

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
BACHARELADO EM LINGUÍSTICA

“ELES NÃO ENTENDERAM O QUE LERAM”:
TRAJETOS DE MEMÓRIA NA INTERPRETAÇÃO DE OBRAS FICCIONAIS NO
AUDIOVISUAL

Raul Yudi Mendes Yamada

São Carlos - SP
2024

RAUL YUDI MENDES YAMADA

“ELES NÃO ENTENDERAM O QUE LERAM”:
TRAJETOS DE MEMÓRIA NA INTERPRETAÇÃO DE OBRAS FICCIONAIS NO
AUDIOVISUAL

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em
Linguística pela Universidade Federal de
São Carlos.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Henrique
Varoni de Carvalho.

São Carlos - SP

2024

Yamada, Raul Yudi Mendes

"Eles não entenderam o que leram": trajetos da memória na interpretação de obras ficcionais no audiovisual / Raul Yudi Mendes Yamada -- 2024.
96f.

TCC (Graduação) - Universidade Federal de São Carlos,
campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Pedro Henrique Varoni de Carvalho

Banca Examinadora: Daniel Perico Graciano, Cássia dos Santos

Bibliografia

1. Linguística. 2. Análise do Discurso. 3. Cinema. I.
Yamada, Raul Yudi Mendes. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
BACHARELADO EM LINGUÍSTICA

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do título
de Bacharel em Linguística pela Universidade
Federal de São Carlos.

Aprovado em: ____ / ____ / _____

Banca Examinadora

Orientador

Prof. Dr. Pedro Henrique Varoni de Carvalho
Universidade Federal de São Carlos

Membro da banca (1)

Me. Daniel Perico Graciano
Universidade Federal de São Carlos

Membro da banca (2)

Ma. Cássia dos Santos
Universidade Federal de São Carlos

Dedico este trabalho a minha mãe, Consuelo, e a todas as pessoas que me auxiliaram durante o percurso desta etapa de minha vida.

“De todas as artes, o cinema é para nós a mais importante. Deve ser e será o principal instrumento cultural do proletariado” (frase atribuída a Lênin durante o discurso à Comintern, em 1917).

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresenta como o principal objetivo analisar a alegação: “as pessoas que estão reclamando não leram *Sandman* ou não entenderam o que leram”, dada por Neil Gaiman durante a entrevista para o site Omelete, em resposta às falas racistas e misóginas afirmadas por alguns fãs. Nesta monografia, discorda-se em parte desta afirmação, mostrando que a memória de outras obras assistidas e a memória coletiva adquirida através do contato social possibilita interpretações diferentes da pretendida pelos autores e diretores da obra, o que pode levar a declarações como aquelas proferidas por esses fãs. Assim, para analisar o efeito da memória na compreensão de uma obra, escolheu-se analisar duas obras audiovisuais: *Starship Troopers* (1997) e *The Boys* (2019). Como base teórica, utiliza-se os estudos de Memória Coletiva, de Maurice Halbwachs (2002 [1925]; 1990 [1950]), e Memória Discursiva, de Jean-Jacques Courtine (2006; 2009). Conclui-se o trabalho, dizendo que existe um discurso em movimento que interfere diretamente na compreensão esperada pelo autor da obra e este discurso está relacionado à crise da masculinidade ocidental e a procura de resgatar “valores masculinistas”.

Palavras-chaves: Memória Coletiva; Interpretação; História do Cinema.

ABSTRACT

This Monograph aims to analyze the assertion: "The people complaining didn't read Sandman or didn't understand what they read," made by Neil Gaiman during an interview with the Omelete website in response to racist and misogynistic remarks by some fans. In this monograph, we partially disagree with this statement, demonstrating that the memory of other viewed works and the collective memory acquired through social interaction allows for interpretations different from those intended by the authors and directors of the work, leading to statements like those uttered by these fans. Thus, to examine the effect of memory on the understanding of a work, we chose to analyze two audiovisual works: *Starship Troopers* (1997) and *The Boys* (2019). The theoretical foundation draws upon the studies of Collective Memory by Maurice Halbwachs (2002 [1925]; 1990 [1950]) and Discursive Memory by Jean-Jacques Courtine (2006; 2009). The work concludes by stating that there is a dynamic discourse directly influencing the expected understanding of the work by the author, and this discourse is related to the crisis of Western masculinity and the quest to reclaim "masculinist values".

Keywords: Collective Memory; Interpretation; History of Cinema.

RÉSUMÉ

Ce Travail de Fin d'Études (TFE) a pour objectif principal d'analyser l'affirmation : "les personnes qui se plaignent n'ont pas lu Sandman ou n'ont pas compris ce qu'elles ont lu", formulée par Neil Gaiman lors d'une interview pour le site Omelete, en réponse aux propos racistes et misogynes proférés par certains fans. Dans cette monographie, nous sommes en désaccord en partie avec cette déclaration, démontrant que la mémoire d'autres œuvres visionnées et la mémoire collective acquise par le biais des interactions sociales permettent différentes interprétations de celles envisagées par les auteurs et réalisateurs de l'œuvre, pouvant conduire à des déclarations telles que celles prononcées par ces fans. Ainsi, pour analyser l'effet de la mémoire sur la compréhension d'une œuvre, nous avons choisi d'analyser deux œuvres audiovisuelles : *Starship Troopers* (1997) et *The Boys* (2019). En tant que base théorique, nous nous appuyons sur les études de la Mémoire Collective de Maurice Halbwachs (2002 [1925]; 1990 [1950]) et de la Mémoire Discursive de Jean-Jacques Courtine (2006 ; 2009). Le travail se conclut en affirmant qu'il existe un discours en mouvement qui interfère directement avec la compréhension attendue par l'auteur de l'œuvre, et que ce discours est lié à la crise de la masculinité occidentale et à la recherche de la récupération des "valeurs masculinistes".

Mots-clés: Mémoire Collective ; Interprétation ; Histoire du Cinéma.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - Cena final do filme “ <i>Starship Troopers</i> ”	15
IMAGEM 2 - Foto de Heinrich Himmler	16
IMAGEM 3 - Cosplay de Homelander em uma manifestação a favor de Trump	20
IMAGEM 4 - Mapa mental sobre o livro “ <i>La Mémoire Collective</i> ”	46

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 APRESENTAÇÃO DOS OBJETOS DE ESTUDO E UMA BREVE ANÁLISE INICIAL	13
1.1.1 “Resumindo, este ano exploraremos o fracasso da democracia”	13
1.1.2 “Você não fala por nós! Você não fala por nós! Foda-se Capitão Pátria!”	19
1.2 PROBLEMÁTICA E HIPÓTESE	23
2 A MEMÓRIA NO DISCURSO	25
2.1 UMA NOÇÃO SOBRE A MEMÓRIA COLETIVA	26
2.1.1 A comunitarização da experiência e a construção da experiência temporal	29
2.2 A FORMAÇÃO DA MEMÓRIA EM ANÁLISE DO DISCURSO	31
2.2.1 Dialogismos e interdiscurso: a memória das palavras e a memória dos fatos	33
2.3 O PROCESSO COGNITIVO E DISCURSIVO DA MEMÓRIA: CATEGORIZAÇÃO COMO UM PROCESSO DE FORMAÇÃO DE MEMÓRIAS	35
2.3.1 O processo discursivo da memória: distribuição, associação e o sentido	37
3 DA MEMÓRIA INDIVIDUAL À COLETIVA: NECESSIDADE DA MEDIAÇÃO DOS QUADROS SOCIAIS	40
3.1 LA MÉMOIRE COLLECTIVE	42
3.2 O ESPAÇO SOCIAL	46
3.3 O TEMPO SOCIAL	49
3.4 A LINGUAGEM SOCIAL	53
4 UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO CINEMA DE HOLLYWOOD (DÉCADAS DE 1910 A 1950)	56
4.1 A PRODUÇÃO HOLLYWOODIANA (MEIO DA DÉCADA DE 1910 AO FINAL DA DÉCADA DE 1940)	59
4.2 A CRISE DO CINEMA HOLLYWOODIANO DA DÉCADA DE 1950	64
5 SOBRE O ELEFANTE BRANCO NA SALA	67
5.1 A INDÚSTRIA CULTURAL E A ESTÉTICA TOTALITÁRIA	68
5.2 O PRAZER DA VIOLÊNCIA NO CINEMA	70
6 O RENASCIMENTO DO CINEMA NOS ANOS DE 1970 A 1990: OS FILMES DE HOMEM "BRUCUTU" OU HARDBODY FILMS	73
6.1 OS HERÓIS HARDBODY E AS QUESTÕES IDEOLÓGICAS	74
6.2 CONVENÇÕES E TEMAS DO CINEMA HARDBODY	77
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	88
APÊNDICE A - CENAS DO FILME “UNIVERSAL SOLDIER” (1992)	96

1 INTRODUÇÃO

Em julho de 2022, estreou na Netflix a adaptação de *The Sandman*, uma série de quadrinhos homônima publicada pela DC Comics de 1989 a 1996 e criada por Sam Kieth, Mike Drikenberg e Neil Gaiman. Este último, um dos responsáveis por adaptar os quadrinhos para a série de televisão a pedido da empresa.

O drama dos quadrinhos é contado em partes do ponto de vista de Morpheus, a personificação dos sonhos (por isso, também conhecido como Sonho). Este personagem é um dos sete perpétuos, que são as manifestações antropomórficas de alguns aspectos da existência humana: Destino, Morte, Destruição, Desejo, Desespero, Delírio e Sonho.

Para modernizar o conteúdo da série, os roteiristas modificaram alguns aspectos em relação à obra original, tomando algumas liberdades em vários pontos diferentes da obra, como a época em que ocorrem os eventos da história, a sequência deles e, principalmente, a etnia e o gênero de alguns personagens principais. Isso gerou muitos debates na internet com forte teor racista e misógino em alguns deles, acusando a série e, principalmente, Neil Gaiman de tentar "lacrar"¹ e manchar o legado do quadrinho (cf. Costa; Gaiman, 2022).

No mesmo ano da estreia da série, a jornalista Carol Costa, do site *Omelete*, entrevistou Neil Gaiman. Ela perguntou ao autor sobre o conteúdo que os fãs estavam disseminando na internet, e ele respondeu o seguinte:

Eu acho isso muito estranho, sabe? Quando comecei [a escrever] Sandman, eu o criei em 1987 e a primeira publicação foi em 1988. Tínhamos sete membros dos perpétuos: três homens, três mulheres e tinha o Desejo que contém todos os gêneros dentro de si. Desejo é, absolutamente e de todas as formas, além de um gênero. Então, escalamos uma pessoa não-binária brilhante, Mason Alexander Park. E fiquei espantado ao ver as pessoas falando "ah, isso virou *woke* [lacrção]" e eu fiquei tipo "galera, isso é Sandman! É a mesma coisa, você leu? Você entendeu o que leu?". Eu acho que, na maioria das vezes, **as pessoas que estão reclamando não leram Sandman ou não entenderam o que leram.** (Costa, 2022, s/p, grifo nosso)

O propósito deste Trabalho de Conclusão de Curso não visa discutir a obra *The Sandman* e sua adaptação em si, mas sim analisar a abordagem de Neil Gaiman ao afirmar: "as pessoas que estão reclamando não leram ou não

¹ O termo original é a palavra inglesa "*woke*", mas escolheu-se utilizar a palavra "lacrar" ou "lacrção" por ter um significado muito próximo à palavra inglesa e por amplamente ser utilizado nas comunidades de fala com o mesmo sentido de *woke*.

entenderam o que leram”. Este tipo de resposta é relativamente comum na mídia ou alguma variação similar. Ocasionalmente, os próprios autores o empregam, assim como a mídia especializada e os próprios fãs da obra repetem esse mantra de que o “nerdola”² não tem a capacidade de compreender os subtextos políticos de obras como *Star Wars* (1977), *The Boys* (2019), *Sandman* (2022) e outros.

Há alguma verdade nesta afirmação? Certamente, existem muitas pessoas ignorantes no mundo, mas acreditamos que essa seja uma visão, no mínimo, incompleta de abordar o assunto que insiste em aparecer nas *timelines* de notícias e redes sociais. São as mesmas discussões, os mesmos argumentos e os mesmos contra-argumentos.

Será que o problema da questão reside exclusivamente no “nerdola” que não sabe interpretar filmes? Em parte, não. O que pretende-se evidenciar neste Trabalho de Conclusão de Curso é que, como sempre, o “buraco”, esse “buraco” político, estético, semiótico, discursivo, ideológico e epistemológico, é bem mais profundo do que os autores e críticos costumam considerar.

Nesta introdução, procuramos introduzir o leitor aos objetos de estudos a partir de uma análise inicial, a hipótese fundamental deste trabalho, os objetivos e a problemática da pesquisa.

Posteriormente, no segundo e terceiro capítulo, mostramos o que a literatura apresenta sobre a memória e o discurso a partir de três vertentes que não são mutuamente excludentes, mas complementares entre si: a Memória Coletiva, a Memória Discursiva e a Categorização da Memória.

No quarto, quinto e sexto, fizemos uma revisão histórica sobre a formação do cinema em Hollywood e as ideologias envolvidas no processo inicial até o momento do cinema *hardbody* e suas implicações nas obras analisadas. Na conclusão, procuramos responder à questão da pesquisa a partir da Memória Coletiva e da formação histórica e ideológica do cinema hollywoodiano.

² Nerdola” pode ser compreendido como um conjunto de fãs ignorantes, reacionários ou machistas de uma obra. Weschenfelder e Lopes Filho (2023) afirmam: “identidade Nerd passou, gradualmente, do estigma da vítima social ao patamar de opressor, recebendo alcunhas diversas como “nerdola”; “nerd old school”; “nerd de bem”; “nerd raiz” e mais, todas ecoando a pior face de sua manifestação: a do nerd preconceituoso (p. 214).

1.1 APRESENTAÇÃO DOS OBJETOS DE ESTUDO E UMA BREVE ANÁLISE INICIAL

Pretendemos aqui apresentar os dois objetos de estudos que compõem esta monografia. O primeiro, *Starship Troopers*, foi dirigido por Paul Verhoeven e estreado em quatro de novembro de 1997 internacionalmente e, no Brasil, em 27 de fevereiro de 1998, com o nome de *Tropas Estelares*. O filme apresenta-se com os gêneros de ação, de ficção científica e de aventura. Atualmente está disponível na plataforma de *streaming* Star+³ com a sinopse:

Em um futuro distante, a Terra está em guerra contra uma raça de insetos gigantes alienígenas. Pouco se sabe sobre eles, exceto que têm a intenção de eliminar toda forma de vida humana. Mas houve um tempo, antes da guerra, em que a Infantaria Móvel viajava para planetas distantes a fim de combater os insetos, inimigos implacáveis, com apenas uma missão: garantir a sobrevivência de sua espécie a qualquer custo.

O segundo objeto de estudo, *The Boys*, foi dirigido principalmente por Eric Kripke, mas também por Dan Attias, Dan Trachtenberg, Fred Toye, Jennifer Phang, Matt Shakman, Philip Sgriccia e Stefan Schwartz. O primeiro episódio foi estreado em 26 de julho de 2019. A série apresenta como gêneros: ação, comédia, drama, fantasia, ficção científica, romance e super-herói. Atualmente, é disponível na plataforma de *streaming* Amazon Prime Video⁴ com a sinopse:

Em um mundo onde os super-heróis são tão populares que chegam até mesmo a ser tratados como verdadeiras celebridades, um grupo deles, chamado Os Sete, da poderosa corporação Vought International, usam de seu status e começam a abusar de seus poderes. É no meio deste cenário desigual que um grupo de vigilantes, chamado The Boys, entram em uma jornada heroica para expor toda a verdade e, assim, controlar os super-heróis corrompidos.

1.1.1 “Resumindo, este ano exploraremos o fracasso da democracia”⁵

Sobre a declaração de Neil Gaiman anteriormente mencionada, a resposta que ele deu para o problema dos fãs problemáticos e racistas é muito superficial e

³ <<https://www.starplus.com/pt-br/movies/starship-troopers/6a2Wr5wMYD0B>>.

⁴ <<https://www.primevideo.com/-/pt/detail/The-Boys/0KRGHGZCHKS920ZQGY5LBRF7MA>>.

⁵ Trecho retirado do filme *Starship Troopers* (1997). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XvAsR4O4W0w>>. Acesso em 03/01/2023. No original “let’s sum up, this year we explore the failure of democracy”.

não contempla todos os problemas que a questão aborda. Temos que ir além desta superficialidade. Existe sim um problema de interpretação de texto, mas não é o único problema e não se limita à figura do “nerdola”.

Quando Paul Verhoeven assumiu a responsabilidade de adaptar para o cinema o livro *Starship Troopers*, um clássico da ficção científica escrito por Robert A. Heinlein em 1959, o diretor se deparou com um desafio considerável: este livro é muito ruim (cf. Verhoeven; Van Dien, 2017).

Starship Troopers é uma obra significativa para a ficção científica, e vários elementos do livro influenciaram diferentes manifestações do gênero nas décadas seguintes, destacando-se as armaduras robóticas que visualmente inspiraram os famosos *mechas*⁶ japoneses (como *Kidou Senshi Gundam*, 1979) e toda uma vertente de ficção militarista hollywoodiana, incluindo filmes como *Aliens* (1986), *Elysium* (2013), *Edge of Tomorrow* (2014) e *Iron Man* (2008).

A trama desenrola-se em um futuro próximo e narra uma guerra entre seres humanos e insetos, denominados como “*Arachnids*” ou “*Bugs*”, em seu planeta natal, Klendathu. Ao longo do livro, acompanhamos a carreira militar do personagem Johnny e os bastidores das forças armadas em uma guerra intergaláctica. Esta narrativa apresenta um retrogosto, uma glorificação da guerra em si e uma defesa explícita da violência, especialmente a violência bélica (cf. Crim, 2009).

Esta obra é considerada fascista por estudiosos da literatura como aponta Crim (2009). Há um personagem na trama, o Sr. Dubois, um professor de História e ex-militar, cuja função é fornecer ao leitor, de maneira exageradamente didática, as principais teses da obra. Uma das frases que evidencia a tese da obra é:

a base de toda moralidade é o dever, [...]. Ninguém ensinou dever a essas crianças de uma maneira que elas pudessem entender, isto é, com uma surra. Mas a sociedade em que eles estavam lhes falava incessantemente sobre seus "direitos" (Heinlein, 1959, p. 69, tradução nossa⁷).

Em outras palavras, a velha máxima: direitos humanos para humanos direitos. O principal discurso do livro é a ideia de que a sociedade está se enfraquecendo por

⁶ A origem do gênero “*mecha*” não possui consenso definitivo, uma vez que o termo deriva de “*mechanical*” (mecânico), abrangendo uma variedade de obras que compartilham características similares, como andróides, robôs, armas, ciborgues, entre outros.

⁷ No original, “the basis of all morality is duty, [...]. Nobody preached duty to these kids in a way they could understand — that is, with a spanking. But the society they were in told them endlessly about their “rights””.

falta de disciplina, e a resposta que a obra traz é que o militarismo seria a grande solução para este problema.

Paul Verhoeven, diretor de *RoboCop* (1987) e *Showgirls* (1995), teve que aceitar a tarefa de adaptar o livro para um filme em 1997. No entanto, veja o que o diretor disse sobre o livro:

Parei de ler depois de dois capítulos porque era muito chato. É realmente um livro ruim. Pedi ao roteirista Ed Neumeier que me contasse a história porque simplesmente não conseguia lê-lo. É um livro muito direitista. E, com o filme, tentamos, e acho que conseguimos pelo menos parcialmente, comentar isso ao mesmo tempo. [...] Durante todo o tempo lutamos contra o fascismo, o ultra-militarismo. Eu queria que o público se perguntasse: "essas pessoas são loucas?" (Verhoeven; Van Dien, 2017, 10:16 - 12:36, tradução nossa⁸)

A solução que o diretor encontrou para essa dissonância ideológica foi transformar o filme em uma espécie de paródia do livro (cf. Verhoeven; Van Dien, 2017). Em vez de atenuar os aspectos fascistas, Verhoeven exagerou no ultramilitarismo e, em alguns momentos, replicou literalmente a estética nazista, não para retratar os alienígenas ou os vilões, mas a própria humanidade. Compare as imagens a seguir:

IMAGEM 1 - CENA FINAL DO FILME "STARSHIP TROOPERS"



Fonte: Last 10 Minutes, Starship Troopers.⁹

⁸ No original, "I stopped after two chapters because it was so boring. It is really quite a bad book. I asked Ed Neumeier to tell me the story because I just couldn't read the thing. It's a very right-wing book. And with the movie we tried, and I think at least partially succeeded, in commenting on that at the same time.[...] All the way through we were fighting with the fascism, ultra-militarism. All the way through I wanted the audience to be asking, "Are these people crazy?"

⁹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4ysSVjwCC7Y>>. Acesso em 15/03/2023.

IMAGEM 2 - FOTO DE HEINRICH HIMMLER



FONTE:Heinrich Himmler in service dress uniform¹⁰.

No filme, é perceptível perceber diversas cenas de propaganda militar exibidas ao longo da obra, inclusive a obra se inicia com uma propaganda de recrutamento e finaliza com uma propaganda de vitória. Estes vídeos de recrutamento, inexistentes no livro, têm o propósito de incentivar a versão fictícia de nosso planeta a se juntar às forças armadas, apoiar a guerra e retratar o conflito bélico e as atrocidades cometidas pelos militares como algo não apenas justificável, mas glorioso.

Esse tipo de intervenção na história do filme é meio que a marca registrada do diretor, que já havia sido utilizada em *RoboCop* (1987) como uma maneira de deixar bem claro ao espectador o absurdo moral e ideológico que está sendo mostrado na tela.

Em *Starship Troopers*, o diretor utiliza a propaganda para evidenciar que o filme é um deboche do viés fascista do livro (cf. Verhoeven; Van Dien, 2017). Paul Verhoeven deliberadamente construiu uma utopia fascista para demonstrar, de forma muito didática, por que o fascismo é prejudicial e como permeia o imaginário hollywoodiano e o imperialismo estadunidense.

¹⁰ Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Uniforms_and_insignia_of_the_Schutzstaffel#/media/File:Himmler_portrait.jpg>. Acesso em 15/03/2023.

Este não é um filme heróico. É um aviso. É uma crítica ácida e pertinente sobre os problemas que naquela época o mundo estava enfrentando. No entanto, quando questionado se as pessoas compreenderam a mensagem da obra, percebe-se que a resposta é um retumbante não. Não apenas falando da figura do “nerdola”, mas também da crítica especializada. Rita Kempley, jornalista do *Washington Post*, escreveu o seguinte: “infelizmente, o tom de Verhoeven, que varia de *camp* a cínico, é tão inconsistente que é **impossível decidir** se ele está parodiando o Terceiro Reich ou apaixonado por ele” (Kempley, 1997, s/p, grifo e tradução nossa¹¹).

Nesse mesmo período, outro crítico especializado em análises de filmes, Kenneth Turan, escreveu para o *Los Angeles Times*: “em vez disso, o que o roteiro de Ed Neumeier oferece é uma **experiência alegremente lobotomizada** e sempre assistível, com a simplicidade de uma história em quadrinhos de ação” (Turan, 1997, s/p, grifo e tradução nossa¹²). Esta afirmação é pejorativa, indicando que o filme não apresenta nuances.

Esses dois críticos não foram os únicos a terem um entendimento diferente da pretendida pelo diretor. Muitas pessoas interpretaram *Starship Troopers* como um filme literal sobre uma guerra intergaláctica, desprovido de nuances e sutilezas, um mero filme de nave espacial, e toda a parte da paródia, ironia e deboche passou despercebida para muitos.

Por que isso aconteceu? Tenho uma hipótese. *Starship Troopers* foi lançado um ano após o filme *Independence Day* (1996), que também narra um encontro devastador com alienígenas unidimensionalmente malévolos que precisam ser aniquilados sem cerimônias por militares a mando do presidente dos Estados Unidos. Este foi o filme de ficção científica mais assistido de 1996, representando o pensamento de Hollywood na época: uma fuga da realidade, um enaltecimento do patriotismo, uma reafirmação de que os Estados Unidos eram o melhor país do mundo e a construção do discurso de que, quando as forças armadas entram em ação, tudo pode ser justificado desde que o “sonho americano” permaneça vivo.

¹¹ No original, “Alas, Verhoeven’s tone, which varies from camp to cynical, is so inconsistent that it’s impossible to decide whether he’s sending up the Third Reich or in love with it”.

¹² No original, “What Ed Neumeier’s script provides instead is a cheerfully lobotomized, always watchable experience that has the simple-mindedness of a live-action comic book”.

Quando um filme apresenta isso para as pessoas, mesmo que ironicamente, uma grande parcela dos espectadores tende a concordar com o que está sendo transmitido. A obra de Verhoeven era sutil demais para um mundo que já vivia, de certa forma, a distopia que o diretor estava parodiando.

Na década de 1990, os Estados Unidos estiveram envolvidos em dois grandes conflitos: a Guerra do Golfo (1990-1991) e a Guerra da Bósnia (1992-1995), além de conflitos menores, como o assassinato do presidente da Libéria (1990) e o bombardeio de civis durante a Guerra Civil da Somália (1992) e, em especial, o colapso da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), em 1998, todos apoiados pela maioria da população do país.

Hoje, *Starship Troopers* é revisitado como um clássico subestimado, com uma compreensão mais profunda do significado dessa obra e das mensagens que ela tenta transmitir. Contudo, na época, faltou um entendimento sobre quem era a audiência que consumiria a obra. Talvez este seja o motivo do fracasso. As pessoas não estavam prontas para entender esse tipo de ironia.

Ao analisar este filme, destacamos a dissonância entre o que a obra quis expressar e como foi interpretada pela audiência: de quem foi a culpa pelo fracasso de *Starship Troopers*? Do público que não entendeu? Dos críticos que não entenderam? Ou do diretor que não soube comunicar suas ideias para a audiência que estava tentando atingir? A resposta não é simples. Talvez não exista uma resposta única para esta pergunta, mas voltamos a ela na conclusão desta monografia, pois queremos apresentar uma resposta a essa pergunta.

