nos estudos discursivos para reunir diferentes abordagens temáticas que possuam bases enunciativas comuns.

O autor, também, ressalta a importância em distinguir o conceito de gênero do conceito de estilo. Diferente do gênero, Bakhtin (1997) apresenta o estilo como um modo particular (individual) de apresentar os enunciados, sendo, portanto o reflexo da “individualidade de quem fala (ou escreve)” (BAKHTIN, 1997, p.283).

Ao associar o conceito “bakhtiniano” de gênero aos estudos sobre o (gênero) documentário, por exemplo, Chanan (2012) atenta que Bakhtin (2006) articula tal concepção ao conceito de cronotopo, sendo este o tratamento particular do tempo e espaço nos gêneros discursivos.

O conceito de cronotopo serve para caracterizar as diferentes formas em que os gêneros combinam o tratamento de tempo e

espaço. Remete-se às maneiras em que “o tempo se acomoda, toma corpo, torna-se denso e se torna artisticamente visível”, enquanto “o espaço se torna carregado e receptivo aos movimentos do tempo, trama e história”. Contudo não é tudo um problema de gramática, de lógica de recursos temporais e espaciais como no close-up – uma determinada coisa se organiza no espaço – ou no flashback – uma maneira de organizar o tempo –, mas da relação desses atributos e da maneira como se organizam as condições culturais e históricas (CHANAN, 2012, p.22)

Enquanto forma relativamente estável de tratar o tempo e o espaço, podemos atribuir aos gêneros discursivos também um caráter de mudança e desenvolvimento constante, visto que se apresentam sempre em um processo de ressignificação e diálogo cultural a partir do cruzamento dos gêneros pré-existentes. Além dos gêneros clássicos da literatura, devemos observar também os diversos gêneros presentes nos mais diferentes tipos e formas de linguagem presentes na contemporaneidade, como no caso da música. Assim cada gênero musical pode apresentar-se como um local tanto de conformidade e afirmação da experiência subjetiva como de ruptura da mesma. E, se pensada a partir das relações estabelecidas nas cidades modernas dentro do processo de significação, ela atua como uma ferramenta de identificação e afirmação de grupos - que ao compartilhar experiências musicais fortalecem os laços intersubjetivos entre seus membros e adeptos ao gênero musical que é compartilhado. Ao experienciar as produções da Banda Vovó do Mangue conseguimos perceber tanto a “herança” rítmica da cultura baiana (seja pelo uso de instrumentos de percussão típicos da Bahia, como o uso de atabaques, em seus arranjos ou pelas cadências de suas letras), como algumas subversões aos estilos musicais tradicionais/locais a partir da matriz do Rock.

O teórico argelino, radicado na França, Jacques Rancière abre seu artigo *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador* dialogando com Lucien Febvre, especificamente quando este afirma que o historiador deve evitar o pecado dos pecados: o anacronismo - ação de situar um fato numa época distinta daquela a que ele pertence ou convém. Ele apresenta os motivos que tornam o anacronismo o pecado dos pecados

entre os historiadores, explica o que seria o anacronismo e nos revela o que o próprio anacronismo diz sobre os historiadores.

De acordo com o primeiro sentido do prefixo – ana, que designa um movimento de frente para trás, de um tempo para um tempo anterior, o anacronismo é um erro que consiste em situar um fato cedo demais. Supõe-se, com alguma lógica, que exista um erro simétrico consistindo em situá-lo tarde demais (RANCIÈRE, 2011, p. 22)

No entanto, em um movimento reflexivo, Rancière passa a questionar alguns problemas dessa concepção rápida de anacronia simplesmente como “aquilo que foi colocado fora de sua época”, pontuando que o termo não deve designar apenas um movimento de frente para trás, mas também movimentos de baixo para cima, como os movimentos propostos pelas classes trabalhadoras, por exemplo, e que o autor discute no seu livro *A Noite dos Proletários*. E afirma que o que estaria em jogo no anacronismo “não é um problema horizontal da ordem dos tempos, mas um problema vertical da ordem do tempo na hierarquia dos seres. É um problema de partilha do tempo no sentido da parte que cabe a cada qual” (2011, p.23).

Nesse momento, nos sentimos impelidos a exemplificar um determinado movimento de anacronismo por meio de um produto expressivo lançado pela banda brasileira Sepultura, em 1996: o álbum *Roots*, gravado de maneira a investir nas sonoridades do *Heavy Metal*, com um diálogo decisivo com percussões da música afro-brasileira e contando com vozes de indígenas em determinadas faixas. Além disso, *Roots* ganhou uma forte aclamação da crítica especializada, tornando o Sepultura uma banda de prestígio internacional, não apenas no *Heavy Metal*, mas no Rock em geral. Entretanto, a recepção dos ouvintes brasileiros foi extremamente controversa, uma vez que não reconheciam as incorporações musicais e temáticas feitas pela banda como do campo simbólico do gênero *Heavy Metal*, o que gerou um punhado de críticas negativas, por parte dos fãs (KAHN-HARRIS, 2000; AVELAR, 2003).

Entendemos que o Sepultura promove um gesto de anacronismo em *Roots*, na medida em que incorpora dentro do regime estético do *Heavy*

Metal, partes até então sem participação na partilha do sensível. Conectamos assim a formulação de Rancière sobre os desafios historiográficos à sua tese mais ampla sobre os regimes de dissenso e reorganizações da partilha do sensível na cultura contemporânea, de modo que “se a história não se comprova sem a construção de uma ficção heterogênea, é porque ela mesma é feita de tempos heterogêneos, e de anacronismos” (RANCIÈRE, 2018, p. 51).

Uma história clássica do Rock demarca, enquanto fenômeno cultural e social, certos acontecimentos e padrões poéticos e musicais, construindo assim uma narrativa organizada e coerente com as convencionalidades operantes. Na dinâmica do vivido em cada cena musical, entretanto, as experiências emergem de maneiras diversas, nem sempre seguindo os fluxos instituídos nessas convenções e gramáticas, o que nos indica a necessidade de observar essas ações cotidianas, suas manifestações mais banais, que podem revelar a diversidade de ordens do tempo que habita numa mesma época.

A História não é apenas essa potência de excesso do sentido em relação à ação que se inverte para demonstrar o contrassenso e remete a forma à matéria da qual ela emerge e ao gesto que extrai dela. Não é apenas a potência saturniana que devora a individualidade. É também o tecido novo no qual se apanham as percepções e as sensações de cada um. O tempo da história não é apenas o dos grandes destinos coletivos. É aquele em que qualquer um e qualquer coisa fazem história e são testemunho da história (RANCIÈRE, 2018, p. 60).

Porém, mais do que uma questão de identificação, as cenas musicais de gêneros como o rock *underground*, se apresentam historicamente como um local de rupturas e resistências a um modo de subjetivação, uma resistência aos estilos codificados dos sujeitos da cidade moderna. Visto que o rock, como gênero musical, especialmente a cena *underground*, sempre revelou dissonância aos padrões e modelos musicais clássicos, populares e/ou industriais, o que diz sobre sua resistência desde o modo de vestir (de seus integrantes), às estratégias de comunicação - basta lembrarmos dos *fanzines* que circulavam no cenário, cheio

de particularidade e até peculiaridades - até a forma de composição e experiências de *show*.

Cabe-nos refletir, agora, em como e quais estratégias discursivas permeiam as experiências urbanas dessa cena no recôncavo baiano e os gestos que possam revelar os anacronismos e subversões presentes inicialmente na materialidade produzida pela banda do recôncavo baiano, visto que como refletidos anteriormente já apresenta-se como um local de tensões e conflitos não só com o contexto local, mas com as temporalidade contemporâneas.

O EP *Sub* e o clipe *Anjo decaído*: crises e fantasmagorias no Rock do Recôncavo

A produção mais recente da banda Vovó do Mangue, de 2019, é a materialidade a partir da qual podemos acessar - pelo menos em parte - esse cenário do Recôncavo e a cena do rock de Maragogipe. Um primeiro movimento oportunizado pela banda ao ouvinte é o lançamento, em plataformas digitais como o *Youtube*, de um EP - proposta fonográfica que marca cenário musical da década de 80 - denominado *Sub*. O trabalho que contém 5 músicas reproduzidas em sequência (na sua versão para o *Youtube*), faz com que o ouvinte inicialmente modifique sua experiência de escuta, visto que esse formato rompe com o imediatismo proposto pela dinâmica contemporânea, no qual as faixas são lançadas separadamente para o consumo imediato. Essa proposta de escuta a partir de um EP restitui a banda numa tradição do Rock, que de antecede a lógica comercial de produção dos álbuns.

A Vovó do Mangue, ao apresentar-se ao público no ciberespaço - seja em suas páginas de redes sociais ou em seu *website* - mostra-se atenta aos movimentos de experiências fonográficas contemporâneas e faz presença em todos os espaços virtuais de compartilhamento, associando sempre o sonoro ao visual. A banda busca enquadrar-se na cena musical mundial por meio da internet - produzindo videocliques, trabalhando o *marketing* digital de suas *fanpages* e *layouts* modernos de seu *site*.

Outro movimento que sinaliza uma desestabilização diz respeito à tipologia da marca da banda, que mesmo apresentada nos dispositivos cibernéticos de divulgação remete dialogicamente (Bakhtin, 1997)

aos desenhos feitos à mão para ilustrar a capa dos *fanzines* das bandas, que em meados dos anos 80 e 90 eram os principais meios de divulgação dentro da cena do rock mundial. Essa materialidade também nos provoca a refletir sobre os reflexos de uma cena musical que acaba por cultuar símbolos próprios daqueles grupos, que tiveram acesso a uma suposta fase áurea desse modo de comunicação.



Figura 1: Logomarca da banda Vovó do Mangue.

Fonte: Website da banda.

Somado a isso ainda podemos observar o fato da banda apresentar-se por meio de um histórico cronologicamente delimitado, como que se respaldando a falar para seu público ou possíveis adeptos a partir de determinado local de fala autorizado pelas experiências em cenas anteriores de rock (como a participação em festivais de respaldo do gênero ou mesmo sua atuação social).

Anjo Decaído é uma produção autoral da banda que foi apresentada no formato de clipe ao público em abril de 2019. A faixa é tida como “carro chefe” do EP *Sub*. Em suas páginas da internet e até em referências imagéticas do clipe (*frames* do minuto 2:09 a 2:11) a produção é posta pela banda como uma homenagem ao músico Paulo Bhuttão, uma referência tanto para os integrantes da Vovó do Mangue, como para o cenário do rock do Recôncavo. Esse primeiro movimento da produção sinaliza um gesto de anacronismo experiencial, visto que como referência histórica para a cena, Bhuttão expressa uma raiz cultural muito específica que dá a ver a experiência musical *com e entre* figuras fundamentais da cena.



Figura 2: Paulo Bhuttão em representação filmica.

Fonte: Frames extraídos do clipe Anjo decaído.

Assim, sendo um elemento não só de divulgação do trabalho autoral da banda, mas de partilha de memórias e homenagens, *Anjo Decaído* propõe-se como produto audiovisual que dialoga com aqueles que comungam de determinados valores da cena Rock, sobretudo aqueles contemporâneos as décadas de 70 e 80, nas quais as práticas de escuta se desenvolviam a partir dos discos em vinil, com grupos de jovens que invertiam a dinâmica social a partir de reuniões em salas de som, ou mesmo nos seus próprios quartos.

A narrativa do videoclipe caracteriza o audiovisual em um cenário *retrô* - longe dos palcos dos grandes festivais de música e seus artefatos tecnológicos - e apresenta dois jovens em busca do som da Vovó do Mangue. O primeiro contato de ambos com a banda ocorre a partir de uma loja de vinis. Esse espaço foi um local que caracteriza o consumo musical das cidades brasileiras nas décadas de 1950 a 1980, quando a principal tecnologia de armazenamento e reprodução de áudio eram os “bolachões”. Esse suporte vem, ao mesmo tempo, sendo retomado em nichos específicos de consumidores de música, incorporando antigos objetos às sensibilidades do século XXI.

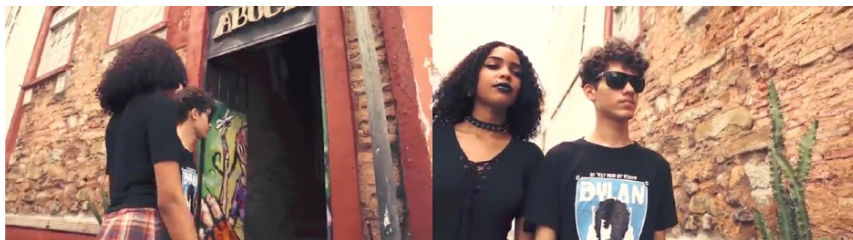


Figura 3: Personagens do clipe caminhando e entrando na loja de vinil.

Fonte: Frames extraídos do clipe Anjo Decaído.

O vinil além de remontar um período histórico, que muito fala de práticas não só de escuta mas de sociabilidades, também é tido como um símbolo do rock mundial, tanto por suas qualidades sonoras quanto por sua simbologia nas cenas – clássicos álbuns do Rock foram lançados em vinil. Mesmo numa conjuntura em que as formas de experienciar a música ocorrem mediante tecnologias móveis e digitais, a Vovó do Manguê homenageia aqueles que partilham da sensibilidade analógica, que cultivam a experiência de escuta em vinis. Assim a aparição desse elemento, bem como da vitrola, revela um pouco sobre experiência de escuta e de estar no mundo proposta pela banda e de algumas referências endereçadas para a tradição do Rock – como os discos do *Led Zeppelin*, *Iron Maiden* e *Deep Purple*, visíveis no enquadramento empregado na loja de vinis, ou mesmo na camisa com a estampa de Bob Dylan.



Figura 4: À esquerda plano detalhe de uma vitrola / à direita plano conjunto de homem segurando um disco de vinil.

Fonte: Frames extraídos do clipe Anjo Decaído. Uma atmosfera nostálgica é explorada por outros elementos cênicos que compõem a narrativa do videoclipe: a vestimenta do público que se faz presente - meninas com vestidos rodados, coloridos de bolinhas, laços coloridos no pescoço e rapazes de jaqueta de couro preta. Os *headfones*, sobretudo do personagem fantasmagórico do rock em formato quadrado, típico dos anos 80 e 90, que foge às tecnologias dos fones portáteis e discretos da contemporaneidade. Esse clima nostálgico funciona também de modo a construir um regime de partilha do sensível que re-insere nas cenas do cotidiano outros marcos experienciais do Rock. A inversão se dá, mais uma vez, pelo retorno a uma matriz cultural.

Os primeiros elementos citados no parágrafo anterior dialogam inicialmente com os *riffs* de guitarra e linha melódica do contrabaixo

que conduzem o ouvinte a memórias musicais das levadas típicas do movimento musical do “iê-iê-iê”, reforçado pelas performances de dança das garotas e rapazes que se trajam daquele modo. Percebe-se, até mesmo, uma dimensão caricatural na performance dos personagens que interpretam o papel de público no videoclipe o que nos permite tecer comentários, também, sobre uma possível função ambivalente desse clima *retrô*. Ao mesmo tempo em que homenageia uma determinada instituição do sensível, muito estável entre os anos 70 e 80, o clipe nos permite também criticar esses padrões convencionalizados adotados pela maioria do público.



Figura 5: Planos conjuntos (seqüência fílmica) de personagens do clipe dançando emporão.

Fonte: Frames extraídos do clipe Anjo Decaído,

É o personagem fantasmagórico do “velho e bom Rock n’ Roll” quem destoa daquele espaço, mantendo uma força disruptiva e destabilizadora para os jovens. Tomando o próprio Rock como um gesto de anacronismo, que subverte lógicas e instituições, um espectro que permanece no tempo, promovendo pequenas crises – mesmo que muito efêmeras.

Mais um elemento que demonstra a busca do clipe pela vivência do analógico pode ser observada pelo filtro de vídeo escolhido para colorir o filme e pelas transições de cenas, que aparecem ao espectador como sendo uma falha de transição, própria da experiência de assistir as transmissões de TV analógicas, quando os sinais de reprodução tinham que

ser captados por antenas. Esses elementos caracterizam uma espécie de “pequena crise” na estabilidade das experiências de escuta contemporânea, na medida em que apresenta às gerações mais jovens as vivências de um outro conjunto de sujeitos, que procuram explicitar suas formas de sentir e perceber.



Figura 6: Filtro filmico de transição de quadros que provoca o efeito ruído analógico. Fonte: Frames extraídos do clipe Anjo Decaído.

Os personagens mais jovens que integram as cenas de um *show* diferem, em termos de caracterização, daqueles já analisados nos parágrafos anteriores, sendo apresentados com uma caracterização mais ligada à moda dos anos 2000, que encontra na cor preta a forma de vivenciar as experiências da cena alternativa das cidades. O clipe, entretanto, propõe esse diálogo entre as gerações de “roqueiros”, indicando que o que lhes faz pertencentes à cena é a força de subversão e contracultura.

Ao pôr em crise tanto aspectos temporais da sensibilidade como as políticas de estilo presentes no Rock (*underground* e *mainstream*, por exemplo), *Anjo Decaído* narra, tanto no campo da encenação quanto da interpretação da letra da canção, uma noção de que a banda apresenta e participa, resguarda e critica a tradição da qual ela mesma faz parte. “O velho rock n’roll”, nas suas variadas formas de expressão, seria aquela personagem fantasmal, que reaparece na narrativa, assim como a Vovó do Manguê que reforça as marcas do Rock e as caricaturiza, expondo também suas contradições.



