



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

MARIANA DE PAULA COSTA

NOSTALGIA E MÍDIA:
a tecnostalgia em *Os Jovens Baumann*

RIO DE JANEIRO

2023

MARIANA DE PAULA COSTA

NOSTALGIA E MÍDIA:
a tecnostalgia em *Os Jovens Baumann*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Mídia e Mediações Socioculturais) da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Goulart Ribeiro

RIO DE JANEIRO

2023

CIP - Catalogação na Publicação

C837n COSTA, Mariana de Paula
Nostalgia e Mídia: a tecnostalgia em Os Jovens
Baumann / Mariana de Paula COSTA. -- Rio de
Janeiro, 2023.
134 f.

Orientadora: Ana Paula Goulart Ribeiro.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

1. Nostalgia. 2. Mídia. 3. Tecnostalgia. 4.
Cinema. I. Ribeiro, Ana Paula Goulart, orient. II.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA POR MARIANA DE PAULA COSTA NA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos vinte e sete dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e três, às quatorze horas, através de videoconferência, foi apresentada a dissertação de mestrado de Mariana de Paula Costa, intitulada: "**Nostalgia e mídia: a tecnostalgia em Os Jovens Baumann**", perante a banca examinadora composta por: Ana Paula Goulart Ribeiro [orientadora e presente], Talitha Ferraz e Denilson Lopes. Tendo a candidata respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

A banca destaca a qualidade do trabalho e recomenda a publicação do trabalho, desde que a aluna incorpore as recomendações e sugestões dadas pelos professores.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pela candidata ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 2023.

Documento assinado digitalmente
gov.br ANA PAULA GOULART RIBEIRO
Data: 27/02/2023 16:41:53-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Ana Paula Goulart Ribeiro [examinadora e presidente]

Talitha Gomes Ferraz

Talitha Ferraz [examinadora]

Denilson Lopes

Denilson Lopes [examinador]

Mariana de Paula Costa

Mariana de Paula Costa [candidata]

*À memória de Luis Antonio Pereira da Costa
e de João Vítor Maciel Randi.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Marilza, pelo amor, infinito e incondicional, durante toda minha vida, pelo apoio para possibilitar meus estudos e por toda paciência que sempre teve comigo. Agradeço ao meu pai, Luis, por ter me ensinado que um profissional feliz e bem-sucedido é aquele que faz o que ama, independente do que seja. Onde quer que ele esteja agora, nós dois seremos para sempre a “turma do barulho”.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Ana Paula Goulart Ribeiro, que sempre se colocou disponível para os meus questionamentos e me orientou de forma carinhosa e gentil durante essa jornada de pesquisa. Agradeço igualmente à Profa. Dra. Talitha Ferraz e ao Prof. Dr. Denilson Lopes, que amavelmente aceitaram compor a banca de avaliação e contribuir imensamente com seus comentários. Agradeço também à Bruna Carvalho Almeida, diretora e roteirista do filme *Os Jovens Baumann*, que gentilmente recebeu e respondeu minhas perguntas sobre seu filme, contribuindo enormemente para a realização deste trabalho.

Agradeço aos queridos amigos Emmanuel Lawall, Igor Bastos, Matylda Rosinska e Raphael Ferenzini, pela escuta atenta e afetuosa de sempre. Agradeço também aos amigos André Viana, Eduardo Malvacini, Isis Piauhy, Moa Chalréo e Priscila Martins, por toda troca de ideias e parcerias, no cinema e na vida. Agradeço ainda a importantes mulheres que marcaram minha história, Anna Sarchin e Karine Teixeira. Agradeço às amigas do PPGCOM, Daniela Nigri, Mariana Campos, Kamilla Medeiros e Olívia Resende, pelo companheirismo.

Agradeço à coordenadora Marialva Barbosa e aos técnicos administrativos Thiago Couto e Jorgina Costa, por todas as orientações e disponibilidade para tratar dos assuntos burocráticos e financeiros que envolveram o mestrado. Agradeço ao corpo docente do curso de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ, especialmente às professoras Ieda Tucherman, Janice Caiafa e Suzy dos Santos e aos professores André Parente, Eduardo Coutinho e Leonardo de Marchi. Agradeço também aos grandes professores que me inspiraram durante minha formação: Sérgio Puccini, Alessandra Brum, Luís Alberto Rocha Melo, Karla Holanda, Joana Oliveira, Isabela Monken, Rosane Preciosa e Maria Elizabeth Rodrigues.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de mestrado, no primeiro ano de curso, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), pela premiação com a Bolsa Nota 10, no último ano, possibilitando a realização desta pesquisa.

Agradeço, por fim, ao meu gato, José, mesmo ele sendo incapaz de ler e entender esse agradecimento, por ser meu grande companheiro de estudos e por me salvar diariamente.

*"Sentes que um tempo acabou
Primavera de flor adormecida
Qualquer coisa que não volta que voou
Que foi um rio, um ar, na tua vida
E levas em ti guardado
O choro de uma balada
Recordações do passado
O bater da velha cabra."*

Balada de Despedida do 5º Ano do Jurídico 88/89
da Estudantina Universitária de Coimbra

RESUMO

A ideia da nostalgia como um anseio pelo passado ou como um desejo pelo que está em falta em um presente transformado, inalcançável em função do caráter irreversível do tempo, atravessa discursos e práticas na atualidade. A cultura da nostalgia ganha corpo e se propaga por variadas dimensões da vida. Nas mídias, nos últimos anos, vê-se uma explosão de produtos que remetem ao passado, de forma afetiva, seja como referência histórica e cultural ou como modelo estético. Esta pesquisa investiga de que forma podemos pensar a nostalgia nas mídias, observando como alguns estilos, usos, estruturas emotivas e articulações dos discursos, expressões e práticas nostálgicas modelam, atravessam, mediam e instrumentalizam uma série de aspectos do universo cinematográfico, em especial aqueles ligados a ordens estético-narrativas. Na elaboração deste estudo, de caráter bibliográfico e documental, em um primeiro momento, nos aprofundamos sobre o percurso histórico-semântico da palavra nostalgia, desde sua concepção em 1688, por Johannes Hofer, até a atualidade. Com isso, buscamos entender as raízes do surgimento desse conceito e as transformações sociais que levaram às mudanças de aceção do termo. Em um segundo momento, é realizada uma ampla revisão de literatura, que visa reunir, explicitar e debater as abordagens teóricas já existentes sobre as relações entre nostalgia e mídia. Discutimos também sobre a noção de tecnostalgia, como uma reminiscência carinhosa sobre tecnologias ultrapassadas, que inspira a reutilização de equipamentos considerados obsoletos e a atração por suas estéticas. Por fim, é feito um estudo de caso, no qual nos debruçamos sobre o filme *Os Jovens Baumann* (2018), da diretora brasileira de Bruna Carvalho Almeida - uma obra cinematográfica contemporânea produzida com filmadoras VHS da década de 1980. Através de uma análise aprofundada, procuramos entender como a nostalgia se traduz enquanto forma, ou seja, de que forma ela pode ser vista nos aspectos técnicos-estéticos e narrativos da obra.

Palavras-Chave: Nostalgia; Mídia; Tecnostalgia; Cinema;

ABSTRACT

The idea of nostalgia as a longing for the past or as a desire for what is missing in a transformed present, unreachable due to the irreversible nature of time, runs through discourses and practices today. The culture of nostalgia gains body and spreads through various dimensions of life. In the media, in recent years, we have seen an explosion of products that refer to the past, in an affective way, either as a historical and cultural reference or as an aesthetic model. This research investigates how we can think nostalgia in the media, observing how some styles, uses, emotional structures and articulations of nostalgic discourses, expressions and practices model, cross, mediate and instrumentalize a series of aspects of the cinematographic universe, especially those linked to aesthetic-narrative orders. In the elaboration of this bibliographical and documental study, in a first moment, we delved into the historical-semantic course of the word nostalgia, from its conception in 1688, by Johannes Hofer, to the present day. Thus, we seek to understand the roots of the emergence of this concept and the social transformations that have led to changes in the meaning of the term. In a second moment, a broad literature review is carried out, which aims to gather, explain and discuss the existing theoretical approaches on the relations between nostalgia and media. We also discuss the notion of technostalgia, as a fond reminiscence about outdated technologies, which inspires the reuse of equipment considered obsolete and the attraction to their aesthetics. Finally, a case study is made, in which we look at the film by Brazilian director Bruna Carvalho Almeida, *Os Jovens Baumann* (2018) - a contemporary film produced with VHS camcorders from the 1980s. Through an in-depth analysis, we seek to understand how nostalgia translates as form, that is, how it can be seen in the technical-aesthetic and narrative aspects of the work.

Keywords: Nostalgia; Media; Technostalgia; Film;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Le mal du pays</i> ou <i>The disease of one's country</i> , de autoria desconhecida - Litografia de 1832	44
Figura 2 - Gravura de 1778 que mostra quatro mercenários suíços repousando durante um momento de tranquilidade	44
Figura 3 - <i>The soldier's dream of home</i> , ca. 1861- Litografia de Currier & Ives.....	45
Figura 4 - Christmas Eve, 1862. Xilogravura de Thomas Nast.....	45
Figura 5 - Fotograma do filme <i>Decasia</i> (2001), de Bill Morrison.....	76
Figura 6 - Fotograma do filme <i>Decasia</i> (2001), de Bill Morrison	76
Figura 7 - Fotograma do filme <i>Computer Chess</i> (2013), de Andrew Bujalski	77
Figura 8 - Foto de <i>Making-Off</i> do filme <i>Computer Chess</i> (2013). Diretor de Fotografia Matthias Grunsky operando a Sony AVC-3260, produzida em 1969, utilizada no filme.....	77
Figura 9 - <i>People think I live in dreams, I think people live in dreams</i> , 2012 - Pintura de Kon Trubkovich.....	78
Figura 10 - <i>Put My Guns in the Grounds</i> , 2012 - Pintura de Kon Trubkovich.....	78
Figura 11 - <i>Set all of it down and set fire to it before you set off</i> , 2012 - Pintura de Kon Trubkovich.....	78
Figura 12 - <i>Too close to heaven</i> , 2012- Pintura de Kon Trubkovich.....	78
Figura 13 - <i>Your face so warm and dark and lovely</i> , 2012- Pintura de Kon Trubkovich.....	78
Figura 14 - <i>Out of the black and into the white</i> , 2013 - Pintura de Kon Trubkovich.....	78
Figura 15 - <i>Leaning forward through the walls</i> , 2014 - Pintura de Kon Trubkovich.....	78
Figura 16 - <i>A crumpled draft in closed palm</i> , 2014 - Pintura de Kon Trubkovich.....	78
Figura 17 - <i>The last song of the night</i> , 2014 - Pintura de Kon Trubkovich.....	78
Figura 18 - Frame extraído do clipe de “Summertime Sadness”, da cantora Lana Del Rey...79	79
Figura 19 - Frame extraído do clipe Perdendo a mão, da cantora Anitta.....	79
Figura 20 - Material de divulgação do clipe da música “Tocar você”, da cantora Duda Beat.....	80
Figura 21 - Cartaz do filme <i>Os Jovens Baumann</i>	82
Figura 22 - Panasonic NV-M5.....	83
Figura 23 - Panasonic M3000.....	83
Figura 24 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Fotografia dos primos Baumann.....	85

Figura 25 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que os primos jogam queimada	86
Figura 26 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> usado como base para a criação do cartaz. Momento em que os jovens pulam na água.....	87
Figura 27 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que os jovens brincam com fogos de artifício.....	89
Figura 28 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que Tito atravessa a plantação.....	91
Figura 29 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que Tito atravessa a plantação.....	91
Figura 30 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que Tito atravessa a plantação.....	91
Figura 31 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . <i>Insert</i> em tela azul	93
Figura 32 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Registros imagéticos sendo “rebobinados”.....	94
Figura 33 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Registros imagéticos sendo “rebobinados”.....	94
Figura 34 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Registros imagéticos sendo “rebobinados”.....	94
Figura 35 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i>	96
Figura 36 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que Debby está às margens do lago e seu rosto ganha um tom cadavérico.....	97
Figura 37 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que Debby está às margens do lago e seu rosto ganha um tom cadavérico.....	97
Figura 38 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que Debby está às margens do lago e seu rosto ganha um tom cadavérico.....	97
Figura 39 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que vemos as ruínas do pier.....	98
Figura 40 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que vemos as ruínas da fazenda	99
Figura 41 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que os jovens desaparecem no cafezal.....	102
Figura 42 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que os jovens desaparecem no cafezal.....	102

Figura 43 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que os primos posam para a filmadora.....	110
Figura 44 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que Jota se recusa a contar uma piada.....	111
Figura 45 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que Jota e Ana Paula imitam uma propaganda de cerveja.....	112
Figura 46 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que Caio simula apresentar um programa de televisão.....	113
Figura 47 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que Tito é interrogado por Caio, como se eles participassem de uma atração televisiva sobre crimes	113
Figura 48 - Obra de <i>Glitch Art</i> produzida pelo artista Corey Johnson.....	116
Figura 49 - Exemplo de Moradi (2004) de obra de <i>Glitch Art</i> que trabalha com fragmentação.....	117
Figura 50 - Exemplo de Moradi (2004) de obra de <i>Glitch Art</i> que trabalha com linearidade.....	117
Figura 51 - Exemplo de Moradi (2004) de obra de <i>Glitch Art</i> que trabalha com repetição.....	117
Figura 52 - Exemplo de Moradi (2004) de obra de <i>Glitch Art</i> que trabalha com complexidade.....	117
Figura 53 - Frame extraído do filme <i>Os Jovens Baumann</i> . Momento em que os herdeiros Baumann brincam de se esconder no cafezal.....	122

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO I - NOSTALGIA: PERCURSO HISTÓRICO-SEMÂNTICO	20
1.1 - Hofer e a nostalgia como patologia	20
1.2 - Os desafios da modernidade	31
CAPÍTULO II - NOSTALGIA E MÍDIA	46
2.1 - O debate contemporâneo	46
2.2 - Repensando a nostalgia.....	59
2.3 - O mercado da nostalgia	66
2.4 - Tecnostalgia	69
CAPÍTULO III - OS JOVENS BAUMANN - UM ESTUDO DE CASO	81
3.1 - Contextualizando o filme e apresentando a trama	81
3.2 - Equipamentos utilizados e contexto de produção	83
3.3 - Cena à cena, plano a plano	85
3.4 - O <i>Found footage</i> de ficção, os filmes de família e a nostalgia.....	103
3.5 - <i>Glitch Art</i> , decadência, desaparecimento e nostalgia	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	128

INTRODUÇÃO

Há uma música lançada em 2020, da banda alemã AnnenMayKantereit, intitulada *Zukunft* - em português, “futuro”. Ironicamente, a canção tem os seguintes versos iniciais: “Eu não posso olhar para o futuro. Só para o passado. Assim como foi, nunca será novamente.”¹. Voltar-se para o passado, com anseio, e encará-lo como detentor de qualidades e valores que no presente, geralmente, estão perdidos é o que hoje em dia, em linhas gerais, se denomina por nostalgia e é, em certa medida, nos versos de *Zukunft* traduzido.

O termo nostalgia foi criado, entretanto, pelo médico Johannes Hofer, em 1688, para designar um estado de profunda tristeza causada pela saudade da terra natal, uma doença que acometia muitos soldados e marinheiros afastados de suas pátrias durante várias guerras do século XVIII. Até meados do século XIX, a nostalgia era entendida como um fenômeno espacial, "um desejo de voltar para casa", mas ao longo do tempo essa acepção foi alterada. Nos dias de hoje, a nostalgia é considerada como um fenômeno temporal. Trata-se de um ligeira sensação de tristeza e prazer sentida por alguém pela lembrança de eventos ou experiências vividas no passado.

Na cultura ocidental, a nostalgia tem surgido em diversos lugares e se apresentado de diversas maneiras. Está presente na arquitetura, no vestuário, na decoração, em jogos eletrônicos, no design de móveis, na música e em diversas formas de entretenimento. Cada dia mais cresce o chamado “mercado da nostalgia”, que se caracteriza pela comercialização de objetos e narrativas que, de uma forma emocional e afetiva, remetem ao passado, seja como referência histórica e cultural, como espaço de experiência, seja apenas como modelo estético (RIBEIRO, 2018). Nas mídias, essa tendência nostálgica tem se destacado, podendo ser observada em superproduções cinematográficas, bem como em inúmeras séries exibidas na televisão e no *streaming*. Explodem nas telas os *remakes*, as *reprises*, os *reboots*, as *prequelas* e as *sequelas*.

Uma passada de olho pela lista dos mais recentes filmes campeões de bilheteria mostra que boa parte deles foram baseados em sucessos das últimas décadas do século XX. As famosas séries americanas *Mad Men*, *Strangers Things* e *WandaVision* também apostaram na nostalgia através de diferentes abordagens e têm obtido uma boa recepção do público e da crítica. Um exemplo que merece ser destacado é a série de drama e ação *Cobra Kai*, lançada pelo YouTube Premium em 2018 e baseada na trilogia cinematográfica *Karate Kid*, iniciada

¹ Tradução nossa de “*Ich kann nicht in die Zukunft schau'n. Nur in die Vergangenheit. So, wie es war, so wird es nie wieder sein*”

em 1984, um grande sucesso do período. Na trama da série, os personagens principais do filme, agora adultos, se reencontram e revivem a rivalidade de tempos de outrora. A série explora diversos objetos de cultura e de consumo da década de 1980, fazendo referência à músicas, roupas e carros da época e ativando diversos gatilhos emocionais de nostalgia. *Cobra Kai* tomou o topo do ranking de audiência no *streaming* feito pela Nielsen para a última semana de dezembro de 2021, acumulando 2.4 bilhões de minutos assistidos entre seus 40 episódios disponíveis na Netflix no período². Nas produções brasileiras, o fenômeno também está presente. Em 2022, com o *remake* da novela Pantanal, originalmente produzida e exibida pela Rede Manchete, em 1990, a Rede Globo voltou a atrair espectadores e bater recordes de audiência com o folhetim das 21 horas .