Como dito anteriormente, hoje há uma percepção diferente sobre ele. *Starship Troopers* é visto como um clássico incompreendido, uma obra à frente de seu tempo. No entanto, uma questão ainda permanece: *Starship Troopers* é um filme que, ironicamente, sugere que militarismo e guerra são coisas boas e necessárias. Sem a percepção da ironia, a obra pode parecer boba, simplória ou medíocre.

Mas imagine se as pessoas estivessem genuinamente curtindo a história criada para criticar o fascismo e o militarismo, e, em vez de compreenderem a crítica, passassem a glorificar aquilo que está sendo criticado. Em outras palavras, uma paródia crítica que é percebida não apenas como genuína, mas também como algo louvável.

1.1.2 “Você não fala por nós! Você não fala por nós! Foda-se Capitão Pátria!”¹³

The Boys é uma série que estreou em julho de 2019, baseada no quadrinho de mesmo nome criado por Garth Ennis e Darrick Robertson em 2006. A trama se desenrola em um mundo onde super-heróis existem e são agenciados por uma mega corporação que não tem exatamente o bem-estar da sociedade como principal foco.

A série oferece um retrato cínico não apenas do gênero de super-heróis, mas também da forma como o capitalismo tende a commodificar¹⁴ tudo ao nosso redor em mercadoria. Se, para o capitalismo, tudo é um produto a ser consumido, segundo a série, é exatamente assim que os super-heróis seriam tratados se existissem de verdade. De um lado, temos um grupo de pessoas super-humanas "salvando" outras, enquanto do outro lado, há uma espécie de força militar superpoderosa a serviço do capital. Vejamos como o trailer da 3ª temporada da série apresenta essa dualidade:

[Anúncio de televisão] “Vought International. Temos uma visão para o futuro. Desde nosso primeiro herói, Soldier Boy, mantivemos o mundo seguro. Do favorito da família, Capitão Pátria, à querida Luz Estrela. Estamos lutando por sua liberdade e protegendo você e sua família dos males do mundo. Somos Vought. Os heróis de hoje, o futuro de amanhã.” [Narração] Uma merda auto justificada. Heróis nada mais são do que um bando de supervilões corruptos (Prime Video Brasil, 2022, tradução nossa¹⁵).

Embora de uma maneira um pouco superficial por causa de tantos mecanismos de choque (violência, sexo, morte, brutalização de mulheres), a série critica este pensamento capitalista de pensar os super-heróis.

¹³ Trecho retirado da série *The Boys* (2019). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uX5xY9h-r7c>>. Acesso em 03/01/2023. No original, “You don’t speak for us! You don’t speak for us! Fuck you, Homelander!”.

¹⁴ De acordo com Back e Cunha (2017), a “comodificação refere-se ao fenômeno contemporâneo em que muitos bens, serviços, ideias e também pessoas - outrora consideradas não comerciais - passam a ser transformados em mercadorias vendáveis. Na comodificação, “tudo passa a ter um preço”, representando a centralidade que o consumo - em detrimento da produção - ocupa a vida cotidiana” (p. 137).

¹⁵ Trecho retirado do trailer da terceira temporada de *The Boys* (2019). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DZJq0Scg4sA>>. Acesso em 05/01/2023. No original, ““Vought International. We have a vision for the future. Since our first hero, Soldier Boy, we’ve kept the world safe. From household favorite, Homelander, to sweetheart Starlight. We’re fighting for your freedom and protecting you and your family from the evils of the world. We’re Vought. Today’s heroes, tomorrow’s future.” As some self-justifying bullshit. Supers are nothing but a bunch of corrupt supervillains”.

Um dos personagens que enquadra essa crítica é o Capitão Pátria (ou *Homelander*, no original), interpretado por Antony Starr, um dos vilões de *The Boys*. Ele é uma fusão do Super-Homem e do Capitão América: loiro, branco, de olhos azuis, com a bandeira dos Estados Unidos como capa do uniforme, apresentado ao público, dentro do universo da série, como um símbolo de nacionalismo, uma fonte de inspiração, a personificação do verdadeiro herói. No entanto, por trás das câmeras, o Capitão Pátria é um sociopata. Ele não personifica justiça, moralidade, verdade ou qualquer valor significativo. Ele é o caos. Utiliza seus poderes extraordinários para objetivos egoístas, para controlar outros, alcançar seus desejos ou, simplesmente, por puro sadismo. É o poder pelo poder. Por isso, torna-se evidente por que ele é idolatrado por jovens de direita e extrema direita nos Estados Unidos.

Em novembro de 2020, após o resultado das eleições presidenciais dos Estados Unidos, apoiadores do ex-presidente Donald Trump se reuniram em frente à prefeitura de *Washington DC* para expressar seu apoio, empunhando bandeiras do país e faixas com a inscrição "*America First*". Durante essas manifestações, um dos participantes vestia a roupa do Capitão Pátria, com a máscara de Donald Trump.

IMAGEM 3: COSPLAY DE HOMELANDER EM UMA MANIFESTAÇÃO A FAVOR DE TRUMP



FONTE: "The Boys" Antony Starr Mocks Trump Fans Cosplaying As Homelander¹⁶

Diante desta situação, os criadores de *The Boys* reagiram de maneira irônica. Eric Kripke, o roteirista, publicou em seu X (Twitter): "eles estão realmente assistindo

¹⁶ Disponível em <<https://www.forbes.com/sites/danidiplacido/2020/11/23/the-boys-antony-starr-mocks-trump-fans-cosplaying-as-homelander/?sh=5fdbf705cb5b>>. Acesso em 15/03/2023.

à série?” (tradução nossa¹⁷) e o ator que interpreta o Capitão Pátria referiu-se a essa situação como “a arte da burrice ignorante” (tradução nossa¹⁸). Desta forma, algo deve ter ocorrido para, na terceira temporada, as questões fascistas se tornarem mais explícitas, causando desconforto e surpresa entre os fãs ao perceberem que a série que apreciam é, na verdade, uma sátira política deles mesmos.

Em 2022, durante uma entrevista para a revista *Rolling Stone*, Eric Kripke admitiu que parte da inspiração veio de Donald Trump, mas ele elaborou um pouco mais sobre isso. Ele afirmou que:

Ele sempre foi um análogo de Trump para mim. Admito que estou um pouco mais careca nesta temporada do que nas temporadas anteriores. Mas o mundo está ficando mais grosseiro e menos elegante. A urgência da escrita de nossa equipe reflete isso. Estamos com mais raiva e mais medo com o passar dos anos, então isso está sendo refletido em nossa escrita. Mas parte disso é para onde a história de Capitão Pátria vai naturalmente. Ele tem essa mistura realmente combustível de completa fraqueza e insegurança, e apenas poder e ambição horríveis, e é uma combinação tão mortal. É claro que ele se sentiria vitimizado porque as pessoas estão com raiva por ele ter namorado uma nazista. Tudo o que ele quer é ser a pessoa mais poderosa que pode ser, mesmo que seja completamente inadequado em suas habilidades para lidar com isso. Portanto, é a vitimização do homem branco e a ambição descontrolada. E essas questões simplesmente refletiram o cara que, ainda é surreal dizer isso, foi a porra do presidente dos Estados Unidos. E é um problema maior do que apenas Trump. Quanto mais horríveis figuras públicas agem, mais fãs elas parecem ter. Esse é um fenômeno que queríamos explorar, que Capitão Pátria está percebendo que pode realmente mostrar a eles quem ele realmente é e eles vão amá-lo por isso. (Hiatt, 2022, s/p, tradução nossa¹⁹).

Após essa declaração, a entrevista teve uma repercussão negativa, resultando em comentários de fãs que simplesmente se recusaram a aceitar que o Capitão Pátria é um vilão ou, mesmo compreendendo que *The Boys* é uma crítica,

¹⁷ Disponível em <<https://twitter.com/therealKripke/status/1328006661408055296>>. Acesso em 13/01/2023 No original, “are they actually watching the show?”.

¹⁸ Disponível em <<https://twitter.com/antonymystarr/status/1328062054402408450>>. Acesso em 07/02/2023. No original, “the art of ignorant dumbfuckerry”.

¹⁹ No original, “He’s always been a Trump analogue for me. I’ll admit to being a little more bald this season than I have in past seasons. But the world is getting more coarse and less elegant. The urgency of our team’s writing reflects that. We’re angrier and more scared as the years go on, so that is just being reflected in our writing. But part of it is where Homelander’s story naturally goes. He has this really combustible mix of complete weakness and insecurity, and just horrible power and ambition, and it’s just such a deadly combo. Of course he would feel victimized that people are angry that he dated a Nazi. All he ever wants is to be the most powerful person he can be, even though he’s completely inadequate in his abilities to handle it. So it’s white-male victimization and unchecked ambition. And those issues just happened to reflect the guy who, it’s just still surreal to say it, was fucking president of the United States. And it’s a bigger issue than just Trump. The more awful public figures act, the more fans they seem to be getting. That’s a phenomenon that we wanted to explore, that Homelander is realizing that he can actually show them who he really is and they’ll love him for it”.

sentiram-se ofendidos por se perceberem como alvo dessa crítica. Dessa forma, a série se tornou cada vez mais explícito o tom satírico e político na terceira temporada, estabelecendo paralelos bastante evidentes com a brutalidade da força policial contra a população negra do país:

“Tudo bem. Aos residentes de Tranton, obrigado por me darem a oportunidade de falar com vocês hoje. Como você sabe, os super-heróis geralmente precisam tomar decisões em frações de segundo ao combater o crime e peço desculpas se algum dos meus atos foi visto como racista, mas não sou assim, ok? Basta perguntar aos meus amigos, muitos dos quais são negros, como o Trem Bala. Não vejo cor, só vejo crime e como sinal do meu compromisso com todos vocês. Estou doando dez mil dólares para este centro comunitário, obrigado.”

“E o que você fez com Raymond Tucker?”

“Bem, ele era um criminoso.”

“Ele estava desarmado. Você teria feito a mesma coisa com um cara branco em Mill Hill?”

“Vou onde está o crime. Só acontece de estar em bairros negros. Isso não é minha culpa, tudo bem. você sabe as pesquisas que mostram como os negros cometem um número desproporcional de assassinatos?”

“Foda-se. Vidas negras importam.”

“Todas as vidas importam, a vida dos super-heróis importam.”

[Agressão] (tradução nossa²⁰)

O jornalista Ryan Broderick detalhou no X (Twitter)²¹ o colapso dos fãs no Reddit. Refletindo sobre o problema de uma forma geral, ele comenta: “[os fãs que reclamam da terceira temporada de *The Boys*] querem uma história trágica do Capitão Pátria para que não tenham que refletir sobre por que foram tão atraídos pelo personagem em primeiro lugar” (tradução nossa)²².

E, neste ponto, surge o questionamento: por que as pessoas gostam do Capitão Pátria? Por que há pessoas que querem glorificar esse personagem,

²⁰ Trecho retirado da série *The Boys* (2019). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QQJkkg9HfBU>>. Acesso em: 08/02/2023. No original “All right. To the residents of Tranton, thank you for giving me the opportunity to speak with you today. As you know, superheroes often have to make split-second decisions when fighting crime and I apologize if any of mine have been perceived as being racist but that is not who I am, okay? Just ask my friends, many of whom are black like A-Train. I do not see color, I only see crime and as a sign of my commitment to you all. I am donating ten thousand dollars to this community center, thank you. / What about what you did to Raymond Tucker? / Well, he was a criminal. / He was unarmed. Would you have done the same thing to a white guy in Mill Hill? / I go where the crime is and the crime. Just happens to be in black neighborhoods that that"s not my fault all right all right you know. you know what do your research like blacks commit a disproportionate number of murders how about all the black men? / Fuck you. / Black lives matter. / All lives matter, supers live matter”.

²¹ Disponível em <<https://twitter.com/broderick/status/1538164628882178048>>. Acesso em 18/06/2022.

²² Disponível em <<https://twitter.com/broderick/status/1538186325119090689>>. Acesso em 18/06/2022. No original, “they want a tragic Homelander"s backstory so they don"t have to reflect on why they were so drawn to the character in the first place”.

mesmo com o esforço enorme que a série faz para retratá-lo como um vilão? Não há nada inerentemente errado em gostar de vilões, mas as pessoas não estavam apenas se divertindo ou apreciando esse personagem; estavam incorporando sua estética em manifestações políticas. Uma pessoa literalmente se fantasiou de Capitão Pátria em uma manifestação a favor de Donald Trump, o mesmo personagem que supostamente estava sendo parodiado.

Esse tipo de acontecimento tem se tornado mais frequente na mídia. Existe a ideia de que algumas obras de ficção sempre foram progressistas, de esquerda, antifascistas, mas, de uns tempos para cá, têm sido mal interpretadas por uma base de fãs ignorantes, reacionários, machistas, também conhecidos pelo termo "nerdola". Pessoas estranhas que não conseguem entender que *Star Wars* (1977) é e sempre foi uma narrativa anti-imperialista, que *X-Men* (1963) é uma alegoria sobre minorias sociais e que uma série que mostra um grupo de pessoas endividadas se sujeitando a uma competição sádica e violenta, que funciona como um espetáculo para meia dúzia de bilionários, é uma perfeita descrição da vida no capitalismo, ao contrário do que afirma o deputado Kim Kataguiri²³.

1.2 PROBLEMÁTICA E HIPÓTESE

A partir de tudo o que foi apresentado até este momento, pode-se perceber que a resposta a esse estranho fenômeno é quase sempre parecida com a declaração de Neil Gaiman, "eles não entenderam o que leram" (Costa; Gaiman, 2022, s/p). Dessa forma, dá a entender o seguinte: por um lado, tem um conjunto de criadores, roteiristas e diretores brilhantes que estão dando o seu melhor para que suas ideias progressistas e vanguardistas sejam compreendidas pela audiência; do outro, temos uma massa monolítica de "nerdolas" ignorantes, misóginos e racistas que se tornaram fãs dessas histórias quase que por acidente, porque se tivessem entendido desde o início, a situação seria diferente.

A barreira do entendimento midiático e discursivo parece estar na ignorância desse grupo de pessoas. Mas será que é só ignorância? Como dito anteriormente,

²³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CU6Mv55rItO/?utm_source=ig_embed&utm_campaign=loading>. Acesso em 20/11/2022.

não estamos descartando totalmente a ignorância, mas não há algo a mais? Será que não existe alguma “armadilha semiótica” nessa situação?

Por isso, a hipótese deste trabalho é: o que estamos denominando de “armadilha semiótica” é, na verdade, a memória no discurso, ou seja, quando um indivíduo consome um produto audiovisual, ele não está o consumindo passivamente, mas o comparando com aquilo que já assistiu ou até mesmo aquilo que foi assistido por outrem, através de um processo de “herança da memória”, muito discutido pelas obras de Halbwachs (1950 [1990]). Esta comparação agrupa características gerais positivas para aquela comunidade, como a figura do “macho brucutu”, que serão lembradas, enquanto as características particulares consideradas negativas, como o enredo do filme *Predator* (1987), são apagadas da memória.

E, a partir destas memórias agrupadas, o indivíduo compara inconscientemente com aquilo que está sendo assistido: se as características da obra estão em conformidade com o que a pessoa “lembra”, então estará de acordo com sua ideologia, porém, se acaso não estiver, será considerada “lacrção” ou “*woke*”, independentemente das mensagens das obras que estão sendo vistas ou das que foram usadas para a formação da memória do indivíduo.

Para validar a hipótese e guiar sua pesquisa, formulamos um objetivo geral desta monografia: responder à afirmação de Neil Gaiman sobre o motivo de as pessoas “não entenderem” uma certa obra. A partir disso, formulamos objetivos secundários: pesquisar sobre o que a literatura diz sobre a memória e o discurso, procurar os contextos históricos das obras analisadas e refletir sobre os efeitos da memória na compreensão das obras em si.

2 A MEMÓRIA NO DISCURSO

Definir o conceito de “memória” em Linguística, de acordo com Paveau (2006), é difícil porque a natureza do termo não pode ser somente delimitada ou determinada através de pares antônimos, como história-memória, como ocorre em muitas áreas das Ciências Humanas ou Sociais.

Assim, na língua e no discurso, tudo não seria, no final, memória? Memória lexical do “tesouro” da língua, tratada e armazenada ao longo do tempo, memória semântica de todo sujeito falante, memória-competência das estruturas sintáticas, [...] memória imediata das sequências textuais que garantem a coerência do discurso, memória pragmática dos conhecimentos úteis ao funcionamento da interação [...], memória mais distante, social e ideológica, das repetições e reformulações de discursos anteriores, “memória discursiva” introduzida em análise do discurso por J.-J. Courtine em 1981 (Paveau, 2006, p. 85, *tradução nossa*²⁴).

Desta maneira, tentar definir o conceito *memória* em Linguística é, em última instância, tentar descrever o próprio funcionamento da linguagem e toda a produção discursiva da sociedade.

Entretanto, salienta Paveau (2006), a memória do discurso não é exatamente a mesma memória que apenas guia o uso da língua, é a memória que está intimamente vinculada às condições sociais, históricas e cognitivas da produção do discurso em sociedade, incorporando informações extralinguísticas e, sobretudo, pré-discursivas que desempenham um papel integral na elaboração, produção, disseminação e circulação das produções verbais de sujeitos situados. É o que Halbwachs (2002 [1925]) denomina de “memória coletiva” que são organizadas por meio de “quadros sociais” em que se processa e constitui, simultaneamente, a identidade individual dos locutores.

Este tipo de memória não é inerente ao ser humano e muito menos inata a ele, também não é depositada como um “tesouro” bem guardado na mente do indivíduo, mas em coletivo (daí o termo “memória coletiva” (cf. Halbwachs, 2002 [1925])). Deste modo, postular a coletividade da memória significa adotar de maneira clara uma posição “anti-inatista” (Paveau, 2006) e defender a memória como parte

²⁴ No original, “En effet, dans la langue et le discours, tout ne serait-il pas mémoire, finalement ? Mémoire lexicale du « trésor » de la langue traité et stocké au fil du temps, mémoire sémantique de tout sujet parlant, mémoire-compétence des structures syntaxiques [...], mémoire immédiate des enchaînements textuels assurant la cohérence du discours, mémoire pragmatique des connaissances utiles au fonctionnement de l'interaction [...], mémoire plus lointaine, sociale et idéologique, des répétitions et reformulations de discours antérieurs (« mémoire discursive » introduite en analyse du discours par J.-J. Courtine en 1981).”

da experiência desses “sujeitos coletivos” (Halbwachs, 1990 [1950]) e do contexto social a qual se inserem. Se o discurso, de fato, se constrói a partir da memória de discursos anteriores e das palavras de outros indivíduos, então ele não se enquadra na competência individual e intencional dos sujeitos falantes, logo a natureza da memória é a natureza coletiva dos indivíduos (cf. Halbwachs, 1990 [1950]; Paveau, 2006).

2.1 UMA NOÇÃO SOBRE A MEMÓRIA COLETIVA

A noção de “memória coletiva”, desenvolvida por Maurice Halbwachs²⁵ (1877 - 1945), surge no contexto da psicologia coletiva em resposta às concepções individualistas da psicologia propostas por Blondel (1934), contrapondo a ideia de que a lembrança é um fenômeno exclusivamente individual (cf. Halbwachs, 1990 [1950]). Desta maneira, Halbwachs (1990 [1950]) argumenta que a ilusão de recordar por si mesmo resulta da insensibilidade do indivíduo à influência do meio social. Em oposição à tese da espontaneidade natural, ele sustenta a ideia de que a memória é uma reunião, no indivíduo, de “correntes” que possuem uma realidade objetiva externa a ele.

O pensamento de Halbwachs sobre a memória coletiva tem sua origem em sua tese sobre o mundo dos trabalhadores de fábrica (*La Classe Ouvrière et Les Niveaux de Vie* (1913)), considerados como uma “classe [social] sem memória” (Halbwachs, 2003 [1913], p. 107), porque esta classe social não opera individualmente, mas cria uma memória coletiva, ou seja, uma “memória operária” (Halbwachs, 2003 [1913], p. 109). A memória operária revela-se dual, sendo uma recordação de privação de sociabilidade na vida de produção e, ao mesmo tempo, uma memória sobrecompensada na vida de consumo (cf. Perrot, 2017). A partir dessa tese, surge o conceito de memória coletiva, um termo que, embora vago, demonstra ser de grande utilidade nas ciências humanas, conforme explicado por Candau:

²⁵ Maurice Halbwachs (1877-1945) foi discípulo de Henri Bergson (1859-1941) e aluno de Émile Durkheim (1858-1917) durante a universidade. No entanto, optou por direcionar sua trajetória acadêmica para a sociologia da escola dos Annales, motivado por razões tanto intelectuais quanto políticas. Além disso, manifestou um interesse próximo pela história, influenciado por dois proeminentes historiadores contemporâneos e seus colegas na Universidade de Estrasburgo: Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956).

que podemos reter da noção de Halbwachs acerca da memória coletiva? Ela permanece vaga e, contudo, bem prática. Ela é tão vaga quanto a noção de consciência coletiva (e, *a fortiori*, de inconsciente coletivo), como o conceito das mentalidades em história, como as teorias de identidade cultural coletiva ou que o fantasma de uma “alma do povo” se nos referimos a *Volkskunde* [i.é folclore] alemã. Ela é na verdade tão vaga como todas as retóricas comunitárias, tão ambígua quanto todas as concepções holísticas da cultura, das representações, dos comportamentos e das atitudes. Isto explica que a memória coletiva possa ter sido considerada como qualquer outra coisa “misteriosa”. [...]. A noção de memória coletiva, por outro lado, é prática, porque não há outra forma de designar algumas formas de consciência do passado (ou de inconsciência no caso do esquecimento) aparentemente partilhadas por um conjunto de indivíduos (Candau, 2005, pp. 85 e 88),

Para a Análise de Discurso, o real valor deste conceito reside em sua dimensão de construção do discurso (cf. Paveau, 2006). Segundo Halbwachs (2014 [1914]), a memória coletiva representa uma reconstrução do passado com a finalidade de organizar o presente, em vez de ser uma mera restituição idêntica de um passado preservado. Essa perspectiva de construção é claramente evidente em sua obra de 1914, *La Topographie Légendaire des Évangiles en Terre Sainte: Étude de Mémoire Collective*.

Se, como acreditamos, a memória coletiva é essencialmente uma reconstrução do passado, se adapta a imagem dos eventos antigos às crenças e necessidades espirituais do presente, o *conhecimento do que era originalmente resulta secundário, senão absolutamente inútil*, pois a realidade do passado não está presente, como se fosse um modelo imutável ao qual seria necessário conformar-se (Halbwachs, 2014 [1914], p. 51, tradução nossa²⁶).

Essa perspectiva se alinha de maneira coesa com a posição dos analistas do discurso em relação às produções dos locutores: os discursos funcionam como imagens da realidade quanto construções dessa mesma realidade, representando “maneiras de criar mundos” (Goodman, 1978 apud Paveau, 2006). No contexto do passado, essa dinâmica se mantém vivo, visto que a memória do discurso não apenas restitui o passado, mas também o constrói, uma vez que toda restituição é, por sua natureza, uma reconstrução (cf. Paveau, 2006).

Esse aspecto de construção (ou, mais precisamente, de reconstrução) também está relacionado com a síntese entre o indivíduo e o coletivo que orienta a

²⁶ No original, “Si, como creemos, la memoria colectiva es esencialmente una reconstrucción del pasado, si adapta la imagen de los hechos antiguos a las creencias y las necesidades espirituales del presente, el conocimiento de lo que era originariamente resulta secundario cuando no absolutamente inútil, pues la realidad del pasado no está ahí, como si fuera un modelo inmutable al que hubiera que conformarse”.

elaboração das lembranças coletivas. Em sua obra de 1925 [2002] (*Les Cadres Sociaux de la Mémoire*), pode-se perceber que a noção de memória coletiva é modificada com a criação do termo “quadros sociais da memória”, descrevendo-os como:

Diríamos de bom grado que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que esse ponto de vista muda de acordo com o lugar que ocupo nele e que esse lugar em si mesmo muda de acordo com as relações que mantenho com outros ambientes (Halbwachs, 2002 [1925], p. 94-95, tradução nossa²⁷)

Além da dimensão individual de memória coletiva, a questão dos "meios" vai influenciar a reflexão de Halbwachs sobre a memória, que ele distingue da memória social no livro de 1925 [2002]: a memória dos trabalhadores, como grupo, é uma memória coletiva; mas a memória que circula globalmente na sociedade, e que possui dimensões finalmente mais culturais do que sociais, recebe o nome de memória social. Nesse sentido, *Les Cadres Sociaux De La Mémoire* propõe uma teoria mais abrangente e, portanto, mais precisa da memória coletiva em uma sociedade, destacando os quadros comuns e não apenas os quadros grupais (cf. Halbwachs, 2002 [1925]).

Assim, faz-se imprescindível lidar com duas duplas conceituais: memória individual e coletiva, bem como, memória coletiva e social. A demarcação entre memória individual e coletiva é substituída em *Les Cadres Sociaux De La Mémoire* (2002 [1925]) por uma distinção entre memória coletiva e memória histórica. A última é caracterizada pela exterioridade e estranheza, escapando à apropriação pelo indivíduo, ao passo que a memória coletiva é descrita como familiar ao indivíduo, resultante de uma familiarização com a memória histórica, especialmente por meio dos ancestrais. Paul Ricœur aborda esse fenômeno como um “elo intergeracional” (cf. Halbwachs, 2002 [1925]) que

Consiste num percurso iniciático, através dos círculos concêntricos constituídos pelo núcleo familiar, pelas camaradagens, amizades, relações sociais dos pais e, mais do que tudo, pela descoberta do passado [...] [e que] contribui para ampliar o círculo dos próximos, abrindo-o em direção a um passado que, ao mesmo tempo em que pertence àqueles de nossos ancestrais em vida, os põe em comunicação com as experiências de uma outra geração que não a nossa (Ricœur, 2007, p. 405-406).

²⁷ No original, “nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change selon la place que j'y occupe et que cette place elle-même change selon les relations que j'entretiens avec d'autres milieux”.