Figura 7: Plano conjunto de personagens do clipe dançando no porão (frames extraídos do clipe Anjo Decaído)

Assim esse rock do Recôncavo (feito nas bordas e margens de um manguezal, subverte, em algumas medidas, a obediência às gramáticas do gênero musical e reiteira aspectos usuais da encenação) é representado pela fantasmagoria de um personagem sem amarras temporais, como se pode perceber em vários momentos do clipe, que busca no grito a forma de tornar visível suas emergências sensíveis.

De Anjos e elefantes: o “asco cultural desse som banal”

As práticas musicais e experiências audiovisuais compartilhadas pela Vovó do Mangue com seus espectadores nos revelam gestos que ora reiteram, ora subvertem lógicas do Rock, enquanto gênero musical da cultura pop. A banda para além de um produto da cultura do Recôncavo da Bahia, estabelece no videoclipe um tensionamento espaço-temporal com sensibilidades e estilos do Rock. A narrativa do videoclipe, tanto em aspectos estruturais quanto de encenação, possibilita perceber pequenas crises temporais e sociais, além de protagonizar um local de resistência às práticas diárias que engavetam os afetos e engessam as relações do ser com o tempo.

Assim a reflexão sobre Anjo Decaído não deve ser vista como um local de certezas e sim como uma interpretação ao sensível que se reconfigura, ao passo que temos mais contato tanto com as produções da

banda, como com o papel social que a mesma exerce diante do cenário de Maragogipe - tanto na atividade musical como nas práticas sociais e lutas ambientais que o grupo se engaja.

Vovó do Mangue apresenta-se como um local de subversão/inversão aos valores (sociais e musicais) postos na contemporaneidade que põe em choque até o conceito de rock *underground*, visto que buscam o diálogo constante entre as dinâmicas musicais da era digital e os valores e tradições locais e temporais vivenciados nas práticas do Recôncavo. Da evocação de anjos decaídos - que representa a ruptura com os valores cristãos - aos batuques de atabaque passeando sobre as melodias distorcidas das guitarras - que vez ou outra dialogam com *riffs* e cadências de blues e jazz - a experiência trazida pela banda possibilita diversas crises de identificação e de temporalidade ao público que tem contato com sua obra.

Dessa forma, vivenciar a materialidade produzida pela banda é, antes, deixar-se aberto a pequenas crises temporais que desestabilizam as práticas cotidianas - seja pela subversão ao gênero do rock ou o sincretismo religioso de suas leituras de mundo -, que circundam essas produções e que simultaneamente identificam e distanciam as obras da banda e as demais produções do cenário do Rock *underground* brasileiro.

Referências

AVELAR, Idelber. Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound. *Journal of Latin American Cultural Studies*. Volume 12, n. 03, pp. 329 – 346, 2003.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997[1953].

_. (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da Ciência da Linguagem*. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

CARDOSO FILHO, Jorge. Entre Salvador e o Recôncavo baiano: disputas valorativas a partir das banda de Rock Cascadura e Escola Pública. In: FERNANDES, C; HERSCHMANN, M. (ed). *Cidades musicais: comunicação, territorialidade e política*. Porto Alegre: Sulina, 2018, p. 293-315.

CHANAN, Michel. *O documentário é um gênero?* In.: PONJUÁN, Maykel rodriguez; MULLER, Marcelo (Org.). *Documentário: o cinema como testemunha*. São Paulo: Intermeios, 2012.

DEWEY, John. *Art as experience*. 3 ed. New York: Perigee Books, 2005.

GUIMARÃES, César & LEAL, Bruno. Experiência mediada e experiência estética. In: *Anais do XVI Encontro da COMPÓS*. Curitiba: UTP, junho, 2007.

GREEN, Lucy. *Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula*. Tradução de Flávia Motoyama Narita. Revista da ABEM, Londrina, v.20, nº28, p. 61-80, 2012.

KAHN-HARRIS, Keith. Roots?: The Relationship Between the Global and the Local Within the Global Extreme Metal Scene. *Popular Music*. Volume 19, n. 01, 2000, p. 13-30.

RANCIÈRE, Jacques. *_. Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.

_. O conceito de anacronismo e verdade do historiador. In: SALOMON, M (ed). *História, Verdade e Tempo*. Chapecó: Argos, 2011.

_. *Figuras da história*. São Paulo: UNESP, 2018.

RAMALHO, Viviane Vieira. *Constituição da análise de discurso crítica: um percurso teórico- metodológico*. 2005. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/3731/3486>. Acesso em 18 de setembro de 2019.

SACRAMENTO, Ednilson. *Rock baiano: história de uma cultura subterrânea*. 2006. Disponível em: <https://docplayer.com.br/22912985-Rock-baiano-historia-de-uma-cultura-subterranea.html>. Acesso em 05 de março de 2020.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 11 ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. *Cultural Studies*, v. 05, n. 03, Oct. 1991, p. 361 – 375.

. Scenes and Sensibilities. *E-Compos*, n. 06, p. 1- 16, Ago. 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/83/83>.

SOUZA, Ronaldo. Introdução. In: SACRAMENTO, Ednilson. *Rock baiano: história de uma cultura subterrânea*. 2006. Disponível em: <https://docplayer.com.br/22912985-Rock-baiano-historia-de-uma-cultura-subterranea.html>. Acesso em 05 de março de 2020.

TROTTA, Felipe. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANOTTI JÚNIOR, J & SÁ, S (ed). *Cenas Musicais*. Guararema: Anadarco, 2013.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. Tradução de Marta Ulhôa. *Em Pauta*, Porto Alegre, v.14, n° 23, p.5-42, Dez. 2003.

CAPÍTULO 18

Crises do tempo na apreensão da cidade: Memória e imaginário em páginas do Facebook

LUCIANA AMORMINO (TRAMAS / UFMG)

RAVENA SENA MAIA (CHAOS, TRACC / UFBA)

FLÁVIO VALLE (TRAMAS / UFOP)

Introdução

Desde as primeiras tomadas, a fotografia se mostrou como um tipo de imagem eminentemente urbana, não apenas porque surgiu ao mesmo tempo que a cidade e nela se desenvolveu ou porque a maioria de suas imagens tem a vida urbana como pano de fundo, mas, sobretudo, porque ela propõe um olhar no qual operam mecanismos análogos àqueles que caracterizam o modo de vida nos grandes centros (ROUILLÉ, 2009). Por isso, tão logo os procedimentos para a fabricação de imagens fotográficas foram tornados públicos, em 1839, à nova tecnologia de fazer visível foi dada a tarefa de registrar o processo, em curso, de constituição do espaço urbano moderno (MONDENARD, 1999). Assim, a imagem fotográfica foi apropriada pelos poderes administrativos para corroborar com o discurso modernizador de governantes visionários e foi utilizada como documento no mapeamento de áreas degradadas e no planejamento de ações modernizadoras.

Algumas produções fotográficas de paisagens eram destinadas a campos que exploravam o saber diante da natureza, a geologia, a geografia, ou mesmo a documentação histórica do lugar, procedimentos que atendiam a provas documentais e exigiam recursos técnicos para suprir suas finalidades práticas. Essas mesmas cópias eram usadas nas produções de postais e vistas estereoscópicas. André Rouillé destaca o termo “vista” para esse tipo de imagem, que atende ao “julgamento prático (...). A vista descreve, propõe um conhecimento. Não a contemplamos, não a consultamos: servimo-nos dela.” (ROUILLÉ, 2009, p. 112-113). Esta fotografia como um “ponto de vista” encontra-se em acordo com o caráter unificador do ato de ver, em que buscar o enquadramento fotográfico torna-se a expressão máxima de fragmentação visual para obter uma unidade coerente e independente. A estética de um ponto de vista denota a tendência a um olhar imparcial e objetivo, pois enfatiza a existência de uma única posição no espaço capaz de representar da maneira mais completa e fiel tal realidade.

Ao final do século XIX, os problemas frutos da modernidade produziram uma paisagem extremamente alterada pelo impulso urbanista. As principais cidades cresciam por meio de grandes projetos urbanísticos que previam um aumento populacional e transformações, destruindo o cenário anterior para construção de novos desenhos de cidades – é o caso das práticas urbanísticas nas diversas cidades da Alemanha e o notável projeto urbano de Haussmann para a Paris do Segundo Império. Foi diante desse cenário de transição que surgiram novas abordagens estéticas à fotografia das cidades, na tentativa de representar não só uma fixidez, mas também a própria mudança.

Era preciso “representar” o caos da vida moderna, retirar a essência da modernidade na observação das aparências, na superfície dos movimentos fugazes da cidade. Para David Harvey (1992), a condição do progresso no século XX era que “o modernismo só podia falar do eterno ao congelar o tempo e todas as suas qualidades transitórias” (HARVEY, 1992, p. 30). As amplas vistas, o “ponto de vista”, dão espaço às ruas das cidades tomadas por uma visão pessoal de um fotógrafo viajante, que se integra ao fluxo urbano, apreende visualmente sua potência e se torna a própria metáfora da mobilidade moderna. A subjetividade da expressão

artística moderna não se satisfaz com a figura de um observador, de um olho, e passa a reproduzir uma perspectiva interna, uma presença na cidade. Numa associação da máquina com a expressão da época, Fattorelli (2003) acrescenta:

Na grande cidade moderna, onde tudo está em movimento, o fotógrafo, com sua máquina armada sobre tripés, surpreende os deslocamentos a partir de um ponto de vista fixo, mas excepcionalmente versátil. A imobilidade circunstancial do equipamento possibilita a representação dos fluxos urbanos, de todas as entradas, saídas e percursos viários. O meio fotográfico encontra, nesta versão, uma das suas definições como um meio de transporte que favorece a circulação de imagens, ocasionando uma simultaneidade de olhares e de novos fluxos. [...] Constituídos como sistemas fechados, dependentes de uma entrada e de uma saída (input/output), a máquina industrial e a máquina fotográfica funcionam de modo análogo – a primeira transformando matéria-prima em produtos seriais e a máquina fotográfica criando um tipo especial de cartografia ou de mapa da cidade moderna. (FATORELLI, 2003, p. 86-87)

As fotografias de cidades, depositadas em arquivos, públicos ou privados, dão a ver uma cidade tecida conforme uma determinada racionalidade urbanística. Assim como qualquer outro documento histórico, não podem ser entendidas como um dado puro que fala por si mesmo, mas como fontes sujeitas aos constrangimentos contextuais de sua produção, classificação e interpretação que recebem ao serem inseridas em um arquivo.

O entendimento de arquivo, conforme aponta Jacques Derrida (2001), nos leva a duas dimensões que passam pela etimologia da palavra *Arkhé*, que remete tanto ao sentido ontológico, originário, primitivo, quanto a comando. Assim, reúne tanto a dimensão de um princípio da natureza ou da história - um princípio físico, histórico ou ontológico - mas também o princípio da lei onde se exerce a autoridade, a ordem social, um princípio nomológico. Já na remissão latina a *archivum* ou *archium* associa-se ao lugar onde os arcontes guardavam os documentos oficiais, a quem cabia não só sua segurança física e de suporte, mas o direito e

competência hermenêutica. Apesar de reivindicar um novo conceito de arquivo à luz da psicanálise freudiana, numa perspectiva que perpassa tanto o conceito de arquivo quanto da historiografia, Derrida evidencia a violência do próprio arquivo como lugar de autoridade e a ameaça da pulsão de morte ao desejo de arquivo, ao princípio arcôntico dessa autoridade.

De todo modo, o arquivo se conforma dentro de um estatuto ideológico, político e estético que pode levá-lo a ser compreendido como máquina de fazer visível que, conforme Derrida, tanto produz quanto registra o próprio evento. O arquivo é, ao mesmo tempo, produto e produtor de uma maneira moderna de ver o mundo, que organiza o visível, fragmentando-o e relacionando-o em textos visuais, é dizer, em uma trama de significantes visuais que se configura durante o ato de leitura e que é tomada como uma unidade de comunicação sustentada por uma prática sociocultural que a atualiza, dinamiza e insere em uma rede textual (ABRIL, 2007, 2013).

Ao serem retiradas de seus acervos originais e inseridas em novas redes textuais, como aquelas tecidas a partir de páginas do Facebook dedicadas à publicação de fotografias históricas de cidades, as fotografias são colocadas no centro de um processo que evidencia crises do tempo a partir de sua historicidade. São imagens que podem ser entendidas como fragmentos dispersos da cidade que não têm a pretensão de dar conta de um todo, mas que acionam experiências de memória igualmente fragmentárias que as ressignificam neste novo circuito textual.

A abertura à produção de conteúdo e à formação de redes de conversações e mobilização facilitada pelas mídias sociais trouxe um movimento interessante de criação de comunidades e páginas relacionadas a temáticas de interesse entre seus seguidores, entre elas, páginas de memórias de cidades, lugares e experiências comuns, possibilitando encontros e trocas no ambiente virtual. É o caso das páginas no Facebook, *Fotos Antigas de Belo Horizonte*¹, criada em agosto de 2012, e *Fotos Antigas de Salvador*², criada em outubro de 2012. Embora tenham

1 <https://www.facebook.com/pg/FotosAntigasDeBeloHorizonte>

2 <https://www.facebook.com/pg/FotosAntigasDeSalvador>

sido, aparentemente, feitas por administradores diferentes, elas partilham o mesmo propósito: evidenciar o passado das respectivas cidades.

A nostalgia é o mote da página que traz fotos antigas de Belo Horizonte, que assim se descreve: “Página nostálgica para compartilhar fotos antigas do ‘Curral del Rey’, hoje Belo Horizonte”. As fotos postadas, cuja última publicação foi feita em julho de 2019, segundo informa a página, foram retiradas da internet, ou seja, trata-se de uma curadoria de fotos da cidade disponíveis no ambiente virtual, muitas delas proveniente de arquivos e instituições de salvaguarda da memória da cidade. São, em sua maioria, provenientes de arquivos digitalizados, como os do Arquivo Público Mineiro, divulgado pela Ascom - Assessoria de Comunicação, e outros acervos de sites ou jornais, além de contar com contribuições de colaboradores.

Apesar das publicações não terem uma periodicidade e, muitas vezes, apresentarem intervalos longos entre elas, há comentários recentes em várias postagens, o que evidencia a característica de constante atualização e de engajamento da rede social, mostrando que esta prescinde da esfera da produção.

Num olhar mais geral sobre o tipo de fotos que apresenta, nota-se cenas do cotidiano da cidade, tomadas de vista aérea, imagens de cartões postais - embora em menor expressão que a página *Fotos Antigas de Salvador*-, registros de construções de edificações e obras urbanas e eventos que marcaram a cidade. Acompanhando a foto, há, invariavelmente, um título e pequeno texto explicativo com o crédito.

As fotografias parecem ser inseridas sem tratamento, de modo que não há um único tom predominante. Nota-se, inclusive, o movimento de comentadores no sentido de colorir certas fotos e repostá-las no campo destinado aos comentários, o que acaba impulsionando novos comentários e permitindo a abertura de outros sentidos provocados pela colorização.

Já a página *Fotos Antigas de Salvador*, criada em 2012 e ainda disponível, embora a última postagem tenha sido feita em maio de 2018, tem em sua descrição a expressão popular “Recordar é Viver” e pratica um gesto de curadoria semelhante ao da página de Belo Horizonte. Nota-se um destaque para a nostalgia e para a vinculação do ato de recordar a

experiência mais cotidiana da cidade, ou seja, sendo a memória algo que se dá na esfera do social, há nos dois movimentos a tentativa de ancoragem da dinâmica da vida social em gestos de memória compartilhada pelo grupo.

As imagens postadas na linha do tempo expressam diversas temporalidades da cidade de Salvador, desde imagens do século XIX até a década de noventa do século XX, com diversidade de técnica, estilos e temáticas que percorrem as historicidades da própria fotografia. De vistas de paisagens a registro de prédios, ruas e meios de transporte, percebe-se que a cidade está em cena seja pelos recortes naturais de sua geografia particular ou mesmo pelas construções e destruições no movimento de modernização. As referências das fontes de origem das fotografias encontram-se referenciadas no texto da postagem, e variam entre imagens de arquivos públicos disponíveis pela internet, como o Guia Geográfico, IBGE e sites de empresas, a publicações de jornais e arquivos pessoais.

No momento em que escrevíamos este capítulo, adentrando a página *Fotos Antigas de Salvador*, duas coisas se destacam: primeiramente, a forte presença do imaginário de *cartão-postal* típica de uma cidade turística, onde tanto a fotografia de capa quanto a do perfil da página mostram dois lugares turísticos da cidade: o Pelourinho e o Farol de Itapuã, respectivamente. Outro aspecto relevante dessas duas fotografias de entrada da página é a cor bastante saturada que traduz a cidade colorida do imaginário carnavalesco.

Já a imagem de perfil da página de Belo Horizonte traz uma capa da revista “Bello Horizonte”, sem referência ao seu histórico no campo de descrição e, na imagem de capa, uma fotografia de pessoas em frente ao Viaduto Santa Tereza, um dos símbolos arquitetônicos da capital mineira, no dia de sua inauguração, em 1929.

Se, por um lado, as fotografias parecem conformar lugares e sentidos mais estabilizados sobre a cidade e seu passado, os comentários as atualizam, apontando crises presentes em sua historicidade e conformando uma diversidade de imaginários possíveis calcados na experiência dos sujeitos em relação à cidade. Assim, baseados na concepção de que a imagem da cidade se constitui como um mediador fundamental das

relações que os cidadãos estabelecem nela, com ela e por meio dela, propomos investigar as crises evidenciadas na relação entre fotografia e comentários, conformando novos imaginários sobre a cidade.