Contudo, esses resgates afetivos do passado não ocorrem somente dentro do universo narrativo. A nostalgia de tecnologias e dispositivos midiáticos é denominada por alguns autores, como Niemeyer (2018), como *technostalgia*. Segundo Campopiano (2014), a *technostalgia* (palavra inglesa formada a partir de uma combinação de *tech*, algo relativo à tecnologia, e *nostalgia*) é definida como uma “lembrança afetuosa de, ou anseio por, uma tecnologia desatualizada”. Para o autor, essa prática ocorre, por exemplo, quando um dispositivo midiático considerado obsoleto volta a ser utilizado ou quando simulacros de objetos analógicos são remediados através de dispositivos digitais. Em um mundo de alta definição digital, pessoas importam ou produzem imagens de deterioração e ruído numa espécie de anseio pela fisicalidade analógica. Para Marks (2002. p. 152), é possível observar que essas práticas expressam, entre outras características, um certo "desejo de indexicalidade" e um “carinho retrospectivo pelos problemas de degradação e perda geracional que o vídeo analógico possuía”³.

Dentro desse cenário, na contramão do mercado que na altura já oferecia câmeras de vídeo digital em altíssimas resoluções, a Kodak lançou em 2018 uma nova versão do Super 8, filmadora doméstica lançada pela primeira vez em 1965. A versão do século XXI da clássica filmadora consiste em uma mistura entre analógico e digital, podendo gravar através do sistema clássico de cartuchos ou utilizando um simples cartão SD. Também foi lançado, em 2015, o aplicativo para smartphone *VHS Camcorder*, o primeiro a “transformar” a câmera

² De acordo com o portal TVLine. Disponível em: <<https://tvline.com/2022/01/27/cobra-kai-tops-nielsen-streaming-chart-week-of-december-27>> Acesso em: 22/11/2022.

³ “(...) a retrospective fondness for the ‘problems’ of decay and generational loss that analog video posed” (MARKS,2002, p.152)

digital do celular em uma filmadora analógica. No aplicativo, a imagem treme, se move e é distorcida, simulando os problemas de deterioração do VHS. Além disso, a interface do *app* é baseada na filmadora JVC GR-C1 (de 1984), a primeira camcorder com um leitor de cassetes VHS embutido e que também ficou famosa mundialmente por ser a câmera do personagem Marty McFly em *Back to the Future* (1985). O sucesso desses lançamentos, e dos inúmeros semelhantes que os sucederam, mostra como as práticas da nostalgia tecnológica são um fenômeno relevante no cenário audiovisual da atualidade.

Além disso, diversas produções cinematográficas e audiovisuais têm despertado interesse por apresentarem um caráter nostálgico através da utilização da estética de tecnologias de mídia “do passado”. O longa *Computer Chess* (2013), por exemplo, exibido no Sundance Film Festival em 2013, foi todo filmado com uma Sony AVC-3260, uma câmera de vídeo de tubo originalmente lançada em 1968. No Brasil, é possível observar essa característica tanto em produções com um viés mais artístico e autoral, como o longa-metragem *Os jovens Baumann* (2018), de Bruna Carvalho Almeida, quanto em produções voltadas para o grande público, como o videoclipe da música Perdendo a mão, da cantora Anitta. Ambas produções foram lançadas em 2018 e filmadas com uma câmera VHS.

A nostalgia não esconde em suas manifestações um certo caráter expressivo. Ela está intrinsecamente ligada ao que há de verbal, não verbal e situacional nas nossas operações de memória. Dessa forma, pode ser tratada com uma expressividade, que tem a capacidade de colorir algumas manifestações, e ser entendida como um artifício narrativo.

Em vista disso, o problema desta pesquisa é: de que forma podemos pensar a nostalgia dentro do aspecto estético-narrativo de uma obra/produto audiovisual? Nosso objetivo geral é, portanto, investigar o caráter expressivo da nostalgia, observando como alguns estilos, usos, estruturas emotivas e articulações dos discursos, expressões e práticas nostálgicas modelam, atravessam, mediam e instrumentalizam uma série de aspectos do universo audiovisual, em especial aqueles ligados a ordens estético-narrativas. Esta dissertação irá refletir, particularmente, sobre uma certa tendência “tecnostálgica” na atual cultura da mídia, examinando e debatendo a utilização de tecnologias de mídia “do passado” em produções audiovisuais contemporâneas.

Ao estudarmos esse fenômeno nas mídias, iniciamos nossa pesquisa nos debruçando sobre a criação do termo nostalgia, no fim do século XVII, e, em seguida, nos aprofundando na investigação do percurso histórico-semântico do termo, do século XVII ao XXI. A escolha dessa metodologia se dá influenciada pelas ideias do crítico literário e historiador Jean Starobinski. O autor afirma que a história dos sentimentos levanta uma questão de método,

que tem a ver com a relação entre os sentimentos e a linguagem. Para o crítico, um sentimento só pode ser objeto de estudo de um historiador depois que aparece num texto. A palavra, contribui para fixar, propagar e generalizar a experiência afetiva de que é o indício, afirma o autor. O sentimento não é a palavra, mas só pode se disseminar através das palavras. Para Starobinski, a história das emoções, portanto, não pode ser nada além da história das palavras em que a emoção se enunciou. Assim, a tarefa do historiador, nesse campo, se aparenta à do filólogo, reconhecendo as diversas etapas da linguagem, o estilo e a modalidade através da qual uma experiência, coletiva ou individual, encontrou expressão semântica histórica. Certamente, a nostalgia já existia antes de sua nomeação, mas a partir do momento que o fenômeno, uma expressão verbal, a experiência desse sentimento se transformou. Ao ser nomeada, um conjunto de sentidos comuns em relação a essa experiência é compartilhado, ainda que a dor seja singular. Além disso, na medida em que se vê a experiência não só sendo nomeada, mas também representada, a imaginação com relação à experiência é expandida. Nossa pesquisa não ambiciona, todavia, se apresentar como um extenso estudo genealógico do termo nostalgia. Partimos, porém, dessa abordagem por acreditarmos que um amplo entendimento do fenômeno da nostalgia nas mídias deve, fundamentalmente, começar com o conhecimento e a compreensão da história do termo nostalgia.

Desta forma, no primeiro capítulo desta dissertação, iremos nos debruçar sobre a própria tese fundadora da palavra nostalgia, escrita por Johannes Hofer, em 1688, e traduzida para inglês por Carolyn Kiser Anspach, em 1934. Para nos auxiliar nessa jornada de investigação sobre o percurso histórico-semântico do termo, iremos utilizar como referencial teórico as pesquisas desenvolvidas por Svetlana Boym, Dominik Schrey, Jean Starobinski, Marcos Piason Natali e Vladimir Jankélévitch. Com a ajuda desses autores, iremos observar o avanço da nostalgia como uma patologia na Europa durante os séculos XVII, XVIII e XIX, bem como abordar os métodos utilizados para a cura da doença e levantar os debates que ocorreram nesse período sobre a causa desse mal. Em um segundo momento, investigaremos as profundas mudanças sociais que ocorreram na Europa durante a modernidade, causando alterações no modo de vida de milhões de pessoas e, conseqüentemente, na própria concepção de nostalgia.

Após essa primeira discussão, vamos iniciar a investigação sobre a nostalgia na sociedade e nas mídias, observando como esse fenômeno pode se relacionar com questões que atravessam a sociedade. Assim, no segundo capítulo, iremos debater as ideias de Fred Davis, Fredric Jameson e Linda Hutcheon, primeira geração de autores que, nos anos 1980 e 1990, estudaram a relação da nostalgia com a cultura da mídia. Posteriormente, vamos discutir as

ideias de autores contemporâneos que, na última década, têm repensando a nostalgia como um fenômeno social e cultural e desenvolvido pesquisas sobre a nostalgia nas mídias, como Keightley e Pickering (2006), Grainge (2000), Boym (2001), Appadurai (2011), Niemeyer (2018), Ferraz (2017), Ribeiro (2018), Cross (2015), Castellano e Meimaridis (2017), Holdsworth (2011), Campopiano (2014), Schrey (2014), Doane (2007) e Rombes (2009).

Além disso, a partir do entendimento da nostalgia como uma prática midiática que perpassa diversos tipos de suportes, iremos refletir e analisar sobre o fenômeno da remediação nostálgica através filtros analógicos para fotos e vídeos digitais, amplamente utilizados em redes sociais, como o Instagram. Para observar esse fenômeno midiático também utilizaremos como referencial teórico os estudos de Sapio (2014) e Menke (2017). Para Sapio (2014), o regresso da estética analógica pode ser visto como uma compensação da perda de materialidade nas práticas de memória familiar. A autora argumenta que as tecnologias digitais desmaterializaram as imagens como objetos e tornaram menos intensos alguns rituais familiares, como a visualização em grupo de um filme de família ou um álbum de fotografias. Sendo assim, algumas pessoas parecem compensar essa perda através da adição de grãos às imagens, pois eles nos fazem lembrar as imagens familiares antigas. Nesse sentido, a adição de grãos dá a ideia de continuidade simbólica ao reservatório de imagens familiares. Já para Menke (2017), o aparecimento da nostalgia da mídia, expressão utilizada pelo autor para definir o que aqui chamamos de tecnostalgia, deve ser entendido como um indicador da mudança de mídia como um desafio para muitas pessoas. Na perspectiva do autor, a nostalgia da mídia, ou tecnostalgia, tem um valor psicológico importante para aqueles que estão lutando contra a mudança e funciona como um recurso para as pessoas lidarem com o trauma gerado diante das constantes mudanças de mídia.

No terceiro capítulo deste trabalho, já munidos de um consistente arcabouço teórico, acreditamos possuir as ferramentas necessárias para analisar obras e produtos audiovisuais que se remetem ao passado de forma nostálgica, principalmente através do uso de dispositivos midiáticos obsoletos ou da simulação de suas estéticas. Dessa forma, iremos nos debruçar sobre o filme brasileiro *Os Jovens Baumann* (2019), de Bruna Carvalho Almeida. Trata-se de um falso *found footage* do gênero suspense, em que grande parte da obra foi filmada com antigas filmadoras VHS. Chamou nossa atenção e despertou nossa curiosidade o fato do filme ter sido gravado como equipamentos desatualizados e com mais limitações do que os equipamentos digitais. Ao mesmo tempo, a ideia da simulação dos filmes domésticos e as imagens repletas de ruídos analógicos nos causavam uma forte atração. Paralelamente, em 2019, quando o filme foi lançado, era possível observar dentro da produção cinematográfica

universitária brasileira, uma explosão de filmes produzidos com o mesmo equipamento. Dentro desse contexto, o filme se destacava pela repercussão que havia gerado em festivais e mostras de cinema. Esse fato motivou nossa escolha por esse objeto de pesquisa.

Na narrativa, oito primos da família Baumann aproveitam as férias de verão na fazenda da família, no sul de Minas Gerais, entretanto, no ano de 1992, o que era diversão vira uma tragédia misteriosa. Eles desaparecem sem deixar nenhum vestígio. As férias do grupo são registradas em uma filmadora VHS por Isadora Baumann, uma dos primos desaparecidos, e as fitas apresentam os últimos momentos dos herdeiros de uma das famílias cafeiras mais importantes do estado mineiro. Essas imagens caseiras são apresentadas de forma fragmentada a partir da narração da filha de um antigo funcionário da fazenda. Dessa narradora, a qual não enxergamos o rosto e somente ouvimos a voz, sabemos também que sua infância foi marcada pelo desaparecimento dos Baumann. As fitas VHS de Isadora são desconcertantes e nostálgicas. Em alguns momentos, as imagens beiram o onírico e o poético. A narradora e detentora das fitas, depois de ter frustradas suas expectativas de futuro melhor em uma cidade grande, retorna à casa no interior e, ao revisitar o desaparecimento dos jovens Baumann, reflete sobre o processo de construção da memória dos herdeiros Baumann e sobre sua própria relação com essas lembranças.

Por meio de uma estética elaborada a partir de imagens repletas de *glitches* e deterioradas, o filme retrata o gradual declínio da elite econômica à qual pertencem as personagens. Durante nossa análise, iremos nos aprofundar em como diversos aspectos da linguagem cinematográfica, como a montagem, o desenho sonoro, a *mise-en-scène* e a fotografia, foram articulados de modo a se remeter afetivamente a certos elementos do passado e à própria história da mídia. Em outras palavras, vamos tentar perceber de que maneira a tecnostalgia se traduz enquanto forma e sentido.

CAPÍTULO I - NOSTALGIA: PERCURSO HISTÓRICO-SEMÂNTICO

1.1 - Hofer e a nostalgia como patologia

Atualmente, na linguagem cotidiana, o termo nostalgia é entendido, em linhas gerais, como um “sentimento ligeiro de tristeza sentido por alguém, pela lembrança de eventos ou experiências vividas no passado”⁴. No entanto, em seu uso original no final do século XVII, a expressão não denota um fenômeno temporal, mas fenômeno espacial e, surpreendendo nossas pressuposições, a nostalgia não nasceu da filosofia ou da poesia, mas sim da medicina. O termo nostalgia foi cunhado pelo médico suíço Johannes Hofer em sua dissertação médica, em 1688. O autor nasceu em Mühlhausen, em 28 de abril de 1669, e formou-se na Universidade de Basel, aos 19 anos. A “*dissertatio medica de nostalgia oder heimweh*” (dissertação médica sobre nostalgia ou saudade de casa), escrita em latim e compreendendo apenas 22 páginas, passou por várias reimpressões e foi traduzida para inglês apenas em 1934 por Carolyn Kiser Anspach, cuja tradução foi publicada no *Bulletin of the Institute of the History of Medicine*, de Baltimore.

Para designar uma patologia que acometia jovens que estavam longe de sua terra natal, Hofer sugere o uso da palavra nostalgia, formada a partir da junção de duas raízes de origem grega: νόστος (*nóstos*), que significa “retorno à terra natal”, e ἄλγος (*álgos*), que significa dor ou sofrimento. Assim, o termo significava literalmente a dor provocada pela impossibilidade de retornar à pátria. Para o médico suíço, a partir da força sonora da palavra nostalgia é possível definir o triste estado de espírito originado pelo desejo de regressar à terra natal. Nesse sentido, observa Boym(2001), a palavra é falsamente grega, ou melhor, nostalgicamente grega. Hofer chega a sugerir que os termos nosomania e filopatridomania pudessem ser usados para descrever a mesma doença, mas essas sugestões não foram levadas a diante. O médico ainda comenta que os helvéticos haviam introduzido, há pouco tempo, em sua língua vernácula o termo *Heimweh* para designar a doença a qual ele se referia e, na Gália (França), essa recebeu o nome de *Maladie du Pays*⁵. Entretanto, para Hofer, essa patologia merecia receber um nome particular na medicina, visto que nenhum médico até aquele momento havia a observado cuidadosamente. Para Natali(2006, p. 19), o médico aspirava o sentimento na linguagem científica, pois dessa forma, como qualquer outra doença, a

⁴ Definição do Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa, em fevereiro de 2022.

⁵ No século XVII, em diversos países da Europa, já havia expressões que poderiam servir para designar, de alguma maneira, esse transtorno, como saudade (Portugal), *homesickness* (Inglaterra) e *mal de corazón* (Espanha).

nostalgia passou a ter uma etimologia e uma sintomatologia próprias, enquanto se buscava um tratamento eficaz para combatê-la.

Para Schrey (2017), é interessante observar que a ideia de saudade de uma pátria distante naturalmente é mais antiga, podendo ser encontrada na *Odisséia* de Homero ou no Antigo Testamento da Bíblia, como um ponto central. Contudo, para o autor, a novidade que aparece em Hofer é a atribuição de um nome para esse fenômeno e, especialmente, a descrição do mesmo como uma doença perigosa (SCHREY, 2017, p. 36).

Starobinski (2016) pontua que, antes de serem reconhecidas como estados anormais, certas doenças são apenas uma turbulência do curso habitual da vida. Enquanto o paciente não cogita em requisitar a ajuda do médico, e enquanto a linguagem médica não comporta nenhum vocábulo que possa designar esses distúrbios, a sua existência é nula.

As primeiras vítimas da doença recém diagnosticada pelo médico eram principalmente jovens suíços do sexo masculino enviados para o exterior. Para o autor, os nascidos livres, quando enviados para terras estrangeiras com costumes estranhos a eles, não sabiam como se acostumar às maneiras de viver. Assim, aos poucos, eles poderiam cair sucumbidos por essa doença, a menos que um retorno fosse permitido dentro de um curto espaço de tempo.