Portanto, a diferenciação entre memória coletiva e memória histórica surge, como uma terceira dualidade conceitual a ser contemplada na aplicação que a Análise do Discurso pode realizar em relação às proposições de Halbwachs. A análise teórica conduz à concepção da memória coletiva como uma pluralidade que conecta o nível individual com uma memória grupal distinta em contraste com uma memória social mais abrangente e uma memória familiar emergente da apropriação individual da memória histórica (cf. Halbwachs, 2002 [1925]; Ricœur, 2007).

2.1.1 A comunitarização da experiência e a construção da experiência temporal

A memória coletiva implica numa "comunitarização da experiência", como descrita por Ricœur em "Meditações Cartesianas" (Ricœur, 1998 *apud* Ricœur, 2007) em que a transmissão vertical da memória (entre pessoas de gerações diferentes) não pode ocorrer sem comunicação horizontal (entre pessoas da mesma geração). Ele faz isso ao recordar a formação das notáveis "comunidades intersubjetivas superiores" (Ricœur, 2007, p. 120) ou também chamadas por ele de "personalidades de ordem superior" (p. 128) que viabilizam a comunitarização social. Embora a expressão "memória comum" não seja explicitamente utilizada neste contexto, Ricœur esclarece que ela se alinha perfeitamente com o conceito de "mundos culturais" (p. 128), sendo compreendido como: "mundos vividos concretos nos quais vivem, passiva e ativamente, comunidades relativa ou absolutamente separadas" (Ricœur, 1998 *apud* Ricœur, 2007, p. 128).

Em uma reflexão linguística sobre as ramificações de significado associadas à memória coletiva, é notável fundamentar-se nas "comunidades intersubjetivas superiores" delineadas no contexto fenomenológico. Contudo, é importante evitar elevar a comunidade acima da individualidade e reduzir a memória coletiva a um depósito de características compartilhadas por um grupo em determinado contexto. Torna-se imperativo encontrar uma solução conceitual que justifique a interligação e colaboração entre o individual e o coletivo (cf. Ricœur, 2007). Essa colaboração é particularmente evidente na construção da memória coletiva, que facilita a emergência de linhas discursivas. Assim, o tempo, o tempo da experiência humana e de sua história, emerge como o parâmetro fundamental de uma memória que transmite formas e conteúdos discursivos (cf. Halbwachs, 1990 [1950]).

Conforme Merleau-Ponty, a história pode ser descrita como “uma voz submersa que nunca tinha deixado de falar” (1999, p. 486), implicando que, algumas décadas antes da virada linguística dos historiadores, a história é fundamentalmente uma expressão articulada no contexto de um discurso. Essa perspectiva, sem dúvida destaca, além disso, a importância desse aspecto da história no âmago da experiência humana.

A consciência objetiva e científica do passado e das civilizações seria impossível se eu não tivesse com estes, por intermédio de minha sociedade, de meu mundo cultural e de seus horizontes, uma comunicação pelo menos virtual, se o lugar da república ateniense ou do império romano não estivesse marcado em algum lugar nos confins de minha própria história, se eles não estivessem instalados ali como tantos indivíduos a conhecer, indeterminados mas preexistentes, se eu não encontrasse em minha vida as estruturas fundamentais da história (Merleau-Ponty, 1999, pp. 485-486)

Portanto, de acordo com o autor, a elaboração da memória coletiva e da memória discursiva é indissociavelmente vinculada ao desenvolvimento da história.

Para concluir esta exposição sobre a memória coletiva, é crucial revisitar a distinção estabelecida por Halbwachs (2002 [1925]) entre memória coletiva e memória histórica, pois isso terá implicações na análise discursiva. De fato, a memória coletiva é identificada de forma enunciativa, no sentido de ser a transmissão do discurso dos ancestrais ou predecessores aos herdeiros (cf. Halbwachs, 1990 [1950]). À medida que as origens dessa transmissão se perdem, ela se torna anônima e evolui para uma memória histórica. Este processo é assim delineado por Ricœur:

Maurice Halbwachs, em seu texto quase autobiográfico escrito na primeira pessoa, assinala o papel das narrativas recebidas da boca dos mais velhos da família, na ampliação do horizonte temporal que a noção da memória histórica consagra. Apoiado na narrativa dos ancestrais, o vínculo de filiação vem se enxertar na imensa árvore genealógica, cujas raízes se perdem no solo da história. E quando, por sua vez, a narrativa dos ancestrais recai no silêncio, o anonimato do vínculo geracional prevalece sobre a dimensão ainda carnal do vínculo de filiação. Então, resta apenas a noção abstrata de sequência das gerações: o anonimato fez oscilar a memória viva na história. (Ricœur, 2007, p.406)

Essa distinção na análise do discurso é facilmente evidente: as fórmulas, *slogans* e outras expressões herdadas da memória discursiva, muitas vezes examinados por analistas do discurso, eventualmente perdem sua origem controlada. Elas se transformam em expressões itinerantes cuja conexão com a transmissão da memória ou seu uso polêmico nem sempre é clara à primeira vista.

2.2 A FORMAÇÃO DA MEMÓRIA EM ANÁLISE DO DISCURSO

O conceito de memória é estudado desde a Antiguidade Clássica e é apoiado em metáforas como o "palácio" para Santo Agostinho, as "dobras de uma folha de papel" para Descartes ou mesmo "o dobrar do galho" Malebranche (cf. Paveau, 2006). Em relação aos estudos da linguagem, Pêcheux, a partir do conceito de interdiscurso, analisa a relação entre a história e o discurso, pressupondo assim a memória no discurso, no entanto, foi somente com Jean Jacques Courtine que formalizou o estudo da memória na Análise do Discurso a qual examinou a memória a partir da perspectiva da linguagem (cf. Paveau, 2006):

Como as sociedades se recordam? E se aceitarmos a ideia que atravessa os artigos aqui brevemente considerados - de que a linguagem é o tecido da memória, isto é, sua modalidade de existência histórica essencial – verificaremos que essa questão se dirige diretamente às ciências da linguagem. Contudo, creio que essa questão reclama a análise dos modos de existência materiais, languageiros da memória coletiva na ordem dos discursos. Dito de outro modo, em que medida a memória determina a ordem do enunciável? (Courtine, 2006, p. 10)

Dessa forma, não é mais a memória que configura um espaço para a linguagem, um local de expressão, mas é a linguagem que constitui a substância, o tecido da memória.

O conceito e a noção de “memória discursiva” foram introduzidos na análise do discurso político inicialmente por Courtine em 1981, inspirado nos trabalhos de Michel Foucault e na reflexão histórica de Pierre Nora sobre os lugares da memória. Na análise do discurso, seguindo as teorizações de Michel Pêcheux, a abordagem visa pensar o “real da língua” em relação ao “real da história”, buscando assim compreender a “existência histórica do enunciado” (Courtine, 2009, p. 105). Courtine destaca a dimensão não psicológica desse conceito e suas interconexões com a disciplina histórica.

O que entendemos pelo termo “memória discursiva” é distinto de toda a memorização psicológica do tipo daquela cuja medida cronométrica os psicolinguistas se dedicam a produzir [...] sobre os processos cognitivos implicados na memória dos textos. A noção de memória discursiva diz respeito à *existência histórica do enunciado* no interior de práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos; ele visa o que Foucault (1971, p. 24) levanta a propósito dos textos religiosos, jurídicos, literários, científicos “discursos que originam um certo número de novos atos, de palavras que os retomam, os transformam ou falam deles, enfim, os discursos que indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda a dizer” (Courtine, 2009, p. 105-106).

A memória discursiva é definida em conexão com a noção de “domínio de memória” (Courtine, 2009, p. 111), possibilitando a reintrodução da história na Análise do Discurso através da localização dos discursos no “tempo longo de uma memória” (p. 106).

[O domínio de memória] é constituído por um conjunto de sequências discursivas que pré-existem à sdr [situação discursiva de referência], no sentido em que algumas formulações determináveis na sequencialização intradiscursiva que a sdr realiza (que nomearemos “formulações de referência”) entram com formulações que aparecem nas sequências discursivas do domínio de memória, em redes de formulações a partir das quais serão analisados os efeitos que a enunciação de uma sdr determinada produz no interior de um processo discursivo (efeitos de lembrança, de redefinição, de transformação, mas também efeitos de esquecimento, de ruptura, de negação do já dito). [...] É a partir do domínio de memória que se poderá aproximar os processos que garantem a referência dos nomes para um sujeito enunciador e autorizam, assim, a predicação e a correferencialidade. Notemos, enfim, no interior do domínio de memória, a possibilidade de delimitar um domínio das *formulações-origens*. O domínio de formulações-origens não atribui, de modo algum, um “começo” ao processo discursivo, mas constitui o lugar onde se pode determinar, no desenvolvimento do processo discursivo, o surgimento de enunciados que figuram como elementos do conhecimento próprio a uma FD [Formação Discursiva] (Courtine, 2009, p. 111-112)

Assim, é importante destacar três pontos: a pré-existência de sequências discursivas, que Courtine (2009) denomina como “anterioridade”; o papel crucial da memória na referência nominal; e a identificação, ou pelo menos o reconhecimento, dos ancestrais por meio do conceito de “domínio das formulações-origens”.

Considerando um dos aspectos do objeto de estudo de Courtine (2009), a surpresa divina, pode-se notar a delimitação do domínio da memória de expressão que possibilita ilustrar cada um desses aspectos: a expressão, que já existe como uma sequência pré-construída, emerge das situações discursivas após um esquecimento de suas origens; a memória discursiva, através da seleção de atributos que realiza, viabiliza uma referência agora neutra, desistoricizada e despolitizada; o entendimento do “domínio das formulações-origens” permite identificar um ancestral do qual se compreende que tenha sido objeto de um esquecimento tão completo.

A partir dessa delimitação, Courtine (2009) desdobra a definição de memória discursiva através de três questionamentos que ainda são pertinentes na aplicação e na análise da memória.

do que nos lembramos e como nos lembramos, na luta ideológica, do que convém dizer e não dizer, a partir de uma determinada posição em uma

conjuntura dada, ao escrever um panfleto, uma moção, uma tomada de posição? Em outras palavras: como o trabalho de uma memória coletiva permite no interior de uma FD [Formação Discursiva], a lembrança, a repetição, a refutação, mas também o esquecimento desses elementos de saber que são enunciados? Enfim, de que modo material existe uma memória discursiva? (Courtine, 2009, p. 106)

Estes questionamentos são fundamentais, pois possibilitam a delimitação de objetos para a análise do discurso: as normas da memória (o que deve ser dito), suas formas linguísticas (lembrança, repetição, refutação, esquecimento) e suas manifestações materiais nos discursos e na sociedade (cf. Courtine, 2009).

2.2.1 Dialogismos e interdiscurso: a memória das palavras e a memória dos fatos

A partir de uma abordagem conceitual sobre a noção de memória do discurso de Courtine e de um estudo acerca dos discursos midiáticos sobre a ciência, Moirand (2004) propõe a ideia de memória interdiscursiva que está relacionada a uma “interdiscursividade sugerida [...] [que] constantemente se entrelaça com representações que parecem derivar de conhecimentos compartilhados” (Moirand, 2004, p. 89, tradução nossa²⁸).

Em um primeiro momento, esta noção parece se situar entre os dados da competência enciclopédica, direcionada para os elementos externos ao discurso, e os da competência pré-construída, orientada para a materialidade do discurso (cf. Maingueneau, 2013). É interessante notar que, nesse contexto, Moirand (2004) utiliza muitos conceitos de “memória coletiva” de Halbwachs.

No entanto, é esta noção sobre dialogismo e interdiscurso que ajuda a Moirand apresentar uma versão específica da memória no discurso: a memória interdiscursiva que é efetivamente delineada como dialógica, muito semelhante à linguagem (cf. Moirand, 2004). Isso possibilita a identificação, por meio de uma espécie de *loop* epistemológico, de uma figura ausente nas primeiras elaborações do interdiscurso e da memória discursiva (cf. Bakhtin, 1997).

Moirand (2004) prontamente adota a ideia de uma “memória da palavra”, (Bakhtin, 1997). Esta ideia é percebida como uma espécie de cadeia semântica

²⁸ No original, “interdiscursivité suggérée [...] s'entremêle sans cesse à des représentations qui paraissent relever de savoirs partagés”

caracterizada por dois traços essenciais: infinidade, ou seja, não possui nem início nem fim, e a dinamicidade, os significados evoluem ao longo da cadeia de discurso.

Não há uma palavra que seja a primeira ou a última, e não há limites para o contexto dialógico (este se perde num passado ilimitado e num futuro ilimitado). Mesmo os sentidos passados, aqueles que nasceram do diálogo com os séculos passados, nunca estão estabilizados (encerrados, acabados de uma vez por todas). Sempre se modificarão (renovando-se) no desenrolar do diálogo subsequente, futuro. Em cada um dos pontos do diálogo que se desenrola, existe uma multiplicidade inumerável, ilimitada de sentidos esquecidos, porém, num determinado ponto, no desenrolar do diálogo, ao sabor de sua evolução, eles serão rememorados e renascerão numa forma renovada (num contexto novo). Não há nada morto de maneira absoluta. Todo sentido festejará um dia seu renascimento. O problema da *grande temporalidade* (Bakhtin, 1997, pp. 413-414).

A concepção de memória da palavra está sendo discutida desde a antiguidade. “Ainda entre os mestres da eloquência grega e latina, havia uma disputa entre duas fixações: aquela que chamavam de *memoria verborum*, ou seja, uma memória da palavra, e uma *memoria rerum* [memória das coisas], centrada na argumentação” (Sá, 2015, p. 39) sem, contudo, abordar diretamente a questão da inscrição das formas linguísticas. A primeira, frequentemente menosprezada na tradição antiga, aponta para formas de repetição, enquanto a segunda, considerada testemunho do poder de representação da mente, faz referência a reconstruções discursivas elaboradas na qual se associam formas como alusão ou reformulação (cf. Sá, 2015).

Entretanto, é crucial esclarecer que, na perspectiva da análise do discurso, tanto a memória das palavras quanto a memória das coisas se manifestam na linguagem: de fato, a memória das coisas se inscreve sob uma forma que se assemelha a uma palavra-chave, ao passo que a memória das palavras se encarna em formas linguísticas específicas (cf. Moirand, 2013).

A questão, sem dúvida, reside em determinar qual, entre a recordação das palavras ou dos objetos, é incorporada aos discursos. Essa é uma distinção que Moirand (2004) explora ao confrontar a memória das palavras com a memória dos fatos.

quando há uma verdadeira alusão às palavras do outro, estaríamos no âmbito da memória interdiscursiva, seja essas palavras realmente ditas ou imaginadas, ou que as palavras sejam retomadas e transformadas [...] Mas quando a palavra evoca fatos [...] seria mais relacionado a conhecimentos,

representações ligadas a saberes e eventos históricos (Moirand, 2004, p. 89, tradução nossa²⁹)

A diferenciação entre a memória das palavras e a memória dos fatos é refinada com a introdução de uma distinção entre a memória das palavras e a memória do dito, contribuindo assim para a concepção da noção de memória interdiscursiva.

Portanto, se as palavras “acumulam” significados diferentes ao longo do tempo, então são conferidos a elas uma espessura dialógica que escapa parcialmente aos seus emissores (cf. Moirand, 2004), elas não possuem completa autonomia em relação aos sujeitos, embora estes frequentemente as utilizem inadvertidamente. Quando a memória das palavras se torna a memória do uso por outros locutores, o dialogismo entra em cena e, portanto, estamos diante de uma memória do dito do outro, uma memória interdiscursiva caracterizada pela mobilidade dos itens.

2.3 O PROCESSO COGNITIVO E DISCURSIVO DA MEMÓRIA: CATEGORIZAÇÃO COMO UM PROCESSO DE FORMAÇÃO DE MEMÓRIAS

A prática de “categorização da memória” (cf. Ricoeur, 2007) é muito estudada há muito tempo, uma vez que Santo Agostinho escreve em sua obra “Livro X das Confissões” que a memória é o espaço onde ocorre a classificação de conhecimento. Segundo ele, refletir é meramente colocar a memória em movimento.

26. Grande é a potência da memória, ó meu Deus! Tem não sei quê de horrendo, uma multiplicidade profunda e infinita. Mas isto é o espírito, sou eu mesmo [...]. Eis-me nos campos da minha memória, nos seus antros e cavernas sem número, repletas, ao infinito, de toda a espécie de coisas que lá estão gravadas, ou por imagens, como os corpos, ou por si mesmas, como as ciências e as artes, ou, então, por não sei que noções e sinais, como os movimentos da alma, os quais, ainda quando a não agitam, se enraizam na memória, posto que esteja na memória tudo o que está na alma. Percorro todas estas paragens. Vou por aqui e por ali. Penetro por toda parte quanto posso, sem achar fim. Tão grande é a potência da memória e tal o vigor da vida que reside no homem vivente e mortal! (Santo Agostinho, 1980, pp. 224-225).

²⁹ No original, “lorsqu'il y a réellement allusion aux dires de l'autre, on serait dans l'ordre de la mémoire interdiscursive, que ces dires soient réellement dits ou imaginés ou que les mots soient repris et transformés [...]. Mais lorsque le mot évoque des faits [...], il s'agirait plutôt pour moi de connaissances, de représentations liées à des savoirs et à des événements de l'histoire”.

Consequentemente, a função da memória no discurso não se resume apenas à memorização, mas também incorpora igualmente a prática de categorização e classificação da memória. A metáfora apresentada pelo Santo Agostinho, portanto, não funciona exclusivamente como uma simples analogia entre a memória e os campos e cavernas, mas engloba também estados mentais e afetivos contidos na categorização da memória.

Quando objetos surgem na mente porque os evocamos na memória, e não por estarem imediatamente presentes em nosso meio, suas imagens também causam consciência central. A razão disso relaciona-se ao fato de que armazenamos na memória não apenas aspectos da estrutura física de um objeto — o potencial para reconstruir sua forma, sua cor, seu som, sua movimentação típica, seu odor etc. —, mas também características da participação motora de nosso organismo no processo de apreender aqueles aspectos relevantes: nossas reações emocionais a um objeto, nosso estado físico e mental mais amplo no momento de apreender o objeto. Em consequência, a evocação de um objeto e a mobilização de sua imagem na mente são acompanhadas da reconstrução de pelo menos algumas das imagens que representam esses aspectos pertinentes. A reconstrução desse conjunto evocado de ajustes do organismo ao objeto gera uma situação semelhante à que ocorre quando você percebe diretamente um objeto externo (Damásio, 2015, p. 266)

O conceito de “situação semelhante” (Damásio, 2015, p. 266) é crucial para entender a perspectiva deste capítulo: a operação da memória, de fato, produz circunstâncias discursivas análogas, as quais viabilizam essa extensão semântica de termos e expressões, passíveis de serem aplicados a novas situações simplesmente pelo fato de terem sido utilizados em situações passadas (cf. Damásio, 2015). Essa forma de repetição, longe de representar uma aplicação estéril e automática de elementos linguísticos preestabelecidos, constitui um método de categorização da vivência nos discursos, podendo ser denominado como memória por reconhecimento.

Como consequência, a memória cognitivo-discursiva é intrinsecamente dinâmica, visto que desempenha um papel no processo de geração de discursos. Ricœur aborda essa questão como “denominação psíquica”, após expor a dupla faceta da memória, tanto cognitiva quanto pragmática.

O fato notável é que as duas abordagens, cognitiva e pragmática, se reúnem na operação da recordação; o reconhecimento, que coroa a busca bem-sucedida, designa a face cognitiva da recordação, ao passo que o esforço e o trabalho se inscrevem no campo prático. Reservaremos doravante o termo **rememoração** para significar essa superposição na mesma operação da **anamnésis**, da meditação, da recordação, das duas problemáticas: cognitivas e pragmáticas. Esse desdobramento entre dimensão cognitiva e dimensão pragmática acentua a especificidade da

memória entre os fenômenos que dependem da denominação psíquica [...] (Ricœur, 2007, p. 71, grifo do autor),

Resta agora compreender como esse processo de memorização é desencadeado no processo discursivo.

2.3.1 O processo discursivo da memória: distribuição, associação e o sentido

Foi Lieury (2021) quem demonstrou que graças ao estudo de Yates (1966) sobre o funcionamento da memória artificial foi possível analisar outras “artes da memória”. A mais notável é o método dos lugares ou *loci*, como descrito por Quintiliano em sua obra “Simonides”: após o colapso do teto sobre o banquete, Simonides recorda os lugares onde os corpos dos falecidos estavam soterrados, lembrando-se de seus lugares à mesa. Esse método, que

consiste em transformar em imagens os elementos que se deseja aprender e colocar cada uma delas em um lugar ao longo de um itinerário bem conhecido e representado mentalmente. Para lembrar todos os elementos na ordem, basta refazer mentalmente o percurso e descobrir a imagem que foi colocada em cada lugar (Lieury, 2021, p. 09, tradução nossa³⁰).

Portanto, o método está associado a uma forma de cognição espacial. As metáforas fundamentais do armazém, da caverna ou do palácio, aliás, efetuam uma espécie de classificação espacial da memória.

A memória no discurso, que se correlaciona com a memória natural, também pode ser expressada em termos de trajetos e localidades no contexto espacial, ou seja, os trajetos das palavras e formulações representam essa disposição memorial, mas fora das mentes individuais, no depósito conversacional de um coletivo ou sociedade, um repositório organizado tanto simultaneamente (discursos de diversas comunidades, discursos originados de perspectivas enunciativas distintas, etc.) (cf. Halbwachs, 1990 [1950]) quanto temporalmente (discursos dos predecessores) (cf. Lieury, 2021). Isto implica que a memória no discurso, ao invés de estar restrita às mentes pessoais, está disseminada em outros discursos e nas expressões e lembranças de outros, podendo, inclusive, ultrapassar o âmbito discursivo para se

³⁰ No original, “consiste à transformer en images les éléments que l'on doit apprendre et à placer chacune d'elles dans un lieu selon un itinéraire bien connu et représenté mentalement. Pour rappeler tous les éléments dans l'ordre, il suffit de refaire mentalement le trajet et de découvrir l'image qui a été placée en chaque lieu”.

alocar em objetos físicos, como filmes, que podemos nomear aqui como “instrumentos discursivos” (Paveau, 2007, p. 222).

Se considerarmos a ideia de Paveau (2007) que consiste no objeto como portador da memória, então é necessário nos questionar sobre qual o processo de recuperação da memória. A resposta, segundo Paveau (2007), remonta à época da cultura grega clássica que, desde a época de Aristóteles, em seu livro *Da Memória e da Reminiscência*, é resgatado pelos filósofos ingleses do século XVIII como o método associativo entre o objeto e a memória discursiva que ele carrega pelos, seguindo o pensamento aristotélico de três leis fundamentais: a semelhança, o contraste e a contiguidade.

Na literatura atual sobre a memória em psicologia cognitiva, identificam-se seis principais tipos de associação: oposição ou contraste (por exemplo, dia-noite), similitude ou analogia (sol-calor), superordenação (manga-fruta), subordinação (cor-azul), causalidade (quente-queimadura) e contiguidade (olho-óculos). Essas formas de associação podem representar uma resposta à questão dos objetos como portador de memórias discursivas, facilitando a ativação de elementos armazenados na memória (cf. Paveau, 2006). Dentre os seis tipos de associação, a analogia predomina significativamente nas ativações da memória (cf. Paveau, 2006).

Por fim, vale a pena comentar que as memórias, discursivas ou não, são indispensáveis para a coerência de nosso universo, como mostra a história do *Marinheiro Perdido* contada por Oliver Sacks (2012): a memória de Jimmie G. foi afetada pela síndrome de Korsakov e estagnou em 1945. O paciente parece estar “reduzido a um ser “humano” [...] uma horrível redução de um homem a meros fluxo e mudança desconexos, incoerentes” (p. 42).

O que este exemplo evidencia é a função da memória na construção do sentido do mundo e, conseqüentemente, dos discursos contidos nele. As heranças e os circuitos da memória pelos quais e até mesmo nos quais as expressões verbais são moldadas oferecem uma coesão discursiva e semântica aos elementos tangíveis do discurso. Moirand (2007) aborda isso como um “sentido social” atribuído a uma categoria de eventos, e essa percepção de construção parece ser crucial na formulação do conceito de memória cognitivo-discursiva.

Essa memória daria um sentido social (a tomada de consciência social do risco) a uma família de acontecimentos que, para pesquisadores, não tem nada de comum (a contaminação do sangue pelo vírus da AIDS não pode ser assimilada à transmissão do prion ao homem pela contaminação ou à

transformação genética das plantas) e a famílias de acontecimentos diferentes (os riscos alimentares, os atentados políticos com ressonância internacional, as catástrofes ditas naturais...) (Moirand, 2007 [2002], pp. 260-261).

É esse “sentido social” que é mencionado ao falar dos laços da memória e dos perigos da desvinculação da memória com o fato ocorrido. A memória do discurso não pode, de fato, ser apresentada de maneira idealista como um conjunto de caminhos harmoniosos, e é necessário dar conta também das rupturas, esquecimentos, revisões e deslocamentos de memória que em capítulos seguintes serão mostradas ao analisar os objetos destas pesquisas.

3 DA MEMÓRIA INDIVIDUAL À COLETIVA: NECESSIDADE DA MEDIAÇÃO DOS QUADROS SOCIAIS

Émile Durkheim, a quem orientou Halbwachs em seu estudo sobre a memória e o discurso, tinha como objetivo primordial de suas pesquisas a criação de uma escola de Sociologia a partir de um novo objeto de pesquisa, a sociedade e as interações humanas, contrapondo-se à Psicologia, que se consolidou na França em torno do nome de Théodule Ribot (cf. Mucchielli; Pluet-Despatin, 2001), cujo principal pensamento era transferir os estudos da psicologia da ideia de “alma” para a ideia de “indivíduo” (cf. Hacking, 1998), o que, no final, implicou em uma distinção fundamental entre o indivíduo e seu contexto social. Além disso, em meados do Século XIX, na França, Alemanha e Inglaterra, a memória já se destacava como um conceito científico fundamental nas novas teorias da personalidade. As patologias da memória traziam à tona debates sobre possessões, experiências extra-corpóreas, traumas de guerra, hipnose, relações corpo-alma e personalidades múltiplas (cf. HACKING, 1998). Portanto, desafiar a tese do caráter eminentemente individual da memória pode ser considerado como um desafio último para a construção de uma ciência da sociedade e das configurações sociais.