Redes Textuais, imagem/imaginário e memória da cidade

A cidade moderna transformou-se em um território de visualidade. Nessa perspectiva, Lucrécia Ferrara (2000) destaca que “a cidade é para ser vista, consumida visualmente” (FERRARA, 2000, p. 22). Ruas e praças, edifícios e monumentos, pessoas, suas práticas e seus vestígios configuram a cidade como um emaranhado de elementos visuais diversos e dispersos. Todavia, os cidadãos, por meio de diferentes práticas socioculturais, às quais correspondem modalidades específicas de leitura do ambiente urbano, urdem em textos visuais esses elementos, que são referência da e na cidade. A semiótica comenta que esses pontos de referência, “índices vistos como singularidades de um conjunto” (FERRARA, 1988, p. 16), são preenchidos de sentidos pelos praticantes da cidade. Ela destaca que a leitura é uma operação audaciosa porque ousa fabricar sentidos com base nas similaridades, causalidades e contiguidades percebidas pelo leitor e inspiradas por suas experiências e expectativas, individuais e coletivas. Dessa maneira, o cidadão é alçado à condição de fabricante dos textos que emergem e dos sentidos que experimenta com e por meio das práticas que realiza na cidade. Nessa perspectiva, a cidade se constitui como um texto cujos sentidos são atualizados à medida em que são praticados. Disso decorre que estudar a cidade como um texto é estudá-la como uma representação das práticas que lhe são inerentes.

Gonzalo Abril (2013) destaca que um texto visual não é somente um tecido de qualidades visuais que se constitui durante o ato de leitura, ele também é um nó em uma rede textual que é cultural, histórica e socialmente reconhecível. O semiótico observa que toda rede textual é uma estrutura relacional em permanente reconstituição. Nelas, diferentes relações se estabelecem entre os diversos nós que as constituem e entre cada um destes nós e os conjuntos que eles configuram. “Um texto visual, tal como qualquer outro, pressupõe a existência de ‘redes textuais’, pois não há texto que não interage com outros”, afirma (ABRIL,

2013, p. 46, no original em espanhol³). Nessa perspectiva, e apoiados sobre as proposições do pesquisador espanhol, Bruno Leal e Carlos Mendonça (2018) acrescentam que a inserção de um texto em uma rede textual se constitui como uma condição sociocultural para a sua leitura.

A leitura da cidade opera, de um lado, com os elementos visuais que constituem o ambiente urbano e, de outro, com as imagens que integram o imaginário do leitor e da cidade. Ela supõe duas operações básicas: uma de desmontagem, que implica em descobrir fragmentos, rastros, traços, vestígios; e outra de remontagem, que consiste na fabricação ou (re)produção de sentidos com base nesses índices. Trata-se de ler por saltos, um gesto que recorta e aproxima duas ou mais imagens que, antes, encontravam-se distantes. Se, por um lado, os elementos visuais que integram o ambiente urbano são os primeiros estímulos para a fabricação ou a (re)produção de imagens da cidade, por outro, essas imagens somente se completam quando em contato com o repertório individual de um sujeito e o coletivo de uma cultura. Disso decorre que os sentidos criados pela unidade imagem/imaginário não são outros senão a própria da experiência urbana expressa por meio das práticas da cidade. A ação praticada é o sentido da experiência e sua manifestação consiste na apropriação do ambiente urbano. Nessa perspectiva, Ferrara (1988) afirma que “não se lê um significado, uma representação, mas vive-se a experiência de, a partir de índices que se estruturam, gerar significados” (FERRARA, 1988, p. 32).

Essa concepção dos textos como redes que se constituem durante o ato de leitura não pressupõe um presentismo e tampouco um imanentismo. Pelo contrário, insere-os em redes sincrônicas e diacrônicas, que, a partir do presente, os conectam a experiências de passado e a expectativas de futuro, da mesma maneira que as conexões que os compõem remetem a um dentro e a um fora, às suas articulações internas, paradigmáticas e sintagmáticas, e externas, pragmáticas, com a vida social. Abril (2007) destaca que todo texto é um palimpsesto onde é possível encontrar vestígios de textos e de práticas de outros tempos que somente se fazem contemporâneos do leitor durante a leitura. Assim, ele afirma

³ “Un texto visual, como el texto em general, presupone la existencia de «redes textuales», pues no hay texto que no interactúe com otros” (ABRIL, 2013, p. 46).

que “todo texto pode ser lido, nesse sentido, como índice de sua própria historicidade” (ABRIL, 2007, p. 103, no original em espanhol⁴). Um texto nunca emerge sozinho, ele sempre vem acompanhado por um conjunto de textos, manifestos ou latentes, que intervirão em sua relação com o leitor.

É com base em imagens da cidade, representações carregadas de sentidos estético, ético, moral e político próprios, que integram um imaginário e que são mobilizadas por meio da imaginação, que os cidadãos interagem com o espaço urbano, que eles se apropriam dele. Abril (2013) observa que essas imagens não são formadas apenas pelo que vemos, mas também pelo que não vemos e são justamente essas interações entre o que se vê e o que não se vê que as configuram. Nessa perspectiva, Ferrara (2000) destaca que, como índices da apropriação da cidade pelos praticantes, os textos somente fazem sentido quando em relação com outros. Na experiência visual, “relacionam-se vestígios quase vistos, ou seja, mais vislumbrados, imaginados do que vistos” (FERRARA, 2000, p. 125). O que faz mover essa relação é o imaginário, nutrido por um conjunto de outras imagens memorizadas. A semiótica ressalta que a leitura da cidade realiza uma montagem de fragmentos relacionados, lembrados, imaginados.

A imaginação, isto é, a faculdade de representar mentalmente objetos, existentes ou não, não se exerce com irrestrita liberdade. As práticas imaginativas são realizadas no interior de relações culturais e históricas que, com base em imaginários, isto é, em repertórios e em processos estabelecidos coletivamente, promovem a abertura, tanto quanto o fechamento, de sentidos. Abril (2007, p. 62, no original em espanhol⁵) destaca que “o imaginário é contraditório: remete, por um lado, à inovação, à potência autoinstitutiva e à capacidade crítica das sociedades e, por outro, à parcialidade, inclusive ao sectarismo, à autorreferência reprodutiva e à ‘distorção sistemática’ do estereótipo”. Nessa

4 “Todo texto puede ser leído, en este sentido, como índice de su propia historicidad” (ABRIL, 2007, p. 103).

5 “el imaginario es contradictorio: remite por una parte a la innovación, la potencia autoinstitutiva y la capacidad crítica de las sociedades, y por otra a la parcialidad, incluso el sectarismo, la autorreferencia reproductiva y la ‘distorción sistemática’ del estereotipo” (ABRIL, 2007, p. 62).

tensão entre criação e imitação, fabricação e (re)produção, subversão e integração, os textos configuram variações imaginárias que se manifestam diante do leitor.

As imagens da cidade não a reproduzem, entretanto, quando associadas aos elementos visuais que constituem o ambiente urbano, elas fabricam metáforas que com ele interagem. Com o auxílio da memória, essas metáforas transformam-se em novas imagens e estabelecem um criativo diálogo entre o imaginário e a história, que responde pela criação de novas imagens da cidade. Ferrara comenta que o caráter reflexivo da imagem dirige-se ao próprio imaginário: “de um lado ela tende a permanecer diluída no cotidiano e no hábito de ver a cidade, de outro ela depende do imaginário para revelar a identidade dos lugares e superar o hábito na leitura da cidade, um exercício do imaginário” (FERRARA, 2000, p. 123). Entretanto, precisamos destacar que, embora a leitura da cidade se nutra da memória dos cidadãos, seu compromisso não é com a prática positivista de escrita da história, mas sim com a historicidade que, a partir do presente, lança um olhar para o passado e para o futuro e, dessa maneira, (re)descobre passados e inventa futuros.

Olhando para a página *Fotos antigas de Salvador*, nota-se que, ao longo das postagens, a cidade cartão-postal ganha recortes mais aproximados, personagens e tomadas que expressam as instabilidades e mobilidades do contexto urbano, acompanhadas de uma descrição que por vezes narram acontecimentos históricos que as fotografias, mesmo seguindo os protocolos de sua função documental, não são capazes de revelar por completo.

Esses hiatos já percebidos entre fotografias e legendas transparecem ao sobrepor estes textos às diversas vozes nos comentários recentes da imagem. Fotografia, acontecimentos históricos e relatos do público se entrelaçam em múltiplas temporalidades que expõem as fragilidades de um projeto de cidade que pretendia-se representar na fotografia. É o caso da postagem sobre a visita da Rainha Elizabeth da Inglaterra ao antigo Mercado Modelo⁶ (Figura 1) onde é possível observar a intenção de registrar os visitantes no lugar, conforme a descrição da postagem,

6 Disponível em <<https://www.facebook.com/FotosAntigasDeSalvador/photos/a.486271244730689/783267025031108/?type=3&theater>>. Acesso em 26 de setembro de 2019.

contudo os apontamentos dos seguidores da página elucidam outras possíveis narrativas ao destacar a multidão contida pelas grades fechadas do mercado, quase escondidos no canto superior da imagem.

Os comentários da publicação operam um novo corte espacial, desta vez no interior do espaço fotográfico instaurado no momento da tomada. Eles orientam o olhar do leitor e estabelecem um novo enquadramento com base na mobilização de imaginários como o do cárcere, composto por imagens de encarcerados que se espremem contra as grades de celas superlotadas, ou o da corda, composto por imagens de foliões, em sua maioria negros, que, para se aproximarem das atrações do carnaval soteropolitano, amontoam-se junto às cordas que demarcam o território privativo dos blocos. Assim, frente à imagem que tenta ordenar quem é quem e qual seu lugar na cidade, é na voz do público que o povo se destaca, como se reconhecesse ali as experiências de exclusão, numa realidade que atravessa o tempo e é vivenciada cotidianamente diante da tentativa institucional de manter a ordem e as estruturas de poder da cidade.

- E o povo no portão impedidos de entrar
- e o povao? do lado de fora haeuhaeuha



Figura 1: Postagem da página “Fotos Antigas de Salvador”, 2014.

As memórias dos cidadãos evocadas a partir de vestígios presentes nas fotografias publicadas nessas páginas promovem a constituição de novas imagens da cidade apoiadas em textualidades que apontam para a sincronicidade do não sincrônico (KOSELLECK, 2014), ou

seja, textualidades da memória que ocupam a mesma superfície espacial, mas pertencem a tempos diferentes. Pode-se pensar também, na esteira do que propõe Appadurai (2011), que a presença desses vestígios conformam uma certa “nostalgia do presente”, uma busca pelo que nunca perdeu, por um tempo não vivido, sem memória, ainda que produza uma certa memória.

Esse sentimento de nostalgia parece ser a tônica de ambas as páginas - *Fotos Antigas de Salvador* e *Fotos antigas de Belo Horizonte*. No caso da página de Salvador, nota-se que a maioria das interações do público com as postagens apresenta o sentimento de nostalgia, somado à certeza de que a cidade era *mais bonita* do que se encontra hoje. Os contrastes entre as experiências dessas duas cidades ficam evidentes em críticas quanto à falta de planejamento urbano, a um crescimento desordenado que destruiu casarões ou modificou completamente o desenho harmônico e ordenado visto na fotografia e, principalmente, numa saudade de tempos em que se podia *andar às ruas com segurança*, ou se imagina ser possível ao ver a estabilidade e controle visual que a fotografia oferece.

Numa postagem da Baixa dos Sapateiros⁷, no *tempo em que a Bahia era mais Bahia*, na década de 1930, desdobram-se diversas cidades em cada vivência, memória ou mesmo até na ausência dela, como em afirmações sobre sentir *saudades do que não viveram*. O texto legenda da postagem apresenta-se em forma denotativa tal qual uma cartografia, apontando direções e nomes das ruas transversais.

Nesta fotografia, do tempo dos bondes e das marinetes, vê-se um trecho central da Baixa dos Sapateiros. À esquerda segue a Rua Frei Vicente, também conhecida como Ladeira de São Miguel. É possível perceber a presença do serviço dos Bondes e Marinetes que realizavam o transporte da população soteropolitana.

Alguns comentários acompanham esses traçados cartográficos do lugar, ora para acrescentar informações, ora para corrigir como uma metáfora do próprio ato de caminhar pela cidade. De um modo geral, pode-se dividir essas inserções de duas maneiras: aqueles que narram

7 Disponível em <<https://www.facebook.com/FotosAntigasDeSalvador/photos/a.486271244730689/759369927420818/?type=3&theater>>. Acesso em 26 de setembro de 2019.

as ausências, e outros que olham as permanências do lugar, portanto, é partindo dessas comparações que a cidade se desarticula, revela as fragilidades e passa a ser ressignificada nessas narrativas. Os relatos da ausência promovem um deslocamento temporal, demonstram as ausências de hoje, aquilo que não resistiu ao tempo, mas também colocam ausências na fotografia, pontuando a insatisfação com o que existe hoje e não estava na imagem. Em ambos os casos revela-se as crises deste projeto de modernidade, cujo inalcançável progresso resulta numa cidade fracassada pelo seu próprio dinamismo.

- também se nota a ausência de milhares de ambulantes nas ruas, tempo bom hem!!
- Quanta diferença, atualmente está to tal mente descacterizado [sic]
- Que barbaridade fizeram com o grande casarão da esquerda. E o tapume horrível que hoje cobre boa parte da fachada do da direita, quando vão tirar? [sic]
- Nesses belos tempos não existia o câncer do Setps⁸
- Essa fachada moura a direita no alto ainda existe, a esquerda hj [sic] é um shopping de muito mau gosto
- Algumas lojas e casas ainda permanecem do mesmo jeito. Uma parte da cidade que poderia ser mais valorizada pela história que tem.
- Pô Jorge, vc pegava muito esse bonde pra ir a escola em Nazaré lembra. Rs

A compreensão dos tempos na fotografia, mediada pelas experiências na cidade, torna-se operação recorrente em postagens como a do evento na Rua Chile em 1902⁹ (Figura 2), sobre a visita da marinha chilena. O intuito de destacar o acontecimento histórico dispersa-se em variados comentários que narram experiências pessoais e afetivas com a rua. Percebe-se que, todo o movimento da Rua Chile representado

8 Sigla para Sindicato das Empresas de Transporte de Passageiros de Salvador.

9 Disponível em <<https://www.facebook.com/FotosAntigasDeSalvador/photos/a.486271244730689/871402086217601/?type=3&theater>>. Acesso em 26 de setembro de 2019.

na imagem se faz presente em narrativas muito particulares, relatos de experiências, embora pouco se aproxime do desfile militarizado a que o texto refere-se. A cidade dos cidadãos é composta por lojas, passeios, sorvetes e mesmo a lendária “Mulher de Roxo”, personagem urbano que se encontrava diariamente na porta da loja Slooper pedindo dinheiro em traje roxo semelhante ao hábito usados por freiras.

- Rua Chile da slooper da mulher de roxo do palace hotel do cine tamoio legal [sic]
- Saudade de passear na Rua Chile com meu pai, usando chapéu, luvas, depois tomar sorvete na Cubana e voltar pra casa num “carro de aluguel” !!! Bons tempos !!
- Meu primeiro emprego , numa galeria onde os artigos importados eram os mais comercializados na época. Era elegante comprar na Rua Chile.
- ...rua Chile dos famosos carnavais que enceravam as [sic] 18 horas prá gente ir para o clube, era a fease [sic] mais chic da época...’ vc já vai ? sim, vou pra casa mudar de roupa pra ir para o clube...kkkkkkk



Figura 2: Postagem da página “Fotos Antigas de Salvador”, 2014.

Assim como a página de Salvador, nota-se que muitos dos comentários na página de Belo Horizonte perpassam a nostalgia em relação ao passado que se abre nas fotografias, com tom saudosista em que se misturam lembranças pessoais que extrapolam a relação com a cidade.

Muitas vezes, os comentários dizem respeito a marcações de outras pessoas que teriam interesse na fotografia apresentada, em alguma situação particular vivenciada naquele espaço ou até mesmo como um chamamento para que se conheça a página. Em casos pontuais, como o comentário feito na fotografia “Mineirão - década de 80”¹⁰ (Figura 3), nota-se que a nostalgia é usada como ironia para relativizar uma visada saudosista que predomina nos comentários:

Época boa, época que tinha os arrastões, copada de mijo, rojões empludindo [sic] do seu lado e a cavalaria passando por cima de todo mundo, muita adrenalina rsrs era bom demais.



Figura 3: Postagem da Página “Fotos Antigas de Belo Horizonte”, 2019

Nesse caso, especificamente, a fotografia possibilita comentários relativos a lembrança de experiências no estádio do Mineirão e, por outro lado, também permite que sejam avaliados aspectos políticos, culturais e sociais implicados em sua reforma para a Copa do Mundo Fifa de 2014, iniciada em 2010 e finalizada em 2012, tendo sua reinauguração ocorrida em 2013, sob responsabilidade do consórcio Minas Arena, que administrará suas operações por 25 anos. Assim, o que se percebe é que o tom saudosista ajuda a legitimar uma crítica ao novo modelo de funcionamento do estádio e às mudanças com sua reforma, conforme pode-se notar nos comentários abaixo:

10 Disponível em <<https://www.facebook.com/FotosAntigasDeBeloHorizonte/photos/a.152062584931851/1348281585309939/?type=3&theater>> Acesso em 29 de setembro de 2019.