Segundo Hofer, os sinais diagnósticos que indicam uma nostalgia iminente, dessa condição tão exigente dos jovens, são: tristeza frequente; desprezo às maneiras estrangeiras; inclinação por natureza à melancolia; deleite frequente a todas as coisas da pátria e preferência dessas às estrangeiras; entre outras, não citadas pelo autor. Os sinais que anunciam que a doença já está presente são variados, sobretudo a tristeza continuada, o pensamento constante sobre a pátria, o sono perturbado, a diminuição das forças, fome, sede, sentidos diminuídos, “preocupações ou mesmo palpitações no coração”, suspiros frequentes, além de uma “estupidez da mente, que mal presta atenção a nada senão a ideia da terra natal”, além de febre contínua ou intermitente.

Para o médico suíço, a nostalgia era doença de uma imaginação aflita que levava a uma produção descontrolada de imagens mentais do lar e que incapacitava o corpo.

A nostalgia nasce de um desarranjo da imaginação, donde resulta que o suco nervoso sempre toma uma só e mesma direção no cérebro e, por isso, apenas desperta uma só e mesma ideia, o desejo do retorno à pátria [...]. Os nostálgicos só são tocados por poucos objetos externos, e nada supera a impressão que causa neles o desejo do retorno: enquanto no estado normal a alma pode se interessar igualmente por todos os objetos, sua atenção à nostalgia é diminuída, ela só sente atração por muito poucos objetos e se limita quase a uma só ideia. Admitirei de bom grado que

existe aí uma parte de melancolia, pois os espíritos vitais, fatigados pela ideia única que os ocupa, se esgotam e provocam representações errôneas (HOFER apud STAROBINSKI, 2017, 87).

Para Starobinski (2016), a interpretação de Johannes Hofer recorre à noção clássica do *laesa imaginatio*⁶ (imaginação perturbada) e sua descrição da patologia se liga à psicossomática de tradição grego-latina. Hofer oferece apenas especulações gerais sobre os desencadeadores específicos da doença, tais como as condições climáticas e as condições de vida desconhecidas no exterior.

Segundo Hofer, o nostálgico tinha uma capacidade impressionante de lembrar de sensações, gostos, sons, cheiros, minúcias e trivialidades do paraíso perdido, as quais aqueles que ficaram por lá nunca haviam notado. A nostalgia gastronômica e auditiva era de particular importância. As sopas rústicas das mães, o leite da aldeia e as melodias folclóricas eram particularmente propícias para desencadear uma reação nostálgica nos soldados suíços. Para o médico, a doença produzia “representações errôneas” que faziam com que os aflitos perdessem o contato com o presente e a saudade se tornasse uma obsessão. Os pacientes adquiriam um rosto abatido e sem vida, eram indiferentes com tudo, confundiam passado e presente, eventos reais e imaginários. Albert von Haller, médico que organizou uma reedição da tese de Hofer, afirmou que “um dos primeiros sintomas é a sensação de ouvir a voz de uma pessoa que se ama na voz de outra com quem se está conversando, ou de ver a família novamente em sonhos”⁷ (Haller apud Boym, 2001, pg. 19, tradução nossa).

De acordo com Hofer, esse mal era algo passível de cura, caso um remédio adequado fosse administrado. Entretanto, poderia ser fatal, ou ao menos perigoso, quando eram faltosos os meios para se atender o desejo do paciente. A presença de febre contínua se mostrava como um dos sintomas mais perigosos. Para Hofer, caso o paciente se recusasse a uma viagem (de volta à terra natal), era um indício de que a doença era pronunciada e de longa duração e, nesse caso, deveria ser tratada por uma administração longa e contínua de remédios.

Hofer apresentava um método de cura para essas indicações: a imaginação aflita deveria ser corrigida e os sintomas aliviados. Para alívio dos sintomas, antes de tudo, uma purga deveria ser realizada (maneira pela qual os resíduos que sobrecarregam o estômago

⁶ De acordo com Silva(2008), trata-se de uma perturbação na capacidade de produzir imagens sobre si mesmo e o mundo circundante. Essa perturbação se caracterizava pela falta de controle da faculdade racional sobre a formação involuntária de imagens mentais.

⁷ "One of the earliest symptoms is the sensation of hearing the voice of a person that one loves in the voice another with whom one is conversing, or to see one's family again in dreams." (HALLER apud BOYM, 2001, pg. 19)

seriam eliminados). O médico esclareceu que pouco importava a forma como esse procedimento seria feito: poderia ser através da ingestão de pílulas de mercúrio, na forma em pó ou mesmo através de um vinho medicado. Depois disso, se o paciente permanecesse pletórico, uma “abertura das veias braquiais maiores” seria útil. Também eram indicados o uso de bálsamos, óleo de meimendo-negro (*hyosciamus*) e ópio. A esperança de voltar à pátria deveria ser dada ao paciente assim que ele recuperasse um pouco de suas forças e fosse capaz fisicamente de suportar uma viagem de volta. O paciente deveria ser levado de volta por uma carruagem de quatro rodas, por uma liteira ou por outro meio disponível que preservasse sua integridade. Enquanto propunha o tratamento para a doença, Hofer parecia entender que a nostalgia era uma demonstração de patriotismo de seus pacientes, que amavam tanto sua terra natal até o ponto de adoecerem.

Na primeira edição da tese de Hofer, o autor descreve dois casos de nostalgia que, segundo ele, acometeram jovens que estavam distantes de sua terra natal. No primeiro, um rapaz de Berna, de excelente índole, segundo a descrição do autor, que por causa de seus estudos havia passado a juventude em Basileia, passou a sofrer de tristeza por um tempo considerável e, finalmente, tornou-se uma vítima da nostalgia. Hofer relata que o rapaz passou a apresentar uma febre contínua, mas não ardente, criada pelo próprio paciente a partir dos desejos de seu coração, e que sintomas piores se desenvolveram diariamente. O paciente foi submetido a um procedimento de lavagem intestinal e, posteriormente, um transporte foi montado para que rapidamente fosse devolvido à sua terra natal, ainda que estivesse nesse momento muito fraco e moribundo. Ao ouvir o plano de viagem e ao notar nos criados a prontidão em obedecer esse plano, o paciente, já quase morto, imediatamente começou a respirar mais livremente e a responder com mais facilidade às perguntas, mostrando uma maior tranquilidade de espírito. Há poucos quilômetros de sua cidade natal, os sintomas já haviam diminuído quase por completo e, a poucos passos de entrar em Berna, toda a sua sanidade e saúde já haviam sido restauradas. Para Hofer, essa doença não era outra coisa senão nostalgia, que não admitia outro remédio a não ser o retorno para a pátria.

Em outra situação detalhada pelo médico, uma certa moça do campo escorregou de um lugar alto e ficou gravemente ferida, sendo levada a um hospital distante. Durante alguns dias, ela ficou prostrada, sem consciência ou movimento por vários dias. Através do uso de remédios e da realização de cirurgias, aos poucos ela voltou a si mesma, mas foi tomada por uma avassaladora saudade de casa. A paciente passou a cuspir de volta os alimentos e medicamentos que lhe eram oferecidos, passou a chorar com frequência e gemer a todo instante “*Ich will heim! Ich will heim!*” (Eu quero ir pra casa! Eu quero ir pra casa!). Seus pais

permitiram que ela voltasse para casa, ainda que estivesse terrivelmente fraca, e lá, rapidamente, ela se recuperou totalmente, sem a ajuda de remédios.

Como era de se esperar para uma tese médica nesse momento, os leitores do tratado de Hofer foram inicialmente limitados a um pequeno círculo na Universidade de Basileia, e a publicação, portanto, inicialmente não teve consequências diretas. No entanto, de acordo com Schrey (2017), já em 1705, o médico suíço Johann Jacob Scheuchzer publicou um artigo intitulado *Vom Heimwehe*, que se refere explicitamente às teses de Hofer e as critica severamente.

Segundo Schrey (2017), Scheuchzer rejeita a ideia do suíço sentimental e débil, implícita em Hofer, que contrasta drasticamente com os estereótipos prevaletentes na época. Antes da criação da imagem idílica da Suíça no decorrer dos séculos XVIII e XIX, para a qual o discurso da nostalgia também contribuiu significativamente, o país era visto principalmente como uma paisagem de montanha inóspita. Em consonância com esse ambiente hostil, a Suíça tinha a reputação de produzir cidadãos extremamente fortes e de exportá-los como mercenários, procurados por lendárias proezas de luta, para os vários exércitos do continente europeu. No exterior, na virada para o século XVIII, a Suíça era, portanto, percebida como um país de mercenários. Scheuchzer não queria aceitar que esses corajosos mercenários, mencionados apenas de passagem pelo próprio Hofer, supostamente sofreriam de uma doença da mente que, segundo a implicação de Hofer, é desencadeada pela incapacidade de controlar seus próprios pensamentos. O médico queria explicitamente salvar a honra suíça. Entretanto, aparentemente nem ele poderia negar que o problema realmente existia e afetava principalmente o povo suíço, razão pela qual ele tentava encontrar cientificamente a causa da nostalgia, a culpa do tal mal.

Para Scheuchzer, a causa da nostalgia era exclusivamente a pressão de ar alterada das terras estrangeiras, muito diferente da que os homens suíços estão acostumados - o ar puro, fino e sutil da Suíça. O ar do estrangeiro é o que os torna tão gravemente doentes. De acordo com o médico, qualquer coisa que possa fortalecer o ar interno nas veias do paciente pode ser útil como terapia. Ele menciona, como exemplos, escalar torres altas e tomar remédios à base de salitre, ou até mesmo pólvora, se necessário.

De acordo com Carolyn Anspach, tradutora da obra de Hofer, a primeira reimpressão da dissertação apareceu em 1710, como parte de uma coleção de tratados médicos, o *Fasciculus Dissertationum Medicarum Selectorium*, organizado por Theodor Zwinger. Nessa primeira reimpressão, o título original é alterado para *De Pothopatridalgia vom Heimwehe*, onde o termo “nostalgia” é substituído por “pothopatridalgia”. Zwinger faz algumas

mudanças e adições ao texto de Hofer, como introduzir, entre o quarto e o quinto capítulo, um exemplo de caso. Além disso, partes do texto foram revisadas e rearranjadas e no décimo segundo capítulo é mencionada uma doce melodia suíça, a chamada *Kuhreihen* ou *Kühe-Reyen*, que supostamente tendia a produzir saudade em todos que a ouvem. Esta música pastoral suíça se tornará um componente central do discurso da nostalgia no contexto militar.

De acordo com Simon Bunke, autor que realizou uma detalhada pesquisa sobre a história literária e cultural da nostalgia, citado em Schrey (2017), tanto a dissertação de Hofer - na forma complementada por Zwinger, mas novamente sob o título original - quanto as observações de Scheuchzer sobre a pressão do ar como causa da nostalgia foram reimpressas várias vezes durante o século XVIII e incluídas em vários compêndios médicos. Além disso, as teses foram cada vez mais encontradas em enciclopédias e livros didáticos e o número de artigos científicos que se referem explicitamente a Hofer ou Scheuchzer também cresceu rapidamente a partir da segunda metade do século. Bunke observa, no entanto, que o discurso original é apenas insignificamente modificado no decorrer do século XVIII. Segundo ele, até o final do século XIX, basicamente nada de realmente novo é escrito sobre nostalgia, mas o conhecido é meramente modificado em detalhes individuais. Além disso, a ideia da especial suscetibilidade do povo suíço à nostalgia prevaleceria por quase setenta anos, de tal forma que a expressão "doença suíça" (*Schweizerkrankheit*) também foi usada como sinônimo para "nostalgia", enquanto relatos de pacientes (ainda principalmente homens) de outras nacionalidades estavam se acumulando em paralelo com a crescente conscientização da doença.

Segundo Anspach, há ainda uma reimpressão da dissertação de Hofer em 1745, que é idêntica à edição original, exceto pelo início do título: "*Dissertatio Curiosa-Medica de Nostalgia Vulgo: Heimwehe oder Heimsehnsucht quam in Perantiqua, etc*", sendo o restante do título igual ao da primeira edição. A dissertação também está incluída no "*Disputationes ad morborum historiam*", organizada por Albrecht Von Haller, em 1757, em Lausanne.

No decorrer do século XVIII, de acordo com Boym (2001), tornou-se cada vez mais aceito que qualquer pessoa poderia adoecer com nostalgia, razão pela qual as viagens ao exterior eram às vezes percebidas como um risco perigoso. Alguns casos de jovens criadas que enlouqueceram com saudades de casa e supostamente incendiaram casas ou mataram crianças pequenas tornaram-se particularmente bem conhecidos. Vale lembrar que um relato representativo é reconstruído ficcionalmente no filme *Nostalgia* (1983), de Andrei Tarkóvski, em que se fala sobre a história de uma criada que incendeia a casa dos patrões na esperança de obter permissão para voltar a seu vilarejo e sua família.

É interessante observar que, no mesmo século XVIII, para curar o *spleen*, os ingleses fugiam do ar natal e partiam para um *Grand Tour* em busca do ar sereno do sul, enquanto outros acreditavam se expor ao risco de morte pelo simples afastamento das paisagens familiares, pontua Starobinski (2016). Para o autor, é preciso levar em conta as condições em que um homem se afastava da terra natal. Uma coisa era partir munido de dinheiro, tendo livremente escolhido o itinerário e a duração da ausência, outra coisa é se afastar obrigado a isso, para viver uma vida dependente e monótona. A segunda opção, desde o século XVI, era a sorte dos soldados suíços no serviço estrangeiro, bem como dos marinheiros ingleses levados à força nos navios da *Royal Navy*⁸.

Em *The future of nostalgia*, Svetlana Boym comenta que o batismo de Hofer sobre a nova doença, ao passo que tenha ajudado a identificar uma condição existente, também contribuiu para o aumento do número de casos, tornando-a um fenômeno europeu generalizado, uma epidemia. Starobinski (2016) comenta que há certas doenças, sobretudo doenças nervosas e “morais”, neuroses e até psicoses - que se transmitem porque se fala delas. A palavra as induz e faz a função de agente contaminador. Segundo Boym, a epidemia de nostalgia foi acompanhada de uma epidemia ainda mais perigosa de “nostalgia fingida”, particularmente comum entre os soldados cansados de servir no exterior. Supostamente, os sons de “uma certa cantilena rústica”, o *Kühe-Reyen*, que também será chamada de *Ranz des vaches*⁹, que acompanhava os pastores na condução dos rebanhos para o pasto, provocaram imediatamente uma epidemia de nostalgia entre os soldados suíços que serviam na França. Da mesma maneira, os escoceses, particularmente os *Highlanders*, eram conhecidos por sucumbir à nostalgia ao ouvir o som das gaitas de foles - de tal modo que seus superiores militares tiveram que proibidos de tocar, cantar e ou mesmo assobiar músicas nativas.

Em seu *Dictionnaire de musique*, de 1768, Jean-Jacques Rousseau também falou sobre os efeitos dos “sons rústicos” suíços, que, segundo ele, excitava nesse povo as alegrias da vida e da juventude, assim como uma amarga tristeza por tê-las perdido. Nesse caso, para Rousseau, a música não agia precisamente como uma música, mas como um sinal memorativo. “A melodia, fragmento do passado vivido, toca os nossos sentidos, mas arrasta consigo, no modo imaginário, toda a existência e todas as imagens associadas das quais era

⁸ Vale pontuar ainda que acreditava-se que os marinheiros da *Royal Navy* eram acometidos pela “calentura”, uma variante marítima da nostalgia, que resultava do efeito conjugado do sol tropical e das saudades da terra (STAROBINSKI, 2016).

⁹ *Ranz des vaches* (Em dialeto germânico, fileira das vacas). Sua melodia é usada há séculos nos Alpes Suíços para chamar as vacas de volta para o estábulo e para serem ordenhadas. É conhecida na Suíça de língua alemã desde a Idade Média e surgiu por escrito pela primeira vez em 1813, após muitos anos de tradição oral (JACQUEROD, 2019).

solidária. (...) Despertada pelo sinal memorativo, a consciência se deixa invadir por um passado a um só tempo próximo e inacessível”, comenta Starobinski(2016) sobre o entendimento de Rousseau. Para Starobinski, o exílio, as músicas alpestres, a memória dolorosa e terna e as imagens douradas da infância são temas que conduzem a uma teoria “acústica” da nostalgia, que contribuirá para a formação da teoria romântica da música e para a definição do próprio romantismo.

Segundo Boym (2001), a explosão da nostalgia tanto forçou quanto desafiou a concepção emergente de patriotismo e espírito nacional. No início, não estava claro o que deveria ser feito como os soldados que amavam tanto sua pátria que não queriam deixá-la ou que, por isso, morreram por ela. No contexto militar, a nostalgia se transforma de um doença individual para uma epidemia cuja propagação nos campos do exército deveria ser evitada a todo custo, pois a doença roubava a força de combate dos soldados e, assim, minava a moral das tropas. No século XVIII, havia diversos relatos de soldados desertando por causa de saudades de casa. Quando a epidemia de nostalgia se espalhou para além da guarnição suíça, um tratamento mais radical foi empreendido.