Em sua obra *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* (2002 [1925]), Halbwachs estabelece, pela primeira vez, sua crítica ao subjetivismo individualista, proposto por Ribot. Para ele, apesar de as recordações parecerem repletas de emoções e modos de pensar estritamente pessoais, estas não subsistem fora dos contextos sociais nos quais se desenvolvem.

É neste momento histórico que Halbwachs escreve: “é em sociedade que, **normalmente**, o homem adquire suas lembranças, que ele se recorda delas e, como se diz, ele as reconhece e as localiza” (2002 [1925], p. 6, tradução nossa³¹ e grifo do autor). A ênfase no “normalmente”, neste contexto, refere-se à contraposição entre o normal e o patológico, por um lado, e entre a vida isolada e a vida em sociedade, por outro. No que concerne ao normal e ao patológico, Halbwachs evita abordar temas como trauma, histeria e psicose, que eram centrais nos campos emergentes da Psicologia e da Psiquiatria. No que diz respeito à vida isolada e à vida em sociedade, os estudos sobre o suicídio realizados por

³¹ No original, “cependant c'est dans la société que, **normalement**, l'homme acquiert ses souvenirs, qu'il se les rappelle, et, comme on dit, qu'il les reconnaît et les localise”.

Halbwachs e Durkheim exemplificam a importância das relações e instituições sociais para a formação de indivíduos ou cidadãos plenos.

De fato, é por essa razão que o diálogo e, em muitos casos, o confronto com a Psicologia deve ser considerado relevante ao abordar *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. Tomemos, por exemplo, a passagem em que Halbwachs chama Ribot para apresentar os quadros como um “ponto de referência” para a memória. Citando o psicólogo francês, lemos em Halbwachs que esses pontos de referência são: “estados de consciência que, por sua intensidade, lutam melhor que outros contra o esquecimento ou que, por sua natureza complexa, suscitam diversas relações e aumentam as chances de reavivamento [de memórias]. Eles não são escolhidos arbitrariamente, mas se impõem a nós” (Ribot *apud* Halbwachs, 2002 [1925], p. 94, tradução nossa³²).

O funcionamento dos quadros sociais assemelha-se a esses “pontos de referência” descritos por Ribot. Contudo, as semelhanças entre a reflexão de Halbwachs e as de Ribot encerram-se nesse ponto. Em Halbwachs, os quadros sociais ultrapassam a condição de simples pontos de referência da sociedade para a memória da sociedade: eles representam a própria essência da vida em sociedade, constituindo as categorias de compreensão que moldam toda a experiência humana, como a linguagem, o tempo e o espaço. Para ilustrar, Halbwachs (2022, [1925], p. 175-210) sugere que, ao recordarmos, a lembrança é organizada e sustentada por grupos de pertencimento: a família, o grupo religioso, a classe social. Na família, segundo Halbwachs, os indivíduos estabelecem vínculos por meio do nome e parentesco (linguagem) e eventos memoráveis e comemorações (tempo e espaço). No grupo religioso, os fiéis organizam suas recordações a partir dos ritos (tempo e espaço), dogmas, doutrinas e verdades fundamentais (linguagem).

Para o autor, a memória é construída a partir desses três quadros fundamentais: linguagem, tempo e espaço e é desta forma que a sociedade representa a si mesma e reconstrói sua própria realidade em um processo recíproco, ou seja, a partir das representações coletivas, novas realidades materiais se estabelecem e se re-estabelecem, as quais, por sua vez, reconfiguram as relações linguísticas, espaciais e temporais. Assim, os quadros sociais não pertencem à

³² No original, “ Ces points de repère sont des états de conscience qui, par leur intensité, luttent mieux que d’autres contre l’oubli, ou par leur complexité, sont de nature à susciter beaucoup de rapports, à augmenter les chances de reviviscence. Ils ne sont pas choisis arbitrairement, ils s’imposent à nous”.

esfera do "espírito" ou da memória-lembrança, conforme a visão de Bergson (1999), mas sim às interações sociais (cf. Halbwachs, 2002 [1925]).

A reconstrução da realidade por meio dos quadros sociais da memória, portanto, acontece no presente. Essa é uma das teses mais defendidas de Halbwachs, que implica em desfazer a ideia de memória como um reservatório de imagens passadas que são revividas em momentos de devaneio ou busca intencional de informações. Halbwachs reconhece que há imagens do passado que vêm à mente, mas destaca que elas não constituem a substância da memória coletiva ou individual. A memória organiza-se por meio de toda a realidade: das relações com os outros, com as coisas, com os marcos temporais, com os movimentos e com as palavras e sons. As imagens do passado conformam-se a essas dimensões da realidade; são socialmente enquadradas pelo espaço, pelo tempo e pela linguagem (cf. Halbwachs, 2002 [1925]).

Nesse contexto, os quadros sociais da memória (espaço, tempo e linguagem) assumem o papel de categorias *a priori* no sentido kantiano. Eles se impõem aos indivíduos e definem os contornos de suas experiências sensíveis e percepções. Ao contrário de Immanuel Kant, no entanto, esses quadros não são naturais, mas sim sociais. Isso significa que eles operam por meio de processos sociais e são incorporados inconscientemente pelos indivíduos (cf. Halbwachs, 2002 [1925]).

Les Cadres Sociaux de la Mémoire é a primeira obra sistemática realizada por Maurice Halbwachs com o propósito de transformar a memória em um conceito sociológico. Ela representa uma fase crucial no pensamento do autor e deve ser reconsiderada à luz de seu contexto histórico e, evidentemente, da obra subsequente: *La Mémoire Collective*.

3.1 LA MÉMOIRE COLLECTIVE

Os quadros sociais da memória são claros: espaço, tempo e linguagem. Mas, afinal, em que consiste a memória coletiva? E até que ponto o conceito de memória coletiva se transforma entre a obra de 1925 (*Les Cadres Sociaux de la Mémoire*) e a de 1950 (*La Mémoire Collective*), publicada após a morte do autor? Se o leitor ou a leitora procurar nas mais diversas bibliotecas e bases de dados, dificilmente encontrará uma definição de memória coletiva respaldada por uma citação direta de

Maurice Halbwachs. Infelizmente, seja na edição brasileira ou na francesa, essa definição não está disponível.

Um ponto de partida inicial possível: no Dicionário de Expressões da Memória Social, dos Bens Culturais e da Cibercultura encontra-se no verbete “Memória Coletiva”:

Nos dois livros clássicos de Halbwachs sobre memória, o conceito de memória coletiva jamais é enunciado. Por vezes, o autor remete a uma corrente de experiências que, do exterior, atravessam o pensamento dos indivíduos; por outras, ele se refere a quadros – que são representações coletivas, no sentido durkheimiano – que influenciariam a memória individual. No primeiro caso, não haveria memórias individuais, cabendo ao grupo armazenar e recordar; no segundo, as relações atuais, “enquadradas” pelas representações coletivas, operariam como gatilho das lembranças individuais. Logo, a memória coletiva seria o conjunto de lembranças individuais compassadas pelas representações coletivas. (Graeff, 2017, p. 106).

Conforme observado, as representações coletivas ou quadros sociais de tempo, espaço e linguagem elucidam a dimensão categórica que Halbwachs adota para sua hipótese da reconstrução social da realidade, uma hipótese que lhe permite, em colaboração com Durkheim, estabelecer os fundamentos de uma ciência da sociedade. Mas, afinal, o que são essas memórias “compassadas pelas representações coletivas” (Graeff, 2017, p. 106)?

Utilizamos o exemplo dado por Halbwachs 1990 [1950] em seu livro para responder esse questionamento: imagine que você está viajando em sua cidade natal, a qual não visita desde a juventude. Talvez uma rua, igreja ou praça desperte lembranças da época, como um grupo de amigos que costumava se reunir ali ou algum evento significativo que ocorreu naquele espaço. Seguindo a perspectiva do autor, o que surge em sua consciência não é uma imagem completa que emerge dos confins da memória, mas uma imagem que foi construída a partir de referências atuais, no momento da evocação, e adquiridas ao longo de sua vida, ou seja, no contexto de suas interações sociais, processos de socialização e relações de interdependência com outros indivíduos, eventos e ritmos sociais, palavras e coisas.

Esse processo de reconstrução de memória destaca duas dimensões fundamentais da memória coletiva: em primeiro lugar, a *atualidade das lembranças*; e, em segundo, a *incorporação dos quadros sociais*. A atualidade das lembranças implica afirmar o protagonismo do presente nos processos memoriais e, por consequência, rejeitar a suposição de que as imagens lembradas são cópias exatas

do passado ou conjuntos de imagens armazenadas na matéria ou no espírito, mas modificadas de acordo com o contexto social do momento em que as memórias são trazidas. Contudo, essa não é a principal contribuição de Halbwachs para os estudos de sociologia da memória. A segunda dimensão consiste em afirmar que é impossível conceber o problema da evocação e da lembrança sem considerar os quadros sociais como pontos de referência para a memória e, principalmente, que os quadros sociais não são algo construído pelos indivíduos, mas sim incorporados por eles (cf. Halbwachs, 1990 [1950]). Como escreve Halbwachs,

Era preciso mostrar, por outro lado, que os quadros coletivos da memória não se constituem *a posteriori*, por combinações de lembranças individuais, e que eles não são tampouco simples formas vazias nas quais as lembranças, vindas de fora, viriam se inserir. Ao contrário, eles são precisamente os instrumentos dos quais a memória se utiliza para recompor uma imagem do passado de acordo com cada época e com os pensamentos dominantes de cada sociedade (Halbwachs, 2002 [1925], p. 7, tradução nossa³³).

Nesta passagem, a atualidade das lembranças e a incorporação dos quadros se unem para esclarecer a tese fundamental de *La Mémoire Collective*: jamais nos lembramos sozinhos. Afinal, os quadros sociais incorporados são categorias de entendimento sem as quais a percepção do presente, do passado e do futuro é impraticável. Por outro lado, no presente, a percepção é atualizada pelas preocupações de indivíduos imersos em suas relações sociais. Simultaneamente, essa passagem direciona uma perspectiva sociológica de pesquisa que é fundamental para o campo de estudos em Memória Social: se a lembrança é um ponto de referência que permite situar o indivíduo no fluxo contínuo de suas experiências individuais, a observação de suas práticas e seu testemunho sobre qualquer questão de pesquisa possibilitam localizar não apenas quem ele é ou sua opinião sobre si mesmo e os outros, mas também os grupos de referência e a sociedade em que esse indivíduo se inscreve. Em outras palavras, ao compreendermos que a memória é simultaneamente reconstruída e enquadrada, podemos utilizar qualquer atividade humana para analisar a sociedade em que vivemos, ou as sociedades em que vivem outros indivíduos diferentes de nós, no campo de estudos da memória social.

³³ No original, "il fallait montrer, d'autre part, que les cadres collectifs de la mémoire ne sont pas constitués après coup par combinaison de souvenirs individuels, qu'ils ne sont pas non plus de simples formes vides où les souvenirs, venus d'ailleurs, viendraient s'insérer, et qu'ils sont au contraire précisément les instruments dont la mémoire collective se sert pour recomposer une image du passé qui s'accorde à chaque époque avec les pensées dominantes de la société".

Conforme escreve Halbwachs (1990 [1950]), uma imagem reconstruída, para ser lembrança, precisa “partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto em nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade” (Halbwachs, 1990 [1950], p. 34). O trabalho de evocação dependerá dos quadros sociais compartilhados no instante da recordação, pois o indivíduo reconstrói as imagens do passado a partir deles. Ao mesmo tempo, suas lembranças não têm sentido senão em relação aos grupos e à sociedade da qual faz parte.

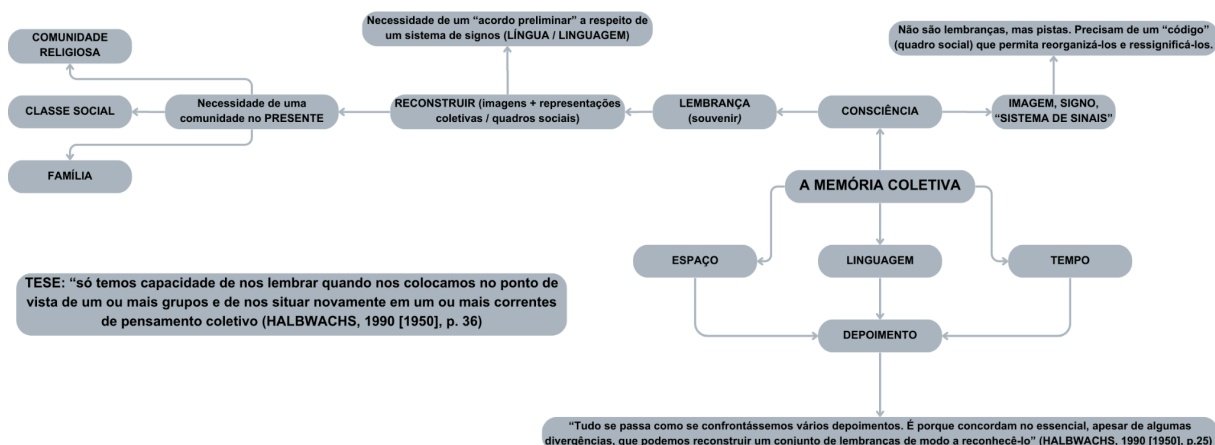
Portanto, se uma pessoa se interessar por um acontecimento passado e desejar compreendê-lo a partir de depoimentos de pessoas que viveram diretamente o fato, então esse acontecimento será significado tanto pelos quadros sociais (tempo, espaço e linguagem) quanto pela perspectiva particular de cada uma das pessoas pesquisadas (Halbwachs, 1990 [1950]). E, em todos os casos, a memória é coletiva porque resulta do protagonismo particular de cada um dos indivíduos pesquisados e da incorporação, por parte desses mesmos indivíduos, de categorias de entendimento: o tempo, o espaço e a linguagem.

Nesse sentido, o trabalho de lembrar, nunca é individual em Halbwachs: uma pessoa não lembra algo por um desejo subjetivo ou uma inclinação espiritual, mas sim porque os quadros sociais e sua condição na sociedade convocam suas lembranças. Portanto, se as lembranças de cada indivíduo não são e não podem ser idênticas, não é porque a imaginação ou a vontade de se lembrar tal ou tal coisa são idiossincráticas, mas fundamentalmente porque a posição que cada indivíduo ocupa na sociedade é única e particular. Dado que essa posição não é dada independentemente de suas relações em sociedade e dos quadros sociais - tempo, espaço e linguagem -, a memória individual é um ponto de vista particular que expressa as “correntes de memória coletiva” (Halbwachs, 1990 [1950]).

A imagem a seguir resume as dinâmicas entre a consciência (intuição sensível) e as categorias fundamentais do entendimento (espaço, tempo e linguagem). Na porção superior esquerda, destaca-se a influência das relações sociais no processo mnemônico, revelando-se como um “acordo preliminar” (Halbwachs, 1990 [1950]) acerca do sistema de signos (linguagem) e uma reiteração do espaço e do tempo desse sistema em cada ato de recordação. Portanto, a contínua concordância entre depoimentos individuais e testemunhos de outros

sujeitos se fundamenta na natureza da capacidade mnemônica, invariavelmente orientada pelo ponto de vista sobre a memória coletiva, enraizada nos contextos sociais da memória.

IMAGEM 4: MAPA MENTAL SOBRE OS LIVRO *LA MÉMOIRE COLLECTIVE*



FONTE: Elaborado pelo autor a partir de Halbwachs (1990 [1950]).

3.2 O ESPAÇO SOCIAL

Em virtude de sua tangibilidade, o espaço assume, para o Halbwachs (2002 [1925]), um papel socialmente significativo para a memória. Segundo o autor, a memória do espaço encontra-se interligada a três componentes fundamentais: locais, indivíduos e eventos.

Dentre estes três componentes, os locais apresentam a maior propensão para se manifestar de maneira concreta. Indivíduos e eventos, por sua vez, são efêmeros e suscetíveis a imitação, mas sua natureza efêmera impede que se reproduzam integralmente.

Ao contrário de indivíduos e eventos, os locais perduram, conferindo certa estabilidade à memória. A possibilidade de retornar ao local dos acontecimentos ou à presença de pessoas permite reencontrar um contexto espacial consistente. Naturalmente, esse contexto já não permanecerá inalterado após os eventos e a ausência das pessoas, entretanto, continuará a proporcionar uma materialidade que é ausente nos outros elementos. Essa vantagem deriva do fato de que os locais

evoluem em um ritmo consideravelmente mais lento em comparação à fugacidade dos eventos e à efemeridade das pessoas.

No capítulo intitulado *A Memória Coletiva e o Espaço* (Halbwachs, 2002 [1950], p. 131), o autor fundamenta sua argumentação na estabilidade dos lugares, destacando sua relevância na configuração da memória religiosa³⁴. Grupos que compartilham interesses de longa duração tendem a se organizar em espaços coletivos, sendo o território um elemento essencial para assegurar a estabilidade de tais grupos. Além disso, é crucial que esse espaço comum se mantenha constante ao longo do tempo. A súbita transformação do local compartilhado apresenta novos desafios à memória grupal.

O autor utiliza o conceito de espaço social, o qual existe apenas no contexto temporal, na durabilidade e na permanência. No âmbito do grupo religioso, quando ocorre a modificação do local de memória compartilhado, surge a necessidade de uma reconstrução (ainda que de forma artificial ou fictícia) do espaço original ou a negação completa daquele espaço social presente e o apego à memória.

O grupo religioso, mais que outros grupos, precisa se apoiar sobre um objeto, sobre qualquer parte da realidade que dure, porque ele mesmo pretende não mudar, enquanto que em torno dele todas as instituições e costumes se transformam e as ideias e experiências se renovam. Enquanto que os outros grupos se preocupam em persuadir seus membros de que as suas regras e ordenanças permanecem iguais por determinado período, sempre limitado, a sociedade religiosa não pode admitir que ela não seja hoje tal como foi na sua origem, nem que ela tenha que mudar no futuro. Mas como no mundo dos pensamentos e dos sentimentos todo elemento de estabilidade foi defeituoso, então é na matéria, e sobre uma ou várias partes do espaço que ela deve garantir seu equilíbrio. (Halbwachs, 2002 [1950], p. 228).

Diferentemente de outros grupos, como o grupo familiar ou o grupo de classe social, o grupo religioso encontra-se obrigado a nutrir a crença em sua estabilidade e a manter-se fiel às suas raízes e tradições. Qualquer mudança, indicativa de instabilidade, é desaprovada, uma vez que o grupo religioso, inerentemente, abraça uma orientação tradicional. Torna-se imperativo preservar a ilusão de imutabilidade em um contexto onde a dinâmica circundante está em constante evolução. Essa

³⁴ Aqui, o autor analisa o espaço, tempo e a linguagem na perspectiva da memória religiosa, mas pode-se facilmente transpor a memória religiosa, para uma memória cultural. Halbwachs (2002 [1925]) observa que uma ou mais memórias religiosas integram e unificam diversos substratos que constituem um ou mais grupo social e estes substratos estão “sob formas mais ou menos simbólicas, reproduz a história das migrações e da fusão de raças e de tribos, de grandes acontecimentos, guerras, instaurações, invenções e reformas”. (p. 178, tradução nossa), ou seja, a memória religiosa para o autor nada mais é que a memória cultural daquele grupo de pessoas.

ilusão, embora reconhecida como tal, é considerada como uma necessidade vital para o grupo³⁵.

A materialidade atribuída aos lugares sagrados é, de fato, ilusória, pois a grande maioria dos fiéis não apenas carece da possibilidade de visitá-los, mas também não necessita dessa experiência para certificar-se de sua existência. A simples imaginação, a visualização nos locais de culto e o conhecimento de sua permanência são suficientes. A materialidade desses lugares assume, assim, uma natureza virtual, mas é essencial que transmita a ideia de estabilidade, sustentando a ilusão de permanência.

Em *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*, Halbwachs (2002 [1925]) sustenta que o grupo religioso é caracterizado por uma memória conflituosa e combativa, afirmando que “a memória do grupo religioso, para se constituir, tem que impedir que outras memórias se formem ou se desenvolvam em torno dela” (Halbwachs, 2002 [1925], p. 142, tradução nossa³⁶). Esta memória revela-se, ademais, como uma composição intrincada, resultante da amálgama de elementos provenientes de diversas fontes. Ao examinar a formação de uma tradição religiosa, o autor ressalta o processo de unificação empreendido pelas religiões, consolidando-se a partir das contribuições recebidas de diferentes estratos da sociedade.

Pode-se dizer de toda religião que, sob formas mais ou menos simbólicas, ela reproduz a história das migrações e das fusões de raças e de povos, dos grandes eventos, guerras, estabelecimentos, invenções e reformas que se encontrariam na origem das sociedades que as praticam. (Halbwachs, 2002 [1950], p. 131, tradução nossa³⁷).

³⁵ Neste ponto, Halbwachs (2002 [1950]) exemplifica com uma questão muito interessante presente em sua obra anterior, *“La Topographie Légendaire des Évangiles en Terre Sainte”*: “quando os cruzados chegaram a Jerusalém e tomaram posse dos lugares santos, não se contentaram em localizar os lugares onde a tradição colocava os principais acontecimentos narrados nos Evangelhos. Logo localizaram, mais ou menos arbitrariamente, alguns detalhes da vida de Cristo ou da Igreja primitiva cristã, guiando-se por vestígios incertos e mesmo na ausência de todo vestígio, obedecendo à inspiração do momento. Depois, com a vinda de peregrinos para orar nesses lugares, novas tradições se formaram, a tal ponto que hoje é muito difícil distinguir as lembranças dos lugares que remontam aos primeiros séculos da era cristã de tudo aquilo que a imaginação religiosa adicionou” (p. 230).

³⁶ No original, “la mémoire du groupe religieux, pour se défendre, a pu quelque temps empêcher d’autres mémoires de se former ou de se développer autour d’elle”.

³⁷ No original, “on peut dire de toute religion que, sous des formes plus ou moins symboliques, elle reproduit l’histoire des migrations et des fusions de races et de peuplades, des grands événements, guerres, établissements, inventions et réformes, qu’on trouverait à l’origine des sociétés qui les pratiquent.”

A memória religiosa demonstra uma notável capacidade de apropriar-se dessas contribuições e reintegrá-las em novos dispositivos de sistematização. Sua análise parte do pressuposto de que todo pensamento coletivo sistematiza, a partir dos conceitos contemporâneos, os ritos e crenças do passado que não desapareceram. A religião, assim, realiza uma síntese constantemente reconfigurada. Essa interpretação altera o sentido e a forma das antigas instituições (cf. Halbwachs, 2002 [1950]), contudo, transmite a sensação de continuidade, como se nada tivesse sido substancialmente modificado (cf. Halbwachs, 1990 [1950]).

3.3 O TEMPO SOCIAL

O caráter religioso, inerente a uma crença, está enraizado em uma modalidade específica de mobilização da memória, o que transforma a recordação indefinida no âmbito temporal e espacial, no momento fundador de uma nova verdade percebida como atemporal. Em *La Mémoire Collective* (1990 [1950]), no capítulo intitulado *La Mémoire Collective et le Temps*, Halbwachs distingue uma natureza temporal dual: o tempo como um eterno presente dos eventos vivenciados e o tempo como um fenômeno social; esta última natureza é diversificada, correspondendo a cada empreendimento de memória, visto que toda memória repousa sobre um contexto de tempo social.

O autor parte da premissa de que a existência de uma representação temporal coletiva é imprescindível. A divisão social do tempo é resultante de convenções que expressam uma ordem sequencial das diversas fases da vida coletiva. À organização natural do tempo, que inclui ciclos diários e sazonais, sobrepõe-se outra organização pautada nas condições e hábitos dos grupos humanos específicos. Gradualmente, a responsabilidade de organizar a divisão e a duração do tempo é delegada aos seres humanos pela natureza, contudo, a sociedade permanece sujeita à inevitabilidade da repetição temporal.

Esta repetição, embora menos onerosa do que a uniformidade temporal, impõe uma disciplina, visto que a padronização temporal incide sobre todos os membros da sociedade: todos são compelidos a medir o tempo e a respeitar suas subdivisões. No entanto, a duração temporal não é uniformemente significativa para todos, especialmente no que diz respeito à memória. O intervalo temporal entre dois eventos pode parecer vazio, e seria inviável contar com pontos de referência úteis

para todas as consciências sem a medição adequada. Cada indivíduo possui uma consciência distinta da duração temporal, pois o tempo transcorrido é permeado por conteúdos diversos: horas ou dias vazios, eventos precipitados, percepção acelerada de determinados acontecimentos devido à exaltação ou efervescência afetiva. A simultaneidade não garante, portanto, a uniformidade da consciência temporal.

Halbwachs (1990 [1950]) critica a concepção bergsoniana do tempo universal, que abrange todas as existências e fenômenos sucessivos, interpretando-o como uma sequência descontínua de momentos. Em contraste, o tempo social revela-se consideravelmente mais complexo: trata-se de uma construção artificial que não apenas resulta da mera adição de momentos, mas também da combinação e multiplicação de elementos provenientes das durações individuais. A simultaneidade, portanto, configura-se como um quadro social da memória, uma vez que cada indivíduo presume que sua percepção do mundo exterior é abrangente. Esta análise suscita uma questão fundamental sobre como conduzir a sociologia a partir de um conjunto de pensamentos individuais.

A proposição de uma dupla natureza do tempo representa a resposta de Halbwachs à teoria de Bergson. Para o autor, a resposta imediata da consciência é a "memória coletiva", em oposição ao que Bergson (1999) denomina "consciência individual", fundamentando-se na simultaneidade para evidenciar a independência das consciências individuais. Halbwachs (1990 [1950]) sugere que a independência efetiva apenas ocorre no âmbito de uma experiência coletiva das consciências. Ele transcende o entrave imposto pela multiplicidade de consciências individuais ao introduzir o conceito de "correntes de pensamento", uma contribuição original que enriquece a sociologia da memória de Halbwachs.