- Simplesmente acabou a graça de ir no Mineirão hoje em dia.
- Saudade da geral... mineirão virou coisa pra rico.
- Havia estacionamento, o ingresso era barato, Eu ia a esses jogos, o trânsito era fácil, não havia essa frescura de hoje.
- Cadê as árvores que aí tinham hein Ministério Público de Minas Gerais? Vocês também criaram caso quando foram cortadas para a Gourmetização do Mineirão, ou não?

Observa-se, a partir das fotografias, que há a conformação de memórias que trazem aspectos individuais e coletivos, e ao mesmo tempo abrem-se novos sentidos que dizem respeito não somente ao passado, mas às questões do presente. Conformam-se, dessa forma, lugares de memória e de imaginação sobre a cidade, lugares de disputa e ressignificação, de sombreamentos e de iluminamentos, de lembranças e de esquecimentos, de afetações e conversações que dizem da leitura dos sujeitos sobre o tempo presente a partir do passado. Os dizeres sobre a cidade e sua memória podem configurar experiências em disputa, e a ancoragem na memória da cidade uma tentativa de dar conta do presente, que é, em tese, este lugar onde são tecidas experiências temporais diversas que constituem uma grande colcha de sincronidades do não-sincronico que deixa entrever suas crises e projeções do futuro.

Utiliza-se, portanto, da memória como âncora para as questões que se colocam no presente, num atravessamento de sentidos que se desdobram a partir da fotografia. Esta deixa, assim, entrever crises que dizem respeito tanto ao projeto de cidade institucionalizado que não deu conta de sua dinâmica - e que se pretendeu valorizar por meio do registro fotográfico oficial -, mas também crises atuais quanto à omissão do poder público em relação à cidade e a questões políticas e sociais emergentes. Isso pode ser percebido em relação à fotografia “Túnel da Lagoinha - Década de 80”¹¹, da página *Fotos Antigas de Belo Horizonte*, cuja descrição apresenta as obras de ampliação do Túnel da Lagoinha e ironiza que, no momento da foto, havia um trânsito “intenso” com

11 Disponível em <<https://www.facebook.com/FotosAntigasDeBeloHorizonte/photos/a.152062584931851/1291216174349814/?type=3&theater>> Acesso em 29 de setembro de 2019.

um fusca, um caminhão e um ônibus da linha 1505. A fonte é o acervo da construtora Andrade Gutierrez - Divulgação: Guilherme Dantas - Grupo Metrobel.

- a única mudança foi no trânsito, os veículos que vem da marginal do Anel não podem seguir a Abílio Machado sentido centro, devem virar a direita e fazer o retorno. Não deveria ser assim hoje, mas o vagabundo do Pimentel tungou nossa obra do orçamento participativo. Ao invés de serem construídas as alças de acesso fizeram a obra do acesso sul na região do Belvedere.
- acho que essa rodovia deveria ter sido tubricada [sic] mais [sic] faz muito tempo que isso não acontece porque o atual governo de Minas não teve interesse de fazer melhorias em nossa cidade isso não é só em Minas isso é no Brasil inteiro buracos e rodovias federais mal conservadas .
- Faziam as obras quando mal precisava. Hoje, quando mais precisa, nada é feito!!
- Solução da década de 1970!
- E destruiu o lagoinha
- Se removerem os usuários de crack das ruas ali, fica melhor.

A mesma fotografia que desperta comentários sobre as decisões do poder público, relativos ao seu tema principal, também se mostra aberta a conversações a respeito de detalhes do lugar e circunstâncias registradas. Neste caso da publicação “Túnel da Lagoinha - Década de 80”, outro conjunto temático de comentários foi a respeito do ônibus 1505, que também apontam para vivências dos comentaristas e questionamentos sobre o serviço de transporte público da cidade:

- Nossa! Não sabia que a linha 1505 existe desde aquela época!
- o mundo acaba mas a 1505 não, meu caro! Adivinha qual foi a que caiu no Rio Arrudas..
- E com certeza esse ônibus estava cheio, nunca vi uma linha de ônibus mais lotada de gente.
- Na época da foto a frequência da linha chegava a ser de 30 minutos nos dias de semana. Então, com certeza ele estava cheio.

Em uma obra acerca da apropriação da cidade pelos cidadãos, Michel de Certeau (2014) observa que a memória é intrínseca às relações sociais, às práticas que se dão no cotidiano. Ele retoma uma antiga acepção do termo que considera a memória como a designação de uma presença em uma pluralidade dos tempos. Disso decorre que ela não se limitaria ao passado. Trata-se de um saber e de uma prática. Sua forma é tanto a duração de sua aquisição quanto a coleção de seus conhecimentos particulares. Informada pelos acontecimentos passados, a memória calcularia configurações futuras mediante a combinação de particularidades antecedentes ou possíveis. Por isso, o historiador destaca que ela não estaria pronta de antemão, mas que ela é mobilizada em relação ao que acontece. Ela aparece e desaparece no encontro fortuito com o outro: “ela se forma (e seu ‘capital’) *nascendo do outro* (uma circunstância) e *perdendo-o* (agora é apenas uma lembrança)”, observa o historiador (CERTEAU, 2014, p. 150, grifos do autor). Uma arte da memória é praticada no lugar do outro, de onde tira partido sem dele se apossar. Sua força constitui uma autoridade: “aquilo que, ‘tirado’ da memória coletiva ou individual, ‘autoriza’ (torna possíveis) uma inversão, uma mudança de ordem ou de lugar, uma passagem a algo diferente, uma “metáfora” da prática ou do discurso”, destaca (CERTEAU, 2014, p. 151).

A memória é regulada pelo jogo da alteração não apenas porque ela se constitui em encontros fortuitos e coleciona marcas do outro, mas sobretudo porque essas escrituras invisíveis somente são lembradas por novas circunstâncias. Mais que registrar, a memória responde às ocasiões. No entanto, essa resposta é sempre singular. No conjunto em que se produz é um detalhe que inverte a situação. A memória é feita de pequenos clarões de fragmentos particulares, as lembranças. Cada uma delas é relativa a um conjunto que lhe falta. “Brilha como uma metonímia em relação a esse todo”, aponta Certeau (2014, p. 152). A memória estabelece uma relação entre um pormenor e uma conjuntura, sugerida como um traço de um acontecimento e operada pela produção de uma conveniência. Assim, por meio desses detalhes, a memória, “aproveitando as ocasiões, não cessa de restaurar nos lugares onde os poderes se distribuem a insólita pertinência do tempo” afirma (CERTEAU, 2014, p. 153).

Ricoeur (2007), por sua vez, diferenciando a perspectiva individual da coletiva da memória, ou um olhar interior do exterior, considera que nem a sociologia da memória coletiva nem a fenomenologia da memória individual conseguem chegar a uma derivação simétrica. Assim, propõe-se a explorar as complementaridades que as duas abordagens apresentam. Para tanto, considera, alinhado com a perspectiva individual, que a lembrança é uma espécie de imagem e a recordação uma busca, um gesto de ação com vistas ao reconhecimento. Nesse sentido, também a fenomenologia da memória aplicaria-se, segundo Ricoeur, à realidade social, permitindo com que haja “traços do exercício da memória portadores da marca do outro” (RICOEUR, 2007, p. 138), em que a rememoração se dá via narrativa. Assim, esta perspectiva interior aproximaria-se da sociologia, ou da perspectiva exterior da memória, uma vez que os sujeitos ativos e passivos são membros de uma coletividade. Segundo o autor,

Um fluxo temporal acompanha o outro, a enquanto eles duram juntos. A experiência do mundo compartilhada repousa numa comunidade tanto de tempo quanto de espaço. A originalidade dessa fenomenologia da memória compartilhada reside principalmente na superposição dos graus de personalização e, inversamente, de anonimato entre os pólos de um ‘nós’ autêntico e o de ‘se’ (partícula apassivadora), do ‘eles outros’. Os mundos dos predecessores e dos sucessores estendem nas duas direções do passado e do futuro, da memória e da expectativa, esses traços notáveis do viver juntos decifrados primeiro no fenômeno da contemporaneidade. (RICOEUR, 2007, p. 140)

Entre os dois pólos da memória individual e coletiva, existiria, segundo Ricoeur, um plano intermediário que é o da relação com os próximos, que se encontraria em variação de distância entre o si e os outros, mas também nas modalidades ativas e passivas dos jogos de distanciamento e aproximação, conferindo uma tríplice atribuição da memória: a si, aos próximos e aos outros.

Se a memória pode ser entendida nesta interseção entre o individual e o coletivo, é possível observar gestos memorialísticos que vão se apro-

priar de elementos do passado, marcado por experiências tanto particulares quanto compartilhadas, para conformar imaginários sobre a cidade. Ferrara (2000, p. 147) destaca que em relação ao espaço, a memória pode marcá-lo, tanto quanto construí-lo. No primeiro caso, “a memória apropria-se do tempo tendo o espaço como suporte”. O passado, nesta perspectiva, é tratado como um tempo que já passou e que não voltará mais. No segundo, “a memória apropria-se do espaço tendo o tempo como suporte”. Nessa concepção, passado e presente estão superpostos e estabelecem uma relação produtiva. Dessa maneira, distintas caracterizações do passado são fabricadas caso se tenha o espaço ou o tempo como suporte da memória. A primeira é dominada por sua visibilidade. Procura registrar ícones do passado para construir uma iconografia da memória, frequentemente, autorizada como lembrança oficial. Trata-se de “um passado institucionalizado e dominado pela coleção de símbolos nacionais e pelos instantâneos memoráveis” comenta a semioticista (FERRARA, 2000, p. 147), um conjunto de temas dignificados pelas imagens oficiais e que são relembrados com indisfarçável nostalgia e, frequentemente, com um certo tom moralista.

A segunda é dominada pelas narrativas na qual o passado é lembrado sem fazer distinção entre referência real ou fictícia. “A memória cria uma ambiguidade entre o que pode não ter sido real mas se faz real pela memória”, afirma Ferrara (2000, p. 148). Cria-se, por meio da narração, uma realidade da memória, que se constrói pela aglomeração de lembranças do passado. Dessa maneira, o tempo e suas lembranças constroem o espaço da cidade como sendo aquele lugar capaz de oferecer ao cidadão uma sensação de pertencimento. Um lugar diluído no cotidiano de ontem e de hoje, mas que é recuperável pela narrativa que reúne, em um texto, as impressões de ontem que fazem sentido na vivência de hoje. Nessa perspectiva, a semioticista, com base nas reflexões elaboradas por Walter Benjamin acerca da narrativa, comenta que não se trata de explicar o passado, mas de experimentá-lo. Esse lugar marcado pela experiência do passado é também o espaço do hábito de todos os dias, que autoriza e legitima os comportamentos repetidos ao longo de gerações.

No caso da fotografia “Greve - 1979”¹², da página *Fotos Antigas de Belo Horizonte* (Figura 4), em que se tem não o registro de um local, mas de um evento da cidade, é interessante observar como a experiência em relação à cidade parece ser convocada para legitimar o acontecimento, e a perspectiva da experiência individual se sobrepõe nos comentários:

- Lembro desse dia. Eu tinha 6 anos e morava num bairro de BH onde 80% dos trabalhadores eram da construção civil.
- Durante uns bons 4 dias o assunto no bairro não era outro. Lembro de um contando que um vizinho nosso apanhou de quebrarem a dentadura dele.
- Lembro como se fosse ontem. Foi assustador. Lembro de estar na Rua Conde de Linhares e ver um mar de gente andando, brandindo ferramentas. Tinha 10 anos à época.
- Eu me lembro. Foi um terror. Eu estava na Rua Tupis com São Paulo indo almoçar .Foi a conta de entrar em uma loja e as portas fechadas. Medo demais.
- Também me lembro... tentaram invadir a rodoviária por duas vezes... na praça da Estação ele desceram porrada dos bombeiros que foram jogar água neles, na Afonso Pena, eles quebram muitas vitrines de Loja...foram vários dias de greve até que a polícia matou um pedreiro lá perto da sede do Atlético...foram dias muito tensos e mostrou o efeito da crise econômica grave que o país passava naquele momento.



Figura 4: Postagem da Página “Fotos Antigas de Belo Horizonte”, 2018.

12 Disponível em <<https://www.facebook.com/FotosAntigasDeBeloHorizonte/photos/a.152062584931851/1169380629866703/?type=3&theater>> Acesso em 29 de setembro de 2019.

Por outro lado, o registro da materialização de uma crise por meio da greve aponta também para uma associação em que se coloca em evidência crises atuais. Novamente, convoca-se, a partir do registro do passado, um imaginário relativo não só a um espaço, mas a uma experiência compartilhada. Nesse caso, parece haver uma supressão temporal em que um cenário como o apresentado na fotografia poderia se repetir nos dias atuais, conforme abaixo:

- O pau quebrou, marcou, poderia ter mais uma por agora.
- A crise era pior do que hoje? Não acredito; eles todos tinham emprego e podiam reivindicar melhores salários.
- Foi uma crise terrível. Diferente da de hoje, mas tão grave quanto. Inflação alta, sem reposição salarial, os salários não valiam nada. Negociações em regime de ditadura eram muito mais difíceis.
- Hoje em dia trabalhador que reclama de seus direitos é taxado de vagabundo.

Se a memória, a partir de Certeau, é uma presença à pluralidade dos tempos, pode-se trabalhar com esse entendimento para se pensar a sua conformação no que diz respeito às textualidades da memória que se dão a ver em relação à memória de cidades, que muitas vezes se ancoram na perspectiva individual, mas parecem buscar alcançar a esfera da coletividade, tentando “estabilizar” de certa forma uma narrativa sobre um espaço compartilhado, mas que, ao mesmo tempo, aciona temporalidades diversas e pode projetar futuros possíveis sobre a cidade.

Sobre a memória de cidades, Mauricio Abreu considera que indivíduos, famílias e grupos sociais são os responsáveis por ancorar as memórias no espaço. No entanto, a cidade não é “um, coletivo de vivências homogêneas” (ABREU, 2011, p. 28), e que são as relações sociais, que incluem dominação, cooperação e conflito, que variam tanto no tempo como no espaço, que permitem com que surja uma memória grupal ou social. Dessa forma, segundo o autor, a vivência na cidade possibilita com que surjam várias memórias coletivas, distintas, tendo em comum o vínculo à própria cidade.

É através da recuperação das memórias coletivas que sobraram do passado (estejam elas materializadas no espaço ou em documentos) e da preocupação constante em registrar as memórias coletivas que ainda estão vivas no cotidiano atual da cidade (muitas das quais certamente fadadas ao desaparecimento) que poderemos resgatar muito do passado, eternizar o presente, e garantir às gerações futuras um lastro importante para a sua identidade. (ABREU, 2011, p. 28)

Assim, o entendimento sobre o acionamento de uma memória de caráter coletivo sobre as cidades pressupõe levar em consideração as diferentes perspectivas de cidade em função da experiência de cada um.

Considerações finais

As páginas *Fotos Antigas*, tanto na experiência de Belo Horizonte quanto em Salvador, são redes que potencializam as conexões de experiências de passado e futuro, no entanto, percebe-se que as memórias relatadas nos comentários revelam os imaginários coletivos que ora permitem aberturas, ora fechamentos. Os dois caminhos expõem os fracassos da modernidade como um progresso linear, seja porque as aberturas acrescentam dinâmicas próprias da experiência na cidade, que escapam à estabilidade fotográfica, seja porque os fechamentos, num nostálgico discurso moralista, buscam retornar à estabilidade ao constatar um presente que *não deu certo*.

É necessário fazer uma consideração sobre as diferentes historicidades presentes nas análises das duas cidades. No caso de Salvador grande parte das fotografias analisadas pertence a tempos mais remotos, início do século XX, enquanto as de Belo Horizonte datam da década de 1980, em sua maioria. Evidente que este dado repercute em certas nuances entre as gerações dos seguidores da página e seus testemunhos de memórias, permitindo afirmações, já citadas anteriormente, de ter saudade de um tempo em que não se viveu. Nos pautamos nessas distintas temporalidades para fazer emergir o que já constatamos anteriormente: uma leitura da cidade que não se compromete com uma história única, mas que se compõe em gestos de memórias que (re) descobrem e inventam passados e futuros presentes na imagem. É a

partir dessas leituras que as rupturas e crises temporais se atualizam em futuros passados e demonstram as fragilidades dos projetos de cidades.

Por outro lado, é interessante notar que, ao tomar as páginas analisadas como gestos de memória, estas deixam entrever o olhar do presente sobre ou a partir do passado, de modo que o que se percebe é uma atualização narrativa com vistas a dar conta das demandas do presente e de um certo projeto de futuro para a cidade. Abrem-se, portanto, possibilidades de resignificação tanto da fotografia quanto do imaginário sobre a cidade, que permitem observar crises do projeto de cidade que se pretendeu materializar e do presente, como uma temporalidade que é considerada como inferior ao passado, mesmo que não vivido, mas idealizado e imaginado.