Em um livro intitulado *La santé de Mars, ou Moyens de conserver la santé des troupes en temps de paix* (em português, *A saúde de Marte, ou Meios de preservar a saúde das tropas em tempo de paz*), publicado em 1790 (ou seja, durante a Revolução Francesa), o médico francês Jourdan Le Cointe sugeriu que a nostalgia tinha que ser curada incitando a dor e o terror, afirmando a um soldado nostálgico, por exemplo, que um ferro em brasa seria colocado em sua barriga, como tratamento. Como prova científica, ele ofereceu um relato de tratamento drástico da nostalgia empreendida com sucesso pelos russos, em 1733. Nessa situação, o exército russo foi atingido pela nostalgia no momento em que se aventurou a entrar na Alemanha. O problema se tornou suficientemente terrível para que o general fosse compelido a apresentar um tratamento radical para o vírus nostálgico: a ameaça de que o primeiro a adoecer seria enterrado vivo. Para Boym (2001), esta foi uma espécie de literalização de uma metáfora, pois a vida em um país estrangeiro parecia como a morte. Essa punição foi executada em duas ou três ocasiões, mas apesar destas sanções severas, a epidemia de saudades de casa nos exércitos europeus foi difícil de ser controlada e os soldados eram cada vez mais diagnosticados com nostalgia.

Segundo Schrey (2017), autópsias realizadas nos soldados franceses que pereceram na Rússia durante a retirada do Exército Napoleônico de Moscou, em 1812, revelaram que muitos deles tinham uma inflamação cerebral que acreditava-se ser característica da nostalgia. Para o autor, da perspectiva atual, os sintomas seriam provavelmente interpretados mais

psicossomaticamente e associados às severas tensões psicológicas dos conflitos bélicos na Europa dos séculos XVII e XVIII do que com saudades de casa no sentido mais restrito. Segundo o autor, há até algumas evidências que sugerem que o conceito médico de nostalgia foi em grande parte deslocado ou substituído pelo diagnóstico de *shell shock*¹⁰ durante e após a Primeira Guerra Mundial. No entanto, por conta do seu próprio interesse, as autoridades da época não queriam considerar as circunstâncias traumatizantes da guerra em si como a causa de quadros clínicos tão severos, razão pela qual o discurso da nostalgia também pode ser visto como uma tentativa de racionalizar o comportamento atípico dos soldados e explicá-lo com influências externas e, portanto, em última instância, controláveis. Por outro lado, parece bastante plausível que os soldados também tinham interesse no reconhecimento de um quadro clínico que, segundo os compêndios médicos, só poderia ser tratado com sucesso retornando para casa imediatamente. Afinal, muitos exércitos europeus do séculos XVII e XVIII, além dos regimentos mercenários, eram constituídos por camponeses que foram recrutados ou atraídos para o serviço militar sob falsas promessas.

Outro fator importante na propagação das epidemias de nostalgia, segundo Schrey (2017), é o que o catálogo de sintomas nostálgicos era repetidamente ampliado para incluir, por exemplo, os sinais de várias doenças infecciosas bacterianas que ainda não eram reconhecidas como independentes na época. Os surtos de tuberculose em um campo do exército em 1761, por exemplo, foram descritos como uma epidemia de saudades de casa; autópsias parecem confirmar este diagnóstico de tuberculose, pois os corpos dos soldados falecidos realmente contêm os pulmões severamente afetados que eram considerados típicos de saudades de casa na época. As doenças comuns em longas viagens marítimas, como o escorbuto, também eram descritas na literatura médica em parte como resultado da nostalgia.

De acordo com Battesti (2016, p. 135), na França, durante os vinte e três anos de guerra, da Revolução às Guerras Napoleônicas (1803-1815), a nostalgia assume proporções maiores. Segundo a autora, o barão Pierre-François Percy afirmou que “nenhum outro período de tempo foi tão fértil em exemplos de nostalgia como a Revolução Francesa e as guerras que ela gerou”. De acordo com o barão Percy, o número de mortos seria um soldado a cada dezesseis no campo de batalha e um em cada sete por causa de nostalgia. O médico militar francês Joseph Tyrbas de Chamberet também ressaltou a gravidade da situação quando

¹⁰ *Shell shock* é um termo cunhado na Primeira Guerra Mundial pelo psicólogo britânico Charles Samuel Myers para descrever o tipo de distúrbio de stress pós-traumático com que muitos soldados foram afligidos durante a guerra, antes do transtorno de estresse pós-traumático (TEPT) ter sido denominado. É uma reação à intensidade do bombardeamento e dos combates que produzia sintomas variados como pânico e medo, fuga, ou incapacidade de raciocinar, dormir, andar ou falar.

colocou a nostalgia como segunda doença que mais atingia as tropas no período, sendo tifo a primeira e escorbuto a terceira.

Battesti (2016) afirma que, entre 1803 e 1890, a nostalgia se tornou tema em mais de sessenta teses de medicina na França e longos artigos foram dedicados ao tema na *Encyclopédie méthodique. Médecine* (1816), no *Dictionnaire des sciences médicales* (1812–1822), no *Recueil de mémoires de chirurgie* (1821), no *Dictionnaire de médecine* (1826) e no *Dictionnaire de médecine et de chirurgie pratiques* (1834), escritos por cirurgiões da Grande Armée e por alienistas. Segundo Battesti, esses autores tentaram explicar por que a nostalgia é o “triste atributo da profissão militar” e afirmaram o perigo da “súbita e muitas vezes forçada transmissão de um modo de vida para outro”, que constituía a mudança da vida civil para o serviço militar. Em 1835, o verbete nostalgia entrou na 6ª edição do *Dictionnaire de l’Académie française*, com a seguinte definição: “Doença causada por um desejo violento de retornar à terra natal.” (DICTIONNAIRE DE L’ACADÉMIE FRANÇAISE, 1835, Tomo II, p. 273, tradução nossa)¹¹. Para Battesti (2016), este foi o canto do cisne.

Segundo Natali (2006, p 23), em meados do século XVIII, uma última tentativa de manter as especificidade regional da doença levou alguns médicos a relacionar a nostalgia a povos de qualquer região montanhosa, alegando que ela seria uma resposta à elevação da pressão atmosférica, que promovia a diminuição da circulação do sangue no corpo e, conseqüentemente, reduzia o volume de sangue recebido pelo coração. Entretanto, uma expansão do conceito já estava em movimento e seria irreversível. Logo em seguida a condição já seria descrita como algo típico de migrantes rurais de qualquer procedência, podendo surgir sempre que houvesse dificuldade de adaptação a um novo ambiente, principalmente quando esse novo espaço fosse uma cidade.

De acordo com Boym (2001), enquanto os europeus, com exceção dos britânicos, relataram frequentes epidemias de nostalgia a partir do século XVII, os médicos americanos, entretanto, declararam orgulhosamente que os Estados Unidos permaneceram saudáveis e não sucumbiram à nostalgia até a Guerra Civil americana, ocorrida entre 1861 e 1865. Como elucidada Natali (2006, p. 16), só no primeiro ano da Guerra Civil foram registrados 5213 casos de nostalgia. Segundo Boym (2001), se Hofer acreditava que a nostalgia expressava amor pela liberdade e pela própria terra natal, o médico militar americano Theodore Calhoun, dois séculos depois, a entendia como uma doença vergonhosa que revelava uma falta de virilidade e atitudes pouco progressistas. Para Calhoun, o conceito de “imaginação aflita” era algo

¹¹ “Nostalgie. s.f. Maladie causée par un désir violent de retourner dans sa patrie. On dit vulgairement, La maladie du pays, le mal du pays” (DICTIONNAIRE DE L’ACADÉMIE FRANÇAISE, 1835, Tomo II, p. 273).

profundamente estranho e a nostalgia poderia ser entendida como uma doença da mente e de “uma vontade fraca”. De acordo com o médico militar, a nostalgia não era inteiramente condicionada pela saúde dos indivíduos, mas também pela força de seu caráter e de sua origem social. Assim, entre os americanos, os mais suscetíveis à doença eram os soldados dos distritos rurais, especialmente os que anteriormente eram agricultores, ao passo que comerciantes, mecânicos, barqueiros e condutores de trem da mesma área ou da cidade eram mais resistentes à nostalgia. “O soldado da cidade não se importa onde está ou onde come, enquanto o seu primo do campo sucumbe por causa da saudade da velha casa e do gemido do seu pai”¹², escreveu Calhoun (BOYM, 2001, p.6, tradução nossa). Em casos assim, segundo Boym, a única esperança era que o advento do progresso aliviaria a nostalgia de alguma forma e o uso eficiente do tempo eliminaria a ociosidade, a melancolia e a procrastinação.

Ainda de acordo com Boym, na América do século XIX pensava-se que as principais razões para a saudade do lar eram a ociosidade e o uso lento ineficiente do tempo, que se tornava propício ao devaneio, à erotomania e ao onanismo. Diante disso, Theodore Calhoun acreditava que qualquer influência que tendesse a tornar o paciente mais viril, poderia exercer um poder curativo. Assim, o militar propôs como tratamento o ridículo público, a intimidação por colegas, um aumento do número de marchas e de batalhas masculinas e a melhoria da higiene pessoal (visto que essa tornaria mais moderna a condição de vida dos soldados). O médico militar também era a favor de uma licença ocasional que permitisse aos soldados ir para casa por um breve período de tempo.

Segundo Natali (2006, p. 23), durante a primeira metade do século XIX, a palavra nostalgia e a enfermidade por ela designada haviam se generalizado, indicando um transtorno psicológico e físico capaz de afetar indivíduos de qualquer profissão, grupo étnico, posição geográfica ou nacionalidade. Assim, foram registrados casos em vários países europeus e outros tratados sobre a doença foram redigidos na Suíça, da Alemanha e, frequentemente, na França.

Conforme explica Natali (2006), para todos esses observadores, a nostalgia se referia ao anseio por um lugar distante, a pátria perdida, o sentido literal do neologismo criado por Hofer. A doença nasceu em um contexto em que a mobilidade espacial era uma anomalia. Não era possível contrair a doença sem estar longe de casa. Esse fato explicava que as vítimas preferenciais da nostalgia fossem homens, visto que as mulheres tinham uma melhor mobilidade, com a exceção representada pelas empregadas domésticas que se deslocavam

¹² “The soldier from the city cares not where he is or where he eats, while his country cousin pines for the old homestead and his father's groaning hoard” (BOYM, 2001, p.6)

para morar no lar de outra mulher. O mais comum era que as pessoas vivessem e morressem no mesmo lugar em que haviam nascido e a imigração era causada por eventos adversos, como as guerras e a escassez. O que os tratados médicos tentavam definir era, portanto, a reação adequada à circunstância excepcional de se encontrar distante do solo natal ou, em outras palavras, o grau apropriado de apego ao lar, às origens e à família.

Nessa primeira encarnação da nostalgia, a sensação de ruptura era uma condição imprescindível para o desencadeamento da enfermidade. E essa ruptura era fornecida pela distância física da terra natal.

1.2 - Os desafios da modernidade

Aos poucos, estar afastado de um ser querido, e não de um lugar, passa a ser visto como outra possível causa de nostalgia. Segundo Natali (2006, p 27), um caso registrado por um psiquiatra inglês demonstra essa primeira ampliação no conceito. Nessa situação, uma criança sofre de uma enfermidade que em todos os aspectos se assemelha à nostalgia, embora falte a separação física do lar. Os pais da menina haviam passado uma temporada longe de casa, deixando-a sob cuidados de terceiros. O psiquiatra concluiu que a ausência dos seres amados foi o motivo da aparição da doença. Esta é a primeira transformação que ocorrerá na definição da doença: a distância da terra natal e do lar já não é um requisito para seu aparecimento, sendo suficiente que o lar seja transformado de forma radical.

De acordo com Natali (2006, p. 28), a próxima transformação do conceito de nostalgia traçaria uma nova cisão. Não apenas o sofrimento causado por uma separação física, seja da terra natal ou de um ente querido, mas também uma dor provocada pela distância temporal, ou seja, pela passagem do tempo poderia ser provocador de nostalgia. Dessa forma, o transtorno poderia ser suscitado pelo falecimento de um ser querido ou pela própria transformação irreparável de um lugar conhecido e, assim, já não era mais necessário viajar ou imigrar para ser acometido pela doença. A transformação na vida cotidiana era suficiente para provocar nostalgia até naqueles que nunca deixaram sua terra natal. Nesses casos, o sujeito lamentava a transformação do presente em passado, em meio a um período crescente de industrialização e urbanização. A partir dessa alteração, tornou-se mais difícil sugerir um tratamento para a nostalgia, pois não era possível recomendar uma volta no tempo, como antes se prescrevera a volta a um lugar distante.

Assim, gradualmente, a palavra nostalgia seria adotada por especialistas e leigos para descrever uma doença caracterizada pelo apego excessivo a um lugar ou a uma pessoa distantes no espaço ou no tempo, sugerindo que, a partir de determinado momento, a relação com o passado havia se tornado um problema para o pensamento moderno. Para ser compreendido, esse incômodo gerado pelo afeto intenso e duradouro pelo passado precisa ser situado em um contexto em que a celebração do novo buscava se tornar dominante.

Segundo Schrey (2017), no decorrer do século XIX, quase todos os fatores relevantes para a constituição do discurso da nostalgia mudaram, levando a uma lenta discussão após o pico do entendimento da nostalgia como um categoria clínica que ocorreu por volta de 1800.

Primeiramente, é preciso observar que a Revolução Francesa (1789 -1799) marcou uma grande mudança na mentalidade europeia e aparece como o agente de uma ruptura dramática no tempo, repartindo a história em duas fatias incomensuráveis. Segundo Natali (2006), via-se a Revolução como um acontecimento diferente dos eventos que a precederam, uma novidade que abria as portas para um futuro inimaginável antes de 1789, com a sensação de novidade ressaltada pela introdução de novos rituais sociais, novas formas de se vestir e um novo calendário. De acordo com Boym (2001), a ideia de progresso através da revolução ou do desenvolvimento industrial tornou-se central para a cultura do século XIX. Uma vez que passou do reino das artes e das ciências para a ideologia do capitalismo, o conceito de progresso se transformou em uma nova teologia do tempo “objetivo”.

A partir da Revolução Francesa, a própria palavra revolução ganhou um novo significado. Segundo Natali (2006), se inicialmente o termo se referia a um movimento circular (*re-volutio*), descrevendo a volta a um estado anterior e sugerindo a possibilidade de repetição da história, passou a designar uma mudança tão fundamental que seria capaz de separar o passado do presente. A Revolução Francesa buscou romper definitivamente com um passado que, cada vez mais, seria representado como injusto e indesejável e entendido como algo que deveria ser superado. Dessa forma, era coerente que o desapego ao passado caracterizasse o perfil de algumas das principais figuras heróicas da modernidade.

Na obra de Charles Baudelaire, *O pintor da vida moderna* (1863), o pintor Constantin Guys representa a figura do *flâneur*. O termo *flanêur* significa “andarilho”, “ocioso”, “passeador”, “vadio” e que vem do verbo francês *flanêr*, que significa “passear”. Originalmente o termo foi inventado por Baudelaire e se refere a alguém que observa a cidade ou seus arredores, e experimenta um verdadeiro passeio não só fisicamente mas também um pensamento filosófico e uma forma de ver e sentir as coisas. Esse tipo social surgido na Paris do século XIX, tornou-se um símbolo importante para estudiosos, artistas e escritores.

Constantin Guys é descrito não só como o observador que possui uma percepção quase que infantil (em questão de alma), aguda, repleta de sentimentos, mas como um artista completo, que tinha um objetivo maior - buscar a modernidade. Guys tinha o objetivo de gravar o efêmero, o cotidiano, de forma eterna e imutável. O “pintor da vida moderna” é um homem do mundo, que se sente à vontade em meio a multidão, um homem com viagens constantes desestabilizando a ideia de ter um lar fixo. Um *flanêur* como Guys troca de língua como que troca de roupa, recusando inclusive a devoção ao idioma nativo.

Baudelaire também diz enxergar algo da postura do caminhar do *flanêur* em indivíduos como missionários, exilados, colonizadores e soldados. Como vimos, entretanto, no mesmo período era comum o diagnóstico de nostalgia nesses grupos, formados justamente por sujeitos cujas vidas se caracterizavam pela mobilidade. Para Natali (2006), talvez o pesar e o entusiasmo fossem complementos, com o nostálgico e o *flanêur* representando respostas opostas a uma mesma experiência.

Essa dualidade reproduz de forma simplificada as duas linhas básicas das principais reações à modernização no pensamento ocidental: por um lado, a celebração do novo mundo que surge com a multiplicação de possibilidades, a ampliação da liberdade política e o desenvolvimento tecnológico e, por outro, o lamento por aquilo que se perde com as transformações. Enquanto o energético e aventureiro soldado-*flanêur* de Baudelaire apreciava a oportunidade de encontrar o novo e o inesperado a cada dia, com o imprevisto vivido como uma oportunidade para expandir o conhecimento, o soldado nostálgico era consumido pelo desejo de voltar ao conhecido e à origem e enxergava no novo uma ameaça àquilo que ele almejava preservar (NATALI, 2006, p. 33-34).

Contudo, é interessante observar que na obra de Baudelaire, se há figuras como Constantin Guys, que a todo momento celebram a modernidade, também há textos como o poema “Le Guys”, onde a voz poética reivindica o direito à melancolia, afirmando que a novidade trazida pela transformação da sociedade não supera sua tristeza, relembra-nos Natali (2006, p. 35). Morta a velha Paris, o parisiense descobre-se exilado em sua própria cidade, atormentado por recordações do que já não é, sem sequer ter deixado seu lar. Nesse sentido, é possível observar que o próprio Baudelaire transita entre o entusiasmo pela novidade e o lamento pela perda.