Em nosso pensamento, na realidade, cruzam-se a cada momento ou a cada período de seu desenvolvimento muitas correntes que vão de uma consciência a outra, e das quais nossa consciência é o lugar de encontro. Sem dúvida que, a aparente continuidade disso que se chama a nossa vida interior é, em parte, resultado do fato de seguir por algum período de tempo uma dessas correntes, o curso de um pensamento que se desenvolve em nós e ao mesmo tempo nas outras pessoas, a ladeira de um pensamento coletivo... Em todo caso, se a partir das durações individuais, é possível reconstituir uma duração mais longa e impessoal na qual aquelas estejam contidas, é porque aquelas mesmas se destacam sobre o pano de fundo de um tempo coletivo ao qual as durações individuais prestam toda a sua substância. (Halbwachs, 1990 [1950], p. 156).

Existe uma noção de tempo coletivo que vai além da simples soma de momentos, contrapondo-se às durações individuais. O tempo universal, amplo e homogêneo, não serve para analisar a memória, pois não guarda lembranças. Cada grupo social possui sua própria temporalidade ou tempos coletivos, e essas temporalidades coexistem simultaneamente, mesmo em sociedades em profunda transformação. Diversos tempos coletivos surgem devido às diferentes correntes de pensamento e grupos que regularmente ativam os mecanismos da memória. Falar de um tempo universal é inadequado, pois a sociedade é composta por uma variedade de grupos, cada um com sua própria temporalidade, e por indivíduos que transitam constantemente de um grupo para outro. O tempo universal não consegue uniformizar essa multiplicidade temporal, nem mesmo através da comunicação moderna. O conceito de “tempo social” proposto por Halbwach (1990 [1950]) possibilita a referência à eternidade da memória cultural, à permanência de valores culturais como virtuais.

Para que o exercício da memória seja praticável, é necessário que o tempo tenha uma certa extensão. De acordo com o argumento de Halbwachs (1990 [1950]), essa persistência permitirá à memória remontar mais ou menos profundamente no passado. Embora a concepção de um tempo universal seja descartada, é essencial lidar com um tempo social estável (ainda que não completamente resgatável pela memória). Podemos nos iludir ao pensar que o tempo retorna à nossa mente da mesma forma como foi vivenciado, porém, nossa capacidade de recordar os grupos dos quais participamos não é ilimitada. Esse limite é determinado pelas mudanças nos grupos aos quais nos associamos. As transformações direcionam nossa atenção para o novo, mas não resultam no esquecimento total dos tempos antigos.

Enquanto o grupo não muda sensivelmente o tempo que sua memória alcança pode se estender: o tempo será sempre um meio contínuo que fica acessível em toda a sua extensão. É quando o grupo se transforma que o tempo novo começa para ele e a sua atenção se desloca progressivamente daquilo que era e daquilo que agora não é mais. Mas o tempo antigo pode subsistir do lado do tempo novo, e nele mesmo, naqueles de seus membros que foram menos atingidos pelas mudanças, como se o grupo antigo se recusasse a ser completamente absorvido no grupo novo que saiu de sua substância. (Halbwachs, 1990 [1950], p. 184).

É relativamente comum ouvir que o tempo passa de maneira mais acelerada em determinados locais. Por exemplo, na cidade, parece transcorrer mais rapidamente do que no campo. De acordo com Halbwachs (1990 [1950]), essa

percepção de velocidade carece de um significado preciso quando aplicada às sociedades concretas. Contudo, a dinâmica muda no processo de recordação. Ao evocarmos lembranças, o pensamento percorre instantes em intervalos de tempo diversos. A velocidade da memória varia de um grupo para outro, de um indivíduo para outro, e até mesmo dentro do mesmo indivíduo em diferentes circunstâncias.

O tempo desempenha um papel fundamental como substrato para a memória devido à sua natureza contínua: durante o processo de evocação, é possível visitar um evento passado. Isso se assemelha a uma interrupção no tempo que permanece estática por um extenso período. Para que essa experiência seja viável, o grupo que atua como referência social para a recordação não deve modificar sua natureza ou estrutura; dessa forma, a atenção permanecerá direcionada para os mesmos objetos.

Em *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*, torna-se evidente o predomínio da memória coletiva sobre a individual. No entanto, na obra *La Mémoire Collective*, o autor trabalha com o conceito de “correntes de memória”, que acompanham constantemente os indivíduos que recordam suas experiências de grupo. Segundo Halbwachs (1990 [1950]), o exercício de memória de um indivíduo sempre se baseia na memória do grupo. Esse grupo não precisa estar fisicamente presente, cada pessoa continua a sentir a influência de sua sociedade mesmo distanciando-se dela. Como os indivíduos pertencem a diversos grupos simultaneamente, participam de várias correntes de memória. O pensamento individual refletirá esses diferentes pontos de vista, permitindo que o indivíduo reconstrua o passado de acordo com as consciências coletivas das quais fez parte.

Nos primeiros trabalhos de Halbwachs, ele critica a independência da consciência individual, mostrando que ela não possui a autonomia defendida por Bergson (1999). É necessário inseri-la no interior da memória da família, do grupo religioso, da classe. Em *La Mémoire Collective*, Halbwachs vincula a memória individual a múltiplas memórias coletivas. Contudo, as correntes de memória representam sua contribuição mais inovadora. A memória individual é situada no cruzamento de diversas correntes de memória, que se tornam autônomas.

3.4 A LINGUAGEM SOCIAL

No capítulo intitulado *Le Langage et la Mémoire*, do livro *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* (HALBWACHS, 2002[1925]), encontramos as principais hipóteses sobre o papel da linguagem no processo de memória coletiva. Provavelmente, Halbwachs foi o primeiro, pelo menos na sociologia, a levantar questões e ensaiar uma análise sobre a natureza da relação entre linguagem e memória, ambos considerados fenômenos necessariamente coletivos.

Com o objetivo de compreender essa relação, o autor analisa duas situações em que a linguagem é interdita ou reduzida: o sonho e a afasia. Ele questiona o que acontece com a memória nessas situações em que a linguagem se reduz. Quanto ao sonho, Halbwachs considera que nele subsiste alguma forma de linguagem deteriorada ao ponto de ser quase impossível compreendê-la:

Saber que os homens enquanto dormem não param de falar interiormente, mostra algumas das propriedades mais características do sonho. Mas, em que consiste exatamente essa linguagem mental que não se percebe nem de dentro (pelo menos de forma clara e consciente), nem de fora? [...] Nos parece que nós só podemos compreender de nossos sonhos aquilo que podemos formular com a ajuda de palavras, e onde, em consequência, sentimos que essas palavras estão à nossa disposição. (Halbwachs, 2002 [1925], p. 48, tradução nossa³⁸).

Pergunta-se, então, qual seria o papel da linguagem durante o sonho? (Halbwachs, 2002 [1925]). Quanto à afasia, Halbwachs observa que o problema, em suas diversas formas, já havia sido objeto de muitas pesquisas. Ele revisa as conclusões desses estudos e propõe a seguinte definição: a afasia seria uma abolição das lembranças verbais. Nessa definição, está implicitamente inserida uma relação entre linguagem e memória. Em todo caso, a forma de afasia que o interessa é aquela em que a lembrança das palavras não desaparece de forma integral (cf. Halbwachs, 2002 [1925]).

Como é conhecido, recentemente a neurolinguística e a neuropsicologia também se dedicaram a analisar situações de afasia para uma melhor compreensão

³⁸ No original, “savoir que les hommes endormis ne cessent point, de parler intérieurement, rendrait compte de quelques-unes des propriétés les plus caractéristiques du rêve. Mais en quoi consiste exactement ce langage mental, qui n'est perçu ni du dedans (au moins de façon claire et consciente), ni du dehors ? [...] c'est qu'il nous semble que nous ne comprenons nos rêves que dans la mesure où nous pouvons les formuler à l'aide de mots, et où, par conséquent, nous sentons que ces mots sont à notre disposition”

da complexa relação entre cérebro e linguagem. Na época em que Halbwachs escreve, o conhecimento dessa relação é precário ou pouco conhecido:

não sabemos em que consiste o mecanismo cerebral da linguagem, mas, quando falamos, sentimos que atribuímos significados às palavras e às frases; isto é, sentimos que nosso espírito não está vazio. Por outro lado, quando falamos, sentimos que esses significados atribuídos são convencionais (Halbwachs, 2002 [1925], p. 55, tradução nossa³⁹).

Posteriormente, o conhecimento da relação entre linguagem e cérebro deu passos significativos. Na tentativa de explicar como memória e linguagem estão associadas, o estudo do fenômeno da afasia tem sido de utilidade, levando a teorias muito diversas, incluindo uma compreensão meramente "instrumental" da memória, considerada separada e apenas a serviço da linguagem.

É evidente que essa compreensão "instrumental" da relação entre memória e linguagem é insuficiente. Halbwachs (2002 [1925]) compreende que a linguagem é um quadro social da memória de forma semelhante ao tempo social e ao espaço. A base dessa proposição do autor é a ideia de que, graças à mediação da linguagem, os seres humanos podem pensar em comum. Sem esses quadros sociais, seria impossível a compreensão entre indivíduos.

Após uma extensa análise de várias formas de redução tanto da linguagem quanto da memória no sonho e na afasia, o autor chega à conclusão de que a linguagem, entendida como "convenções verbais", constitui o quadro, ao mesmo tempo elementar e estável, da memória coletiva (Halbwachs, 2002 [1925]). A linguagem é a condição fundamental da memória coletiva e também a razão de sua constituição. Portanto, a perda da linguagem implica na perda da memória:

Se a perda ou a alteração da linguagem acarreta maior ou menor dificuldade de lembrar e de reconhecer as lembranças de toda natureza, podemos dizer que a memória em geral depende da palavra. Sendo que a palavra não se concebe senão no interior de uma sociedade, teremos ao mesmo tempo demonstrado que na medida em que ele, um homem, interrompe seu contato e sua comunicação com os outros, torna-se também menos capaz de se lembrar. Poderíamos nos perguntar, em primeiro lugar, se a afasia implica ou não um problema ou um enfraquecimento da inteligência e, mais precisamente, se ao mesmo tempo que esquecemos as palavras nos tornamos incapazes, pelo menos parcialmente, de pensar e de

³⁹ No original, "nous ne savons pas en quoi consiste le mécanisme cérébral du langage, mais nous sentons, lorsque nous parlons, que nous attribuons aux mots et aux phrases une signification, c'est-à-dire que notre esprit n'est pas vide, et nous sentons, d'autre part, que cette signification est conventionnelle".

relacionar nossas ideias seguindo as convenções reconhecidas em nosso entorno. (Halbwachs, 2002 [1925], p. 52, tradução nossa⁴⁰).

É conveniente esclarecer que, para o autor, tanto a linguagem quanto o pensamento têm uma função coletiva por excelência:

Nós compreenderemos os outros, sabemos que eles nos compreendem, e, pelo demais, é por essa razão que nós mesmos nos compreendemos: a linguagem consiste, assim, em uma atitude do espírito, que só se pode conceber no interior de uma sociedade, fictícia ou real: trata-se da função coletiva por excelência do pensamento. (Halbwachs, 2002 [1925], p. 55, tradução nossa⁴¹).

Por fim, Halbwachs conclui o capítulo *Langage et Mémoire* afirmando que “as convenções verbais constituem o quadro, ao mesmo tempo, mais elementar e mais estável da memória coletiva” (Halbwachs, 2002 [1925], p.64-65, tradução nossa⁴²). Mais estável porque sem elas a própria existência coletiva não parece possível. Mais elementar porque a memória que dela resulta deixa passar muitas coisas, ficando apenas com detalhes isolados de nossas representações. A memória e o esquecimento são concomitantes.

⁴⁰ No original, “si la perte ou l'altération du langage leur rend plus ou moins difficile d'évoquer et de reconnaître des souvenirs de toute nature, nous pouvons dire que la mémoire en général dépend de la parole. Puisque la parole ne se conçoit qu'à l'intérieur d'une société, nous aurons en même temps démontré que dans la mesure où il cesse d'être en contact et en communication avec les autres, un homme devient moins capable de se souvenir. Or on peut se demander en premier lieu si l'aphasie, entendue comme la perte des souvenirs des mots, qu'elle porte sur les souvenirs des sons qui les évoquent ou qui les expriment, des caractères imprimés qui les traduisent, ou des mouvements de la main au moyen desquels on les écrit, entraîne ou n'entraîne pas un trouble ou un affaiblissement de l'intelligence, et, plus précisément, si, en même temps que nous oublions les mots, nous ne devenons pas incapables, au moins en partie, de penser et d'enchaîner nos idées suivant les conventions admises autour de nous”.

⁴¹ No original, “nous comprenons les autres, nous savons qu'ils nous comprennent, et c'est d'ailleurs pour cette raison que nous nous comprenons nous-mêmes: le langage consiste donc en une certaine attitude de l'esprit, qui n'est d'ailleurs concevable qu'à l'intérieur d'une société, fictive ou réelle : c'est la fonction collective par excellence de la pensée.”

⁴² No original, “les conventions verbales ,constituent donc le cadre à la fois le plus élémentaire et le plus stable de la mémoire collective”.

4 UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO CINEMA DE HOLLYWOOD (DÉCADAS DE 1910 A 1950)

A hegemonia da indústria cinematográfica norte-americana, personificada pelos conglomerados de estúdios sediados em Hollywood, consolidou-se como preponderante nos mercados globais e na produção cinematográfica internacional no período pós-Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Ao longo da denominada “Época de Ouro de Hollywood”, que abrangeu as décadas de 1920 a 1940, o cinema destacou-se como vanguarda cultural dos Estados Unidos em escala global. Para alcançar o notório êxito, a indústria adotou um modelo de produção análogo ao de outras esferas industriais do país. Conforme salientado por Gonçalves (2011, p. 76), foi estabelecido um “processo produtivo consumadamente industrial, integrado ao paradigma de linha de montagem, assemelhando-se aos métodos de fabricação de automóveis, eletrodomésticos e alimentos enlatados”.

O autor sustenta que o sucesso desse modelo de produção foi fundamentado em um tripé composto por: o método de produção para a realização dos filmes, o sistema de estúdios; um sistema de mitificação de atores e atrizes; e um código regulador de mensagens veiculadas nas produções, conhecido como “Código Hays”, que manteve uma relação positiva entre a indústria cinematográfica e as “instituições guardiãs da moral da sociedade norte-americana” (Gonçalves, 2011, p. 76).

O paradigma do sistema de produção de estúdio caracterizou a transição das produções cinematográficas independentes, nas quais os diretores assumiam a responsabilidade pelo financiamento, produção e exibição de suas próprias obras em salas externas, para um novo modelo que englobava a gestão integral dos processos de produção, distribuição e exibição, conferindo a cada estúdio controle absoluto em todas as fases. A lógica originalmente associada aos cineastas independentes em termos de distribuição e exibição foi prontamente substituída pela internalização da produção cinematográfica. O sistema de estúdios simbolizava uma hegemonia abrangente sobre a totalidade dos aspectos envolvidos na indústria cinematográfica, englobando a produção, distribuição e exibição.

O sistema de estúdio propiciava a adequação do processo de realização de filmes a uma perspectiva capitalista de produção, onde a racionalidade e o planejamento eram empregados para que o produto final, o filme,

satisfizesse o objetivo de seus produtores [...] qual seja, a obtenção de lucro (Gonçalves, 2011, p. 76).

O processo de racionalização do cinema estadunidense teve início concomitantemente com o estabelecimento de Hollywood como um epicentro na produção cinematográfica. O método sistemático de "montagem" de filmes seguia a mesma lógica de produção em larga escala aplicada a outros bens, com especializações em vários níveis, departamentos, técnicos de diversas disciplinas e a implementação de tecnologia visando alcançar um resultado satisfatório. Como observa Schatz, "à semelhança de outras indústrias modernas, que demandam produção e comercialização em grande escala, o cinema desenvolveu sua própria interpretação do sistema de linha de montagem, com uma divisão e subdivisão apropriada das tarefas" (1991, p. 36).

A compreensão do sistema de estúdios torna-se pertinente ao se considerar sua origem, intrinsecamente ligada à narrativa de seus criadores. Hollywood, metamorfoseando-se em uma próspera indústria do entretenimento, não emergiu por acaso, mas sim, integrou-se a uma trajetória estreitamente entrelaçada com seu próprio modelo de produção. No delineamento da saga dos fundadores dos proeminentes estúdios de Hollywood, Epstein (2008) destaca o surgimento do sistema de estúdio como um empreendimento liderado por imigrantes judeus, os quais foram os arquitetos dos maiores estúdios que subsistiram ao longo de toda a Época de Ouro de Hollywood (1910 a 1950).

Carl Laemmle, que começou a vida nos Estados Unidos como mensageiro, inaugurou a Universal Pictures em 1912. William Fox, que começou como mascate de rua, fundou a Fox em 1915. A Warner Bros. foi criada oito anos mais tarde por Jack e Harry Warner, ex-açougueiros. Louis B. Mayer, outrora trapeiro, organizou a Metro-Goldwyn-Mayer [MGM] em 1924. No mesmo ano, Harry Cohn, antes vendedor de partituras musicais, fundou a Columbia Pictures (Epstein, 2008, p. 37).

Adicionalmente, Adolph Zukor inaugurou a *Paramount Pictures* em 1916, emergindo como um dos imigrantes judeus responsáveis por instigar os complexos de produção cinematográfica em Hollywood.

Conforme descrito por Epstein (2008), os empreendimentos de imagem em movimentos (ainda não eram filmes propriamente dito) voltados para o entretenimento já conquistavam notoriedade no início do século XX, especialmente na costa leste dos Estados Unidos. A projeção de imagens sequenciais por meio de uma máquina de manivela, que proporcionava a ilusão de movimento, tornou-se

proeminente em Nova York nas primeiras décadas do século. Segundo Sklar, esse modelo de negócio proliferou e atraiu numerosos imigrantes para esse mercado recém-fundado:

Aqui e ali, empresários imigrantes deram com a ideia das *penny arcade*'s (centro de diversões onde cada dispositivo de entretenimento custava um pêni), providas de caça-níqueis e outros jogos, visores de cartão de mutoscópio e talvez um filme por cinco centavos num canto separado por uma cortina, nos fundos do armazém. Os filmes revelaram-se populares. Os níqueis (moedas de cinco centavos) davam mais lucro do que os *pennies*. De modo que os mesmos homens de negócios empreendedores transformaram armazéns vazios em cinema. Chamavam-se *nicolets* em uma cidade, *nickeldromes* em outras, *nicklodeons* com mais frequência nas demais. E assim nasceu um vasto público novo de cinema (Sklar, 1975, p. 25- 26).

Percebendo o potencial de lucratividade na indústria do entretenimento, um dos visionários pioneiros da cinematografia americana, Adolph Zukor, adquiriu um *nickelodeon* em 1916: salas de projeção de imagens em movimento, acessíveis e cativantes para o público de baixa renda da época. Esse modelo de entretenimento, com um custo acessível de apenas cinco centavos, ou um níquel (*nick*), revelou-se financeiramente vantajoso para os proprietários. A fim de assegurar a fidelidade do público, as apresentações eram renovadas semanalmente. Confrontado com a dificuldade de obter filmes em quantidade e regularidade por parte de cineastas independentes, Zukor e outros tomaram a iniciativa de produzir suas próprias obras, conforme ressaltado por Epstein (2008).

No entanto, a expansão desse empreendimento deparou-se com um obstáculo considerável representado pela *Motion Picture Patents Company* de Thomas Edison. Essa entidade detinha as patentes das câmeras e projetores, estabelecendo contratos com a *Eastman Kodak Company*, fabricante das películas utilizadas nas produções. Como observa Sklar (1975), "Edison ambicionava o controle absoluto no campo da cinematografia. Em vez de eliminar os concorrentes do mercado, tentou compelir a utilização de suas câmeras e a venda ou aluguel exclusivo de filmes aos exibidores que concordassem em usar produtos licenciados" (p. 49).

Além disso, a empresa de Edison associou-se à *American Mutoscope*, detentora de patentes de máquinas similares, consolidando um monopólio. Epstein afirma que (2008, p. 36) "quando os produtores independentes de Nova York, Boston e outros centros importantes tentaram adquirir filmes e câmeras de outras fontes, a

Trust, respaldada pela cooperação policial, os ameaçou de maneira agressiva com litígios, visando criar obstáculos e até mesmo proibi-los definitivamente". Os conflitos entre os produtores e a empresa transcenderam as meras questões legais, como apontado por Epstein:

A batalha também envolvia questões culturais, filosóficas e religiosas. Os homens que dirigiam a Trust eram principalmente americanos de origem anglo-saxônica e protestantes, bem situados no *establishment* empresarial tradicional. Já os produtores independentes, dentre os quais Zukor era um dos mais importantes, eram forasteiros, imigrantes e judeus (Epstein, 2008, p. 37).

Diante da impossibilidade de dar continuidade às suas atividades, porém reconhecendo o potencial lucrativo de seu empreendimento, a solução encontrada foi atravessar o continente e alcançar o Oceano Pacífico. Do outro lado dos Estados Unidos, no estado da Califórnia, afastado de pressões, litígios, e complexidades legais, Zukor identificou terras disponíveis no município de Hollywood. À beira da costa oeste americana, ele e outros empreendedores encontraram um terreno fértil e acessível para desenvolver suas iniciativas. Dessa maneira, compartilhando narrativas similares, todos os grandes estúdios desse período tiveram sua origem.

4.1 A PRODUÇÃO HOLLYWOODIANA (MEIO DA DÉCADA DE 1910 AO FINAL DA DÉCADA DE 1940)

Se há um alicerce que fundamenta o paradigma de produção cinematográfica de Hollywood na primeira metade do século passado, esse suporte é, inquestionavelmente, o sistema de estúdio. Este sistema encarnava um controle abrangente sobre o produto cinematográfico. A premissa subjacente era a convicção de que cada estágio do processo deveria ser meticulosamente supervisionado, encontrando-se sob a vigilância constante da administração central do estúdio. "O produtor era um elemento crucial nesse processo" (Schatz, 1996, p. 36), ocupando a posição de comando na criação das obras e subordinando-se à direção-geral. Apesar de conferir certa liberdade aos diretores durante as filmagens, estes estavam alinhados com o sistema e com os interesses do estúdio.

Schatz (1996) também enfatiza que roteiros, cronogramas e orçamentos eram invariavelmente supervisionados pelos produtores-executivos do estúdio, mantendo assim a produção centralizada. A gestão de Irving Thalberg na *MGM* como produtor

serve como exemplo elucidativo. Schatz, analisando a administração de Thalberg, observa que "[ele] pessoalmente supervisionava cerca de um terço das produções, enquanto seus supervisores cuidavam do restante. [...] A palavra "controle" claramente caracterizava a operação do sistema de Thalberg" (Schatz, 1996, p. 60). Thalberg, assim como outros produtores, personificava a quintessência do sistema de estúdio

Mesmo diante das transformações internas dentro do próprio sistema, as quais divergiam de um estúdio para outro, o controle centralizado perpetuou-se como a característica preeminente. Ao longo do tempo, desde os primórdios de Hollywood até os anos subsequentes, foram implementados ajustes no formato e nas regras, contudo, o conceito fundamental manteve-se inalterado.

Nos primeiros anos de vida dos estúdios, o sistema girava em torno do produtor central – grandes executivos como Thalberg, Zanuck e Lasky. Em sintonia com o diretor-geral do estúdio, o produtor central trabalhava no levantamento de recursos, supervisionava pessoalmente toda produção e ainda moldava as políticas e os procedimentos da casa. (Schatz, 1996, p. 170).

Para além da produção, tanto a distribuição quanto a exibição encontravam-se integralmente sob o domínio dos estúdios. Estes exerciam controle sobre a maioria das salas de cinema, possuindo suas próprias instalações ou controlando redes independentes. As salas independentes e locais eram vinculadas por contratos de exibição, nos quais aceitar um pacote fechado representava a única maneira de exibir qualquer filme proveniente do respectivo estúdio. Caso recusassem tal pacote, não tinham permissão para exibir qualquer produção do referido estúdio. As principais salas nos Estados Unidos e Canadá, onde ocorriam os lançamentos, eram de propriedade das próprias empresas. Conforme delineado por Epstein (2008, p. 16), "como proprietários dos cinemas, os estúdios determinavam onde, quando e por quanto tempo seus filmes ficariam em cartaz como lançamento".

Adotando a perspectiva proposta por Gonçalves (2011) para elucidar a hegemonia do cinema estadunidense na primeira metade do século passado, "o segundo componente desse tripé de sustentação, o *star system*, está presente na experiência cinematográfica hollywoodiana desde a década de 1910" (p. 77). As estrelas e astros do cinema desempenhavam um papel crucial no modelo de produção dos estúdios, sendo responsáveis pela promoção das obras, inspiração do

público e atração de audiências para as salas. Conforme a concepção de Edgar Morin (2011), eles assumiam uma aura de divindades mitológicas. Para Hollywood, a relação com as estrelas era altamente vantajosa. "os estúdios também tinham sob controle todos os astros e estrelas que atraíam as audiências para os cinemas, em um arranjo contratual fechado, denominado sistema de estrelato" (Epstein, 2008, p. 17).

Esses contratos, frequentemente estipulados com uma duração de sete anos e opções de renovação, mantinham os atores vinculados aos estúdios, impedindo-os de trabalhar para concorrentes. Sob tal acordo, o estúdio exercia controle sobre a imagem, visando conduzir campanhas promocionais. Além disso, detinha o direito de "emprestar" a estrela a uma produtora concorrente mediante um salário mais elevado, ficando com a diferença dos ganhos. Os estúdios também detinham a prerrogativa de exigir modificações na aparência, cabelo, detalhes biográficos e até mesmo no nome dos artistas contratados.