Os direcionamentos, as localizações e os nomes de ruas evidenciados nas leituras possíveis da imagem reproduzem gestos da experiência urbana de caminhar pela cidade, cujos sentidos da imagem se concretizam na articulação do repertório coletivo com as práticas individuais do sujeito. É importante observar a postagem “Antes e depois da Rua do Alvo, no bairro da Saúde”¹³ da página sobre Salvador, que compara duas imagens de uma mesma rua em épocas distintas (perceptíveis mesmo sem as referências de datas): o passado, pela fonte do IBGE, e o presente adquirido via *Google Maps*. Apesar de não centrarmos esforços analíticos na investigação dos relatos de memórias do público para este caso, a dupla fotográfica acendeu alguns horizontes de questionamentos sobre o quanto as novas ferramentas digitais de geolocalização devem ser consideradas como relevantes na experiência urbana, visto que permitem outras práticas e visualidades possíveis para a cidade. Não caberá a este presente artigo discorrer acerca dessas categorias de imagens, mas salientamos a importância de encontrar brechas para estudos futuros sobre o tema para apontar que nossos esforços investigativos não se encerram por aqui.

13 Disponível em <<https://www.facebook.com/FotosAntigasDeSalvador/photos/a.486271244730689/783279075029903/?type=3&theater>> Acesso em 26 de setembro de 2019.

Referências Bibliográficas

ABREU, Maurício. Sobre a memória das cidades. In: Carlos, A.F.; Souza, M. L. e Sposito, M. E.. (Org.). *A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios*. Contexto, São Paulo. 2011. v. , p. 19-39.

ABRIL, Gonzalo. *Cultura visual, de la semiótica a la política*. Madrid: Plaza y Valdés, 2013.

ABRIL, Gonzalo. *Análisis crítico de textos visuales: Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis, 2007.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes do Fazer*. 21ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2000.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo: Nobel, 1988.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

KOSELLECK, Reinhart. Estratos do tempo. In: Koselleck, R. *Estratos do Tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contracampo: Puc-Rio, 2014.

_____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contracampo: Puc-Rio, 2000.

LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. Ver a ellas: mujeres trans e dimensiones políticas de la cultura visual. In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane. *Textualidades midiáticas*. Belo Horizonte: PPGCom/UFMG, 2018.

MONDERNARD, Anne de. A emergência de um novo olhar sobre a

cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918. In: *Projeto História: espaço e cultura*, n. 18, maio 1999.

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

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, SP: SENAC, 2009.

CAPÍTULO 19

Textualidades audiovisuais da cidade em crise: espaços e lugares em *Aquarius*, *Inferninho* e *Paraíso Perdido*

FLÁVIO VALLE (TRAMAS / UFOP)

NUNO MANNA (NARRA / UFU)

RAFAEL JOSÉ AZEVEDO (TRAMAS / UFMG, UNA)

Introdução

O presente artigo tem o intuito de melhor compreender a historicidade de processos comunicacionais contornados por aspectos e questões de uma noção geral de *crise*. Entendendo que tal noção adquire sentidos e implicações teórico-metodológicas diversas, e que permite mobilizar múltiplos fenômenos e análises, encaminhamos nossa reflexão para um campo que observa a crise como uma marca da experiência da *cidade*. Na medida em que as noções de historicidade e de crise são fundadas por aspectos notadamente temporais, buscamos na compreensão das configurações da vida urbana uma maneira de chamar atenção para dimensões das espacialidades que podem contribuir para a complexificação de tais noções.

Nesse sentido, desenvolvemos aqui dois movimentos interconectados. Nos dedicamos, inicialmente, a recuperar discussões que privi-

legiam as noções de *lugar* e de *espaço* a partir de perspectivas distintas - principalmente uma elaborada pelo historiador Michel de Certeau (2014) e outra pelo geógrafo Yi-Fu Tuan (1983) -, mas que se encontram no interesse de se refletir sobre a experiência humana na cidade moderna. Aproximamos esses conceitos para tecer relações de semelhança, estranhamento e diferença que nos orientem no horizonte deste artigo: pensar a ocupação do espaço urbano na relação com a temporalidade da crise.

Em um segundo movimento, apostando nas textualidades midiáticas como formas privilegiadas para apreensão dos processos comunicacionais, identificamos um conjunto constelar de filmes que nos permitem observar e problematizar características que constituem a vida urbana no Brasil contemporâneo. Trata-se de *Aquarius* (2016), do realizador pernambucano Kleber Mendonça Filho, *Inferninho* (2019), dos cearenses Guto Parente e Pedro Diógenes, e *Paraíso Perdido* (2018), da baiana Monique Gardenberg. As obras se conectam em nosso trabalho, já em uma primeira aproximação, pelo modo como recebem os nomes dos lugares que operam como eixo de articulação da relação entre seus protagonistas e a cidade em suas intrigas - um edifício residencial, no primeiro filme, e um bar, tanto no segundo quanto no terceiro. Para além de questões específicas dos locais onde se passam suas histórias - *Aquarius* é o único deles que faz referências expressas a sua localidade, a cidade de Recife -, os três filmes nos parecem operar urbanidades por registros fortemente alegóricos, dentro de um amplo repertório do cinema nacional que explora poeticamente as características e contradições das estruturas sociais, políticas e econômicas brasileiras, atualizando o que Ismail Xavier ora chamou de “alegorias do subdesenvolvimento” (XAVIER, 1993). Ao selecionar e conectar esses filmes, buscamos chamar atenção para tensões espaço-temporais que são constitutivas de crises que atravessam a experiência urbana, na medida em que suas narrativas audiovisuais são configuradas por uma série de conflitos e disputas entre distintas formas de vida na cidade.

Antes de mais nada, cabem duas notas conceituais e metodológicas que estruturam nosso trabalho. Em primeiro lugar, devemos registrar que abordamos os filmes pela perspectiva da textualidade na medida

em que ela nos estimula a compreender as condições e potências constitutivas e constituintes dos textos (e aqui, particularmente, os textos audiovisuais) como práticas dinâmicas, marcadas pela processualidade e pela instabilidade (LEAL, 2018). Nessa abordagem, a significação, a referencialidade e a intertextualidade são problemas a serem destrinchados, ao invés de decodificados e pacificados. Além disso, a textualidade diz respeito à maneira como apreendemos os próprios limites materiais dos textos, evitando estabilizações que transformam processos e conexões em produtos.

Por fim, é preciso explicitar o que a proposta de constelação implica para nós. A seleção dos filmes para a discussão em tela é metodologicamente significativa e estratégica, no sentido de que aqui a própria perspectiva de definição de um *corpus* para análise comparada configura questão do âmbito da historicidade dos processos comunicacionais. Aproximamo-nos, nesse sentido, da noção de constelações fílmicas tal como proposta por Mariana Souto (2019), que parte da premissa de que a conformação de um *corpus* e a maneira de abordá-lo não é mera etapa que antecede a análise, mas a configuração consciente de um princípio analítico que potencializa conexões históricas que não são previamente dadas. A noção de constelação, assim, prevê uma “historicidade interna, revelada a partir desse lampejo que se precipita pelo cotejo de dois ou mais ingredientes conectados por uma linha imaginária. Uma afinidade interior se revela.” (SOUTO, 2019, p. 7)

Tal preceito metodológico baseia-se nos princípios de montagem e de mosaico benjaminianos, que têm como propósito o choque, o estranhamento e a desnaturalização. “A formação/estudo da constelação traria essa possibilidade de ‘abrir a história’, para usar os termos de Benjamin.” (idem, p. 7) Nesse sentido, Souto aposta no potencial fundamentalmente crítico da constelação, uma vez que é tensionadora e imaginativa pela teia de relações que estabelece e pela abertura que promove no objeto. Na medida em que as dimensões históricas dos filmes emergem em uma condição original, possibilitada pela constituição da pesquisa que coloca itinerários e pontos-chave para a investigação, “constelar” se torna um interessante e produtivo esforço de historicização e de textualização.

As potências da crise no espaço urbano moderno

Em um artigo acerca da privatização do espaço urbano intitulado “A cidade em crise”, Carlos Antônio Leite Brandão (2009) afirma que “Fisicamente, acreditamos morar em cidades; espiritualmente, habitamos não-cidades, espaços privados onde estamos, mais do que tudo, ‘privados’ de liberdade” (BRANDÃO, 2009, s/p). Para o urbanista, os espaços urbanos, físicos e mentais, são de domínio público. Contudo, na sociedade de consumo atual, o lugar do público tem se tornado cada vez mais circunscrito. E é justamente essa limitação da dimensão pública da existência que instaura uma crise da cidade como *pólis e urbe*, que se manifesta como uma progressiva restrição do espaço público, sob a justificativa de que ele se constitui como um limitador do espaço privado.

Raquel Rolnik (2009; 2017), por sua vez, em dois artigos que têm por objeto a cidade de São Paulo, mas que tratam de um fenômeno que se repete em diferentes cidades, também vai abordar essa retração dos espaços públicos. Ela destaca que a fragmentação social e territorial da cidade promove uma sociabilidade confinada em espaços homogêneos, controlados e previsíveis que condenam os cidadãos a uma vida apenas entre iguais. A urbanista ressalta que, no limite, essa negação da alteridade coloca em risco a própria concepção de cidade como um espaço de interações e de trocas sociais.

Privatizada, a cidade passa a ser concebida somente em razão de seu valor de troca e de circulação de mercadorias. Nela, o cidadão é substituído pelo consumidor e o exercício da cidadania pelo consumo individual de serviços no ambiente urbano. Nessa perspectiva, o acesso a direitos, supostamente garantidos a todos, passa a ser proporcional à capacidade econômica dos cidadãos. Trata-se, portanto, de uma *cidadania privada*¹ (KOWARICK, 2000), modalidade de exercício de direitos que é limitada ao espaço doméstico, tanto quanto uma modalidade de privação de direitos no espaço público.

Brandão ressalta que essa crise desenvolveu-se de modo intrínseco à configuração das sociedades modernas e está relacionada à perda da

1 Se por um lado, a palavra *cidadania* remete ao exercício de direitos socialmente conquistados e compartilhados, por outro, o vocábulo *privado* diz respeito àquilo que não pertence à esfera pública.

capacidade de compreender a cidade como um lugar doador de sentido à existência, ou seja, de habitá-la. “Habitar um lugar é identificar-se com ele, promover a possibilidade de que ele nos conduza a uma vida feliz e confira sentido à nossa vida” (BRANDÃO, 2009, s/p), afirma. Por isso, contrapondo-se a tal concepção, pensar a cidade como coisa pública (*res publica*) exige a constituição de uma mentalidade e de um espaço que não se restringe a um conjunto de bens individuais, mas que, sobretudo, se amplia em direção ao Bem Comum. Nesse sentido, o urbanista ressalta que a cidade é um espaço ético. A dimensão pública da cidade, para o autor, deveria oferecer ao cidadão uma tradição e uma identidade, nas quais ele se reconhece e dialoga com o outro. A crise viria, para ele, na perda da “capacidade de habitar o mundo, de fazer das cidades o lugar familiar e adequado ao aprimoramento de nossos corpos e espíritos e dos usos e hábitos de nosso tempo” (BRANDÃO, 2009, s/p).

As críticas realizadas por Brandão nos instigam a problematizar a historicidade dos processos comunicacionais que constituem a vida cotidiana urbana por meio de textualidades que apreendem, contextualizam e configuram tensões e disputas da modernidade. Para isso, em vez de, tal como faz o urbanista, lançar um olhar que reivindica um modelo de cidade, propomos um recuo a partir do qual a percepção da cidade em crise se oferece histórica e conceitualmente como algo em aberto. Algo que se alinha ao que propôs o etnomusicólogo Samuel Araújo (2006) ao apontar o potencial da crise - ligada a distintas formas de violência e conflito - na apreensão de paisagens sonoras na Favela da Maré, no Rio de Janeiro. Ele chega a sugerir, inclusive, que “a preocupação com a ordem pode ter inibido, mais que ajudado, a reflexão sobre a vida em sociedade” (ARAÚJO, 2006, s/p). Essa abertura se mostra, assim, necessária para que possamos melhor compreender as noções de espaço e de lugar como modos de problematizar as formas de vida que têm a cidade - e a crise - como elemento articulado à experiência da cultura contemporânea. Dessa maneira, acreditamos deslocar a discussão para uma perspectiva que toma a experiência como eixo de interpretação e análise da vida urbana, buscando não apenas reforçar a crise pelos sentidos de falta, paralisia ou falência, mas também percebendo-a como marcas de potência, ação e resistência dos sujeitos na vida cotidiana.

Tensões entre lugar e espaço

Em um estudo acerca da maneira como os homens ordinários inventam cotidianos que não são conformes às ordens sociais a que estão submetidos e, tampouco, são estranhos a elas, Certeau (2014) observa que existe uma oposição entre a cidade *vista do alto* e a cidade *vista ao rés do chão*: a um olhar totalizante, que abrange toda a cidade de uma só vez e a imobiliza em um conceito que apaga as diferenças que a constitui, se opõe um olhar fragmentado que transforma a si mesmo e à cidade a cada vez que é praticado.

O historiador comenta que subir até o topo de um edifício para, a partir dele, observar a cidade é distanciar-se das práticas cotidianas, é fazer-se estranho a elas. Acima e distante do vai e vem das ruas, o corpo do observador deixa de estar sujeito aos sentidos de lá debaixo. Por isso, a vista que se tem das alturas oferece uma sensação de domínio. Trata-se do estabelecimento de uma posição exterior, a partir da qual se pode lançar sobre a urbe um olhar capaz de fixar em uma projeção plana a dinamicidade irregular da cidade. Dessa maneira, ela projeta um lugar: estabelece uma ordem na qual os elementos que a constituem se distribuem segundo relações de coexistência.

A vista do alto mobiliza um saber que encerra o projeto de articular e de ultrapassar as contradições decorrentes da aglomeração urbana. Ela é perspectiva, tanto quanto prospectiva; em outras palavras: ela projeta passados e futuros. Ela transforma o ambiente urbano com base em um determinado conceito de cidade, elaborado conforme uma certa racionalidade urbanística, que opera como um delimitador de fronteiras de poder que organiza e hierarquiza territórios. Certeau (2014) ressalta, com isso, uma dimensão de controle, planejamento e poder que dizem respeito às formas de posicionar-se diante da cidade. Em uma discussão algo similar em torno do “olhar que vem de cima”, o geógrafo Yi-Fu Tuan (1983), ressalta a tensão a partir de aspectos socioeconômicos.

Os ricos e poderosos, não somente possuem mais bens imóveis do que os menos privilegiados, como também dominam mais espaço visual. O status deles se torna evidente aos estranhos pela localização superior de suas residências; e de suas residências os

ricos reafirmam sua posição na vida a cada vez que olham pela janela e vêem o mundo aos seus pés. (TUAN, 1983, pp. 43-44)

Cabe ressaltar que essa localização superior, para o geógrafo, é menos um posicionamento físico e mais algo de uma ordem socioespacial que se revela nas formas como a cidade é fracionada, distribuída e segmentada. E mais: revela como a cidade é menos um lugar idealizado de partilha portando-se mais como um espaço de irrupções críticas decorrentes do despejo, da desapropriação de uns em detrimento do planejamento, da ocupação de outros.

Na cidade vista do alto, esse lugar projetado por operações especulativas e classificatórias, gestão e eliminação se combinam. Por um lado, há uma diferenciação e uma redistribuição das partes em função do todo; por outro, há uma rejeição de tudo que não pode ser aproveitado e que, por essa razão, é considerado como resíduo pela administração funcionalista. Se, para essa racionalidade urbanística, o conceito de cidade serve como um marco totalizante para estratégias econômicas, políticas e sociais, no cotidiano, a vida ordinária permite cada vez mais a reemergência daquilo que o projeto urbanístico exclui. As práticas cotidianas (CERTEAU, 2014), que a administração tecnocrática se esforça para regular ou eliminar, se desenvolvem ilegitimamente, abaixo do limite legível do olhar distante que vem do alto, a ponto de se constituírem como tradições cotidianas, e se fazem não-visíveis para escapar do alcance dos discursos, das práticas e dos dispositivos da administração observadora.

Lá embaixo, onde a vista do alto não alcança, vivem os praticantes ordinários da cidade. As práticas que eles desenvolvem cotidianamente consistem em operações fragmentárias, minúsculas e multiformes, por meio das quais os usuários se aproveitam das ocasiões para, mediante a articulação dos detalhes, se apropriar, ainda que temporariamente, dos lugares projetados do alto. Tratam-se de operações que permitem aos praticantes submeter-se à ordem dos lugares e, ao mesmo tempo, deslocar-se pelos espaços. Certeau (2014) toma as práticas cotidianas como artes de fazer, isto é, modos de pensar investidos em maneiras de agir, formas de combinar inseparáveis de meios de utilizar.

Tempo, experiência e espacialidade

Tendo em vista tais considerações discutidas por Certeau (2014), revela-se a importância de uma dimensão experiencial e praticada relativa à vida urbana. Em outra perspectiva, o já citado geógrafo Yi-Fu Tuan (1983) propõe pensar sobre formas de modalizar os territórios vivenciados pelo ser humano a partir das ideias de espaço e lugar. Se em Certeau (2014), a ideia de lugar surge como fruto dessas hierarquizações e de domínio, em Tuan (1983) o lugar seria um espaço experienciado e temporalizado.

“Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. [...] Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar. (TUAN, 1983, p. 6)

O autor modaliza a ideia de experiência a partir de três categorias: íntima, indireta e conceitual. A primeira diz respeito àquele que habita diretamente determinado ambiente e faz dele um lugar; a segunda diz respeito a uma dimensão mais pragmática, a uma necessidade de se conhecer um espaço em função de alguma necessidade prática (um motorista de táxi, por exemplo); a última, por sua vez, diz respeito a um aprendizado mais formalizado bem como a formas abstratas e simbólicas de se conceber determinado espaço (o trabalho do cartógrafo). São modalidades que se inter-relacionam e dizem respeito a qualidades distintas de se ocupar o espaço; “Assim, a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele.” (idem, p. 10).