Natali (2006) ainda nos relembra de outro exemplo nesse sentido. Para o autor, o romance “A educação sentimental”, de Gustave Flaubert, publicado em 1869, dá forma à

produtividade discursiva da nostalgia coletiva. No fim da obra, os protagonistas e amigos de infância Frédéric Moreau e Charles Deslauriers conversam sobre seus sonhos adolescentes e aquilo que havia se transformado suas vidas adultas. A comparação é claramente desfavorável à maturidade, que parece extremamente mal sucedida. O que une os dois amigos, entretanto, é justamente a percepção, compartilhada por ele, do presente como uma falta, em contraste com a plenitude do passado, ainda que por vezes tenha sido apenas a plenitude de uma promessa.

No final do romance, a narrativa demonstra como a lembrança de um passado comum e o afeto por ele pode ser constitutivo de uma amizade. As memórias vão sendo paulatinamente recordadas e a evocação de nomes de antigos amigos, amantes e conhecidos vai suscitando exclamações de reconhecimento e suspiros saudosos. O reconhecimento mútuo de pessoas e lugares, bem como o afeto por eles compartilhados, sustenrará o sentimento de complicidade entre os dois amigos e construirá uma imagem comum do passado. Para Natali (2006), a rememoração carinhosa dos protagonistas não é exatamente sobre as façanhas da juventude.

Sua nostalgia é, para ser preciso, pelo *futuro* que um dia existira em seu passado, e seu anseio é visivelmente por aquilo que eles, quando jovens, imaginavam que fariam quando adultos, por aquele tempo futuro que seria preenchido escrevendo romances e estudando filosofia. É a perda de um horizonte de possibilidades o que se chora, a perda da comoção que brotara do sentimento de que as portas da história haviam sido arrombadas e o previamente imaginável poderia, enfim, se materializar. Neste caso, como em tantos outros relatos literários e historiográficos, o olhar desconsolado se volta ao passado quando o futuro não cumpre aquilo que prometera (NATALI, 2006, p. 37).

Nas últimas páginas do romance, Moreau sugere que nenhuma fase de suas vidas foi melhor do que a juventude e Deslauriers concorda. No caso de Moreau e Deslauriers, a expectativa e o sonho foram uma experiência mais poderosa do que a vida em si. A consciência da mudança inexorável do tempo e da fugacidade da existência provocou em muitos angústias com relação ao presente e o desejo de reencontrar um “tempo perdido”, imaginado e percebido como lugar de estabilidade. Como pontua Boym (2001), é importante observar que a modernidade é contraditória, crítica, ambivalente e reflexiva sobre a natureza do tempo. Para a autora, ela combina o fascínio pelo presente com a saudade de outro tempo.

Nos meios de transportes, as mudanças ocorridas durante o século XIX causaram enormes consequências na própria concepção de espaço. As viagens de ferrovia, iniciadas em

1825 na Inglaterra, transformam a forma como as pessoas se deslocavam na Europa. Uma vez que grandes distâncias poderiam agora ser percorridas em questão de horas ou dias, o espaço percorrido perdeu seu significado - com ele a ideia de estar longe de casa. Ou seja, o longe se tornava cada vez mais perto para o europeu. As seguintes palavras do poeta alemão Heinrich Heine podem ser citadas para ilustrar esse contexto:

As ferrovias são um acontecimento tão providencial que dão à humanidade uma nova mudança que altera a cor e a forma da vida; começa um novo período na história mundial, e nossa geração pode se gabar de ter estado lá. Que mudanças devem ocorrer agora em nossa maneira de ver as coisas e em nossas idéias! Até mesmo os conceitos elementares de tempo e espaço se tornaram flutuantes. O espaço é morto pelas ferrovias, e só resta tempo para nós. [...] Sinto como se as montanhas e florestas de todos os países estivessem se aproximando de Paris. Já posso sentir o cheiro das tílias alemãs; o Mar do Norte quebra à minha porta¹³ (HEINE apud SCHREY, 2017, p. 52, tradução nossa).

A partir da segunda metade do século XIX, segundo Schrey (2017), a nostalgia aparece cada vez mais como uma doença anacrônica, que agora é atestada principalmente aos grupos sociais que não podem se beneficiar da nova mobilidade industrial, ou apenas de forma limitada: Para os escravos africanos no continente americano e condenados presos, por exemplo, o lar dificilmente se aproxima, apesar dos rápidos desenvolvimentos técnicos. Na enciclopédias de artigos sobre nostalgia, eles substituem parcialmente os mercenários suíços como o grupo de risco para nostalgia.

De acordo com o autor, a nova velocidade de vida e a consequente alteração da percepção do espaço também têm um sério impacto no sentido do tempo e são frequentemente citadas como constituintes centrais de um novo regime de tempo na modernidade. Nesse sentido, Goethe caracterizou o ritmo frenético da modernidade, por exemplo, com o neologismo “velocífero” (*veloziferisch*), a partir do latim *velocitas* e de *luciferino*, buscando conotar o lado demoníaco, mefistofélico, da velocidade, da rapidez, em

¹³ Die Eisenbahnen sind wieder ein solches providenzielles Ereigniß, das der Menschheit einen neuen Umschwung gibt, das die Farbe und Gestalt des Lebens verändert; es beginnt ein neuer Abschnitt in der Weltgeschichte, und unsere Generation darf sich rühmen, daß sie dabey gewesen. Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unserer Anschauungsweise und in unsern Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig. [...] Mir ist als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Thüre brandet die Nordsee.” (HEINE apud SCHREY, 2017, p. 52)

várias áreas da atividade humana, sobretudo nas comunicações e nos transportes. O autor era cético perante um mundo dominado pela velocidade e obsessão pela aceleração.

Os avanços no campo da comunicação acontecem em paralelo com os meios de transporte. Linhas telegráficas e, eventualmente, telefônicas são colocadas ao longo das linhas ferroviárias, graças às quais se torna cada vez mais fácil sentir uma sensação de conexão com o lar, mesmo a uma grande distância. Esta nova dimensão da velocidade instantânea do movimento de informação, bem como as inovações no campo dos transportes, contribui, a partir da segunda metade do século XIX, para o lento desaparecimento da saudade de casa patológica ou para sua difusão semântica.

Schrey observa que a presença mediada pelos adventos tecnológicos da comunicação trouxe à tona uma nova situação. A nostalgia como consequência de um sentimento de ausência poderia ser tratada não somente tornando essa ausência presente, mas também com a representação virtual mediada (e portanto nunca completa) pode ter o mesmo efeito ou pelo menos semelhante. Ao mesmo tempo, entretanto, essa presença mediada pode, por si só, tornar-se recursivamente o gatilho da nostalgia, uma vez que inevitavelmente leva de volta à observação de sua imperfeição insuperável e a distância até o ponto de referência nostálgico - seja ele espacial ou temporal. A nostalgia pode, portanto, não apenas ser “curada” através da mediação, mas também pode ser evocada.

Na visão de Schrey (2017), a industrialização é o verdadeiro ponto de ruptura entre a nostalgia como uma saudade de casa patológica e a nostalgia como um anseio pelo passado perdido. A doença “saudade de casa”, em teoria, sempre podia ser curada voltando para casa, mas no curso da industrialização esse ponto de referência, até então estável, começa a se transformar em uma velocidade e em uma dimensão que não pode ser despercebida, já que as cidades passam por profundas mudanças. Em *Die Furie des Verschwindens* (A fúria do desaparecimento), Konrad Paul Liessman comenta esse contexto histórico:

Talvez as Revoluções Industrial e Tecnológica sejam as únicas que mudaram as sociedades no sentido de que o novo como novo se tornou o motor visível de um desenvolvimento: uma paisagem alpina, por exemplo, sujeita ao furor da modernização, torna-se irreconhecível. Se apenas as religiões, ideologias ou governantes tivessem mudado, tudo teria permanecido basicamente o mesmo. A nova era se move com auto-estradas, linhas ferroviárias, elevadores, postes telefônicos, antenas parabólicas, represas e barreiras contra avalanches, que não

apenas dão à paisagem uma face diferente, mas também mudam fundamentalmente a vida das pessoas (LIESSMAN apud SCHREY, 2017, p. 54, tradução nossa).¹⁴

Segundo Schrey (2017), não apenas o processo da modernização em si é relevante, mas também a consciência da modernização. A sensação de estar à mercê de um processo de mudança em constante avanço e irreparável em todas as circunstâncias da vida é formativa da nostalgia moderna. Assim é criada a base para a fusão do discurso da nostalgia com tradições como a *laudator temporis acti*, locução latina que significa "aquele que tece louvores ao tempo passado", tradição existente na antiguidade e na Idade Média e que descreve o presente como um época de decadência de valores anteriormente estabelecidos.

Para Boym (2001), a nostalgia foi diagnosticada em uma época em que a arte e a ciência ainda não haviam rompido completamente seus laços umbilicais e quando o bem-estar interno e externo, da mente e do corpo, eram tratados em conjunto. Assim, este foi um diagnóstico de uma ciência poética. A nostalgia era uma emoção histórica. Tanto na tradição europeia, quanto na poesia chinesa e árabe, antes do século XVII, a saudade já era um lugar comum, entretanto, a concepção moderna inicial encarnada na palavra específica veio à tona em um determinado momento histórico. O diagnóstico da doença da nostalgia, no final do século XVII, ocorreu aproximadamente no momento histórico em que a concepção do tempo e da história estavam passando por mudanças radicais.

Para Natali (2006), a nostalgia foi um termo criado para denominar uma ideia advinda de uma forma de estar no mundo típica da modernidade. Ela concentra um conjunto de questões que a modernidade não resolveu de forma clara.

Para que o conceito e a doença pudessem existir, uma forma de pensar que transformava o apego ao passado em um problema precisava antes se cristalizar. A racionalidade precisava se um objetivo louvável; a morte devia ser vista como a conclusão definitiva e irreversível de uma temporalidade linear; o passado e o presente precisavam ser vistos como esferas distintas; e um valor positivo devia ser associado à mobilidade e à novidade. Só em um contexto como esse podia surgir

¹⁴ Vielleicht sind die industriellen und technologischen Revolutionen die einzigen, die Gesellschaften in dem Sinn verändert haben, daß das Neue als Neues zum sichtbaren Motor einer Entwicklung wurde: Eine alpine Landschaft etwa, die dem Furor der Modernisierung unterworfen ist, ist danach nicht wiederzuerkennen. Solange in diesem Landstrich nur die Religionen, Ideologien oder Herrscher gewechselt hatten, war im Prinzip alles beim alten geblieben. Die neue Zeit zieht ein, wenn Autobahnen, Eisenbahntrassen, Aufstieghilfen, Telephonmasten, Satellitenschüsseln, Staumauern und Lawinverbauungen nicht nur der Landschaft ein anderes Gesicht verleihen, sondern damit das Leben der Menschen auch grundlegend ändern. (LIESSMAN apud SCHREY, 2017, p. 54)

uma categoria como a nostalgia, criada para descrever a fixação excessiva ao passado e o afeto por um objeto ausente como doentios (NATALI, 2006, p. 18-19).

É importante observar que a razão mais frequentemente citada para o desaparecimento do discurso da nostalgia como uma patologia causada pela saudade de casa é o avanço da medicina, que agora oferece padrões de interpretação mais plausíveis ou pelo menos diferentes para a maioria dos sintomas descritos por Hofer. Entre outras coisas, os novos métodos de patologia celular e microbiologia proporcionam uma melhor percepção do desenvolvimento de doenças e, finalmente, substituem a patologia humoral, que dominava desde a antiguidade e em cuja terminologia a descrição da nostalgia de Hofer ainda se movia claramente, como um padrão explicativo. Surto de meningite, tuberculose e outras doenças bacterianas são assim cada vez mais raramente vistas como consequências de saudades de casa e a nostalgia perde grande parte de seu potencial ameaçador (SCHREY, 2017, p. 51).

De acordo com Natali (2006), durante a segunda metade do século XIX, buscava-se descrever as doenças relacionadas à memória, determinar suas leis, descobrir suas causas e propor tratamentos. Assim, o período viu a definição de formas patológicas de recordação como a memória inexata, insuficiente ou excessiva, sob nomes como paramnésia, amnésia ou hiperamnésia, respectivamente. Nesta época, parentes próximos da nostalgia, esses transtornos tiveram sua etiologia, sintomatologia e tratamento definidos. A nostalgia seria parte desse mapeamento da memória, complementando os outros termos ao definir como doentio o apego excessivo à lembrança de um objeto perdido. No debate sobre o lugar adequado da memória e do passado na modernidade, as patologias da memória forneciam categorias normativas que tiravam legitimidade de formas heterogêneas de estar com o passado.

Como a memória na época já era vista como parte essencial de uma vida saudável e já era considerada necessária para a construção de identidades individuais e coletivas, a prescrição não tinha como ser simplesmente o esquecimento, fosse do passado ou de um ser querido. Nos debates sobre as diversas doenças da memória, a operação delicada consistia em identificar o equilíbrio ideal entre memória e esquecimento, medindo ainda o nível sadio de apego afetivo ao passado (NATALI, 2002, p. 29 -30).

De acordo com Boym (2001), a partir de meados do século XIX, a nostalgia foi deixando de ser considerada como uma patologia. O transtorno, aos poucos, foi desaparecendo dos tratados médicos e, no final do século, deixaria de ser diagnosticado. Seus

sintomas foram absorvidos por categorias diagnósticas como a melancolia e, mais tarde, a depressão. Paralelamente, na ideologia nacional, o anseio individual foi transformado em uma pertença coletiva, que se baseia em sofrimentos passados que transcendem as memórias individuais. A nostalgia se institucionalizou em museus nacionais e provinciais e em memoriais urbanos. O passado não era mais desconhecido, tornou-se "patrimônio". Pela primeira vez na história, monumentos antigos foram restaurados em sua imagem original. O senso de historicidade e descrição do passado é uma nova sensibilidade do século XIX. Ocorre, no final do século, um debate entre os defensores da restauração completa, que se propõem a refazer monumentos históricos e artísticos do passado em sua unidade e totalidade, e os amantes de memoriais não intencionais do passado, como ruínas que carregam o "valor da idade". Ao contrário das reconstruções totais, as ruínas permitiram experimentar afetivamente a historicidade, como uma atmosfera, um espaço de reflexão sobre a passagem do tempo.

Ainda no final do século XIX, segundo Boym (2001), a nostalgia adquiriu estilo e espaço público. A casa burguesa em Paris do século XIX é descrita por Walter Benjamin como um teatro e museu em miniatura que privatiza a nostalgia, ao mesmo tempo em que reproduz sua estrutura pública, as casas nacionais e privadas se entrelaçam assim. A nostalgia pública adquire estilos distintos, desde o estilo império favorecido por Napoleão até os novos estilos históricos, como o neogótico e o neo-bizantino, pois, para a autora, os ciclos de mudança revolucionária são acompanhados por restaurações que terminam com a recuperação de um estilo grandioso.

A nostalgia como emoção histórica atingiu a maioria na época do Romantismo e é paralela com o nascimento da cultura de massa. A natureza artificial começa a desempenhar um papel importante no imaginário europeu desde a época do barroco. Desde meados do século XIX, o gosto por herbários, estufas e aquários tornou-se um traço distintivo do lar burguês; era um pedaço de natureza transplantado para o lar urbano, emoldurado e domesticado. Para Boym (2001), o que era acarinhado era o incompleto, o fóssil, a ruína, a miniatura, a lembrança. A melancólica sensação de perda transformou-se em um estilo, uma moda do final do século XIX.

Entretanto, destaca Boym (2001), que embora a nostalgia estivesse permeando tanto a esfera pública quanto a privada no final do século XIX, a própria palavra estava adquirindo conotações negativas. Aparentemente, a palavra parecia antiquada e não científica. O discurso público era sobre progresso, comunidade e herança, mas configurado de forma diferente do

que havia sido antes. O discurso privado era sobre psicologia, onde os médicos se concentram na histeria, neurose e paranóia.

Segundo Boym (2001), o ritmo acelerado da industrialização e da modernização aumentou a intensidade do anseio das pessoas pelos ritmos mais lentos do passado, pela continuidade, coesão social e tradição. Entretanto, esta obsessão com o passado revela, para a autora, um abismo de esquecimento e dava-se em proporção inversa à sua preservação real. Como sugeriu Pierre Nora(1993), os lugares de memória, *lieux de memoire*, são estabelecidos institucionalmente no momento em que os ambientes de memória, os *milieux de memoire*, se desvanecem. Quanto mais forte a perda, mais ela é compensada com comemorações e mais propensa a idealizações. Contudo, é importante ressaltar que o “lugar de memória”, tal como definiu Nora (1993), nem sempre é nostálgico. Ou seja, memória e nostalgia não são sinônimos.