Em contrapartida, os atores eram beneficiados com salários que não sofriam aumentos durante o contrato, mesmo que se tornassem mais populares; obtinham papéis frequentes em produções cinematográficas e a possibilidade de participar de campanhas publicitárias na mídia (desde que vinculadas aos mesmos proprietários). No entanto, apesar das vantagens promocionais, os salários dos artistas eram notavelmente baixos em comparação com a receita adicional que geravam nas bilheteiras (cf. Epstein, 2008).

Com esse sistema, os estúdios conseguiam se beneficiar do controle de custos das produções, resultando em lucros consideráveis, senão astronômicos. Entretanto, a colaboração entre as empresas cinematográficas naquela época deixava pouco espaço para os atores negociarem salários mais elevados ou outros benefícios. Aqueles que se recusassem a cumprir seus contratos não seriam contratados por outro estúdio. Apesar disso, Schatz (1996) argumenta que, para os estúdios, as estrelas representavam uma mercadoria valiosa: "eram empregados cujo talento não podia ser facilmente definido e cultivado, nem tampouco podiam ser treinados e controlados como outros especialistas e técnicos" (p. 55). Segundo o autor, mesmo sob tais restrições e normas, as estrelas e astros constituíam o cerne do negócio, em torno do qual tudo gravitava.

Por fim, a principal característica mencionada por Gonçalves (2011) surgiu para aplacar as relações entre a indústria cinematográfica americana e as instituições e grupos que representavam a moral americana: o Código Hays.

A gênese do Código de Autocensura de Hollywood remonta à fundação da MPAA. "Em 1922, preocupados com a ameaça de censura federal, os estúdios do cinema mudo criaram, a pedido de Louis B. Mayer, a *Motion Pictures Association of America* (MPAA)" (Epstein, 2008, p. 101), uma associação comercial.

A MPAA era utilizada pelos estúdios para negociar contratos e "influenciar os políticos a aprovarem leis favoráveis a eles" (Epstein, 2008, p. 101). Além disso, a ideia era que a Associação padronizasse as produções em diversos aspectos, incluindo a criação de um código que deveria ser seguido em toda Hollywood, uniformizando as produções. O Código criado pela associação padronizava cenas controversas, como aquelas envolvendo "viciados em drogas, divórcio, planejamento familiar e, em especial, o casamento inter-racial. Chegava até mesmo a exigir que casais casados aparecessem na tela dormindo em camas separadas" (Epstein, 2008, p. 102). Além de evitar conflitos com setores tradicionais da sociedade americana, o Código também funcionava como uma forma de censura ao material estrangeiro, que poderia ser descartado sob alegação de não se adequar às regras.

Em 1924, com o intuito de adequar-se aos padrões de "decência" aceitos pela sociedade americana, os estúdios concordaram em reduzir sua autoridade sobre as produções. O compromisso comum consistia em submeter os filmes a um censor. Esse código de produção foi negociado em nome dos estúdios por William Hays, ex-diretor geral dos correios. "Hays foi encarregado de negociar com todas as autoridades civis, religiosas e governamentais relevantes uma fórmula satisfatória, que os estúdios então aplicariam a todos os filmes a serem exibidos nos cinemas americanos" (Epstein, 2008, p. 316). Segundo Schatz (1996), William Hays, como meio de controlar e zelar por princípios morais, encomendou o Código de Produção a um padre jesuíta e a um editor católico.

A lista de proibições inicial incluía **desrespeito pelas forças armadas**, aviltamento do clero, **uso impróprio da bandeira**, sedição, licenciosidade, insinuação de nudez, crueldade com crianças ou animais, tráfico de drogas ilegais, prostituição, perversão sexual, profanação, estupro, miscigenação, homem e mulher na cama, higiene íntima, partos, instituição do casamento, simpatia com criminosos e excesso de beijos (Epstein, 2008, p. 317, grifos nosso).

No auge de seu poder sobre as produções, o Código exigia que nenhuma narrativa permitisse a impunidade de um criminoso, e qualquer alusão ao divórcio resultasse em um desfecho trágico. Com a transição do cinema mudo para o cinema sonoro, incorporando falas, efeitos sonoros e trilhas sonoras, a censura do código tornou-se ainda mais abrangente. Devido à nova tecnologia, tornou-se mais complexo realizar modificações nas obras após a conclusão, levando a censura a ocorrer nos roteiros.

Na década de 1930, após a Grande Depressão de 1929, o foco do sistema voltou-se para narrativas que abordavam questões sociais. Como resultado, as salas de cinema passaram a exibir uma variedade de comédias pastelão, apresentando "tipos excêntricos" ao público. Ademais, segundo Gonçalves (2011), após a Grande Depressão, Hollywood começou a sentir o impacto da redução da demanda do público por suas produções nas bilheteiras. Portanto, na década de 1930, os estúdios relaxaram sua autocensura, passando a incluir diálogos e cenas com conteúdo mais erótico.

Não demorou para que uma forte reação de grupos religiosos encabeçados pela igreja católica forçasse os estúdios a voltarem atrás e a submeterem-se ao Código de Produção – ou Código Hays – finalmente adotado a partir de 1934, e que colocava Hollywood em sintonia com os novos ares trazidos pelo New Deal de Roosevelt, fazendo da indústria cinematográfica um dos baluartes dos princípios morais, sociais e econômicos básicos da cultura norte-americana (Gonçalves, 2011, p. 78).

Na análise de Garcia (2004), o código também desempenhou um papel crucial na criação de uma visão idealizada da vida estadunidense, difundida em seu país e em todo o mundo pelo cinema: “assim, ao mesmo tempo em que se limitavam os excessos, criava-se uma imagem idealizada da sociedade *yankee*, tornando o cinema o meio mais eficiente para narrar e propagar a história da nação” (Garcia, 2004, p. 146).

Esses três pilares sustentavam a produção cinematográfica hollywoodiana, transformando-se na principal via de propagação do *American Way of Life*, “toda uma ideologia, enfim, fundamental para a sustentação da sociedade capitalista desenvolvida naquela nação e adotada em tantas outras, mundo afora, dentre elas, o Brasil” (Gonçalves, 2011, p. 79).

Dentre os princípios desenvolvidos dentro dessa “filosofia” e disseminados pelas produções de Hollywood nas décadas de 1930 e 1940, destacam-se: a exaltação do trabalho como atividade produtiva em detrimento do tempo ocioso; o

individualismo, no qual o esforço pessoal proporciona os desejos do *self-made man*; a valorização do sucesso material como condição para integração e responsabilidade social; e "finalmente, talvez o mais importante de todos, o consumismo – atitude fundamental para a sustentação do sistema capitalista que norteia a sociedade norte-americana" (Gonçalves, 2011, p. 79).

Essas características representavam diretamente o "mito" formado em torno dos próprios homens que criaram e desenvolveram a indústria cinematográfica nos Estados Unidos. Conforme Epstein (2008), esses imigrantes judeus, que chegaram à América com poucos centavos, trabalharam em empregos subalternos e, por meio de sua própria dedicação, transformaram o município de Hollywood numa fábrica milionária, refletindo em suas obras elementos de sua própria vida pregressa. "Não levou uma geração para que esses empresários passassem literalmente do lixo ao luxo. Na década de 1940, os dirigentes de estúdios estavam entre os executivos mais bem pagos do mundo" (Epstein, 2008, p. 15). Existe uma relação evidente entre essa "filosofia" e a "mitificação" dos proprietários dos grandes estúdios.

4.2 A CRISE DO CINEMA HOLLYWOODIANO DA DÉCADA DE 1950

Contudo, na década de 1950, tanto para o mercado externo quanto dentro dos Estados Unidos, o modo de produção cinematográfica e a política do cinema americano passaram por mudanças que transformaram Hollywood e seu sistema. O primeiro abalo ocorreu quando a Suprema Corte dos Estados Unidos proibiu o monopólio dos estúdios sobre a distribuição cinematográfica em 1948. Havia mais de dez anos que o Departamento de Justiça pressionava as empresas, alegando que o controle total sobre a produção, distribuição e exibição dos filmes violava a Lei Sherman Antitruste: "para solucionar o caso, o governo exigira que os estúdios acabassem com a contratação de filmes em pacote e abrissem mão das subsidiárias de distribuição e das redes de cinemas" (Epstein, 2008, p. 21).

Ambas as propostas atingiram o cerne do sistema de estúdio, resultando na perda do controle completo sobre as produções. A Lei Sherman questionava o sistema de criação, produção e distribuição dos estúdios de Hollywood. A medida marcou o fim do controle que era vital para a sustentação do sistema.

Sustentaram os juízes que a distribuição da indústria cinematográfica infringia a Lei Sherman, mas não ordenaram aos estúdios que se

desfizessem dos cinemas. No seu entender, algumas medidas – que proibiam o aluguel em bloco, a fixação dos preços de ingresso, as liberações “despropositadas”, e vários acordos de isenções e privilégios entre distribuidoras e grandes cadeias exibidoras, suas ou alheias – eliminariam o monopólio (Sklar, 1975, p. 317).

Entretanto, a maior ameaça no horizonte era o advento de um meio de entretenimento alternativo: a televisão (cf. Epstein, 2008). Os estúdios de Hollywood temiam que essa nova forma de diversão, sem custos para a audiência, esvaziasse as salas de cinema. É importante ressaltar que, nesse período, apenas as bilheterias das salas de exibição geravam lucro para os estúdios. A decisão da Suprema Corte pôs fim ao sistema de estúdio, representando a perda do controle sobre a exibição dos filmes, o que era vital para a existência desse tipo de sistema.

No entanto, "a ameaça mais séria para a indústria cinematográfica veio, é claro, da televisão comercial" (Schatz, 1991, p. 412). Sklar observa que, "em 1953, quando se calculava que 46,2% das famílias norte-americanas possuíam televisores, a audiência nos cinemas caíra para quase exatamente a metade do nível mais alto de 1946" (Sklar, 1975, p. 316).

Embora existissem apenas um milhão de aparelhos de televisão nos Estados Unidos em 1947, a previsão dos fabricantes era que esse número quadruplicasse em dois anos, o que poderia significar uma grande perda para os estúdios. Dado que toda a receita estava vinculada às bilheterias, qualquer diminuição significativa representaria menor lucro ou prejuízo.

A televisão, com sua distribuição gratuita, poderia representar um desastre financeiro para os grandes estúdios de Hollywood. A televisão, assim como o rádio, "era um negócio sem prejuízo, de lucro garantido, ao passo que a cinematografia se parecia muito mais com a edição de livros: nem sempre se poderia ter a certeza de que determinado produto daria prejuízo ou lucro" (Sklar, 1975, p. 324). Além disso, para Schatz (1991), "a televisão foi uma faca de dois gumes para Hollywood. Ela revitalizou a produção sediada no estúdio, mas também pôs fim ao sistema de estúdio" (p. 481). A Warner, por exemplo, em 1955, "transferiu o modo controlado de operação para séries de televisão e tornou-se uma companhia de produção cinematográfica apenas em sentido periférico" (Schatz, 1991, p. 438).

Assim, a televisão contribuiu significativamente para a queda do sistema de estúdios ao proporcionar liberdade aos atores, diretores, produtores e até mesmo técnicos. A gestão das carreiras de atores e atrizes escapou das mãos dos grandes

estúdios, e as ações dos produtores e diretores não estavam mais tão vinculadas aos estúdios como nos anos anteriores. A produção independente ou semi-independente começou a ganhar espaço nessa nova realidade, com figuras como Alfred Hitchcock, que, embora tenha trabalhado na Era de Ouro em parceria com os estúdios, ainda era considerado um *freelancer*, sem contrato com nenhuma empresa específica.

Muitos produtores e diretores optaram por trabalhar para grandes companhias, mas operando em pequenos estúdios próprios. Empresas como a Universal conseguiram fazer essa transição de maneira mais suave, pois já tinham contratos com diretores independentes que alugavam espaço do estúdio e faziam a distribuição pela companhia (cf. Schatz, 1991).

Com o esvaziamento das bilheterias a partir da década de 1950 e a busca constante por maneiras de atrair o público de volta às salas de exibição, a relação entre os estúdios e os atores se modificou. A necessidade de grandes filmes que atraíssem a audiência deu mais poder aos astros e estrelas, alterando a dinâmica histórica entre atores e as companhias. A partir de 1948, o método tradicional de fabricação de filmes da indústria de Hollywood começou a desaparecer gradualmente. Algumas companhias resistiram mais em abandonar as velhas fórmulas, enquanto outras se adaptaram mais rapidamente às mudanças. De maneira geral, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos tentou encontrar fórmulas para manter seu público.

5 SOBRE O ELEFANTE BRANCO NA SALA

Antes de continuar a mencionar os acontecimentos de uma “nova Hollywood” ocorrida na década de 1970 e tendo seu ápice na década de 1990, é necessário debater sobre a influência da estética e ideologia nazifascista no cinema hollywoodiano desde o seu início.

A primeira metade do século XX foi marcada pela ascensão e consolidação de regimes que instrumentalizaram os meios de comunicação de massa como ferramentas estratégicas para a disseminação de propaganda política e o controle da opinião pública (cf. Capelato, 1998). A propaganda política, considerada um fenômeno intrínseco à sociedade e à cultura de massa, firmou-se nas décadas de 1920-1940, impulsionada pelos avanços tecnológicos nos meios de comunicação. A transformação de ideias e conceitos em imagens, símbolos, mitos e utopias permitiu que a propaganda os transmitisse de maneira eficaz por meio da mídia (cf. Capelato, 1998).

A sedução emerge como elemento fundamental da propaganda, exercendo uma poderosa influência emocional na conquista de apoio político. Em qualquer regime, a propaganda configura-se como uma estratégia essencial para o exercício do poder, sendo sua eficácia amplificada quando o Estado, por meio de censura⁴³ ou monopólio dos meios de comunicação, controla rigidamente o conteúdo das mensagens, buscando suprimir qualquer manifestação espontânea ou contrária à ideologia oficial (cf. Arendt, 1998).

Nesses casos, o poder político combina o monopólio da força física e simbólica, buscando eliminar representações alternativas do passado, presente e futuro coletivos que não estejam alinhadas com a legitimidade estabelecida e o controle sobre a vida coletiva. Nas estruturas autoritárias, a propaganda política permeia todos os aspectos da sociedade, agindo para estimular as sensibilidades e provocar paixões, com o objetivo de assegurar a dominação sobre as mentes e corações das massas (cf. Ferro, 1993).

Dentre os diversos meios de comunicação utilizados para exercer influência psicológica, o cinema emergiu como um veículo amplamente privilegiado. De acordo com Ferro (1993), durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), sua utilização

⁴³ Segundo Arendt (1998, p. 390), “nos países totalitários, a propaganda e o terror parecem ser duas faces da mesma moeda”.

como ferramenta de propaganda política tornou-se difundida, ainda que de maneira modesta e ingênua. Os filmes de propaganda desse período careciam do refinamento técnico, do fascínio e da eficácia que os produzidos durante a ascensão dos regimes fascistas e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) viriam a ostentar.

É relevante destacar que não foram apenas os regimes fascistas que reconheceram a importância do cinema como uma poderosa arma de propaganda. De forma precursora, Lênin, desde os primórdios da Revolução Russa de 1917, já reconhecia a necessidade de um cinema socialista (cf. Ferro, 1993). Nas democracias ocidentais, o cinema de propaganda também desempenhou papel proeminente. Contudo, os regimes democráticos empenharam-se em direcioná-lo de maneira a não veicular a mensagem política de forma tão direta e agressiva como ocorreu com a propaganda produzida pelos regimes fascistas.

5.1 A INDÚSTRIA CULTURAL E A ESTÉTICA TOTALITÁRIA

Considerado quer como um mero produto quer como uma forma artística, o cinema em si não exibe uma inclinação inerentemente progressista ou reacionária. Compreende-se que sua natureza técnica e industrial, enquanto processo de produção, não o desqualifica como um veículo para a expressão e criatividade humanas, apesar das posições de Adorno e Horkheimer (2002), particularmente centradas no cinema hollywoodiano clássico, e seguidas por Harvey (1994), que direciona seu foco para a produção contemporânea.

É de fato crucial considerar o tipo de sociedade e cultura em que os filmes são gerados, dado que não existe um único cinema, mas sim uma multiplicidade de cinemas. Krakauer (1988) afirmava que os filmes de uma nação refletem, de maneira mais direta do que qualquer outra forma artística, a mentalidade dessa nação. Assim, as similaridades entre o cinema nazista e o cinema "democrático" residem não apenas em determinados conteúdos ou estéticas, mas na visão de mundo que os concebe, assim como em qualquer outro documento cultural (ou de barbárie) como afirma Benjamim (1985).

O livro *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* (Adorno; Horkheimer, 2002) inicia-se com a denúncia do modelo cultural da época, subjugado ao poder absoluto do capital e do monopólio, onde ocorre uma falsa identidade entre o universal e o particular. Anteriormente um veículo para a "Ideia", a

obra de arte é agora suprimida em prol do efeito, da performance e do detalhe técnico, este último tendo sido, "do romantismo ao expressionismo" (Adorno; Horkheimer, 2002, p. 118), um meio de protesto contra a organização.

Apesar do caráter de vanguarda do movimento expressionista, banido pelo nazismo como "arte degenerada", sua apropriação pelo cinema foi marcada por uma forte inclinação da direita reacionária, isto é, a direita nazifascista. Por um lado, Krakauer (1988) defendeu a tese de que a produção cinematográfica do período arcaico e entre guerras evidenciou uma forte expressão psicológica de preparação e/ou aceitação fatalista da ideologia nazista. Por outro lado, Nazário (1983) identifica em *Metrópolis* (1927), do diretor Fritz Lang, obra-prima do expressionismo, uma aliança entre a arte, a alegoria e o mito com a ideologia, a retórica e a propaganda presente em filmes e documentários nazistas.

Assim, entende-se que uma grande parte das obras ficcionais e documentais pré-Hitler antecipou de maneira coerente a produção ideológica do III Reich, podendo ser consideradas como filmes de propaganda fascista.

O cinema produzido em série pela indústria cultural hollywoodiana aspira reproduzir o mundo da percepção cotidiana; a vida não deve mais ser distinguível do filme sonoro. O "verdadeiro estilo", que foi suplantado em termos de rigor ou valor pela "tradução estereotipada de tudo", cede lugar à estilização, na qual o "idioma tecnicamente condicionado" se transforma no "idioma da naturalidade" (Adorno; Horkheimer, 2002, p. 120-21). Reduzida ao estilo, a estrutura cultural revela seu segredo: a conformidade com a hierarquia social. Mesmo em suas diferenças, as individualidades passam a fazer parte da indústria cultural, uma aspiração de todos os poderes.

Na "indústria da diversão", como o cinema e outras artes eram denominados pelos nazistas, era vista como uma extensão do trabalho no capitalismo tardio, desta forma, os autores observaram que a demanda da população "ainda não foi substituída pela simples obediência" (Adorno; Horkheimer, 2002, p. 128), ou seja, até mesmo em filmes de guerra nazistas, refletiam-se características nacionais que não poderiam ser "fabricadas" (Krakauer, 1988), mas derivadas de uma memória cultural do próprio povo. Portanto, o poder da indústria cultural derivava "de sua identificação com a necessidade produzida, não da simples oposição a ela" e, assim, os filmes confirmaram a "vitória da razão tecnológica sobre a verdade" (Adorno; Horkheimer, 2002, p. 128).

Se eles, os nazistas, fizeram tudo o que fizeram, foi com a anuência da civilização. No julgamento em Nuremberg, Albert Speer destacou:

A ditadura de Hitler foi a primeira ditadura de um Estado industrial, uma ditadura que, para dominar seu próprio povo, se utilizou perfeitamente de todos os meios técnicos [...] A magnitude de seus crimes poderia ser explicada pelo fato de que, para cometê-los, Hitler soube utilizar-se primeiro dos meios oferecidos pela técnica [...] o cinema foi um destes meios “
(Virilio, 2013, p. 127).

Portanto, o que Virilio (2013) e Adorno e Horkheimer (2002) tentam dizer é que o cinema e a estética nazifascista não surgiu do nada, não foi um ponto fora da curva, mas o conjunto de várias memórias que se interligam para formar o que formou. E estas memórias ainda estão presentes no cinema atualmente. Mas como estas memórias ainda atuam na sociedade?

5.2 O PRAZER DA VIOLÊNCIA NO CINEMA

Na dinâmica desta indústria, a qualidade do entretenimento organizado transformou-se na qualidade da crueldade sistematizada. O deleite na violência contra personagens converteu-se em violência direcionada ao espectador, como evidenciado em filmes de desenhos animados (podendo ser extrapolado para obras de propaganda cinematográfica) (cf. Sontag, 1986).

A convergência entre a indústria cultural e o regime nazista é inescapável, uma vez que o apreço pela violência figura como uma característica intrinsecamente fascista. Adolf Hitler, por exemplo, foi analogamente equiparado a um diretor onipotente de cinema, orquestrando um espetáculo de dimensões globais. Por exemplo, o filme "Hitler, um Filme da Alemanha", de Syberberg, retrata Hitler, que nunca esteve no front e testemunhava a guerra todas as noites por meio de noticiários cinematográficos, como uma espécie de cineasta (cf. Sontag, 1986).

Virilio (2013) conclui que durante a Segunda Guerra Mundial, o verdadeiro poder passou a dividir-se entre "a logística das imagens e sons e os gabinetes de guerra e propaganda", líderes como o Führer já não governavam, mas "comportavam-se como diretores" (p. 126).

Entretanto, em uma rara concessão do cinema, Adorno e Horkheimer (2002) afirmam que *O Grande Ditador*, de Charles Chaplin, abordou um ponto crucial: a semelhança entre o barbeiro do gueto e o ditador. O líder, afinal, representa "menos

o pai do que a projeção coletiva e desmesuradamente aumentada do ego impotente de cada indivíduo", dessa forma, eles se transformam no que sempre foram ao longo de toda a era burguesa: "atores representando o papel de líderes" (Adorno; Horkheimer, 2002, p. 220-221). Portanto, assim como o cinema, a política do nazifascismo foi, segundo Sontag, a "mais elevada e mais compreensiva de todas as artes [...] e nós, que formulamos a nova política alemã, nos sentimos como artistas" (1986, p. 73).

Quanto às outras formas de prazer, o cinema engana seus consumidores ao prometer continuamente uma satisfação que nunca é plenamente alcançada (cf. Adorno; Horkheimer, 2002), a exposição dos objetos do desejo apenas estimula um prazer preliminar "que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo" (p. 130-131).

Ao contrário de outras artes, a indústria cultural, que é simultaneamente puritana e pornográfica, não excita o espectador, mas o reprime. Se tudo na indústria do erotismo gira em torno da sexualização e do sexo, é justamente porque esse ato nunca deve se materializar. Líderes fascistas também expressavam suas preferências por metáforas sexuais. Hitler via a liderança como um domínio sexual sobre as massas "femininas", uma forma de estupro. Movimentos de direita, mesmo sendo repressivos e puritanos, como assim é a indústria cultural, possuem uma aura erótica, o que pode explicar a atual erotização de símbolos nazistas. Portanto, há uma "ligação natural" entre o sadomasoquismo e o fascismo (cf. Sontag, 1986, p. 81).

Sob a égide da indústria cultural, o ato de divertir-se implica concordância e a capacidade de esquecer o sofrimento, mesmo quando este é retratado. A pergunta retórica "Mas o que é que as pessoas querem?" parece dirigir-se a indivíduos pensantes, quando, na verdade, sua missão é desacostumar essas pessoas de sua objetividade (cf. Adorno; Horkheimer, 2002).

A subjetividade, de fato, é uma das primeiras vítimas dos regimes totalitários, e a retórica (aliada à propaganda) figura como um de seus principais instrumentos. Em 1943, Goebbels dirigiu-se à sociedade alemã com a pergunta:

os ingleses afirmam que o povo alemão prefere a rendição à guerra total; eu lhes pergunto, vocês desejam a guerra total? Vocês a desejam ainda mais total, mais radical do que podemos imaginá-la hoje?" Sob a provável aprovação, o Ministro da Propaganda decretou: "Que a tempestade se inicie" (Virilio, 1993, p. 133).

Assim como o nazismo já o fizera antes, a indústria cultural, baseando-se na ideologia neoliberal, "maliciosamente realizou o homem como ser genérico": cada indivíduo é um "mero exemplar", completamente substituível (Adorno; Horkheimer, 2002, p. 136-137).

Essa regra foi aplicada de maneira magistral a todos os não-arianos, considerados os "únicos fundadores de uma humanidade superior" e o "tipo primitivo daquilo que entendemos por homem" (Hitler *apud* Schilling, 1988, p. 445), mas também aos fracos ou doentes da raça eleita. O *Führer* foi, sobretudo, "uma síntese do pensamento reacionário europeu" (Schilling, 1988, p. 30), e os filmes do período pré-nazista corroboram essa ideia. Segundo Krakauer, o programa governamental *Os Caminhos para a Força e a Beleza* (1925) promoveu, por meio da ginástica e do esporte, a "regeneração da raça humana" (Krakauer, 1988, p. 169). Deste modo, "[o] belo é tudo o que a câmara reproduz" (sob o domínio da estereotipia). A UFA⁴⁴, ao divulgar seus *Kulturfilm* [documentários], proclamava: "O mundo é belo; seu reflexo é o *Kulturfilm*" (KRAKAUER, 1988, p 168).

⁴⁴ Considerado um dos maiores estúdios cinematográficos da Alemanha, a *Universum Film AG*, mais conhecida pela sigla UFA, foi fundada em 18 de dezembro de 1917 e produziu, entre outros, o clássico *Metropolis* (1927), dirigido por Fritz Lang (1890-1976).

6 O RENASCIMENTO DO CINEMA NOS ANOS DE 1970 A 1990: OS FILMES DE HOMEM "BRUCUTU"⁴⁵ OU *HARDBODY FILMS*

Dentro dos estudos sobre cinematografia, frequentemente se deu por certo que os filmes de ação contemporâneos de Hollywood são “filmes estúpidos para pessoas estúpidas” (Tasker, 2014, p. 5, tradução nossa⁴⁶), vistos como inerentemente conservadores, espetacularmente superficiais e narrativamente simplistas (cf. Tasker, 2014).