Ao explorar um pouco mais essa questão da apreensão/do aprendizado, o autor ressalta as dimensões do pensamento e do sentimento para comentar formas distintas de percepção espacial. O autor propõe, então, uma categorização pertinente: a ideia de espaço mítico e espaço pragmático. “O espaço mítico é um esquema conceitual, mas também é espaço pragmático no sentido de que dentro do esquema é ordenado um grande número de atividades práticas, como o plantio e a colheita.” (idem, p. 19)

Creemos que há tensionamentos críticos em todos os filmes que comentaremos adiante e que podem ser comparados a partir de tais considerações. De um lado temos uma espécie de concepção antropológica do espaço (AUGÉ, 2012) que, nessa perspectiva, abriga relações aparentemente menos predatórias. O espaço a partir de uma dimensão mais pragmática, nos termos de Tuan (1983), seria ligado exatamente à exploração material e à circulação econômica em sentido mais amplo; seria também algo resultante da especulação e das disputas mais acirradas por domínio de atuação.

Há dois espaços míticos: um deles tomado como o desconhecido, uma espécie de outro fantasioso, imprescindível para a sensação de familiaridade com o conhecido; o outro é espaço que resguarda visão de mundo, uma cosmologia. Para o primeiro caso:

Na sociedade ocidental contemporânea [...] as pessoas em um bairro conhecem bem a sua área, porém é possível que desconheçam a área ocupada por um grupo vizinho. Ambos os grupos, entretanto, compartilham um impreciso conhecimento comum acumulado (mitos) a respeito de uma área muito maior - a região ou nação - na qual suas próprias áreas locais estão inseridas. (TUAN, 1983, p. 99)

Ao abordar esse outro espaço mítico - que guarda essa visão de mundo, essa cosmologia -, o autor fala que é nesse tipo de relação que os espaços tornam-se lugares familiares.

O espaço mítico orientado tem outras características gerais. Organiza as forças da natureza e da sociedade associando-as com localidades ou lugares significantes dentro do sistema espacial. Tenta tornar compreensível o universo através da classificação de seus elementos e sugerindo que existem influências mútuas entre eles. Atribui personalidade ao espaço, conseqüentemente transformando o espaço em lugar. (TUAN, 1983, p. 103)

E aqui, nos parece, ele toca em um ponto crucial: a questão da familiaridade e da intimidade em contraponto a experiências “indiretas” ou “limitadas” tal como se sugere a partir da concepção de estado-nação em sua fala. O lugar é, assim, uma segmentação de um espaço que se

colore com a familiaridade, com a intimidade, abriga relações afetivas de ordens muito variadas.

Nesse sentido, o lugar envolve segurança, e pode, inclusive, estar cercado, fechado e protegido para anular as ameaças. Seu contraponto é o espaço, atrelado à liberdade, à abertura, ao desconhecido. Só temos noção de um na medida em que o outro perfaz nossa existência. Há, assim, possíveis relações entre esses movimentos pelo espaço e a instauração de crises: a busca pelo desconhecido, pelo estranho é marcadamente uma experiência de perda de referências; por outro lado, o controle sobre o espaço, na tentativa de torná-lo um lugar dominado/controlado pode gerar tensões críticas, disputas territoriais.

Vivemos em nossos lugares; temos, geralmente, círculos familiares e de amizade restritos, mas exploramos os espaços e, assim, experienciamos aquilo que foge, em graus variados, do nosso controle. O lugar é a pausa, o espaço é o movimento. Movimento, por sua vez, diz respeito à experiência temporal nos espaços.

A experiência de espaço e tempo é principalmente subconsciente. Temos um sentido de espaço porque podemos nos mover e de tempo porque, como seres biológicos, passamos fases recorrentes de tensão e calma. O movimento que nos dá o sentido de espaço é em si mesmo a solução da tensão. (idem, p. 132)

O autor comenta, então, a ideia de lapso temporal com base na premissa de que o que se passa em espaços longínquos - ocorrências supostamente simultâneas - nos acometem com defasagem. Parafraseando algumas de suas considerações a esse respeito, ele defende a ideia de que tudo o que não é próximo, tende a ser experienciado como passado. É nessa esteira que ele fala então dos passados remotos - que por vezes são essenciais para se pensar a natureza mítica dos lugares. “‘Há muito tempo’ é a Idade de Ouro.” (idem, p. 135)

Ao comentar temporalidades míticas, ele toma o distante como ligado a uma temporalidade sem medida, até mesmo ao eterno. O mito pode ser uma espécie de elemento fundador e que territorializa o espaço de modo a torná-lo um lugar. É daí em diante que o autor fala sobre

como passado e futuro se fundem em nossas experiências espaciais: “Quando mentalmente nos movemos no espaço, também avançamos e retrocedemos no tempo. O movimento físico através do espaço pode produzir ilusões temporais semelhantes.” (idem, p. 138). Ele fala, novamente, de movimentos (tais como os turísticos) que nos “transportam” para tempos distintos.

A partir desse tipo de consideração, podemos apontar algumas formas em que nossas experiências temporais poderiam ser sintomas de crises: a perda da referência temporal, a sobreposição de temporalidades ou tensão entre temporalidades. Por exemplo: o tempo futuro e pragmático proposto no discurso da especulação imobiliária (“vai melhorar”) *versus* o tempo dos lugares míticos/antropológicos/familiares (muitas vezes qualificados como “decadentes”, “atrasados”).

Tendo em vista essas contribuições, partimos então para uma leitura dos três filmes selecionados, percebidos como uma constelação de imagens e sons da cidade em crise. Acreditamos que suas textualidades nos permitem melhor compreender dinâmicas da experiência urbana material e sensivelmente constituída em cada uma dessas obras e nas relações entre elas, de modo que os elementos e as questões que elas apresentam se conectam ou mesmo deslocam as relações entre lugar e espaço que constituem a modernidade nas formas de vida contemporâneas.

Uma constelação fílmica de temporalidades e espacialidades da crise urbana

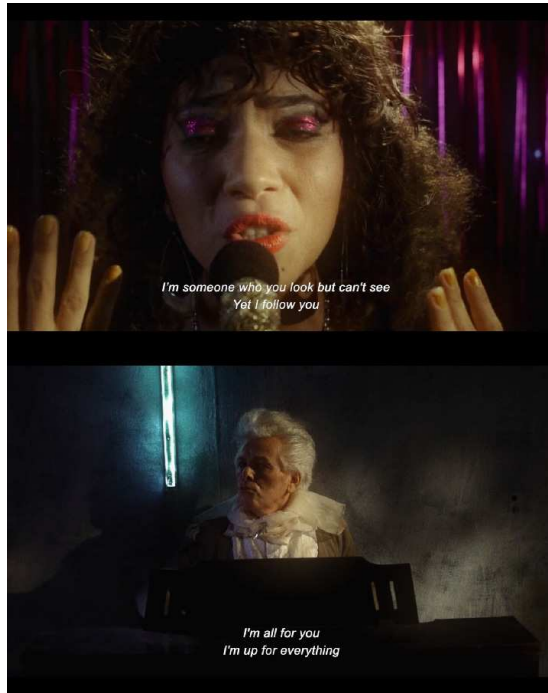
Propomos aqui adentrar os filmes a partir da descrição mais atenta da abertura de cada um deles, tendo em vista que, nos parece, são sequências que funcionam como convites para penetrarmos certas espacialidades e certos lugares de pertencimento habitados pelas personagens e pelas ocorrências que vão se sucedendo em cada um deles. A partir das aberturas, podemos percorrer de modo não linear os filmes, fazendo inclusive percursos entre eles. Tomamos esse tipo de sequência como uma espécie de porta de entrada, ou mesmo uma “zona intermediária de fruição audiovisual”: trata-se “de uma apresentação ao mesmo tempo

de uma representação da trama que está para começar que tem a música e imagem como elementos igualmente relevantes.” (HOLZBACH, 2012, p. 127).

Inferninho se inicia, entre um letreiro de crédito e outro, com um *close* do rosto de uma mulher que com um movimento dos braços se descortina diante da câmera. O nome do filme nos é apresentado exatamente no momento em que ela entoa, acompanhada do som harmônico de um órgão, as palavras “quando estiver só / é só chamar que eu vou / ah, com você eu vou / por qualquer estrada...”. Após os letreiros que nos apresentam o elenco, temos novamente a visão da mulher em *close*, agora sim movendo os lábios diante do microfone, fechando os olhos com sombras brilhantes e vermelhas cantando “sou poeira que o vento não levou / sou caminho que só o amor pisou / estou nessa caminhada”.

É importante ressaltar que aqui, como nos outros dois filmes, as canções são como que elementos configurantes de ambiências. Nessa perspectiva, Will Straw (2012) atenta-se à importância de canções e outras formas musicais na composição de sequências de abertura de filmes tomando esse trecho como uma espécie de topos cinematográfico. Dessa discussão interessa-nos a ideia de que as canções, nos filmes que aqui comentamos, proporcionam experiências temporais complexas projetando lembranças e expectativas, na medida em que configuram duração e ritmo, além de inscreverem personagens e situações dentro de marcações de tempo.

Outros personagens de *Inferninho* nos vão sendo apresentados, saberemos que são habitantes daquela paisagem decadente e melancólica: uma mulher de *dread* - parece ser a segurança do bar - que, pelo jogo de planos, observa o *show* com certo fascínio; outra mulher - saberemos que é a personagem Deusimar, uma trans que é a dona do recinto - está com os olhos voltados para baixo, parece manipular algo em uma mesa ou bancada. Temos então a imagem do músico que acompanha a cantora, de cabelos brancos e vestindo um jabô vitoriano, o que lhe dá estranhos ares de erudição.



Figuras 1 e 2: sequência de abertura de *Inferninho*

Vemos, então, alguém com uma fantasia barata de Mickey Mouse - tal como os animadores infantis de carretas decoradas que percorrem as ruas de subúrbios e interiores ao som de músicas populares - virando um copo de cerveja; de frente, um homem descamisado e com o corpo pintado de prata - como os artistas de rua que performam como estátuas - parece assistir indiferentemente a apresentação. Na sequência, uma travesti de bigode toma um copo de aperitivo e também acompanha o *show*; depois, vemos um sujeito com regata branca, óculos (não muito) escuros e costeletas a la Wolverine - ele tem um abridor como pingente de um cordão, encontra-se sentado e tem o olhar perpendicular virado à direita quando outro personagem, alguém vestido com uma fantasia animalésca de cor rosa, lhe serve o copo na típica mesa metálica de bar que adorna o recinto. Todos parecem assistir ao *show* de maneira solitária e melancólica.



Imagens 3 e 4: sequência de abertura de *Inferninho*

A performance da cantora, marcada e milimetricamente desafinada, vai dando “cor” a um ambiente obscurecido. Certa empolgação no canto e também no detalhe das mãos da cantora faz contraponto tanto ao ritmo lento e algo solene do órgão - não há qualquer outro acompanhamento - quanto aos gestos e expressões dessas personagens que se sucedem.

Na sequência, uma porta escura abre-se da esquerda para direita e vemos um homem loiro vestido como um marinheiro em plano americano. Ao mover-se para dentro do ambiente, ele fecha a porta, quando vemos alguns dos personagens antes apresentados - e aqui revela-se que a fantasia rosa é a de um coelho - dirigirem seus olhares para o homem que chegou. O novo personagem, uma espécie de elemento estranho/intruso, olha de um lado para o outro calmamente como se estudasse o ambiente e logo parece ter, ao olhar para a esquerda, cruzado o olhar de Deusimar. Ele se move em direção à atendente - temos um plano com os dois no mesmo quadro -, que lhe serve um aperitivo. O homem vestido de coelho, garçom do bar, vem dos fundos para receber o cliente.

Aqui temos o conjunto de personagens que irão habitar o filme: a dona do bar, seus funcionários excêntricos e a clientela de tipos urbanos quase circenses, e o marinheiro que chega para se incorporar àquele lugar. A monotonia de um pesadelo lynchiano só será abalada com a posterior chegada de outros marinheiros que vêm extorquir o antigo companheiro e de representantes de uma grande empresa que querem comprar o terreno do estabelecimento - o bar deixará de existir para a construção de “um grande empreendimento, o maior centro de entretenimento virtual da América Latina: The Virtuarium.”.



Figuras 5 e 6: *Inferninho*

Paraíso Perdido inicia-se com a imagem de um palco que comporta números musicais. Alguns letrados vão se sucedendo à medida em que escutamos o som de um bolero; surge em *fade in* a imagem de cortinas roxas que vão se abrindo lentamente para a entrada de um corpo que aparece da penumbra. Revela-se um homem mais grisalho vestindo paletó branco com uma flor vermelha no bolso - reconhecemos Erasmo

Carlos, interpretando o personagem José. Ele se aproxima do microfone e começa a dizer: “Esqueçam a vida lá fora, esqueçam quem são ou o que voltarão a ser amanhã e sejam felizes aqui, o Paraíso Perdido, o lugar para aqueles que sabem amar”. Durante o anúncio, há um rápido plano que nos apresenta uma plateia que escuta o homem atentamente e que segue seu discurso. Diferente da decadência de *Inferninho*, o bar de *Paraíso Perdido* preserva certa atmosfera aprazível, com inspiração num imaginário brega.

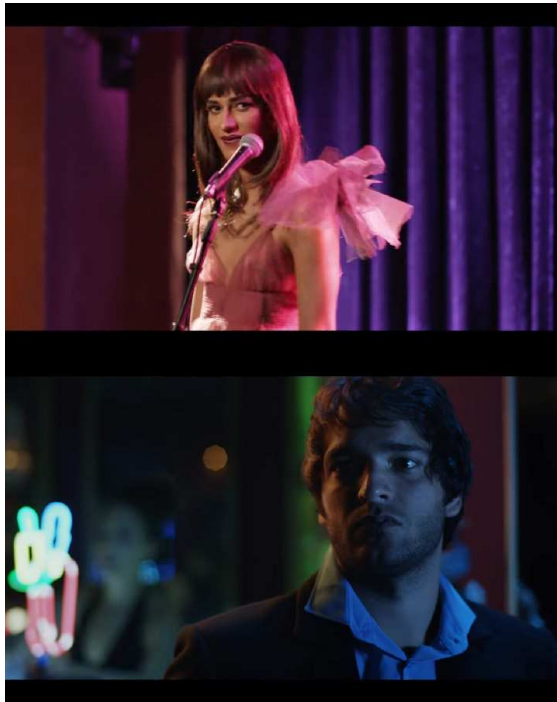


Figura 7: sequência de abertura de *Paraíso perdido*

Eis que temos outra sequência em que uma mulher grávida, de óculos escuros e uma lesão no canto direito da boca adentra um recinto que não parece ter relações com a casa de *shows* que ambientava o discurso do velho. O bolero segue modalizando nossa experiência com o filme: a mulher, agora vista de trás, caminha por um corredor e ao chegar a uma porta, retira da bolsa um revólver e vai entrando em um apartamento. O ritmo musical lento é quase um contraponto à ação que se segue: a mulher que aparenta não ter mais de 20 anos - ela tem também os olhos roxos -, aponta o revólver e atira em alguém que estava deitado em uma cama mesmo tendo notado a presença de uma criança que testemunha a ação.

Daí temos um corte para o letreiro que anuncia o nome do filme ao mesmo tempo em que soam os primeiros acordes, no piano, da canção “Impossível acreditar que perdi você”, muito conhecida na voz de Márcio Greick. Quem canta a canção se revela ocupando aquele palco há pouco apresentado - reconhecemos o cantor Jaloo, no personagem

de Ímã. Trata-se de uma travesti com cabelos castanhos longos e lisos com um vestido rosa, batom bordô e um arranjo chamativo que imita uma flor pendurado à alça esquerda da roupa. Em seguida, um rapaz que entra no recinto de forma hesitante olha para um espelho adornado com o nome do bar; ele se vira lentamente para trás e parece olhar para o palco com fascínio enquanto ouvimos Ímã entoar “eu já não consigo mais viver dentro de mim / e, e viver assim é quase morrer”. A imagem desses dois personagens vão se intercalando até que, pelo jogo dos planos, eles parecem trocar olhares. Essa troca se repete mais ao fim da performance da canção, no entanto há uma rápida sequência que a intercala: vemos uma imagem externa de uma rua tomada por uma moto que é parada por um policial; ao retirar o capacete, o motoqueiro - o cantor Seu Jorge, interpretando o personagem Teylor - se apresenta como músico e convida o policial para um *show*. Essa é a deixa para a retomada das imagens da cantora no palco flertando, aparentemente, com aquele homem.



Figuras 8 e 9: sequência de abertura de *Paraíso perdido*

Paraíso Perdido se organiza em torno da família que gerencia e se apresenta nos palcos do bar, junto de um conjunto de colaboradores. Apesar de encontrarem refúgio no estabelecimento, ambiente relativamente apaziguado e agradável, suas vidas são marcadas por tensões e violências, seja com os processos em que vivem fora do bar ou com a chegada de sujeitos estranhos, em um primeiro momento, àquela pequena comunidade. A sequência enigmática da mulher grávida que atira em um homem é só o primeiro indício de um passado que atormentará os personagens e que se conectará com uma relação problemática com a experiência do cotidiano na cidade.