O filósofo Vladimir Jankélévitch também dedicou parte de seus estudos à nostalgia e tratou da questão da irreversibilidade do tempo. Em *L'Irréversible et la nostalgie* (O irreversível e a nostalgia), o autor parte da ideia de que algo difere a nostalgia da angústia, do tédio ou do spleen. A especificidade de nostalgia está associada, pelo autor, à consciência dessa experiência; o nostálgico tem a consciência do seu *pathos*. Para o autor, o lugar para onde o nostálgico deseja retornar faz parte de uma topografia afetiva, não é um lugar apontado no mapa e, mesmo que “apontado do mapa” é atravessado por uma topografia outra, que está relacionada ao investimento do imaginário, da lembrança e da experiência vivida e tornada ideal. Esse lugar é o que o autor denomina como “espaço nostálgico”, onde há uma grande potência irradiadora. Explica Jankélévitch:

O amor, como a nostalgia, fabrica lugares santos: condensa o valor em torno da casa onde vive a mulher amada, estende-se à rua onde está aquela casa, ao bairro onde está aquela rua, e depois, por um contágio de encantamento, a toda cidade da qual aquele bairro faz parte¹⁵ (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 341, tradução nossa).

De acordo com Jankélévitch, a valorização da terra natal assume um sentido passional no século XIX, inicialmente através do Romantismo e depois com a Revolução de 1848, quando as formas modernas de patriotismo começaram a se revelar e algumas pessoas são exiladas voluntariamente. Nesse momento, as primeiras gerações de exilados começaram a se

¹⁵ “l'amour, comme la nostalgie, fabrique des lieux saints: il condense la valeur autour de la maison où habite la femme aimée, il l'étend à la rue où se trouve cette maison, au quartier où se trouve cette rue, et puis, par une contagion d'enchantement, à la ville entière dont ce quartier fait partie”(JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 341)

aglomeram no velho e no novo mundo. Esse exilado é descrito como um pobre errante na face da terra - ele não pode viver sem a distância de seu local de origem e tampouco pode viver sem seu país. O protesto desses exilados muitas vezes assume uma forma musical e essas composições tem a ver com essas reivindicações do nostálgico. Para o autor, essas músicas fazem referências às originalidades históricas e “historiográficas”, bem como às músicas populares. Jankélévitch observa que essas canções também fazem referência a um movimento de peregrinação, sendo a intenção do peregrino voltar ao seu lugar de origem.

Na visão do autor, “o nostálgico está ao mesmo tempo aqui e ali, nem aqui nem ali, presente e ausente, duas vezes presente e duas vezes ausente”¹⁶ (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 346, tradução nossa). Isto aponta para a tragicidade dessa experiência, uma vez que fala sobre um homem que não tem lugar no mundo. O exilado nostálgico tem uma vida dupla - vive a vida do cotidiano, mas ao mesmo tempo existe nessa segunda vida que está associada ao seu lugar de origem. O tempo todo ele está se remetendo ao que seria um possível retorno e, ao mesmo tempo, às experiências vividas nesse lugar. Jankélévitch ressalta a importância de trazer a ideia de imaginação quando se fala em nostalgia, pois ela permite essa vida paralela em dois mundos - o mundo do cotidiano do lugar estrangeiro e o mundo do sonho misturado com a lembrança do lugar de origem.

Para Jankélévitch, a nostalgia é a causa de sua própria causa, ou seja, é tanto a causa quanto o efeito. Esse caráter imotivado está relacionado à ideia de que o nostálgico ama o seu lugar de origem apenas porque é seu lugar de origem, assim como uma mãe ama seu filho porque é seu filho, observa o filósofo.

Não é necessário que o nostálgico tenha sido feliz no passado, e nem sequer é necessário que ele tenha estado apaixonado; e nem sequer é obrigatório que ele tenha sido particularmente jovem naquela época; além disso, os amantes e os jovens raramente são felizes naquela época, e sua felicidade é antes uma miragem retrospectiva da meia-idade e da própria nostalgia. Em uma palavra: não é necessário que o nostálgico tenha sido isto ou aquilo, basta que tenha sido em geral, e que tenha sido, naturalmente, de acordo com a ocasião, vivido, amado e sofrido, como tudo o que existe. O objeto da nostalgia não é este ou aquele passado, mas sim o fato do passado, também conhecido como “passadidade”¹⁷, que está na mesma

¹⁶ Le nostalgique est en même temps ici et là-bas, ni ici ni là, présent et absent, deux fois présent et deux fois absent (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 346)

¹⁷ Optei pela tradução “passadidade” do termo *passéité*, utilizado por Jankélévitch, pois me parece mais adequado à língua portuguesa, além de ser a tradução que já havia sido utilizada na edição brasileira de Tempo e narrativa, de Paul Ricoeur.

relação com o passado que a temporalidade está com o tempo. É somente em relação ao fato da “passadidade” do passado, e em relação à consciência de hoje, que o encanto inexprimível das coisas do passado tem um significado (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 357, tradução nossa)¹⁸.

Para o autor, se a nostalgia fosse uma mera falta, o retorno preencheria o vazio da ausência; o desequilíbrio, após a satisfação, daria lugar ao equilíbrio. De acordo com Jankélévitch, a Odisséia é a história desse retorno que deveria ser a cura infalível para a nostalgia. Ulisses¹⁹, o herói da Odisseia, raramente está sozinho durante a década que dura a guerra de Tróia e nos dez anos seguintes que leva a tentar voltar. Ele passa sete anos com Calipso, mas prefere o regresso a Ítaca e aos braços de Penélope do que permanecer no estrangeiro como um Deus. A esperança de Ulisses era de que voltar à Ítaca anularia a ferida da partida. Ulisses é o herói do retorno e volta para restabelecer a ordem.

Em sua obra, Jankélévitch imagina, entretanto, um 25º canto da Odisseia, em que Ulisses, regressado a Ítaca, vê a desilusão substituir a nostalgia. Uma vez de volta à Ítaca, o antigo Odisseu não teria mais nada a desejar, mas o Odisseu moderno começaria a ficar entediado assim que se aproximasse de sua Penélope. Para o autor, se se tratasse apenas de uma viagem no espaço, Ulisses não ficaria desiludido; o irremediável, não é que o exilado tenha deixado a sua terra natal: o irremediável é que o exilado tenha deixado esta terra natal há 20 anos. O autor observa que o exilado queria reencontrar não apenas o lugar natal, mas o jovem que ele próprio era quando no tempo em que lá vivia. Para Jankélévitch, uma vez que Ulisses retornou para tudo o que ele queria, há nele uma certa sensação de decepção, pois o sentimento de retorno não é exatamente o que se imaginava que seria. Ou seja, o retorno não aplaca a dor da perda. O que se perdeu não se retoma com o retorno. O irreparável da perda está no fundo desse sentimento da nostalgia. Boym (2001) também aborda brevemente a

¹⁸ (...) il n'est pas nécessaire que notre passé ait été spécialement glorieux pour éveiller le regret et la nostalgie; il n'est pas nécessaire que le nostalgique ait été heureux autrefois, et il n'est même pas nécessaire qu'il ait été amoureux; et il n'est même pas obligatoire qu'il ait été particulièrement jeune en ce temps-là; d'ailleurs les amoureux et les jeunes sont rarement heureux sur le moment, et leur bonheur est plutôt un mirage rétrospectif de l'âge mûr et de la nostalgie elle-même. D'un mot: il n'est pas nécessaire que le nostalgique ait été ceci ou cela, il suffit qu'il ait été en général, et qu'ayant été il ait bien entendu, selon l'occasion, vécu, aimé et souffert, comme tout ce qui existe. L'objet de la nostalgie ce n'est pas tel ou tel passé, mais c'est bien plutôt le fait du passé, autrement dit la passéité, laquelle est avec le passé dans le même rapport que la temporalité avec le temps. C'est par rapport au seul fait de la passéité du passé, et en relation avec la conscience d'aujourd'hui, que le charme inexprimable des choses révolues a un sens..(JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 357)

¹⁹ O herói de Homero deu, aliás, nome à chamada síndrome de Ulisses, uma perturbação do foro depressivo que afetaria alguns emigrantes. É um quadro de estresse muito intenso ligado a fatores específicos relacionados à migração, que são basicamente a solidão forçada, não ter chances de crescimento no país de acolhida, submeter-se a condições difíceis de sobrevivência, estar constantemente com medo e desamparado.

questão da irreversibilidade do tempo. Para a autora, esta é a grande tragédia do exilado: quando este retorna a sua terra natal, sua pátria já não é mais o mesmo lugar. Ele é um estrangeiro em sua própria terra e em todos os outros lugares. Esse é o lugar de sua perda.

Antes do Renascimento, nem o tempo e nem a mudança pareciam ser tão críticos e não havia a preocupação em se controlar o futuro. Prevalencia a ideia de “história como mestra da vida” (*historia magistra vitae*), em que o passado era entendido como um repositório de exemplos e modelos para o futuro. Todavia, a ideia de revolução instaura uma transformação na forma de ver o movimento do tempo. Para Oliveira (2017), na modernidade, o espírito do tempo (*Zeitgeist*) caminha a partir do presente, presente esse que se desdobra como “novos tempos”, em renovação contínua em relação ao que se é. A modernidade inaugura a ideia de progresso e, para o homem moderno, a construção de um futuro em direção ao progresso se dá através de uma ruptura em relação à tradição, ou seja, pela ruptura com o passado, representado cada vez mais como injusto e indesejável.

Entretanto, no mesmo momento, a consciência da mudança inexorável do tempo e da fugacidade da existência provocou, em muitos, angústias em relação ao presente e o desejo de reencontrar um “tempo perdido”, imaginado e percebido como lugar de estabilidade e segurança. A nostalgia é dependente do conceito moderno de tempo irrepetível e irreversível. A noção de nostalgia como um anseio ou desejo pelo que está em falta em um presente transformado, inalcançável em função do caráter irreversível do tempo, atravessa discursos e práticas na era moderna²⁰. É importante observar que a modernidade traz dentro de si sua própria antítese. Nesse sentido, o anti-moderno não é o oposto da modernidade, ele é o próprio da modernidade. Só é possível reagir a essa noção de progresso (que está no futuro), estando inserido em uma sociedade que pensa assim. A nostalgia enquanto fenômeno é um movimento de reação à essa lógica. O apego ao passado ia na contramão do sentimento dominante de celebração do novo, da modernização, do desenvolvimento científico e

²⁰ Vale pontuar que, como foi dito anteriormente, o verbete nostalgia apareceu pela primeira vez no *Dictionnaire de L'Académie Française* em sua 6ª edição, de 1835. Após discutirmos sobre o gradual processo de transformação do entendimento do termo nostalgia durante a modernidade, vale aqui pontuar que apenas na 8ª edição do dicionário, lançada entre 1932-1935, uma nova acepção do termo é indicada. Nesse momento, a nostalgia é definida como: “sofrimento causado pelo arrependimento obsessivo da pátria. (...) Por analogia, qualquer tipo de lamento, não apenas sobre um país, mas também sobre um ambiente ao qual se deixou de pertencer ou sobre um tipo de vida que se deixou de levar”(DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE, 1932-1935, Tomo II, p. 237, tradução nossa). Sobre isso, duas pontuações devem ser feitas. Em primeiro lugar, é importante observarmos que a inserção desse novo entendimento da palavra nostalgia como no Dicionário da Academia Francesa marca a consolidação dessa nova acepção do termo na sociedade. Destaca-se que isso ocorreu somente um século depois de iniciado os debates e estudos médicos que propiciaram essa ampliação de significado. Em segundo lugar, notamos que nas versões anteriores do dicionário (sexta e sétima edições), a nostalgia era definida com uma “doença”, utilizando-se o termo *Maladie*, e na oitava edição é conceituada como um “sofrimento”, usando-se a expressão *Souffrance*, que também pode significar dor e tristeza. Isso também reafirma como a palavra foi perdendo seu caráter patológico com o passar do tempo.

tecnológico e do futuro. Por isso, a nostalgia foi considerada, muitas vezes, como uma ingenuidade romântica e sentimental ou como uma conservadora e irracional negação do progresso.



Figura 1 - “Le mal du pays” or “The disease of one’s country”, de autoria desconhecida. Litografia de 1832 que retrata uma enfermeira que atende um doente em repouso tratado por nostalgia. Fonte: US National Library of Medicine.



Figuras 2 - Gravura de 1778 que mostra quatro mercenários suíços – alguns dos primeiros objetos de estudo de relatórios médicos sobre nostalgia – repousando durante um momento de tranquilidade. Fonte: Swiss National Museum.



Figura 3 - "The soldier's dream of home", ca. 1861. Litografia de Currier & Ives, produzida durante a Guerra Civil Americana. Sinal da atenção que as saudades de casa recebeu no período. Fonte: Library of congress.



Figura 4 - "Christmas Eve", 1862. Xilogravura de Thomas Nast publicada em 03/01/1863 no jornal "Harper's Weekly," vol. 7, pp. 8-9. Grandes vinhetas centrais retratam um soldado e sua esposa, separados, mas pensando e rezando um pelo outro. Fonte: The Metropolitan Museum of Art.

CAPÍTULO II - NOSTALGIA E MÍDIA

2.1 - O debate contemporâneo

Até aqui observamos a evolução da acepção da palavra nostalgia no decorrer da história, bem como do entendimento do comportamento por esse termo designado, sempre examinando o contexto histórico-social europeu. Para avançarmos com estudo e chegarmos até a contemporaneidade, seguiremos com a investigação sobre a nostalgia guiando-nos, em um primeiro momento, a partir das pesquisas desenvolvidas por teóricos como Fred Davis, Fredric Jameson e Linda Hutcheon.

Em *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, de 1979, Fred Davis propõe uma sociologia da nostalgia, detalhando as condições e circunstâncias que a evocam, a função a que serve e as consequências para a sociedade. O estudo desenvolvido por Davis não é, entretanto, uma etnografia, trata-se de uma proposta ensaística. Ao analisar o “boom de nostalgia” vivido na década de setenta, Davis propõe que a nostalgia, além de ser uma emoção social, é, também, uma modalidade estética, que surge em resposta ao anseio por continuidade em momentos de transformação, como o momento em que ele vive. Essa obra de Davis é considerada um marco inicial nos estudos sobre a nostalgia nas mídias e, por isso, será aqui detalhadamente observada.

Segundo Davis (1979), foi somente com a desmotivação do termo nostalgia a partir de sua base patológica, com sua desmedicalização e desmilitarização, por assim dizer, que ele começou a adquirir muitas das conotações que tem hoje. Para Davis, isto não poderia ter acontecido muito antes do século XX, pois só então, e mais notadamente na América, se começa a encontrar relatos acadêmicos de médicos e psicólogos que não tratam a condição como uma doença no sentido médico convencional nem limitam a sua incidência a pessoas nas forças armadas. Para o autor, não somente a palavra foi desmilitarizada e “desmedicalizada”, mas também passou por um processo de “despsicologização”, ou seja, foi perdendo quaisquer conotações residuais de aberração ou má função mental, mesmo que de caráter menor ou transitório. Esse é um ponto importante considerando que a palavra nostalgia habitou o reino da psiquiatria durante dois séculos. Uma vez introduzido na linguagem popular, o processo de deriva semântica provou ser tão pronunciado que atualmente apenas uma pequena parte dos oradores provavelmente associam a nostalgia com a saudades de casa em si.

De acordo com Davis (1979), ao procurarmos compreender a natureza da experiência nostálgica a partir de um exame da etimologia da palavra, somos confrontados com um paradoxo sociolinguístico: ao mesmo tempo em que gradualmente se desprendia de seu núcleo de referência - a saudade de casa, a palavra nostalgia, já “desmedicalizada”, adquire, no decorrer do século XX, uma espantosa evocatividade e proeminência. Segundo o autor, é difícil explicar exatamente como isso ocorreu e só é possível especular sobre algumas das influências em jogo. A mais importante, na visão de Davis, é a mudança do entendimento de “lar” com um sentido concreto de localização. O movimento constante no espaço sociogeográfico, característico do século XX, começou a desalojar o profundo apego psicológico do homem a uma casa específica, em uma localidade específica, que ao longo dos séculos tinha sido fomentada pelos arranjos mais fixos e prolongados de uma sociedade principalmente agrícola. Em resumo, a casa não é mais onde está o coração. Nesse sentido, questiona-se o autor, para que experiência a palavra nostalgia aponta agora quando é usada no discurso cotidiano. O próprio autor responde que remete para algo mais do que mera memória do passado e algo menos do que o “estado de espírito doente”, ao qual uma vez se referiu.

Para o sociólogo, o material da experiência nostálgica é essencialmente o passado e este deve, de alguma forma, ser um passado vivido pessoalmente e não um passado desenhado apenas, por exemplo, a partir de crônicas, almanaques ou livros de histórias. Ou seja, o autor acredita que a nostalgia está relacionada a uma experiência pessoal. Davis também observa que a nostalgia evoca o passado, mas não é produto do passado e sim do presente. Apesar da nostalgia derivar do passado, não é possível dizer que o passado em si seja a causa da nostalgia ou explique a mesma. Para o autor, na nostalgia, a memória e a relação com o passado tem muito menos a ver com o próprio passado e mais a ver com o presente, na verdade. Na visão de Davis, a forma como o presente nos interpela é o que nos faz acionar no nosso próprio presente elementos que identificamos como algo do próprio passado ou do passado do outro.