Críticos tradicionalmente não analisaram o gênero com rigor, preferindo, em vez disso, lançar críticas amplas contra sua percebida simplicidade ideológica. Surpreendentemente reflexivos, muitas vezes abordando a audiência com um conhecimento irônico de sua própria natureza espetacular e repetitiva, os filmes de ação são um local rico para a complexa interação de narrativa, espetáculo e masculinidade.

Na década de 1970 até o início da década de 1990, um tipo específico de filme dominou a produção em Hollywood: os filmes *hardbody* (cf. Jeffords, 2006). Produzidos e atuados por atores fisiculturistas, esses filmes *hardbody* destacam personagens hiper-masculinos envolvidos em várias proezas heróicas. Embora se encaixem firmemente no gênero tradicional de ação / aventura de Hollywood, estes filmes são notáveis por insistirem em retratar a forma masculina desnuda, além da violência excessiva e sequências de ação hiperbólicas e protagonistas musculosos que dominam esses filmes perpetraram tanto a violência quanto a ação das narrativas com um entusiasmo quase super-heróico (cf. Ayers, 2008).

O gênero *hardbody*, é definido por Ayers (2008) como filmes de ação de Hollywood (geralmente muito violentos) produzidos principalmente entre o final da década de 1970 até meados da década de 1990, que apresentam um herói

⁴⁵ O termo "Brucutu" configura-se como uma expressão idiomática que denota um indivíduo de maneiras ásperas, grosseiras e rudes. Sua origem remonta ao protagonista preeminente de uma revista em quadrinhos homônima, cuja narrativa foi concebida nos Estados Unidos pelo quadrinista Vincent T. Hamlin, em 1930, sob o título de "Alley Oop". No enredo gráfico, Brucutu é delineado como um homem das cavernas munido de um rudimentar porrete, coabitando com seu dinossauro Dinny no fictício reino pré-histórico de Mu. No contexto brasileiro, a conotação da gíria evoluiu para denotar um comportamento "grosseiro", ganhando notoriedade mediante a popular canção intitulada "Brucutu", do cantor Roberto Carlos na década de 1960. A composição musical narra as peripécias do homem das cavernas, contribuindo para a consolidação do termo com tal acepção no léxico nacional.

⁴⁶ No original, "dumb movies for dumb people".

masculino central como o único protagonista encarregado de "salvar o dia" (Ayers, 2008, p. 42, tradução nossa⁴⁷).

O que é único nesse grupo de filmes é o foco no corpo do herói masculino, um corpo fetichizado por sua musculatura forte e esculpida e/ou por sua habilidade atlética e destreza física. Esses filmes também fetichizam as armas, veículos e outros objetos usados pelos heróis em suas missões.

O interessante também é que muitos desses filmes têm um elenco de apoio muito limitado e uma trama romântica paralela subdesenvolvida ou completamente inexistente. As estrelas desse ciclo de filmes incluem Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Bruce Willis, Chuck Norris, Steven Seagal, Jean-Claude Van Damme e Dolph Lundgren.

6.1 OS HERÓIS *HARDBODY* E AS QUESTÕES IDEOLÓGICAS

Um elemento central no gênero *hardbody* é a representação (e fetichização) do corpo masculino forte e esculpido. As maneiras pelas quais o corpo masculino musculoso é representado seguem convenções e narrativas específicas que são repetidas em um grande *corpus* de filmes de ação das décadas de 1980 e 1990; entre estas, destaca-se a "feminização" do corpo hiper-masculino (cf. Tasker, 2003; Brown, 2017).

No gênero *hardbody*, a câmera trata o corpo masculino da mesma forma que tradicionalmente tratou o corpo feminino: por meio de tomadas excessivamente prolongadas, panoramas ao longo do corpo e closes de partes específicas do corpo. A feminização do corpo hiper-masculino também levanta questões sobre a identificação da audiência com os atores *hardbody*, uma vez que esses filmes foram criados com uma audiência predominantemente masculina em mente (cf. Neale 2003).

Entre essas questões, destacam-se as possíveis implicações (homo)eróticas que a representação de um homem feminizado tem para uma audiência masculina e as formas como esse (homo)erotismo é dispersado. Utilizando uma estrutura psicanalítica, Neale argumenta que: "em uma sociedade heterossexual e patriarcal, o corpo masculino não pode ser explicitamente marcado como objeto erótico do olhar de outro homem: esse olhar deve ser motivado de alguma outra forma, seu

⁴⁷ No original, "saving the day".

componente erótico reprimido" (Neale, 1983, p. 08, tradução nossa⁴⁸). Neale essencialmente afirma que o homem da audiência reprime seu desejo erótico por outro corpo masculino deslocando o olhar erotizado para as cenas de ação que motivam o espetáculo masculino.

Nos é oferecido o espetáculo de corpos masculinos, contudo, corpos não assinalados como objetos de exibição erótica. Não há vestígios de um reconhecimento ou aceitação daqueles corpos como exibidos exclusivamente para o olhar do espectador. Eles estão em exposição, certamente, mas não há convenção cultural ou cinematográfica que permita que o corpo masculino seja apresentado da maneira como [ator] Dietrich frequentemente é nos filmes do [diretor] Sternberg. Observamos corpos masculinos estilizados e fragmentados por *close-ups*, mas nosso olhar não é direto; é fortemente mediado pelos olhares dos personagens envolvidos. E esses olhares são marcados não pelo desejo, mas sim pelo medo, ódio ou agressão (Neale, 1983, p. 14, tradução nossa⁴⁹).

Embora Neale tenha escrito em 1983, antes da produção de muitos dos filmes *hardbody* populares, seu argumento permanece relevante para a discussão do corpo hiper-masculino e do espetáculo envolvido em sua exibição. No entanto, argumenta-se que o gênero *hardbody* consegue desenvolver as convenções cinematográficas que permitem que o corpo *hardbody* seja apresentado da mesma forma que Sternberg apresentou Dietrich, embora de maneira mais "masculina".

Em praticamente todos os filmes deste gênero, o herói musculoso passa por algum tipo de dor física, seja por meio de um regime de treinamento rigoroso, uma cena de tortura infligida pelo inimigo ou uma tortura autoinfligida para reparo corporal (cf. Tasker, 2003). Essas cenas de dor são frequentemente interpretadas como um meio pelo qual o espectador masculino pode se distanciar do possível homoerotismo evocado pelas exibições do corpo masculino:

Qualquer prazer que o espectador masculino possa obter ao observar os músculos ondulantes de Rambo é atenuado pelo fato de que essa mesma carne é insistentemente brutalizada e transformada em um espetáculo de dor, no qual se espera que o espectador, se não desviar o olhar, pelo menos contraia-se involuntariamente [...] o sadomasoquismo opera para facilitar a

⁴⁸ No original, "in a heterosexual and patriarchal society, the male body cannot be marked explicitly as the erotic object of another male look: that look must be motivated in some other way, its erotic component repressed".

⁴⁹ No original, "We are offered the spectacle of male bodies, but bodies unmarked as objects of erotic display. There is no trace of an acknowledgement or recognition of those bodies as displayed solely for the gaze of the spectator. They are on display, certainly, but there is no cultural or cinematic convention which would allow the male body to be presented in the way that Dietrich so often is in Sternberg's films. We see male bodies stylised and fragmented by close-ups, but our look is not direct, it is heavily mediated by the looks of the characters involved. And those looks are marked not by desire, but rather by fear, hatred, or aggression".

negação, por parte do espectador masculino, de um investimento homoerótico (Savran, 2006, p. 135, tradução nossa⁵⁰).

Os filmes *hardbody* encontram grande prazer em representar essas cenas de dor, as quais têm suas raízes na iconografia cristã tradicional da paixão e do sofrimento, e a resistência à dor indica um triunfo do espírito sobre o corpo no herói *hardbody* (cf. Tasker, 1993). Essa representação da dor também está relacionada ao desenvolvimento real do corpo musculoso: “o *bodybuilding* [musculação] às vezes também recorre à imagética cristã. A atividade em si envolve dor, sofrimento corporal e, com isso, a ideia do valor da dor” (Dyer, 1997, 150, tradução nossa⁵¹). Juntamente com a musculatura do corpo masculino, a fisicalidade e o movimento do corpo também proporcionam prazer, em vez de perigo psicológico, para o espectador masculino.

Concentrar-se na natureza muscular do herói de ação nega a primazia do movimento inerente à natureza “ação” do gênero. Embora a musculatura de um herói ou heroína de ação frequentemente contribua significativamente para o prazer de assistir a um filme de ação... nos filmes de artes marciais, a musculatura do corpo de um herói de ação desempenha um papel secundário diante do próprio fato dos corpos em movimento (Anderson, 2008, p. 2, tradução nossa⁵²).

Anderson (2008) argumenta que as cenas espetaculares de luta transmitem informações narrativas importantes, ampliando o conhecimento do espectador sobre os atributos de personalidade do herói. E, assim como a musculatura implica treinamento rigoroso e doloroso, o mesmo ocorre com a habilidade nas artes marciais. É simplesmente uma questão de músculos versus movimento, e ambos informam a estrutura narrativa do filme de ação *hardbody*.

Grande parte dos estudos sobre o gênero *hardbody* tem se preocupado com questões ideológicas, ou seja, questões relacionadas à raça, gênero, sexualidade e política. Os filmes do gênero *hardbody* foram frequentemente utilizados para investigar questões de gênero, especificamente as representações de masculinidade

⁵⁰ No original, “any delight that the male spectator might derive from watching Rambo’s rippling flesh is mitigated by the fact that that same flesh is insistently brutalized and turned into a spectacle of pain which the spectator might be expected, if not to avert his eyes from, at least to wince at [...] sadomasochism functions to facilitate the male spectator’s disavowal of a homoerotic investment”.

⁵¹ No original, “bodybuilding does also sometimes draw on Christian imagery. The activity itself involves pain, bodily suffering, and with it the idea of the value of pain”.

⁵² No original, “to focus on the action hero’s muscular nature denies the primacy of motion which is inherent in the genre’s “action” nature. While an action hero or heroine’s muscularity often contributes much to the pleasure of watching an action film ... in martial arts films the muscularity of an action hero’s body plays a secondary role to the very fact of bodies in motion”.

e do herói masculino, e as formas como essas representações enfrentam uma “crise de masculinidade” na cultura americana contemporânea (cf. Dyer, 2010).

De particular importância são as maneiras pelas quais os heróis desses filmes fornecem modelos de masculinidade, especificamente a negociação entre as características ativas/masculinas e passivas/femininas dos heróis e como isso afeta a identificação do espectador com esses heróis.

Além de analisar as implicações ideológicas de gênero no filme de ação *hardbody*, outros estudiosos abordam diretamente questões políticas, apresentando os filmes *hardbody* como reflexos das maiores preocupações políticas dos Estados Unidos na década de 1980 (cf. Jeffords, 2006). A autora, em particular, estabelece fortes analogias entre o filme de ação da década de 1980 e as políticas da administração Reagan, argumentando que as representações de masculinidade no filme *hardbody* refletem diretamente os ideais de masculinidade defendidos por sua administração (cf. Jeffords, 2006). Estes filmes são vistos como reflexos diretos do espírito cultural da década de 1980 e, portanto, são boas representações da ideologia dominante daquela época e talvez desta.

6.2 CONVENÇÕES E TEMAS DO CINEMA *HARDBODY*

O método de agrupamento baseado em semelhanças de características dos filmes revelam uma surpreendente unidade de convenções e temas nos filmes do gênero *hardbody*. Devido a essa unidade, estes filmes podem ser considerados utilmente como um gênero coerente e considerá-los como tal permite ao crítico elucidar tendências e preocupações específicas expressas pelos filmes.

A maioria desses filmes expressa preocupações similares sobre masculinidade e o corpo masculino, individualismo, sucesso por meio da dor e o valor do trabalho árduo. A seguir, apresenta-se uma lista detalhada delineando as maneiras pelas quais os filmes do gênero *hardbody* representam essas características:

1) A exibição do corpo masculino: como anteriormente mencionado, os filmes do gênero *hardbody* priorizam a representação do corpo masculino nu e fisicamente esculpido, fetichizando esse corpo de maneiras excessivas que, normalmente, são reservadas a personagens femininas. Ao utilizar essas convenções cinematográficas, o *hardbody* masculino é codificado como um local de

desejo (homo)erótico, como demonstrado pelas imagens do Apêndice A do filme *Universal Soldier* (1992). Nessas figuras, vemos a parte traseira nua de Luc (Jean-Claude Van Damme), que parece destoar em um filme de ação direcionado principalmente para um público masculino. Na cena da qual as imagens foram retiradas, a câmera percorre lentamente o corpo de Luc, começando com seus pés e terminando com um plano de suas costas esculpidas, um movimento de câmera normalmente reservado para formas femininas nuas. Como o público-alvo dos filmes do gênero *hardbody* é principalmente masculino (e a cultura dos EUA desvaloriza fortemente o desejo homoerótico masculino), deslocar esse erotismo torna-se uma preocupação central desses filmes.

2) Cenas de tortura, dor e treino: quase todos os filmes centrados no corpo *hardbody* apresentam cenas do corpo em dor, seja através de tortura ou de um regime de treinamento rigoroso. Essas representações de dor servem para deslocar quaisquer sentimentos (homo)eróticos que possam ter sido evocados pela exposição do corpo musculoso masculino e as representações também mostram a força, resistência e fisicalidade da forma esculpida do corpo masculino.

A capacidade do corpo *hardbody* em suportar a dor denota uma força congruente de mente e força de vontade. Assim como no pensamento cristão, os filmes centrados no corpo masculino se veem como um recipiente, uma ferramenta com a qual atingir objetivos. A dor é algo que a mente deve suportar para que o corpo alcance seus objetivos, e uma falha do corpo indica uma fraqueza semelhante da mente/espírito.

No contexto de sequências de treinamento, a dor do herói reafirma e propaga a ideologia americana de crescimento moral através do esforço físico e sofrimento; em outras palavras, "sem dor, sem ganho". O herói com corpo musculoso é capaz de realizar sua busca e derrotar os vilões porque o herói valoriza o trabalho árduo, enquanto seus inimigos preferem atalhos. Cenas de dor também reforçam a noção do corpo como ferramenta através de representações de lesões e auto-reparo corporal.

Os filmes do gênero centrado no corpo masculino veem seu corpo como primariamente mecânico; o corpo pode ser esculpido em uma forma imponente, treinado para ser uma arma infalível e reparado se sofrer algum dano. O personagem Rambo, em seus filmes, talvez exemplifique melhor essa tendência.

Ao longo dos três filmes de Rambo, a grande ênfase é colocada no treinamento excepcional que o personagem recebeu e na perfeição de seu corpo como arma. Seu corpo é visto como um produto do exército americano e, no filme *First Blood* (1982), o Coronel Trautman (mentor/pai adotivo de Rambo) declara que "Deus não fez Rambo; eu o fiz".

No terceiro filme de Rambo (*Rambo III*, 1988), Trautman faz referência semelhante à criação de Rambo e até usa a analogia de um escultor: "não fizemos de você essa máquina de combate. Apenas eliminamos as arestas ásperas." Rambo vê seu corpo como um aparato mecânico, imune à dor e a ser tratado como uma máquina, na qual Rambo realiza uma auto-cirurgia após sofrer uma lesão em combate.

Esse ideal de corpo-como-máquina encontra sua extensão lógica na prevalência de robôs e ciborgues nos filmes do gênero centrado no corpo *hardbody*. Muitos desses filmes apresentam robôs e ciborgues como personagens principais (por exemplo, os filmes do *The Terminator* (1984), *Cyborg* (1989), *RoboCop* (1987) e *Solo* (1996)), e esses seres mecânicos levam os atributos de seus equivalentes de carne e osso ao mais alto nível.

Como tal, os robôs/ciborgues nos filmes centrados no corpo masculino podem ser considerados os "últimos" corpos musculosos. Esses corpos musculosos definitivos são literalmente máquinas, ferramentas criadas por humanos para propósitos específicos. Robôs/ciborgues não sentem dor, são fanaticamente orientados a objetivos e não desistem até que estejam fisicamente incapazes de continuar. No entanto, esses heróis mecânicos carecem da capacidade dos heróis de carne e osso de suportar e ignorar a dor e de lutar através dela estoicamente, uma característica essencial para a ideologia do corpo *hardbody*. Portanto, os corpos *hardbody* robóticos/cibernéticos incorporam a eficiência mecânica almejada pelos corpos musculosos de carne e osso, embora sem o sofrimento físico que é tão essencial para a ontologia corpórea do *hardbody*.

3) Ambientes selvagens ou industriais: a maioria dos filmes do gênero centrado no corpo musculoso masculino ocorre em ambientes como a selva (por exemplo, *American Ninja* (1985), *Missing in Action* (1984) e *Predator* (1987) ou em cenários industriais (por exemplo, *Cobra* (1986), *Die Hard* (1988) e *RoboCop* (1987)). Dado que a maioria dos heróis são ex-soldados treinados em guerra de guerrilha, esses ambientes labirínticos oferecem o cenário ideal para que o corpo

hardbody demonstre suas habilidades em combate furtivo. Esses locais também evocam os ambientes labirínticos do Vietnã, reforçando a importância do Vietnã para a trama e personagens desses filmes.

Muitos dos filmes incluem ex-soldados do Vietnã (por exemplo, os filmes de *Rambo* (1985) e *Universal Soldier* (1992)) ou se passam no próprio Vietnã, focalizando o resgate de prisioneiros de guerra americanos (por exemplo, *Missing In Action* (1984), *Rambo* (1985)). Esses filmes representam, de certa forma, um processo de recuperação da vitória diante da derrota americana no Vietnã. Esses corpos musculosos, os verdadeiros heróis do Vietnã, finalmente têm a oportunidade de alcançar a vitória que a burocracia ineficaz do governo americano lhes recusou (cf. Jeffords, 2006).

4) Fetichização de armas e veículos: Assim como os filmes do gênero centrado no corpo musculoso fetichizam o corpo masculino, também existe a fetichização das armas e dos veículos usados pelo herói. Essa fetichização tanto de corpos quanto de máquinas nos filmes centrados no corpo segue uma lógica interna consistente; ambas as situações são vistas como ferramentas, têm uma aparência dura e mecânica, e são singularmente adequadas para cumprir um propósito específico (geralmente causar a morte).

Armas, veículos e outras ferramentas também são representados com muitas das mesmas técnicas de filmagem que o cinema de ação utiliza: *close-ups* fragmentadas, cortes rápidos e tomadas prolongadas. Os filmes centrados no *hardbody* também personificam as armas de tal forma que elas se tornam pseudo-personagens e esses personagens-armas funcionam como parceiros dos heróis musculosos, definindo-os e desenvolvendo suas personalidades.

Em *Predator* (1987), por exemplo, cada personagem é designado a uma arma específica que reflete sua personalidade: o arrogante Blain empunha uma mini-metralhadora e o "nativo americano" Poncho é identificado com uma faca. Na medida em que essas armas e veículos adquirem significado simbólico especial dentro das narrativas dos filmes centrados no corpo masculino, servem como exemplos da conceituação da iconografia de gênero de ação, descrita por Schatz (1981).

5) Aspectos individualistas: os filmes do gênero centrado no corpo musculoso masculino sempre enfatizam a individualidade de seus heróis. Inspirados nos filmes de vigilante/vingança da década de 1970, por exemplo, as séries *Death*

Wish (1974) e *Dirty Harry* (1971), os filmes centrados no corpo *hardbody* frequentemente colocam seus heróis contra instituições corruptas ou excessivamente burocráticas.

Essas instituições tornaram-se inchadas, ineficazes e muitas vezes cúmplices de atividades ilegais, e o herói "renegado" deve depender de si mesmo e de seu próprio código moral para restaurar a justiça tanto a si mesmo quanto, por extensão, à sociedade como um todo. Para realizar essa tarefa, o corpo *hardbody* muitas vezes precisa quebrar a lei para restaurar a própria lei. Como tal, o herói musculoso é, como seus antecessores do Velho Oeste e o Cinema Noir, uma figura individualista; ele transita tanto pelos mundos "civilizado" quanto "incivilizado", mas não é verdadeiramente um membro de nenhum deles.

Contando com seus próprios métodos não convencionais e violentos, o corpo masculino deve agir de maneira incivilizada para fazer justiça àqueles que escaparam da justiça civilizada da sociedade. Cumprida sua missão, o herói retorna às suas raízes incivilizadas (como em *Rambo* (1985)) ou tenta reintegrar-se à sociedade civilizada (como em *Under Siege* (1992)).

Os filmes centrados no corpo masculino também destacam a individualidade de seus heróis ao eliminar qualquer vestígio de uma trama romântica heterossexual entre o corpo musculoso e uma parceira feminina. Embora haja algumas exceções (como *Red Sonja* (1985) e *Under Siege* (1992)), a maioria dos filmes centrados no corpo masculino possui uma trama romântica secundária subdesenvolvida ou completamente ausente e um elenco de apoio dispensável. O foco está exclusivamente no herói e em sua busca; suas vitórias pessoais sobre o mal eclipsam quaisquer realizações interpessoais que ele possa alcançar.

6) Confronto final: os filmes do gênero centrado no corpo *hardbody* apresentam de forma proeminente um tiroteio ou confronto final durante seus atos finais. Geralmente, isso consiste em uma "última luta" entre o herói musculoso e seu nêmesis malévolo também musculoso e, às vezes, começa com um ataque ao complexo do vilão (como em *Commando* (1985) e *American Ninja* (1985)). O paralelo entre o herói musculoso "bom" e o herói musculoso "mau" é estabelecido no início do filme e sua narrativa intercala suas tramas duplas, concluindo com a fusão das tramas em um confronto final. A derrota do *hardbody* mau no final do filme sinaliza tanto uma vitória pessoal e moral para o herói musculoso em particular quanto uma vitória para a Justiça em geral.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes de ação *hardbodies* tiveram seu declínio no final da década de 1990, tal fenômeno pode ser atribuído a diversos fatores, dentre eles o avanço e a disponibilidade de efeitos especiais digitais relativamente acessíveis (cf. AYERS, 2008). Assim como ocorre com qualquer produto de cultura de massa, as mudanças nas preocupações culturais e ideológicas também desempenharam um papel na evolução do gênero de filmes de *hardbody*.

A partir de meados da década de 1990, Hollywood deixou de considerar o filme de ação como um investimento financeiramente viável. O cinema de Hollywood passou a concentrar-se mais em tramas de ficção científica e fantasia, em detrimento de combates de guerra "realistas", exemplificados por obras como *Independence Day* (1996), *Men in Black* (1997), *Armageddon* (1998) e *The Matrix* (1999).

No entanto, a memória do público das características anteriormente mencionadas ainda permaneceram, visto que os filmes de ficção científica das décadas de 1990 ainda tinham todas as características dos filmes *hardbodies*, com exceção da hipersexualização do corpo masculino.

É neste momento histórico do cinema hollywoodiano que *Starship Troopers*, o primeiro objeto de estudo, se insere. O público passou anos consumindo o conteúdo *hardbody* de tal forma que criou uma memória que já não é mais individual, mas coletivo daquelas pessoas que passaram anos assistindo os filmes de heróis masculinos musculosos. Além disso, como mencionado no capítulo anterior, o cinema hollywoodiano está imerso na estética nazifascista de tal maneira que, quando *Starship Troopers* tentou criticar o livro e a cultura de filmes hollywoodianos, as pessoas simplesmente tiveram uma compreensão do filme diferente da pretendida pelos realizadores, não pela mensagem ser de difícil interpretação, mas por causa da memória coletiva que, naquele ponto, já estava bem arraigada na percepção das pessoas.

Neste momento, deve-se analisar ponto a ponto cada características dos filmes *hardbody* em comparação com *Starship Troopers*:

1) A exibição do corpo masculino: em *Starship Troopers*, existem dois tipos de corpos masculinos: ou os totalmente vestidos com a farda militar ou os corpos de homens deficientes. Não existe um "corpo perfeito" com músculos

definidos para serem (homo)erotizados, os corpos despidos são ou corpos deficientes, causados pela guerra, ou estão muito longe das câmeras.

2) Cenas de tortura, dor e treino: existem cenas de dor, tortura e treino, mas estas cenas não são de forma alguma para aprimorar o herói, mas como resultado dos ataques dos “bugs” e dos “arachnids”. Após estas cenas, os homens estão mutilados, feridos psicologicamente e não estão aptos a continuar a guerra.

3) Ambientes selvagens ou industriais: na maior parte do tempo, os ambientes são desertos, sem vida, a não ser os “vilões” do filme, não existe a menor condição de ter vida em Klendathu e os ambientes na Terra são os mais mundanos, são escolas para treinamento, cidades e áreas comuns.

4) Fetichização de armas e veículos: existem armas e veículos, mas não são únicos e próprios dos heróis. As armas são idênticas a todas as outras e mulheres e, até mesmo, crianças (algo impensado nos filmes *hardbody*) portam armas em todos os momentos do filme.

5) Aspectos individualistas: o filme não apresenta aspectos individualistas, as ações e questionamentos são tomadas em grupos e, no final do filme, este aspecto comunitário anti-individualista é mais evidente. Para derrotar um ninho de “arachnids” foi necessário centenas de soldados. A derrota da rainha precisou do sacrifício de muitos soldados, inclusive do sacrifício de um protagonista para que os outros pudessem destruir o ninho.

6) Confronto final: o inimigo não é um homem musculoso, mas um simples animal que está defendendo seu território e seu lar de invasores humanos que usam roupas inspiradas nos uniformes nazistas. Assim como no início, o fim do filme nada mais é que propaganda governamental sobre a guerra que está longe de acabar, mostrando aos telespectadores que tudo isso não passa de pura performance. Não existe nada heróico e os protagonistas, na verdade, são os vilões.

No início dos anos 2000, os filmes de super-heróis começaram a dominar as bilheterias e esses filmes, de muitas maneiras, são descendentes diretos dos filmes de ação *hardbody* da década de 1980, como evidenciado pelas séries *X-Men* (2000, 2003, 2006), *Spiderman* (2002, 2004, 2007) e *The Incredible* (2004).