A abertura de *Aquarius*, por sua vez, recorre a outras dinâmicas: após alguns letreiros com o som de ondas do mar ao fundo, temos uma montagem com uma sequência de fotos em preto e branco ao som da canção “Hoje” de Taiguara. Enquanto escutamos a letra que se inicia com os versos “hoje, trago em meu corpo as marcas do meu tempo / meu desespero, a vida num momento / a fossa, a fome, a flor, o fim do mundo” observamos, na primeira foto, alguns brinquedos ocupados por crianças em um parque com uma praia e um prédio ao fundo mais à direita; depois a imagem de uma praia ocupada por centenas de pessoas, algumas delas se escondendo do sol abaixo de quiosques; logo em seguida vemos outra imagem da praia cheia de quiosques e guarda-sóis com o mar ao fundo, com crianças em primeiro plano. Temos então uma foto mais aberta que nos apresenta uma espécie de avenida diante de uma praia mais esvaziada. Passamos a ver algumas tomadas aéreas de um espaço urbano litorâneo, sendo que algumas delas acabam por revelar as sombras sobre a praia projetadas por alguns prédios de grande porte.



Figura 10: sequência de abertura de *Aquarius*

Outras fotos aéreas vão se sucedendo na medida em que temos a impressão de estarmos nos distanciando daquele espaço. A sequência se encerra quando temos uma tomada noturna de uma praia, voltamos a escutar o som das ondas até que o letreiro “Parte 1 - O Cabelo de Clara” seguido de outro, “1980”, se inscrevem sobre a imagem.

Nesse cenário, um carro surge com um grupo de amigos passeando pela praia e ouvindo música. A jovem Clara coloca uma fita no som do automóvel para apresentar aos outros uma nova canção - “*Another one bites the dust*”, do Queen. Dali, o grupo se desloca para um edifício na orla da praia, e sobe a um apartamento onde outros amigos e familiares festejam um aniversário. Toda a sequência, uma espécie de prólogo do filme, narra a experiência dessa noite de celebração e comunhão. É dessa festa que o filme realiza uma elipse temporal, fazendo uma transição gradual das imagens e sons das pessoas dançando para a mesma sala esvaziada e em silêncio, trinta anos depois, onde Clara, já de meia idade, surge como habitante solitária do apartamento.



Figuras 11 e 12: Aquarius



Figuras 13 e 14: Aquarius

A protagonista do filme é a última moradora do edifício Aquarius, situado na praia de Boa Viagem em Recife, é o eixo de uma relação de memória e afeto com sua história e com a história da cidade, algo que se materializa emblematicamente em um grande acervo de discos, fotografias e livros antigos e na persistente presença da antiga moradora. Ao longo do filme, Clara será constantemente assediada por uma construtora, que comprou todos os outros apartamentos com vistas à construção do “Novo Aquarius”, condomínio de luxo que se pretende erguer no local.

Desses três filmes, podemos perceber que estamos diante de narrativas de sujeitos que se estabelecem em lugares de margem, na medida em que suas relações com o espaço urbano constituem problemas - de ordens sociais, ideológicas, econômicas, culturais, étnicas, sexuais e de identidade de gênero - que se traduzem em uma temporalidade deslocada. São figuras intempestivas, relegadas ou recolhidas a uma dimensão espaço-temporal que se insere problematicamente na cidade, constituindo lugares que são expressão de uma alteridade urbana. Os

nomes desses lugares que dão título aos filmes expressam isso. A Era de Aquário, o inferninho e o paraíso perdido nos remetem a outros tempos, e mesmo a outros planos da vida ordinária.

Nos termos de Tuan (1981), lugares como esses emergem como pausa ou mesmo desaceleração em meio à experiência espaço-temporal dos personagens: não se trata apenas de um refúgio ou esconderijo, são ambientes que comportam práticas que se contrapõem ao tempo/cotidiano da vida ordinária (do trabalho no escritório, do exame médico, do turismo, dos almoços de negócio etc.). Aliado a isso, tais lugares, embora em constante ameaça, abrigam relações de cumplicidade entre os seres que se tornam habitantes dali, eles se tornam ou se apresentam como parte de uma espécie de família.

Em *Paraíso Perdido*, particularmente, o cenário principal do filme se conecta a uma série de outros espaços que constituem uma espécie de rede de lugares de crise da vida urbana pelos quais seus personagens percorrem: clínicas de aborto, presídios, protestos de rua. No bar, no entanto, eles encontram algum tipo de refúgio de uma experiência urbana que os repele ou os assola. Os maiores exemplos disso são as cenas de ataques violentos contra a travesti Ímã, que passa a contar com um segurança particular para poder sair do bar protegida. A escolta, ao mesmo tempo em que resguarda a personagem, a impede de viver livremente o romance estabelecido com o rapaz que ali chegara.

No caso de *Inferninho*, o título escolhido para o lançamento internacional em inglês não só reforça como reconstrói os sentidos em torno do bar do filme: *My own private hell* (em tradução literal, “Meu próprio inferno privado”). Em primeiro lugar, ao deslocar os sentidos distintos de “inferninho” no português para a noção ampla de “inferno”, o novo título sublinha uma apreensão do bar como dimensão de trevas habitado pelos espíritos atormentados que por ali vagam. Isso se reforça pela aparência dos personagens do filme, figuras estranhas, aberrantes que materializam tanto sua excentricidade quanto sua expressa aflição.

Além disso, a noção de “privado” expressa no título em inglês chamando atenção a pelo menos três dimensões que o termo evoca: a do privativo, que é de posse de alguém, e portanto particular; a do nível pessoal e íntimo; e a do local interior, de acesso restrito, recôndito.

Todas elas fazem contraponto ao entendimento de “público”, também em suas múltiplas dimensões, e esse contraponto marca no filme, como nos outros dois, um conflito tenso constitutivo da crise instaurada. Vale ressaltar, no entanto, que as disputas nos filmes não se restringem ao conflito privado/público, uma vez que distintas expressões do privado estão ali disputando suas apropriações do público - como é o caso dos embates traduzidos na competição imobiliária que se instaura em *Inferninho* e em *Aquarius*.

Pela perspectiva dos sujeitos que habitam o bar em *Inferninho*, eles próprios personagens excêntricos, a chegada de um marinheiro chama atenção pela inserção de uma presença estranha. “Tú não é daqui não, né?”, pergunta o funcionário do bar, o homem vestido de coelho, com fala gaguejante. “Tu vem de onde?”, insiste ele, para quem o marinheiro responde: “De longe”. O diálogo evidencia o desconcerto, recebido pelos personagens desgraçados do bar com admiração, instaurado pela exterioridade/alteridade que ali adentra, trazendo o vislumbre de uma vida que percorre livremente territórios e tempos distantes dali. Mas o contraponto se mostra mais interessante na medida em que tal vislumbre se mostra enganoso, assim que o marinheiro traduz suas aflições: “Deve ser bom ter um lugar pra chamar de seu”, comenta ele com a dona do bar que o observa encantada. “O mar é solidão”, conclui ele.

Evidencia-se, assim, que mesmo a solidão e o desamparo que funda a vida dos habitantes do bar é conectada por laços de familiaridade que ali se constroem, em relações de reconhecimento, comunidade e solidariedade. Mesmo as apresentações da cantora, ao longo do filme com a repetição da mesma canção, marcam uma ritualidade e uma sustentação temporal que oferece algum tipo de regularidade cotidiana aos seus frequentadores. Tais relações serão definidoras, ao final, da sustentação (material ou imaginária) do bar como lugar de refúgio e resistência.

A definição de lugar apresentada por Marc Augé (2012), em uma reflexão acerca dos espaços de anonimato, oferece-nos subsídios para compreender o bar administrado por Deusimar. O antropólogo afirma que os lugares apresentam três características: eles são identitários, relacionais e históricos. O lugar que um elemento ocupa é constitutivo de sua identidade, pois obedece a lei do próprio e do nome próprio.

Certeau, por sua vez, ressalta que o lugar corresponde a “uma configuração instantânea de posições” (CERTEAU, 2014, p. 184). Disso decorre que, num mesmo lugar, podem coexistir elementos distintos; não é somente as identidades que eles partilham que lhes são atribuídas pela ocupação do lugar, mas também as relações que estabelecem um com os outros. Por fim, Augé (2012) sublinha que o lugar é histórico porque, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade que permite àqueles que o habitam reconhecer a si mesmos.

Nessa constelação, a cidade é um campo intenso de contradições e conflitos. O assédio da especulação imobiliária, expressa em *Inferninho e Aquarius*, é uma das facetas evidentes dessas urbanidades inadequadas e ultrapassadas em uma cidade em processo de modernização. Mas o confronto pela especulação imobiliária é apenas um emblema entre uma série de outros encontros tensos que se configuram nas obras. Vistas do alto, as três obras ofereceriam um mapa de uma cidade marcada por contrastes espaciais e temporais e pelo fracasso de um ideal urbano. Mas pela perspectiva da experiência da vida cotidiana que se abrem em suas narrativas encontramos uma heterogeneidade e uma alteridade que é constitutiva das formas de vida urbana, precipitadas de maneira manifesta com o encontro com o outro em uma cartografia viva que percebe redes de forças, modulações e movimento. Nesse sentido, a cidade em crise deixa de ser entendida como a negação da existência urbana comum - nos termos de Brandão, como a “não-cidade” (2009, s/p) -, e passa a ser a expressão de um conflito que se dá na relação tensa entre sujeitos e suas formas de vida, e que a todo o tempo inscreve e redimensiona a própria cidade.

Nas práticas cotidianas, o corpo responde aos estímulos de um texto que não se pode ler como um todo. A cidade é uma obra de grandes proporções que somente pode ser percebida ao longo de uma série de movimentos no espaço e no decorrer de extensos períodos de tempo. Por isso, na maioria das vezes, a percepção que os cidadãos têm do ambiente urbano não é abrangente, mas parcial, fragmentária e misturada a considerações de naturezas diversas. Certeau (2014) comenta que o cotidiano apresenta uma estranheza que escapa às projeções conceituais produzidas quando a cidade é vista do alto. A cidade praticada ao

res do chão, inclusive, se materializa e nos acomete de formas que vão muito além de onde a vista alcança: outros sentidos como a audição, o tato e o olfato são articuladores essenciais na constituição desses lugares familiares que os filmes nos sugerem. Dessa forma, a cidade praticada, marcada por grande carga de desordem não é a mesma das construções teóricas e administrativas, nela se insinuam outros “modos de fazer”, outras espacialidades, historicidades, temporalidades e textualidades.

Desse modo, por fim, gostaríamos de reforçar a importância de se compreender as relações entre temporalidade e espacialidade para as análises das historicidades, tendo em vista o percurso teórico-analítico que buscamos traçar aqui. Pois as reflexões sobre a experiência da cidade em crise nos permitem sublinhar uma indissociabilidade das questões temporais e espaciais que são, necessariamente, entrelaçadas no âmbito dos processos históricos. É crucial notar, a partir do historiador Reinhart Koselleck, que, se por um lado, a história sempre tem a ver com o tempo, e os espaços históricos se constituem graças a ele, por outro, os tempos “permanecem vinculados a uma condição espacial, não só metafórica, mas também empiricamente.” (KOSELLECK, 2014, p. 9).

Quanto ao recorrente uso de metáforas espaciais para a apreensão e materialização do tempo, devemos nos lembrar que o próprio Koselleck (2006) define a ideia de crise como uma fratura da dinâmica que constitui a nossa relação com o tempo histórico, rompendo a conexão entre nossos *espaços* de experiência e nossos *horizontes* de expectativa. E ao ser percebida concretamente na cidade, não apenas a crise se torna uma questão efetivamente espacial, como a própria cidade se prova complexo fenômeno espaço-temporal.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel et alli. A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. In: *Trans - Revista Transcultural de Música*, núm. 10, diciembre, 2006. Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España. Disponível em <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/148/a-violencia-como-conceito-na-pesquisa-musical-reflexoes-sobre-uma-experiencia-dialogica-na-mare-rio-de-janeiro>>. Acesso em 03 abr. 2020.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A cidade em crise. *Revista Diversa - Revista da UFMG*, Belo Horizonte, v. 17, p. 36 - 37, 01 ago. 2009. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/diversa/17/index.php/aglomerados/a-cidade-em-crise>>. Acesso em 06 ago. 2019.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes do Fazer*. 21ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HOLZBACH, Ariane. 007 a favor do videoclipe: as sequências de abertura dos filmes de James Bond como experiência sonora e visual. In: SÁ, Simone Pereira de; COSTA, Fernando Morais da. *Som + imagem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014.

_____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.

KOWARICK, Lúcio. *Escritos urbanos*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LEAL, Bruno. Do texto à textualidade na comunicação: contornos de uma linha de investigação. In: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane (Orgs.). *Textualidades midiáticas*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM, 2018, p. 17-34.

ROLNIK, Raquel. *Territórios em conflito São Paulo: espaço, história e política*. São Paulo: Três Estrelas: 2017.

_____. *São Paulo*. 3ª ed. São Paulo: Publifolia, 2009.

SOUTO, Mariana. CONSTELAÇÕES FÍLMICAS: um

método comparatista no cinema. In: *XXVIII Encontro Anual da Compós*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 2019. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_SA6ZGBR0LVIRACN84R1J_28_7761_21_02_2019_20_44_31.pdf>. Acesso em 06 ago. 2019.

STRAW, Will. Palavras, canções e carros: músicas de abertura e as sequências de crédito nos filmes. In: SÁ, Simone Pereira de; COSTA, Fernando Morais da. *Som + imagem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Sobre os grupos

A Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais é composta pelos seguintes Grupos de Pesquisa:

Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC) – UFBA

O TRACC, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, é reconhecido nacionalmente, na área da Comunicação, como um dos centros de referência em pesquisa sobre audiovisual e estudos culturais. O grupo acolhe estudos de diferentes formas culturais (televisão, jornalismo, música, videoclipe, podcast, animação, série, meme, canais de YouTube, plataforma de streaming, fotografia, quadrinhos, cinema etc.), que tenham em comum: 1. O interesse em desenvolver, aprofundar e ampliar apropriações dos estudos culturais para a análise da comunicação, seus produtos e processos, o que nos permite fazer articulações com a estética, a história, a política, a semiótica etc. Nesse sentido, contempla pesquisas que busquem aprofundar vínculo entre estudos culturais e comunicação; 2. O interesse pela análise de formas culturais que considere seus processos de formação, transições e/ou transformações, ou seja, as pesquisas dão ênfase ao desenvolvimento de instrumental para a análise de processos históricos e transformações na comunicação.

Coordenação: Itania Maria Mota Gomes

Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes (GEEECA) - UFRB

O grupo tem atuação em campos relativos ao universo da comunicação e das artes, desenvolvendo estudos que se voltam para o enlace das experiências associadas às suas expressões (estéticas, culturais e políticas). A experiência, com sua dimensão pragmático-performativa, é capaz de construir/exprimir subjetividades na cultura contemporânea e reorganizar regimes de visibilidade instituídos nos processos sociais.

Desenvolve seus trabalhos a partir de duas linhas fundamentais: a) História e Estética: ausências, percepção e sentido b) Espaços em trânsito: entrelugar e formas de passagem (hibridismo e limiar).

Coordenação: Jorge Cardoso Filho e Angelita Maria Bogado

Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS) - UFBA

Vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, tem como tema central a cultura audiovisual e seus aspectos materiais, tecnológicos, sensíveis e históricos. Investe em modelos teórico-metodológicos para análise de materialidades do audiovisual, com interesse em seus processos históricos, modos de percepção e relações com identidades. Acolhe estudos sobre diferentes objetos do audiovisual, meios e relações entre eles, privilegiando dinâmicas que possam envolver televisão, redes sociais digitais, plataformas de streaming, cinema, fotografia, cultura e música pop. Desenvolve pesquisas associadas ao Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação - TRACC.

Coordenação: Juliana Freire Gutmann

Grupo de Pesquisa e Extensão Comunicação, Mídia e Narrativas de Mudança Cultural (COMUM) - UFRB

O Grupo de Pesquisa e Extensão pretende observar, analisar e refletir sobre produções midiáticas e processos comunicativos que apontam para tensões e disputas em curso na sociedade contemporânea. A partir de referenciais teóricos e metodológicos dos estudos culturais, as atividades têm como objetivo a construção de conhecimento sobre a relação entre produtos culturais-comunicacionais e o complexo funcionamento social. Desse modo, pretende-se ampliar o conhecimento sobre a atuação de formas midiáticas e expressivas que discutem, sob uma perspectiva contra-hegemônica, questões do feminino, étnicas, de identidade de gênero, de território, geracionais, entre outras dimensões a serem observadas.

Coordenação: Jussara Peixoto Maia e Daniela Abreu Matos

Grupo de pesquisa em historicidades das formas comunicacionais (EX-PRESS) - UFMG

A proposta do grupo é revelar potências no gesto de historicizar formas de comunicação, tomando o impresso como uma espécie de pivô cuja trajetória tratamos como um lugar de transbordamento que (in)forma diferentes processos comunicacionais e os (con)forma em suas configurações contemporâneas. Trata-se de observar tais processos destacando as expressões materiais em um caminho possível para a compreensão do modo como as relações entre os diferentes meios se configuram e, simultaneamente, transbordam para outros sistemas sociais. Interessam-nos os fluxos e as transformações, a constituição de materialidades como nó em que os aspectos de linguagem e disputas de sentido emergem em seu processo de configuração.