Além disso, para Davis(1979), o tempo de vida (ou *durée* no sentido bergsoniano²¹) é mais importante para uma compreensão da nostalgia. Para o autor, a capacidade de sentir

²¹ Segundo Coelho(2004, p. 244), Bergson considera que o tempo não é um vazio homogêneo no qual os acontecimentos se sucederiam semelhante à ideia do espaço vazio no qual os objetos estariam colocados simultaneamente. Ao dizer que o tempo é o tecido do real, Bergson estabelece que o tempo compreendido como sucessão, continuidade, mudança, memória e criação não pode ser separado dos acontecimentos, sejam eles psicológicos ou físicos. Esse tempo ao qual Bergson atribui uma realidade objetiva é percebido subjetivamente. Os eventos físicos têm um ritmo que lhes é inerente, mas a nossa percepção dessa duração como sendo mais ou menos rápida depende da relação que estabelecemos com estes fenômenos. *Durée*, ou duração, consiste, para Bergson, no tempo considerado como fluxo qualitativo, íntimo, ligado aos estados internos da nossa consciência e, por isso, refratário ao cálculo. É o tempo subjetivo que corresponde à efetiva passagem dos instantes nas nossas diferentes situações de vida.

nostalgia sobre eventos de nosso passado tem menos a ver com o quão recentes ou distantes esses eventos são do que com o modo como contrastam ou, mais precisamente, com o modo como os fazemos contrastar com os eventos, os humores e as disposições de nossas circunstâncias atuais. Davis ressalta que não se trata de contraste por si só, mas de certos tipos de contrastes subjetivos que geram o material da nostalgia.

Na experiência nostálgica, claramente mais do que “mero passado” está envolvido. Para Davis (1979), é um passado imbuído de qualidades especiais que, além do mais, adquire seu significado a partir da forma particular como o justapomos a certas características de nossas vidas atuais. Além disso, o autor ressalta que simplesmente lembrar os lugares da nossa juventude não é o mesmo que sentir nostalgia sobre eles e nem mesmo a reminiscência ativa captura necessariamente o estado subjetivo que associamos ao sentimento nostálgico. O sociólogo observa que não importa como alguém venha reavaliar mais tarde aquele pedaço de passado que é objeto de sua nostalgia, ou mesmo como possa interpretar o significado da própria experiência nostálgica - o sentimento nostálgico é infundido com imputações de beleza, prazer, alegria, satisfação, bondade, felicidade, amor e afins. Quase nunca suscita sentimentos que consideramos negativos, como por exemplo, infelicidade, frustração, desespero, ódio, vergonha, abuso. Para Davis, alguns permitirão que sua nostalgia seja tingida com certa tristeza ou melancolia, mas estão inclinados a descrevê-la como “um tipo de tristeza agradável”. Para o autor, “agridoce” é uma palavra apropriada usada ocasionalmente nesse sentido. O componente de tristeza serve apenas para elevar a qualidade da alegria ou do contentamento recapturados. Outro ponto importante, na visão do autor, sobre a relação da nostalgia com o passado tem a ver com o contraste que a experiência lança sobre as circunstâncias e condições atuais que, em comparação com o passado, são frequentemente mais sombrias, insatisfatórias, desgraçadas, e assim por diante.

Fred Davis entende por “Ordens Ascendentes da Nostalgia” o que ele aponta como três ordens sucessivas de cognição e emoção engendradas pela experiência nostálgica. Segundo o autor, a Primeira Ordem ou Nostalgia Simples é aquele estado subjetivo que abriga a crença de que as coisas mais belas, mais excitantes, mais divertidas, etc, ocorreram no passado e não agora. Em suma, é a afirmação direta de “o belo passado e o pouco atraente presente”. Para o autor, o que é mais evidente sobre os espécimes de nostalgia de primeira ordem é o brilho caloroso que o orador transmite sobre alguma época do passado: a celebração de valores do passado agora ostensivamente perdidos, a sensação de algum espírito inefável de valor tendo escapado no tempo, a convicção de que, por mais avançado que o presente possa estar, é em algum sentido mais profundo algo pior do que outrora.

Na Segunda Ordem ou Nostalgia Reflexiva, a pessoa faz mais do que sentimentalizar o passado e censurar, ainda que implicitamente, o presente. O indivíduo questiona-se sobre a veracidade da reivindicação nostálgica. Surgem questões como: era realmente assim? Se eu fosse transportado de volta a essa época, as coisas me pareceriam como agora imagino como eram? Será que estou me esquecendo das coisas ruins e desagradáveis que ocorreram, e é por isso que agora me parece ter sido um momento tão feliz? Além disso, um conjunto de perguntas é às vezes, embora com menos frequência, dirigido também para o presente: as coisas são tão ruins quanto parecem? Olhando para trás a partir de algum ponto no futuro não me sentirei tão nostálgico para este período como me sinto agora para o passado?

Segundo o autor, na Terceira Ordem ou Nostalgia Interpretada o ator procura de alguma forma objetivar a nostalgia que ele sente. Ele dirige a ela perguntas orientadas analiticamente a respeito de suas fontes, caráter típico, significado e propósito psicológico. São questões como: Por que estou me sentindo nostálgico? O que isto pode significar para o meu passado e para o meu presente? É provável que eu sinta nostalgia em certos momentos e lugares e não em outros? Se sim, quando e onde? Pra que serve a nostalgia para mim? Pra que serve a nostalgia para os outros? E para os tempos em que vivemos? Na Terceira Ordem, a análise da experiência vem em alguma parte a ser fundida com a própria experiência primária, fazendo com que ela se torne algo mais do que uma mera exaltação ou mesmo um diálogo sobre as belezas passadas.

Ao analisar as relações entre as três ordens, Davis (1979) afirma que não há nada necessariamente “melhor” sobre as duas ordens superiores de nostalgia, mesmo se considerarmos que a Reflexiva e a Interpretativa incluem, por definição, perspectivas cognitivas mais complexas do que a Simples. Segundo o autor, todos somos capazes de experimentar os três níveis de reação nostálgica. O sociólogo também observa que existe o perigo de que a diferenciação de três ordens de experiência nostálgica seja tomada para implicar alguma progressão experiencial necessária de uma para outra, geralmente de “inferior” para “superior”, ou que o próprio ator esteja consciente dessas mudanças internas de perspectiva. Davis ressalta que nenhuma das sugestões é intencional. Para o autor, as ordens da experiência nostálgica elaboradas por ele devem ser vistas como categorias analíticas e não como fenômenos experimentados diretamente pelos próprios sujeitos. Não há necessidade do ator estar consciente das mudanças de perspectivas que podem ocorrer dentro da experiência nostálgica, pois, como acontece com outras emoções humanas, tornar-se demasiado consciente do mecanismo da nostalgia é pôr em perigo a capacidade de experimentá-la.

Na visão de Davis (1979), a nostalgia é uma das lentes psicológicas mais facilmente acessíveis que empregamos no trabalho sem fim de construir, manter e reconstruir nossas identidades. No choque de continuidades e descontinuidades com que a vida nos confronta, a nostalgia joga na busca contínua da identidade pessoal. Para o autor, a evocação nostálgica de algum estado de coisas passado sempre ocorre no contexto de medos, descontentamentos, ansiedades ou incertezas presentes, mesmo que esses não estejam em um primeiro nível de consciência. São essas emoções e estados cognitivos que representam a ameaça de descontinuidade da identidade que a nostalgia busca, ao mobilizar nossos recursos psicológicos para a continuidade, abortar ou, no mínimo, desviar. Em suma, a retórica da nostalgia opera na busca da continuidade em meio a ameaças de descontinuidade.

Para Davis, também é da essência da experiência nostálgica cultivar atitudes de apreciação em relação aos antigos eus. Na visão do autor, essa propensão está intimamente relacionada com a tendência anterior da nostalgia de eliminar da memória ou, no mínimo, de silenciar os pontos desagradáveis, infelizes, abrasivos e, acima de tudo, aqueles sobre os quais sentimos vergonha, culpa ou humilhação. Davis ressalta que naturalmente esses resíduos sombrios não são eliminados da memória como tal, mas sim da nostálgica reconstrução da mesma. Para o autor, “a nostalgia é a memória com a dor removida” (DAVIS, 1979, p. 36). O sociólogo observa, entretanto, que não se trata apenas de “murmurar o negativo”, por assim dizer. Ocorre que, ao fazer isso, a nostalgia promove os propósitos de continuidade de identidade, assegurando ao eu de agora que ele é como era anteriormente: merecedor, qualificado e plenamente capaz de superar os medos e incertezas que estão por vir.

De acordo com Davis (1979), na discussão sobre o papel da nostalgia na promoção da continuidade da identidade surgem questões relativas à veracidade histórica e autenticidade psicológica das imagens. Entretanto, segundo o autor, a questão da autenticidade da nostalgia é uma falsa questão, pois o movimento de reconstrução do passado é algo comum a toda e qualquer operação mnemônica, seja ela nostálgica ou não. O sociólogo observa que qualquer ato de memória envolve seleção, enquadramento e esquecimento e é baseado em reconstruções permanentes da experiência. Nesse sentido, os processos de reconstrução da memória não são uma exclusividade da nostalgia.

Para o autor, à medida em que a emoção evolui de sua forma simples para aquilo que ele chamou de Segunda Ordem ou Nostalgia Reflexiva, o ator deve ser capaz de questionar a “realidade” da reivindicação nostálgica em relação à sua situação de vida atual. E, por mais imprecisa que essa avaliação possa ser, alguma perspectiva comparativa consciente em relação ao eu é adotada para que a pessoa se afaste do exercício nostálgico. Na medida em

que suspeitamos da verossimilhança da representação da realidade passada, o que fazemos frequentemente, procuramos em nossas mentes por essa realidade. Para o sociólogo, não é claro que chegaremos à verdade do nosso passado, mas sim que a busca em si é edificante e humanizante na medida em que nos proporciona os meios imaginativos para melhor reconciliar o ser do passado com a circunstância presente.

Segundo Fred Davis (1979), a nostalgia prospera na transição, nas descontinuidades subjetivas que geram nosso anseio de continuidade. Para o autor, é por isso que a reação nostálgica é mais pronunciada nas fases de transição do ciclo da vida que exigem de nós as maiores mudanças e adaptações de identidade. Da mesma forma, as manifestações coletivas de nostalgia também prosperam em momentos de transições bruscas da história, como guerras, depressões, catástrofes naturais.

O sociólogo americano se propôs a investigar a forma como a nostalgia se relaciona com a diferenciação dos papéis de gênero e como se relaciona com a transição da adolescência para a idade adulta e da idade adulta para a velhice. Citando estudos realizados por psicólogos sobre os fenômenos comportamentais durante os anos 1930-1960 na sociedade americana e realizando apontamentos a partir desse recorte sócio-histórico, o autor observa que é o homem que experimenta descontinuidades transitórias mais acentuadas durante seu ciclo de vida, como a saída de casa para o ingresso no serviço militar, a escolha da ocupação, o desemprego e outras interrupções na carreira, a aposentadoria etc. Além disso, Davis observa que a transição da adolescência para a idade adulta, por ser especialmente dramática e bem marcada, proporciona à nostalgia um dos seus banquetes mais suntuosos. Adicionalmente, a adolescência seria o período que se comporta como o principal repositório de materiais nostálgicos durante toda a vida. Ao observar a transição da idade adulta para a velhice, o sociólogo aponta que os devaneios nostálgicos dos idosos serve para os isolar, até certo ponto, dos severos sentimentos de rejeição e inutilidade que de outra forma experimentaríamos em virtude da sua posição precária na estrutura social. Mais uma vez, o principal objetivo é atenuar as incertezas e ameaças de identidade geradas por transições de vida problemáticas.

O autor se opõe a uma série de tradições do pensamento social que tende a pensar a nostalgia apenas como uma certa reconstrução romântica do passado e que faz uma associação direta entre nostalgia, conservadorismo e reacionarismo. O autor procura não reduzir o fenômeno a somente isso e tenta trazer a nostalgia como um objeto de grande relevo na vida social. Davis aponta para dois aspectos da experiência nostálgica que ele acredita serem essenciais para uma compreensão adequada de sua relação com a sociedade em geral:

(1) suas fontes nas ameaças de descontinuidade de identidade; e (2) seu papel na geração de identidades coletivas, especialmente entre os membros da “mesma geração”.

Segundo o sociólogo, assim como os ciclos de vida periodicamente implicam transições de status que em sua percepção de descontinuidade conseqüentemente evocam reações nostálgicas do indivíduos, também os grandes eventos históricos e as mudanças sociais abruptas representam uma ameaça semelhante e evocam uma resposta semelhante. Nesse sentido, quando somos afetados por algum evento histórico incômodo ou mudança social intrusiva, ficamos suscetíveis a sentimentos de ansiedade e de preocupação com o nosso futuro e, com isso, pode-se observar que a nostalgia age coletivamente para restaurar, pelo menos temporariamente, uma sensação de continuidade sócio-histórica em relação àquilo que se tornou descontínuo. Ao observar, por exemplo, a onda nostálgica que viveram os Estados Unidos durante a década de 1970, Davis (1979) pontua que essa está intimamente ligada aos massivos deslocamentos de identidade que ocorreram na década anterior - um período de profunda reestruturação coletiva, onde foram debatidas questões como as relações homoafetivas e a lei dos direitos civis. Para o autor, na década de 1970 nos EUA, a nostalgia se tornou um meio de manter e reafirmar identidades que haviam sido gravemente feridas pela turbulência dos tempos. Contudo, o autor faz algumas ressalvas:

Ao mesmo tempo (...) deve ser salientado que a tendência conservadora da nostalgia é qualitativamente diferente das outras formas pelas quais o conservadorismo e o reacionarismo se manifestam. É, mesmo no nível coletivo, muito mais passiva, menos estridente, mais interior e, com certeza, mais efêmera. Como foi sugerido na seção anterior, ele desanima o que poderia ser uma reatividade poderosa e propicia ao pânico para a mudança e a incerteza, transformando-a em uma terna reflexão e auto-estima de apreciação mútua sobre um passado compartilhado. Na medida em que a mudança constante, em todos os níveis e em todos os reinos da vida social, parece ser endêmica para a civilização moderna, algumas dessas "saídas" ou "válvulas de segurança" podem ser necessárias. Como sugerido anteriormente, isto dá tempo para que a mudança necessária seja assimilada, dando ao mesmo tempo a aparência, como faz a nostalgia, de vínculos significativos com o passado (DAVIS, 1979, p. 109-110, tradução nossa).²²

²² “at the same time (...) should be pointed out that nostalgia's conservative leaning is qualitatively different from the other ways in which conservatism and reaction manifest themselves. It is, even at the collective level, a good deal more passive, less strident, more inward, and, to be sure, more ephemeral. As was suggested in the previous section, it defuses what could be a powerful, panic-prone reactivity to jarring change and uncertainty by turning it into tender musing and mutually appreciative self regard over a shared past. To the extent that constant change, at all levels and in all realms of social life, seems to be endemic to modern civilization, some such "outlet" or "safety valve" may be required. As suggested earlier, this allows time for needed change to be assimilated while giving the appearance, as nostalgia does, of meaningful links to the past.” (DAVIS, 1979, P. 109-110)

É possível observar, portanto, que o autor não acredita que as práticas nostálgicas na sociedade sejam sempre e incondicionalmente de caráter conservador e reacionário, assim como alguns sociólogos que o antecederam anteriormente pontuaram. Essa posição do autor fica clara nesta passagem:

Dessa forma, o sentimento nostálgico, particularmente suas variantes mais reflexivas, cultiva um sentido de história. Através de uma espécie de metodologia involuntária, ele faz com que algumas pessoas examinem suas proposições geralmente precipitadas a respeito da superioridade das coisas passadas e através de tal exame cheguem a uma visão mais processual de como o presente veio a diferir do passado. E embora a renderização histórica resultante ainda possa atribuir maior virtude ao passado, ela não o fará de forma tão insensível ou descuidada (DAVIS, 1979, P. 111, tradução nossa).²³

Quando Davis (1979) pensa na experiência do indivíduo enquanto “sujeito coletivo”, ele observa que as experiências coletivas, compartilhadas na construção da ideia, por exemplo, “da mesma geração”, são fundamentais na criação de identidades coletivas. Para o autor, construímos a ideia de uma geração, pois nos identificamos a partir de um dado repertório compartilhado. Davis destaca o lugar cada vez mais central que a mídia vai ocupando na construção desses repertórios.

Observamos que Fred Davis ocupa um papel fundador no debate sobre a nostalgia como um fenômeno social. Ele se opõe a uma tradição de pensamento que tende a pensar a nostalgia apenas como uma certa reconstrução romântica do passado, uma perspectiva que faz uma associação direta entre nostalgia, conservadorismo e reacionarismo. Davis tenta trazer a nostalgia como um objeto de grande relevo na vida social. O autor procura romper com essa tradição que pensa a nostalgia enquanto algo alienante e que atrapalha o desenvolvimento pessoal e social, mas, sob a nossa perspectiva, em alguns aspectos ainda parece estar preso a ela. O sociólogo cai em algumas contradições, como quando, por exemplo, diz que a explicação da nostalgia não está no conteúdo daquilo que a mesma aciona, mas sim no próprio gesto nostálgico, e, em outro momento, afirma que a nostalgia não se apropria de

²³ “In this manner nostalgic sentiment, particularly its more reflexive variants, cultivates a sense of history. Through a kind of unwitting methodology it causes some persons to scrutinize its usually rash propositions concerning the superiority of things past and through such scrutiny to arrive at a more processual view of how the present came to differ from the past. 18 And while the resultant historical rendering may yet attribute greater virtue to the past, it will not do so as callously or mindlessly” (DAVIS, 1979, P. 111)

qualquer passado, fixando-se em boas experiências. Além disso, apesar de citar diversos estudos de caso, o autor não se detém e analisa nenhum exemplo daquilo que é lembrado por seus interlocutores. Ou seja, o que é lembrado e como é lembrado, algo que poderia nos ajudar a entender o fenômeno, é desconsiderado pelo autor. Acreditamos que a ausência dessa dimensão analítica faz falta na fundamentação dos argumentos do sociólogo. Também consideramos importante pontuar que muitas ideias de Fred Davis, quando observadas na atualidade, demonstram claramente o lugar pelo qual o autor reflete sobre a sociedade. A perspectiva do autor é ocidental e heteronormativa, que exalta a posição do homem em desfavor da mulher. Sob essa ótica, o autor deduz, por exemplo, que o homem está muito mais suscetível à experiência nostálgica, uma vez que passa por mais transições de ciclos de vida do que a mulher. Ressaltamos, contudo, que o estudo de Davis foi essencial para a consolidação da nostalgia enquanto um novo campo de pesquisa.