Tanto o filme *hardbody* quanto o filme de super-herói apresentam um protagonista com “poderes” especiais cujo dever é salvar o mundo. Assim como o herói musculoso, o super-herói é uma figura solitária, lutando para se encaixar na sociedade “normal” enquanto transita por um mundo de violência e morte. No

entanto, ao contrário do herói musculoso, o super-herói divide sua personalidade por meio de um *alter ego* para negociar esses dois mundos. Além disso, assim como as armas do herói musculoso, o super-herói possui habilidades únicas que o definem, refletem sua personalidade e o auxiliam em sua missão de salvar o mundo. Embora a relação entre o filme de ação muscular e o filme de super-herói seja uma tangente ao meu projeto atual, é um tópico que, no entanto, merece mais pesquisa e análise.

Em relação ao segundo objeto de pesquisa, a série *the Boys*, a resposta do motivo pelo qual as pessoas não entenderam a mensagem da obra é mais complexa do que a resposta de *Starship Troopers*: não é só a memória coletiva das pessoas que está dificultando o entendimento do público, mas é algo mais complexo, a própria série faz questão de não só utilizar as características dos filmes *hardbody*, mas as extrapolam de tal forma que os telespectadores fiquem embriagados com as imagens e esquecem o enredo da série.

O que vêm junto à memória coletiva das pessoas hoje, no momento em que a série é mostrada, é a memória da estética e ideologia nazifascista. Como dito anteriormente, quando há uma memorização, a memória é readaptada e reconstruída a partir de uma memória coletiva anterior.

A série em si não criou o fascismo moderno, mas fez um excelente trabalho em reconstruir esta memória para os nossos dias, ele fabricou uma estética onde esse pensamento se tornou aceitável e *mainstream*. Através das declarações de Kripke, o diretor, ou dos roteiristas é muito pouco provável que eles tivessem essa intenção, mas intencionalidade e lógica pouco importam porque o imaginário fascista é mais estético do que lógico. Não estamos dizendo necessariamente sobre os líderes do movimento, mas da pessoa comum que se utiliza dessas ideias.

A parte sedutora do imaginário fascista para uma pessoa comum, que muitas vezes nem sabem o que é fascismo, é justamente a sensação de poder, é a estética do poder, é o discurso do poder. É a narrativa de recuperar um poder que eles sentem que foi retirado e o Capitão Pátria está justamente nesta posição: o lugar da estética e do discurso do poder. Mesmo que o texto de *The Boys* (2019) diga que não é correto idolatrar esses personagens, eles são estética e discursivamente idolatrados.

Parte do que a política fascista faz é levar as pessoas a se dissociarem da realidade, fazendo com que elas desassociem a realidade em favor de uma narrativa, geralmente, nacionalista sobre o declínio do país e a necessidade de um

líder forte para devolvê-lo à grandeza, assim, o foco de sua vida já não é mais o mundo ao seu redor, mas é o líder. (cf. Illing; Stanley, 2018).

Na falta de um líder literal, o imaginário fascista faz com que as pessoas comecem a procurar um líder em outros lugares e a cultura pop está repleta de figuras que preenchem esse vazio. Existe toda uma memória social que foi construída, em grande parte, a partir de uma estética militar e individualista que glorifica ações individuais em detrimento do coletivo: o escolhido, o grande líder, o cara que sozinho resolve, o que se destaca em meio a uma multidão amorfa, homens brancos com corpos esculturais desprovidos de libido ou corpos que só servem para performance de guerra.

Quando é mostrado personagens assim, como o Capitão Pátria, não importa o que o texto diz, a estética e o discurso no imaginário coletivo já contam a história inteira antes de qualquer palavra seja dita. Estamos cercados por essa estética e esse discurso em tudo o que é lugar: na propaganda (como o comercial da *Apple* (1984)⁵³ ou o comercial da *Nike* (2013)⁵⁴), no cinema, no videoclipe ou na internet. É praticamente impossível escapar disso.

O que nos leva de volta a 1997, *Starship Troopers* fracassou nos cinemas e é possível entender o motivo, não era só o contexto cultural da época, não era só porque as pessoas "não entenderam o que viram", é porque o filme desafia a memória coletiva da audiência. É difícil entender a obra porque Paul Verhoeven tentava subverter a estética em si e acaba chocando-se com a memória que até aquele ponto foi construída. Ele não quis cair nas armadilhas que *The Boys* (2019) caiu.

O diretor não usa os códigos e signos convencionais que indicam para a audiência para quem ela deve torcer na história, assim, como resultado, o filme parece vazio, simplório, mesmo sendo exatamente o contrário disso. É estranho assistir *Starship Troopers* mesmo entendendo todo o contexto. É um filme muito dissonante de tudo o que estamos acostumados a lembrar.

Os protagonistas não são heróicos, mas apáticos. Os momentos que supostamente deveriam ser triunfantes, ou algo do tipo, parecem letárgicos. É tudo meio dormente. O que é ainda mais destoante em um gênero narrativo e em uma

⁵³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2zfqw8nhUwA>. Acesso em 07/01/2023.

⁵⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cgbszBUHUqg>. Acesso em 07/01/2023.

indústria tão dominada por uma narrativa triunfante de militarismo e de individualismo.

Existe um problema maior do que a ignorância dos “nerdolas”. Nossos discursos e nossas formas de comunicar ideias já são naturalmente enviesadas. Existem memórias sociais por trás dos símbolos, códigos e discursos que aparecem no cinema. Existem valores. Existem ideologias implícitas por trás de um ângulo de câmera, um jogo de luz e de uma paleta de cores. Estes elementos trazem à memória histórias inteiras antes mesmo que qualquer frase seja formulada.

Por isso, é mais fácil para pessoas como Neil Gaiman ou Eric Kripke simplesmente jogar a culpa em um grupo de fãs alucinados. É muito mais fácil dizer que um homem, que foi a uma demonstração antidemocrática fantasiado de um personagem que criou, é simplesmente “a arte da estupidez ignorante” ou “eles não entenderam o que leram” do que entender o que, como criador, analisar a história e pensa quais memórias e discursos vêm à tona quando se produz a história. Portanto, deve-se pensar sobre o que existe na história que fez com que pessoas interpretam o contrário do que se pretendia e encontrar meios de escapar destas memórias.

Não é fácil e nem simples. Mas deve-se continuar trabalhando para aprimorar estas questões. É difícil e, assim como uma memória coletiva não é construída a partir de um único indivíduo, não é um problema que se pode ser resolvido com decisões individuais.

Quando alguém com a bagagem de Neil Gaiman é questionado sobre os fãs racistas dos quadrinhos que ele criou, esperava-se uma resposta melhor do que apenas “eles não entenderam o que leram”. Sim, eles podem não ter entendido, mas quais os motivos para eles não “compreenderem” e quais os métodos necessários para modificar a memória construída ou pelo menos proteger as pessoas que são alvos dos discursos de ódio promovido em partes por sua obra. Há algum nível de responsabilidade aí, não é o autor sozinho que precisa carregar esse fardo, no entanto, esse fardo existe.

Concluindo esta monografia, analisando o modo como a audiência recebeu as obras e os discursos que foram proferidas nas redes sociais, parece-nos que o discurso de ódio é um meio muito lucrativo para divulgar a série. Se olharmos para a cobertura de *The Boys*, em especial, a terceira temporada, e a série *The Sandman* (2022), semanas antes do lançamento da série, observa-se que

é muito difícil não encontrar artigos de mídia sobre os fãs racistas da série. É quase como se esse tipo de discurso fosse utilizado como marketing para a série.

Talvez, podemos pensar que o culpado desta situação é da imprensa e não dos autores ou diretores, mas devemos lembrar que assessoria de imprensa existe e sua cobertura sobre um determinado produto cultural não é tão orgânica quanto ela tenta ser, mas parcialmente impulsionada pelas empresas que produzem estas séries ou filmes.

Retomando algo que foi dito na introdução sobre os comentários racistas de fãs do *The Boys* após a cena que referenciou a *Black Lives Matter*, vários destes comentários viraram notícia porque apareceram primeiro no X (Twitter) oficial da série com a finalidade de promover a temporada.

Existe um problema maior que abrange a cultura *pop* e a memória coletiva das pessoas que os mantém em funcionamento em uma espécie de modelo de negócios que faz com polêmicas sejam fabricadas a custa da disseminação indiscriminada de ideologias fascistas. Isto seria um bom tema para ser pesquisado em outro momento.

Por fim, durante a pesquisa desta monografia, deparamo-nos com uma série de comentários nas redes sociais (como X [Twitter], *Reddit*) ou mesmo em sites de críticas de filmes (como o *Rotten Tomatoes*) que apresentam um ponto em comum: sobre o que é “ser homem”, mais especificamente, sobre a crise na masculinidade ocidental. Por que tantos homens se sentem cada vez mais alienados pelo fato de serem homens? E por qual motivo vem cada vez mais surgem grupos que procuram resgatar “valores masculinistas”? Muitas pessoas serão tentadas a responder a estas perguntas, dizendo que a culpa é o machismo. Realmente a resposta é sim, mas é um pouco mais complicada do que uma simples afirmação. Neste ponto, percebe-se que existe um discurso em movimento e ele deve ser pesquisado e analisado, não só para compreendê-lo, mas também para buscar soluções apropriadas para responder a esses problemas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ANDERSON, Aaron. Kinesthesia in Martial Arts Films: Action in Motion. **Jump Cut: a Review of Contemporary Media**: v. 42, 2008, p. 01-11.
- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Traduzido por Roberto Raposo. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- AYERS, Drew. Bodies, bullets, and bad guys: elements of the hardbody film. **Film Criticism**: n. 03, v. 32, 2008, p. 41 - 67.
- BACK, Ceres; CUNHA, Luís. As múltiplas faces da comodificação e a constituição da crítica acerca das práticas de consumo contemporâneas. **Ciências Sociais Unisinos**: v. 53, n°1, pp. 136-147, 2017. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2017.53.1.14>. Acesso em 02/02/2023.
- BAKHTIN, Mikhail. **A estética da criação verbal**. Traduzido por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997..
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BROWN, Jeffrey. Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the Point of No Return. **Cinema Journal**: n. 03, v. 35, 2017, p. 52-71.
- CANDAU, Joël. **Antropologia da memória**. Traduzido por Míriam Lopes. Lisboa: Instituto Piaget, 2005 [1996].
- CAPELATO, Maria. **Multidões em Cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papirus, 1998.
- COSTA, Carol; GAIMAN, Neil. Sandman: "quem reclama da série não leu a HQ", diz Gaiman. **Omelete**. 05/08/2022. Disponível em <<https://www.omelete.com.br/series-tv/sandman-netflix-reclamacoes-elenco>>. Acesso em 06/01/2023.
- COURTINE, Jean-Jacques. Orientações teóricas da pesquisa. In: Courtine, J.J. **Análise do discurso político**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos (SP): EDUFSCar, 2009, pp. 99-115.
- COURTINE, Jean-Jacques. O tecido da memória: algumas perspectivas de trabalho histórico nas ciências da linguagem. **Polifonia**, [S. l.], v. 12, n. 12(2), 2006, pp 01-13. Traduzido por Roberto Leiser Baronas e Nilton Milanez. Disponível em: <<https://www.polifonia.org.br/index.php/polifonia/article/view/122>>. Acesso em 02/02/2023.

[://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1067](http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1067)>. Acesso em: 30/04/2023.

CRIM, Brian. "A world that works": fascism and media globalization in Starship Troopers. **Film & History an Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies**, [S. l.], v. 39, n° 02, 2009. Disponível em <<https://muse.jhu.edu/article/376067/pdf>>. Acesso em 13/04/2023.

DAMÁSIO, António. **Os mistérios da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Traduzido por Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DYER, Richard. **Ação!**: o cinema de ação e de espetáculo. Tradução de José Arroyo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DYER, Richard. **White**. New York: Routledge, 1997.

EPSTEIN, Edward. **O Grande Filme: dinheiro e poder em Hollywood**. São Paulo: Summus, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GARCIA, Tânia. **O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930–1946)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

GRAEFF, Lucas. Memória Coletiva. Verbetes. In: BERND, Zilá; MANGAN, Patrícia. **Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da cibercultura**. 2 ed. Canoas: Ed. Unilasalle, 2017.

GONÇALVES, Maurício. **Cinema e identidade nacional no Brasil 1898–1969**. São Paulo: LCTE Editora, 2011.

HACKING, Ian. **Rewriting the Soul**. Princeton University Press, 1998.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent L. Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990 [1950]. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7590378/mod_resource/content/1/Halbwachs%201990.pdf>. Acesso em 09/06/2023.

HALBWACHS, Maurice. **La classe ouvrière et les niveaux de vie: recherches sur la hiérarchie des besoins dans les sociétés industrielles contemporaines**. Paris: ALCAN, 2003 [1912]. Livro II. Disponível em <http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/classe_ouvriere/classe_ouvriere.html>. Acesso em: 16/06/2023.

HALBWACHS, Maurice. **La topografia legendaria de los evangelios en tierra santa: estudio de memoria colectiva**. Traduzido por Ramon Ramos Torres. Madrid: CIS, 2014 [1914].

HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Albin Michel, 2002 [1925]. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_soc_memoire.html>. Acesso em 28/06/2023.

HEINLEIN, Robert. **Starship Troopers**. New York: Aleph, 1959.

HIATT, Brian; KRIPKE, Eric. Yes, Homelander on "The Boys" Is Supposed to Be Donald Trump. **Rolling Stone**. 17/06/2022. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/boys-penis-homelander-trump-billy-joel-season-3-1369258/>>. Acesso em 08/02/2023.

HARVEY, David. **Condições pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1994.

ILLING, Sean; STANLEY, Jason. How Fascism Works: A Yale philosopher on fascism, truth, and Donald Trump. **Vox**. 15/12/2018. Disponível em <<https://www.vox.com/2018/9/19/17847110/how-fascism-works-donald-trump-jason-stanley>>. Acesso em 02/02/2023.

JEFFORDS, Susan. The New Vietnam Films: Is the Movie Over?. **Journal of Popular Film and Television**: n. 13, v. 04, 2006, p. 186-194.

KEMPLEY, Rita. "Starship Troopers": a slew of beauties bash big bugs. **Washington Post Staff Writer**. 07/09/1997. Disponível em <<https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/starshiptrooperskemp.htm>>. Acesso 23/12/2022.

KRAKAUER, Siegfried. **De Caligaria a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LIEURY, Alain. **Psychologie de la mémoire**: histoires, théories, expériences. Paris: Dunod, 2021.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de texto de comunicação**. Tradução de Maria Cecília Souza e Silva e Décio Rocha. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Traduzido por Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOIRAND, Sophie. De la nomination au dialogisme: quelques questionnements autour de l'objet de discours et de la mémoire de mots. In: CASSANAS, A.; DEMANGE, A.; LAURENT, B.; LECLER, A. (ORGs.). **Dialogisme et Nomenclature**. Montpellier (França): Université Paul-Valéry, 2013. Disponível em <<https://hal.science/hal-03286658/document>>. Acesso em 01/10/2023.

MOIRAND, Sophie. Discursos sobre a ciência e posicionamentos ideológicos: retorno sobre as noções de formação discursiva e de memória discursiva. In: BARONAS, R. (ORG.). **Análise do discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. Traduzido por Nilton Milanez e Roberto Leiser Baronas. São Paulo: Pedro e João, 2007, pp. 247-281.

MOIRAND, Sophie. L'impossible clôture des corpus médiatiques: la mise au jour des observables entre catégorisation et contextualisation. **Travaux neuchâtelois de linguistique (Tranel)**, n. 40, pp. 71 - 92, 2004. Disponível em <<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01487209/document>>. Acesso em 01/10/2023.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX**. Vol 1: Neurose. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

MUCCHIELLI, Laurent; PLUET-DESPATIN, Jacqueline. Halbwachs no Collège de France. **Revista Brasileira de História**, v. 21, n. 40, São Paulo, 2001, p. 13-23. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/rbh/a/vHfhBvx4qFgPQCX7fqkfbtP/?lang=pt>>. Acesso em 13/10/2023.

NAZÁRIO, Luís. **De Caligari a Lili Marlene**: cinema alemão. São Paulo: Global Editora, 1983.

NEALE, Steve. Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema. **Screen**: n. 06, v. 24, 1983, p. 2-17.

PAVEAU, Marie-Anne. Discours et cognition: les prédiscours entre cadres internes et environnement extérieur. In: ACHARD-BAYLE, G.; PAVEAU, M. (ORG.). **Cognition, discours, contextes**. 2007. Pp. 204 - 236. Disponível em <<https://journals.openedition.org/corela/833>>. Acesso em 28/10/2023.

PAVEAU, Marie-Anne. **Les prédiscours**: sens, mémoire, cognition [en ligne]. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 85-116. Disponível em <<https://books.openedition.org/psn/735>>. Acesso em 29/04/2023.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. 7 ed. São Paulo: Paz & Terra, 2017. Traduzido por Denise Bottman. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5569693/mod_resource/content/1/PERRO%20Michelle.%20Os%20excluidos%20da%20história.pdf>. Acesso em: 29/10/2023.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Traduzido por Alain François *et al.* Campinas (SP): Unicamp: 2007.

SÁ, Israel. **Memória discursiva da ditadura no século XXI**: visibilidades e opacidades democráticas. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos (SP), pp. 230, 2015. Disponível em <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/7586/TeseIS.pdf?sequence=1>>. Acesso em 09/10/2023.

SACKS, Oliver. O marinheiro perdido. In: SACKS, O. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu e outras histórias clínicas**. 5 ed. Traduzido por Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 38-58.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Traduzido por J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Disponível em <<https://>

projetophronesis.files.wordpress.com/2009/08/os-pensadores-santo-agostinho.pdf>. Acesso em 28/10/2023.

SAVRAN, David. *The Sadomasochist in the Closet: White Masculinity and the Culture of Victimization*. **Differences**: n. 02, v. 08, 2006, p. 127-152.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres**: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. New York: McGraw-Hill, 1981.

SCHATZ, Thomas. **O gênio do Sistema**: a era dos estúdios em Hollywood. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHILLING, Voltaire. **O nazismo: breve história ilustrada**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/SESU/PROEDI, 1988.

SKLAR, Robert. **História Social do Cinema Americano**. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. Porto Alegre: LP&M, 1986.

STARSHIP TROOPERS [TROPAS ESTELARES]. Direção de Paul Verhoeven. Produção de Alan Marshall e Jon Davidson. Estados Unidos: TriStar Pictures, 1997. [DVD]. 129 min.

TASKER, Yvonne. **Action and Adventure Cinema**. New York: Routledge, 2014.

TASKER, Yvonne. **Spectacular Bodies**: Gender, Genre and the Action Cinema. New York: Routledge, 2003.

THE BOYS. Direção de Eric Kripke *et al.* Produção de Hartley Gorenstein *et al.* Estados Unidos: Amazon Prime Video, 2019. Disponível em <https://www.primevideo.com/detail/0KRGHGZCHKS920ZQGY5LBRF7MA/ref=atv_dp_season_select_s1?language=pt_BR>. Acesso em: 18/03/2023.

TURAN, Kenneth. Starship Troopers. **Los Angeles Time**. 07/09/1997. Disponível em <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1997-nov-07-ca-51016-story.html>>. Acesso em 23/12/2022.

VERHOEVEN, Paul; VAN DIEN, Caspar. **"Starship Troopers"**. Q&A. 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0QotxGy4CKk>>. Acesso em 06/02/2023.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. Traduzido por Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2013.

WESCHENFELDER, Gelson; LOPES FILHO, Artur. Vamos falar o que é ser nerd hoje?. **Revista Práxis**, [s. i], v. 01, p. 213-229, 2023. Disponível em <<https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/3163>>. Acesso em 13/06/2023.

LISTA DE FILMES MENCIONADOS

ALIENS [Aliens: o resgate]. Direção de James Cameron. Produção de Gale Anne Hurd. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1986. [DVD]. 137 min.

AMERICAN NINJA [Guerreiro Americano]. Direção de Sam Firstenberg. Produção de Yoram Globus e Menahem Golan. Estados Unidos: Cannon Film, 1985. [DVD]. 95 min.

ARMAGEDDON. Direção de Michael Bay. Produção de Michael Bay; Jerry Bruckheimer e Gale Anne Hurd. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 1998. [DVD]. 151 min.

COBRA [Stallone Cobra]. Direção de George Pan Cosmatos. Produção de Menahem Golan e Yoram Globus. Estados Unidos: Warner Bros, 1986. [DVD]. 89 min.

COMMANDO [Comando para Matar]. Direção de Mark L. Lester. Produção de Joel Silver. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1985. [DVD]. 90 min.

CYBORG [Cyborg: o dragão do futuro]. Direção de Albert Pyun. Produção de Yoram Globus e Menahem Golan. Estados Unidos: MGM, 1989. [DVD]. 86 min.

DEATH WISH [Desejo de Matar]. Direção de Michael Winner. Produção de Dino De Laurentiis; Hal Landers e Bobby Roberts. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974. [DVD]. 93 min.

DIE HARD [Duro de Matar]. Direção de John McTiernan. Produção de Joel Silver e Lawrence Gordon. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1988. [DVD]. 132 min.

DIRTY HARRY [Perseguidor Implacável]. Direção de Don Siegel. Produção de Don Siegel e Robert Daley. Estados Unidos: Warner Bros, 1971. [DVD]. 102 min.

EDGE OF TOMORROW [No Limite do Amanhã]. Direção de Doug Liman. Produção de Erwin Stoff *et al.* Estados Unidos: Warner Bros, 2014. [DVD]. 113 min.

ELYSIUM. Direção de Neill Blomkamp. Produção de Bill Block; Neill Blomkamp e Simon Kinberg. Estados Unidos: TriStar Picture, 2013. [DVD]. 109 min.

FIRST BLOOD [Rambo: programado para matar]. Direção de Ted Kotcheff. Produção de Buzz Feitshans. Estados Unidos: Orion Pictures, 1982. [DVD]. 97 min.

INDEPENDENCE DAY [O Dia da Independência]. Direção de Roland Emmerich. Produção de Dean Devlin. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1996. [DVD]. 144 min.

IRON MAN [Homem de Ferro]. Direção de Jon Favreau. Produção de Avi Arad e Kevin Feige. Estados Unidos: Marvel Enterprises, 2008. [DVD]. 126 min.

MEN IN BLACK [MIB: homens de preto]. Direção de Barry Sonnenfeld. Produção de Walter F. Parkes e Laurie MacDonald. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1997. [DVD]. 98 min.

MISSING IN ACTION [Braddock: o super comando]. Direção de Joseph Zito. Produção de Menahem Golan e Yoram Globus. Estados Unidos: MGM, 1984. [DVD]. 100 min.

PREDATOR [O Predador]. Direção de John McTiernan. Produção de Lawrence Gordon; Joel Silver e John Davis. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1987. [DVD]. 107 min.

RAMBO III. Direção de Peter MacDonald. Produção de Buzz Feitshans. Estados Unidos: TriStar Pictures, 1988. [DVD]. 101 min.

RED SONJA [Guerreiros de Fogo]. Direção de Richard Fleischer. Produção de Christian Ferry. Estados Unidos, Países Baixos: MGM, 1985. [DVD]. 89 min.

ROBOCOP [RoboCop: o policial do futuro]. Direção de Paul Verhoeven. Produção de Arne Schmidt. Estados Unidos: MGM, 1995. [DVD]. 131 min.

SHOWGIRLS. Direção de Paul Verhoeven. Produção de Alan Marshall e Charles Evans. França; Estados Unidos: MGM, 1987. [DVD]. 102 min.

SPIDER-MAN [Homem-Aranha]. Direção de Sam Raimi. Produção de Laura Ziskin e Ian Bryce. Estados Unidos: Marvel Enterprises, 2002. [DVD]. 121 min.

SPIDER-MAN 2 [Homem-Aranha 2]. Direção de Sam Raimi. Produção de Laura Ziskin e Avi Arad. Estados Unidos: Marvel Enterprises, 2004. [DVD]. 127 min.

SPIDER-MAN 3 [Homem-Aranha 3]. Direção de Sam Raimi. Produção de Laura Ziskin e Avi Arad. Estados Unidos: Marvel Enterprises, 2006. [DVD]. 139 min.

STAR WARS: EPISODE IV A NEW HOPE [Star Wars: Episódio IV Uma Nova Esperança]. Direção de George Lucas. Produção de Gary Kurtz. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1977. [DVD]. 121 min.

THE INCREDIBLES [Os Incríveis]. Direção de Brad Bird. Produção de John Walker. Estados Unidos: Pixar Animation Studios, 2004. [DVD]. 115 min.

THE MATRIX [Matrix]. Direção de Lilly Wachowski e Lana Wachowski. Produção de Joel Silver. Estados Unidos: Warner Bros, 1999. [DVD]. 136 min.

THE TERMINATOR [O Exterminador do Futuro]. Direção de James Cameron. Produção de Gale Anne Hurd. Estados Unidos: Orion Pictures, 1984. [DVD]. 108 min.

THE SANDMAN [Sandman]. Direção de Allan Heinberg *et al.* Produção de Allan Heinberg *et al.* Estados Unidos: Warner Bros, 2022.

UNDER SIEGE [A Força em Alerta]. Direção de Andrew Davis. Produção de Arnon Milchan *et al.* Estados Unidos: Warner Bros, 1992. [DVD]. 99 min.

UNIVERSAL SOLDIER. Direção de Roland Emmerich. Produção de Allen Shapiro; Craig Baumgarten e Joel B. Michaels. Estados Unidos: TriStar Pictures, 1992. [DVD]. 102 min.

X-MEN [X-Men: o filme]. Direção de Bryan Singer. Produção de Lauren Shuler Donner e Ralph Winter. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2000. [DVD]. 104 min.

X-MEN THE LAST STAND [X-MEN: o confronto final] . Direção de Brett Ratner. Produção de Lauren Shuler Donner e Ralph Winter. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2006. [DVD]. 104 min.

X-MEN 2. Direção de Bryan Singer. Produção de Lauren Shuler Donner e Ralph Winter. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2003. [DVD]. 134 min.

APÊNDICE A - CENAS DO FILME “UNIVERSAL SOLDIER” (1992)