Coordenação: Elton Antunes e Bruno Martins

Grupo de Pesquisa em Mídia e Interações Sociais (GIRO) - UFOP

O GIRO tem como eixo compreender a presença da mídia na sociedade contemporânea e seu entrelaçamento às interações sociais, configurando processos de produção, recepção e circulação de sentidos na sociedade. Tal foco encaminha um olhar sobre os sujeitos, cujas interações correspondem a práticas constituintes da vida social segundo contextos sócio-históricos marcados por negociações e conflitos. Essa concepção alia-se a um entendimento alargado da mídia, para além dos meios de comunicação tradicionais, em suas dimensões técnica e institucionais, observando as modulações culturais por ela engendradas em tensão com questões de ordem ética, estética e política.

Coordenação: Denise Figueiredo Barros do Prado, Frederico de Mello Brandão Tavares e Michele da Silva Tavares

Grupo de Pesquisa em Narrativa, Cultura e Temporalidade (NARRA) - UFU

Grupo de pesquisa que se dedica a estudos dos processos comunicacionais abordados com ênfase nos fenômenos da narração – tomados como mediações da experiência temporal e da ação humana – , nos

seus vínculos com a vida cotidiana e nas suas historicidades. Trabalhando com um leque amplo de formas culturais – como o jornalismo, a televisão, o cinema, etc. –, o Narra se volta para uma abordagem da linguagem em suas dimensões poéticas e estéticas articuladas a relações de saber e de poder. O trabalho com a comunicação se dá, assim, tendo em conta sua potência de transformação humana e social.

Coordenação: Nuno Manna

Laboratório de Investigação da História da Comunicação (LIHC) – UERJ

O Laboratório desenvolve pesquisas envolvendo os temas comunicação, subjetividade e cultura, explorando uma perspectiva histórica, em diferentes culturas, com especial atenção para o modo como os agentes humanos com os meios de comunicação se relacionam e como deles se apropriam em situações sempre contingentes. São abordadas diferentes tecnologias de comunicação em suas variadas modalidades – orais, manuscritas, impressas, eletrônicas, digitais – bem como diversos agentes em diversas práticas de produção, circulação, difusão e interpretação. São analisadas igualmente teorias que pensam os temas centrais definidores do âmbito de interesse do Laboratório, bem como seus respectivos paradigmas e estatutos epistemológicos.

Coordenação: Márcio Souza Gonçalves e Leticia Cantarela Matheus

Mídia, Memória e Temporalidade (MEMENTO) – UFRJ

É um grupo de pesquisa do Nepcom (Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação), vinculado à Escola de Comunicação e ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi criado em 2010 e, desde, então, tem buscado contribuir para o desenvolvimento de investigações no campo da comunicação e cultura, com foco especial nos estudos de história e memória. Suas reflexões se estruturam em dois eixos. O primeiro está relacionado a pesquisas sobre o contemporâneo e seus dilemas temporais. O segundo diz respeito a investigações de caráter propriamente histórico, que privilegiam o olhar

diacrônico sobre os fenômenos comunicacionais. Esses dois eixos se desdobram em cinco linhas de pesquisa: memória e nostalgia; jornalismo e linguagem; corpo, gênero e sexualidade; e comunicação e saúde.

Coordenação: Ana Paula Goulart Ribeiro

Núcleo de Estudos em Comunicação, História e Saúde (NECHS) - Fiocruz

Grupo vinculado ao Laboratório de Pesquisa em Comunicação e Saúde do Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde da Fundação Oswaldo Cruz (Laces/Icict/Fiocruz). Tem como objetivo principal analisar as relações entre comunicação e saúde numa perspectiva histórica, contemplando atividades de ensino e pesquisa que tomam o exercício da historicidade como modo privilegiado de compreender de que maneiras dinâmicas temporais se figuram em processos comunicacionais e particularmente em formas de produção, circulação e consumo de discursos midiáticos relacionados aos processos de saúde, doença e cuidado. No NECHS, o estudo das relações ser e tempo diz fundamentalmente sobre como a mídia transforma a ontologia social, especialmente no que se refere à imbricação de representações, imaginários, identidades e subjetividades a dispositivos biopolíticos.

Coordenação: Igor Sacramento

Vice-coordenação: Wilson Couto Borges

Núcleo de Estudos TRAMAS Comunicacionais: Narrativa e Experiência (TRAMAS) - UFMG

Criado em 2011, o TRAMAS organiza-se em torno da apreensão dos fenômenos comunicacionais a partir das narrativas que circulam pelos diversos dispositivos midiáticos e sociais. A narrativa, em abordagem pragmática, é vista como constituidora de processos de mediação próprios, que articulam dimensões diversas, como as textuais, temporais, estéticas e ideológicas. É possível desenvolver, ainda, um “olhar narrativizante”, que dá relevo e acesso a aspectos peculiares das media-

ções presentes em experiências como o jornalismo, as narrativas audiovisuais e sonoras, a música, as realidades LGBTQ+, entre outras.

Coordenação: Bruno Souza Leal e Phellipy Jácome

Núcleo de Pesquisa em Jornalismo e Comunicação (NUJOC) - UFPI

Grupo vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Piauí. Tem como objetivo desenvolver pesquisas focadas em narrativas concernentes ao campo da comunicação, explorando temporalidades e contextualidades e que possibilitem análises e interpretações situadas entre a historicidade e as narrativas historiográficas, atuando em um escopo de observáveis amplo, focado em práticas e processos do jornalismo, como também, em produção de subjetividades na mídias e redes sociais.

Coordenação: Ana Regina Rego

Grupo de Pesquisa Temporalidade dos Meios Comunicacionais, Linguagem e Cotidiano (TEMPOS) - UFF

O grupo vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano (PPGMC), da Universidade Federal Fluminense (UFF), criado em 2019, investiga as temporalidades dos meios, tomando como ponto de partida o fato de que o cotidiano é uma temporalidade específica e socialmente construída. São levadas em conta as condições técnicas dos meios e suas linguagens, ou seja, a materialidade dos processos comunicacionais, tendo como perspectiva, sobretudo (mas não exclusivamente), a vertente da teoria das mídias. Também se desenvolvem pesquisas sobre as práticas jornalísticas e os circuitos editoriais em perspectiva comunicacional e histórica, o que inclui o jornalismo, a edição de livros e outros impressos, a crítica e as formas de leitura.

Coordenação: Rachel Bertol

Sobre os autores

Alice Melo é pesquisadora do MEMENTO/UFRJ. É doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. meloalice1@gmail.com.

Ana Paula Goulart Ribeiro é pesquisadora do MEMENTO/UFRJ, professora associada da Escola de Comunicação da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura na UFRJ e bolsista de Produtividade do CNPq. É doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. goulartap@gmail.com.

Ana Regina Rêgo é pesquisadora do NUJOC/UFPI, professora adjunta do Departamento de Comunicação Social/UFPI e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFPI. É doutora em Processos Comunicacionais pela Umesp. anareginarego@gmail.com

Bruno Souza Leal é pesquisador do TRAMAS/UFMG, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. É doutor em Estudos Literários pela UFMG. brunosleal@gmail.com.

Caio Amaral da Cruz é pesquisador do CHAOS e do TRACC/UFBA. É mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. caioac4@gmail.com.

Camila Fortes Monte Franklin é pesquisadora do NUJOC/UFPI. É mestre em Comunicação pela UFPI. camilafortesmonte@gmail.com.

Carlos Alberto de Carvalho é pesquisador do Insurgente e do TRAMAS/UFMG, professor associado do Departamento de Comunicação Social/UFMG e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFMG e bolsista produtividade do CNPq. carloscarvalho0209@gmail.com.

Daniel Farias é pesquisador do TRACC/UFBA. É mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas/ UFBA. danoliveiradefarias@gmail.com.

Daniela Matos é pesquisadora do COMUM/UFRB, professora do Departamento de Tecnologia em Gestão Pública da UFRB e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFRB. É doutora em Comunicação Social pela UFMG. d.abreu.matos@gmail.com.

Denise Prado é pesquisadora do GIRO/UFOP, professora do Departamento de Jornalismo da UFOP e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFOP. É doutora em Comunicação Social pela UFMG. denisefbp@gmail.com.

Diogo França é pesquisador do TRAMAS/UFMG. É mestre em Comunicação Social pela UFMG. diogofranca@protonmail.com.

Edinaldo Araújo Mota Junior é pesquisador do CHAOS e do TRACC /UFBA e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas/UFBA. É mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. eamotajr@gmail.com.

Edison Mineiro de Araújo Júnior é pesquisador do NUJOC/ UFPI. É mestre em Comunicação pela UFPI. edison.mineiro@hotmail.com.

Elisa Bastos Araújo é pesquisadora do TRACC/UFBA. É doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas/ UFBA. elisabastosaraujo@gmail.com

Eltun Antunes é pesquisador do EX-PRESS/UFMG, professor do Departamento de Comunicação da UFMG, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG e Bolsista de Produtividade do CNPq. É doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. eltunes@uol.com.br.

Felipe Borges é pesquisador do TRAMAS/UFMG, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social/UFMG. É mestre em Comunicação Social pela UFMG. felipelsborges@gmail.com.

Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça é pesquisador do TRAMAS/UFMG, professor adjunto do Departamento de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFOPAMAS-UFMG. É mestre e doutor em Ciências da Comunicação pela UNISINOS. felipeviero@gmail.com.

Flávio Valle é pesquisador do TRAMAS/UFMG e professor do Departamento de jornalismo da UFOP. É doutor em Comunicação pela UFMG. flavio.valle@ufop.edu.br.

Francielle de Souza é pesquisadora do TRAMAS/UFMG, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social/UFMG. É graduada em Jornalismo pela UFOP. francielledesouza@outlook.com.

Frederico de Mello B. Tavares é pesquisador do GIRO e do PRELO/UFOP, professor adjunto do Departamento de Jornalismo/UFOP e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFOP. É doutor em Ciências da Comunicação pela Unisinos. frederico.tavares@ufop.edu.br

Gislene Carvalho é pesquisadora do TRAMAS/UFMG e do EX-PRESS/UFMG, professora temporária do Departamento de Jornalismo da UFOP. É doutora em Comunicação Social pela UFMG. mgisa-carvalho@gmail.com.

Igor Lage é pesquisador do TRAMAS/UFMG, doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social/UFMG. É mestre em Comunicação Social pela UFMG. igor.lage.alves@gmail.com.

Igor Sacramento é pesquisador do NECHS/Fiocruz e do MEMENTO/UF RJ. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação e Saúde/Fiocruz e do Programa de Pós-Graduação em

Comunicação e Cultura/UFRJ e bolsista de Produtividade do CNPq. É doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. igor.sacramento@cict.fiocruz.br

Isabelle Chagas é pesquisadora do EX-PRESS e TRAMAS/UFMG. É mestranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social/UFMG. isabellechagasmg@gmail.com.

Italo Cerqueira é pesquisador do TRACC/UFBA, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas/UFBA. É graduado em Comunicação Social pela UFBA. italo.lirio@gmail.com.

Itania Maria Mota Gomes é pesquisadora do TRACC/UFBA, professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. É doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. itaniagomes@gmail.com.

Izamara Bastos Machado é pesquisadora do grupo MEMENTO/UFRJ e do NECHS/Fiocruz. É doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. ibastos@cict.fiocruz.br.

João Bertonie é pesquisador do CHAOS e do TRACC/UFBA, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas/UFBA. É graduado em Comunicação Social pela UFBA. joaobertonie@gmail.com

Jorge Cardoso Filho é pesquisador do GEEECA/UFRB e do TRACC/UFBA, professor da Área de Comunicação e Linguagens da UFRB, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. É doutor em Comunicação pela UFMG. cardosofilho.jorge@gmail.com.

José Antonio Ferreira Cirino é pesquisador do NECHS/Fiocruz. É doutor em Comunicação pela UFMG. cirino.jaf@gmail.com.

José Henrique Pires Azevêdo é pesquisador do TRAMAS/UFMG. Mestre em Comunicação Social pela UFMG. jhpazevedo@gmail.com.

Juliana Gonçalves é pesquisadora do TRAMAS/UFMG. É doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação/ UFMG. juliana-soares.goncalves@gmail.com.

Juliana Gutmann é pesquisadora do CHAOS e do TRACC/UFBA, professora adjunta no Departamento de Comunicação Social/UFBA e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas/UFBA. É doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. jugutmann@gmail.com.

Jussara Maia é pesquisadora do COMUM/UFRB e TRACC/UFBA, professora da Área de Comunicação e Linguagens da UFRB e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/ UFRB. É doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. jussaramaia@uol.com.br.

Larissa Caldeira é pesquisadora do TRACC/UFBA, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas /UFBA. É mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. larissa.cgp@gmail.com.

Leandro Muller é pesquisador do LICH/UERJ, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UERJ. É mestre em Comunicação pela UERJ leandrolima@gmail.com.

Luciana Amormino é pesquisadora do TRAMAS/UFMG e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. É mestre em Comunicação pela UFMG. luamormino@gmail.com.

Márcio Gonçalves é pesquisador do LIHC/UERJ, professor Associado da Faculdade de Comunicação Social/UERJ e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UERJ. É doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, Pós-Doutor pela UFMG e bolsista Prociência UERJ/FAPERJ. msg@uerj.br

Marialva Barbosa é pesquisadora do MEMENTO/UFRJ, professora titular da Escola de Comunicação/UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFRJ e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. É doutora em História pela UFF. marialva153@gmail.com

Nuno Manna é pesquisador do NARRA/UFU e professor do curso de Jornalismo da Faculdade de Educação da UFU e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação da UFU. É doutor em Comunicação pela UFMG. nunomanna@gmail.com.

Patrícia D'Abreu é pesquisadora do MEMENTO/UFRJ, professora do Departamento de Comunicação da UFES. É doutora em Comunicação/UFF. patriciadabreu@gmail.com.

Paula Janay é pesquisadora do TRACC/UFBA, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas /UFBA. É mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. paulajanay@gmail.com.

Pedro Júlio Oliveira é pesquisador do NUJOC / UFPI e professor do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda da UNIFAPI. É mestre em Comunicação pela UFPI. pedroj.comunica@gmail.com.

Phellipy Jácome é pesquisador do TRAMAS/UFMG, professor adjunto no Departamento de Comunicação Social da UFMG e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social/UFMG. É doutor em Comunicação Social pela UFMG. phellipy2002@gmail.com.

Philippe Oliveira Abouid é pesquisador do TRAMAS/UFMG e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social/UFMG. pholabouid@hotmail.com.

Rafael Andrade é pesquisador do TRAMAS/UFMG. É doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFMG. aos.rafael@gmail.com.

Rafael Barbosa é pesquisador do LICH/UERJ. É doutor em Comunicação pela UERJ. rafaobarbosa@hotmail.com.

Rachel Bertol é pesquisadora do TEMPOS/UFF e do MEMENTO/UFRJ, professora do Departamento de Comunicação Social da UFF e do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano/UFF. É doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. rachelbertol@id.uff.br.

Rafael José Azevedo é pesquisador do TRAMAS/UFMG. É doutor em Comunicação pela UFMG. rafaeljoseazevedo@gmail.com.

Ranielle Leal é pesquisadora do NUJOC/UFPI. É doutora em Comunicação Social/ PUC Rio Grande do Sul. ranileal29@gmail.com.

Ravena Sena Maia é pesquisadora do CHAOS e do TRACC/UFBA e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da UFBA. É mestre em Comunicação Social pela UFF. ravenasena@gmail.com.

Tess Chamusca é pesquisadora do CHAOS e do TRACC/UFBA. É doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. tess-chamusca@gmail.com

Thalyta Arrais é pesquisadora do NUJOC/UFPI. É mestre em Comunicação/UFPI. thalyta_arrais@hotmail.com.

Thiago Ferreira é pesquisador do TRACC/UFBA, pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contempo-

râneas/UFBA. É doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. thiagoemanoel87@gmail.com.

Valéria Vilas Bôas (TRACC/UFBA) é pesquisadora do TRACC/UFBA, professora adjunta do Departamento de Comunicação Social da UFS e pós-graduanda no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. É doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. lelavbs@gmail.com.

Vinicius Ferreira Ribeiro Cordão é pesquisador do MEMENTO/UFRJ e do NUJOC/UEF), professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO/Niterói). É doutorando em Comunicação e Cultura pela UFRJ. viniciusf.c@hotmail.com

Wilson Couto Borges é pesquisador associado do NECHS/Fiocruz. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação e Saúde/Fiocruz. É doutor em Comunicação pela UFF. wilson.borges@icict.fiocruz.br.

JUSSARA MAIA é pesquisadora do Comum/UFRB e TRACC/UFBA, professora da Área de Comunicação e Linguagens da UFRB e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/ UFRB. É doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA.
jussaramaia@uol.com.br.

RACHEL BERTOL é pesquisadora do Tempos/UFF e do Memento/UFRJ, professora do Departamento de Comunicação Social da UFF e do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano/UFF. É doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. rachelbertol@id.uff.br.

FLÁVIO VALLE é pesquisador do Tramas/UFMG e professor do Departamento de jornalismo da UFOP. É doutor em Comunicação pela UFMG. flavio.valle@ufop.edu.br.

NUNO MANNA é pesquisador do Narra/UFU e professor do curso de Jornalismo da Faculdade de Educação da UFU e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação da UFU. É doutor em Comunicação pela UFMG. nunomanna@gmail.com.