O crítico literário e teórico marxista Fredric Jameson, bastante conhecido por sua análise da cultura contemporânea e da pós-modernidade, também se debruça sobre o estudo da nostalgia na sociedade e nas mídias em seu livro *O pós-modernismo, ou, a lógica cultural do capitalismo tardio*, de 1991, assim como no artigo “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, de 1985.

No primeiro capítulo desse texto, Jameson apresenta um panorama geral da cultura norte-americana dos anos 1950. Para chegar a alguns conceitos, Jameson evoca a obra *O tempo desconjuntado*, de Philip K. Dick, de 1959, por ela ter tantos estereótipos, que correspondem a apenas parte da realidade dos anos 50 nos Estados Unidos. Para o autor, os objetos culturais por vezes representam a própria época de acordo com o que se acha interessante da realidade, mas essas representações não correspondem à totalidade da realidade. Entretanto, para o crítico, esse recorte não deixa de ser interessante, pois revela a forma que os indivíduos querem se auto representar. Segundo Jameson (1996), é dessa forma que os estereótipos sobre a cultura e sobre a história são criados.

O autor observa a posição de centralidade que a cultura midiática de massa tem na conformação da memória e da identidade no contexto contemporâneo. Ele pontua que a própria ideia de década como uma unidade é, na verdade, uma construção. Segundo o crítico, o que conforma a nossa visão de uma dada época é a ideia de periodização que fazemos sobre um determinado período, construída, muitas vezes, a partir de um conjunto de estereótipos que carregam uma soma de significações específicas em torno de si mesmas. O autor pontua que nos objetos culturais de mídia uma série de signos específicos são mobilizados na construção de um “efeito de passado”, que é ligado a um dado momento histórico, como os

anos 20, 50 ou 60, por exemplo. Para Jameson, a cultura contemporânea possui um certo apreço pelas caricaturas de períodos históricos. Ele é extremamente crítico a esses conjuntos de estereótipos e defende que o pastiche é o modo característico da cultura pós-moderna.

Uma das práticas ou traços mais importantes da pós-modernidade hoje é o pastiche. (...) O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico (JAMESON, 1985, p. 18).

Uma de suas críticas em relação à própria noção de nostalgia é que para o autor todas as formas de apresentação do passado (e também do futuro) são enfraquecidas no pós-moderno. Ou seja, para o autor, a pós-modernidade enfraquece a consciência histórica dos sujeitos, ao contrário de outros momentos. Na visão de Jameson (1996), a experiência pós-moderna é um esvaziamento no próprio sentido de historicidade, na medida em que, nas mídias, reproduz-se um conjunto de signos para se pensar o passado, mas esses não passam de pura estética, simples imitação caricata do passado. Em outras palavras, o homem do passado não só se veste de forma diferente, ele vê e sente o mundo de maneira diferente. Assim, essas representações pós-modernas do passado, baseadas unicamente em imitações estéticas, não possibilitam verdadeiramente uma experimentação do diferente. Nesse sentido, para o autor, a nostalgia e a ficção científica são duas faces da mesma moeda, pois as duas são esvaziadas de historicidade. O autor cita os filmes *Veludo Azul* (1986), de David Lynch, e *Totalmente Selvagem* (1986), de Jonathan Demme, como grandes exemplos da necessidade pós-moderna de reificação.

Assim, esses filmes podem ser lidos como duplo sintoma: eles nos mostram um inconsciente coletivo no processo de tentar identificar seu próprio presente, ao mesmo tempo que iluminam o fracasso dessa tentativa, que parece reduzir-se à recombinação de vários estereótipos do passado (JAMESON, 1996, 301).

Para o autor, em *Veludo Azul* e *Totalmente Selvagem*, a tentativa de construir um presente através de um passado é uma tentativa falha, porque eles não se desprendem, por

completo, dos estereótipos ditos dos anos 50 e 60, reforçando a ideia de não termos nenhuma referência e auto identificação com o presente.

Apesar de ser um pensador pós-moderno, o autor tem uma visão bastante crítica em relação ao pós-moderno. Para Jameson, pós-modernismo e "capitalismo da mídia" são sinônimos. A transformação de objetos de todo tipo em mercadorias possibilita vidas dedicadas ao consumo e desejos suscitados pelos meios de comunicação de massa. A estetização da realidade promove a colonização do inconsciente e da natureza pelo mercado, processo indissociado do pós-modernismo considerado por Jameson a lógica cultural do capitalismo tardio.

No artigo *Irony, nostalgia and the postmodern*, Linda Hutcheon também faz observações sobre as manifestações nostálgicas na mídia. A autora inicia suas pontuações ressaltando que a pós-modernidade não pode ser confundida com a contemporaneidade. Hutcheon defende que as duas expressões não são sinônimas, visto que a pós-modernidade é apenas parte da contemporaneidade. Para a teórica, a pós-modernidade é marcada por uma codificação dupla. Esse caráter dual, de ruptura e continuidade, está presente na própria relação que a pós-modernidade tem com a modernidade.

Ao se questionar sobre como o passado é representado na cultura pós-moderna, Hutcheon entende a ironia e a nostalgia como componentes chaves dessas representações. Para a autora, uma mesma entidade cultural pode ser interpretada ora como irônica, ora como nostálgica, ou ainda como irônica e nostálgica. Sobre essa última possibilidade interpretativa, comenta a autora, exemplificando:

A série de televisão americana "All in the Family" foi um exemplo desta última conflagração. Apesar de sua suposta intenção progressista - o que seus criadores pretendiam como desmascaramento irônico - parece que Archie Bunker (o protagonista) era popular em grandes segmentos de várias populações por causa do apelo conservador, na verdade abertamente nostálgico, às atitudes talvez conscientemente negadas, mas profundamente sentidas²⁴ (HUTCHEON, 2000, p. 191-192, tradução nossa).

²⁴ The American television series "All in the Family" was one example of the latter conflation. Despite its allegedly progressive intent--what its creators intended as ironic de-bunking--it seems that Archie Bunker was popular in large segments of various populations because of the show's conservative, indeed openly nostalgic, appeal to attitudes perhaps consciously denied but deeply felt (HUTCHEON, 2000, p. 191-192).

Na perspectiva de Hutcheon, nos anos 1980, a ironia estava mais presente e nos anos 1990 foi a nostalgia que ganhou maior relevo nos produtos culturais midiáticos. Sobre a nostalgia nas mídias na década de 1990, reflete a autora:

Talvez a nostalgia receba mais significado e valor em certos momentos - momentos milenares, como o nosso próprio. A nostalgia, dizem-nos os meios de comunicação, tornou-se uma obsessão tanto da cultura de massa quanto da alta arte. E eles podem estar certos, embora algumas pessoas sintam que a obsessão é realmente a obsessão da mídia. No entanto, de que outra forma você explica o retorno da caneta-tinteiro - como um objeto de luxo do consumidor - na era do computador, quando quase todos nós esquecemos como escrever? As explicações oferecidas para este tipo de luxo comercializado na cultura do passado variaram desde o cinismo econômico até a superioridade moral. Elas geralmente apontam para uma insatisfação com a cultura do presente - algo que é então aplaudido ou condenado²⁵ (HUTCHEON, 2000, p. 192, tradução nossa).

Ou seja, a autora defende que esse fetiche pela cultura do passado aponta para uma insatisfação com a cultura do presente. Hutcheon (2000) também argumenta que boa parte da força da nostalgia está justamente no fato de que esse passado é inacessível e que precisa ser idealizado através da memória, do desejo e também do esquecimento. Para a teórica, a nostalgia é um conceito que fala mais sobre o presente do que sobre o passado, operando através do que Mikhail Bakhtin chama de uma "inversão histórica"²⁶. Nesse sentido, afirma Hutcheon:

O ideal que não está sendo vivido agora é projetado para o passado. Ele é "memorializado" como passado, cristalizado em momentos preciosos selecionados pela memória, mas também pelo esquecimento, e pelas distorções e reorganizações do desejo. Ao mesmo tempo em que nos distanciamos e nos aproximamos, a

²⁵ Perhaps nostalgia is given surplus meaning and value at certain moments - millennial moments, like our own. Nostalgia, the media tell us, has become an obsession of both mass culture and high art. And they may be right, though some people feel the obsession is really the media's obsession. Yet, how else do you account for the return of the fountain pen - as an object of consumer luxury - in the age of the computer, when we have all but forgotten how to write? The explanations offered for this kind of commercialized luxuriating in the culture of the past have ranged from economic cynicism to moral superiority. They usually point to a dissatisfaction with the culture of the present - something that is then either applauded or condemned. (HUTCHEON, 2000, p. 192)

²⁶ De acordo com SANTOS (2019, p.37), há uma particularidade apontada por Bakhtin sobre a percepção da passagem do tempo que influenciou os desdobramentos das formas e das imagens literárias, que é o que ele chama de inversão histórica. Tudo aquilo que é desejado no futuro se projeta no passado e no presente, e cria-se um ideal de atemporalidade e eternidade em favorecimento do passado, mais firme e ponderável, que serve apenas para confirmar o presente e justificar o futuro.

nostalgia nos exaure do presente, pois aproxima o passado imaginado. O passado simples, puro, ordenado, fácil, belo ou harmonioso, é construído (e depois emocionalmente experimentado) em conjunto com o presente - que, por sua vez, é construído como complicado, contaminado, anárquico, difícil, feio e confrontativo. O distanciamento nostálgico saneia como ele seleciona, fazendo o passado sentir-se completo, estável, coerente, seguro do inesperado e do incerto, do acidente ou da traição - em outras palavras, tornando-o muito diferente do presente²⁷ (HUTCHEON, 2000, p. 195, tradução nossa).

Para Hutcheon, na teoria, tanto a ironia quanto a nostalgia são transideológicas, podendo ser criadas e direcionadas por e para qualquer lado do espectro político. Contudo, a autora defende que, na práxis, a nostalgia é sempre conversadora e é usada pelas forças conservadoras como respostas às mudanças que refutam o tradicionalismo. Ela ainda afirma que apesar da tendência conservadora da nostalgia, existem alguns grupos sociais (geralmente minorias) que usam a nostalgia para evocar um passado anterior ao capitalismo e ao período colonial, no intuito de resgatar uma identidade unificada.

Em linhas gerais, Hutcheon vê a nostalgia como algo que se define por uma noção idealizada do passado, como algo regressivo e conservador. Em sua perspectiva, a nostalgia só deixa de ser conservadora quando é pós-moderna, ou seja, irônica. A teórica acredita que é somente através da ironia na nostalgia (que não é pastiche, mas paródia) que é possível ocorrer o distanciamento crítico, algo necessário para se pensar os riscos da própria nostalgia. Em outras palavras, ironizar a nostalgia talvez seja o meio que a pós-modernidade tem de assumir a responsabilidade de adotar um pensamento crítico não somente sobre o passado, mas também sobre o presente. Para a autora, a arquitetura pós-moderna, por exemplo, invoca o passado através da ironia e esse ato enfraquece as afirmações modernas de originalidade e de autenticidade. Segundo Hutcheon, a ironia, devido ao seu aspecto de carregar consigo o dito e do não dito, é capaz de se libertar totalmente do discurso que ela contesta. Nesse sentido, para a autora, a ironia é um dos meios pelos quais se cria uma distância e uma perspectiva necessária a esse impulso da nostalgia.

²⁷ The ideal that is not being lived now is projected into the past. It is "memorialized" as past, crystallized into precious moments selected by memory, but also by forgetting, and by desire's distortions and reorganizations. Simultaneously distancing and proximating, nostalgia exiles us from the present as it brings the imagined past near. The simple, pure, ordered, easy, beautiful, or harmonious past is constructed (and then experienced emotionally) in conjunction with the present--which, in turn, is constructed as complicated, contaminated, anarchic, difficult, ugly, and confrontational. Nostalgic distancing sanitizes as it selects, making the past feel complete, stable, coherent, safe from "the unexpected and the untoward, from accident or betrayal" - in other words, making it so very unlike the present (HUTCHEON, 2000, p. 195).

Do mesmo modo que afirma Jameson, Hutcheon acredita que a nostalgia expressa um desconforto com o presente. Entretanto, para a autora, ela não é necessariamente um exílio do presente, visto que, como dito anteriormente, pode vir acompanhada de uma reflexão crítica sobre o mesmo.

Conforme foi possível observar, Fred Davis, Fredric Jameson e Linda Hutcheon tiveram diferentes entendimentos, e mesmo divergências, a partir de suas reflexões sobre o fenômeno da nostalgia nas mídias. Entretanto, o que há de comum entre esses autores é fato de que eles observam a nostalgia de uma perspectiva pejorativa ou como tendência, em certa medida, conservadora, seja como regime de contingência em casos de mudanças drásticas nos finais de cada ciclo de vida (DAVIS, 1979), como pastiche que não promove a experiência de alteridade (JAMESON, 1996) ou como insatisfação com a cultura do presente (HUTCHEON, 2000). A mais recente geração de pesquisadores sobre o tema possui, entretanto, outra perspectiva. Suas reflexões são mais sintonizadas à ideia de que o gesto nostálgico pode adquirir sentidos variados e até mesmo opostos nos produtos da cultura midiática. No capítulo seguinte, serão abordados e articulados alguns dos debates promovidos por esses novos autores.

É importante destacar que a escolha e organização dos autores utilizados nesse levantamento bibliográfico e debate teórico foi baseada no recorte feito pela Profa. Ana Paula Goulart Ribeiro, na disciplina “Mídia e Nostalgia”, realizada no segundo semestre de 2020, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A proposta do curso de Ana Paula Goulart Ribeiro era acompanhar o percurso histórico-semântico do termo nostalgia para, assim, pensar o papel que essa ocupa na cultura contemporânea e discutir como a mídia funciona como espaço privilegiado para sua expressão e performatividade.

2.2 - Repensando a nostalgia

Emily Keightley e Michael Pickering (2006) realizam uma espécie de “chamado para repensar a nostalgia”. Para os autores, no anseio pelo que falta em um presente alterado, a nostalgia pelo tempo perdido envolve claramente o desejo pelo que agora não é possível, simplesmente por causa da irreversibilidade do tempo. Entretanto, condenar a nostalgia unicamente a essa posição deixa questões mais gerais sobre como o passado pode se envolver ativamente com o presente e o futuro. Os autores observam que a ênfase temporal da

modernidade não deixa espaço para lidar com a experiência da perda. É como se essa experiência, sendo valorizada negativamente, tivesse simplesmente de ser superada, independentemente da dor e do *pathos* que possam estar envolvidos. Diante disso, os teóricos afirmam que precisamos reconfigurar o conceito de nostalgia ou ir além, se quisermos lidar mais adequadamente com a experiência da perda.

Em vez de descartá-la como um conceito, talvez devêssemos reconfigurá-la em termos de uma distinção entre o desejo de retornar a um estado anterior ou passado idealizado, e o desejo de não retornar, mas de reconhecer aspectos do passado como base para a renovação e satisfação no futuro. A nostalgia pode, então, ser vista não apenas como uma busca por segurança ontológica no passado, mas também como um meio de se orientar pela estrada à frente nas incertezas do presente. Isso abre uma dimensão positiva na nostalgia, associada ao desejo de se envolver com a diferença, com aspiração e crítica e com a identificação de modos de vida carentes de modernidade (KEIGHTLEY E PICKERING, 2006, p. 9).

Keightley e Pickering (2006) reconhecem que a nostalgia pode delimitar ou diminuir a consciência histórica cotidiana, mas reafirmam também que ela não é um fenômeno absoluto nem singularmente universal. Os autores defendem que a nostalgia só pode ser adequadamente conceituada como um fenômeno contraditório, sendo tanto impulsionada por impulsos utópicos - um certo desejo pelo reencantamento - , quanto por respostas melancólicas ao desencantamento. Nesse sentido, a nostalgia não deve ser concebida necessariamente como “o oposto da utopia, mas como uma forma de memória, sempre implicada e até produtiva”, visto que, como nos lembra Andreas Huyssen, citado pelos autores, “é a ideologia da modernização que deu à nostalgia seu mau nome, e não precisamos acatar esse julgamento” (HUYSSSEN, 1995, p. 88). Além disso, para os autores, o passado pode ser encarado como um local de possibilidade e fonte de aspiração, de fornecer uma maneira de imaginar “impossibilidades presentes se tornando possíveis no futuro” (KEIGHTLEY E PICKERING, 2006, p. 28).

Paul Grainge (2000) também foi um dos primeiros autores a rebater a ideia, frequentemente defendida por teóricos até então, de que a nostalgia está ligada apenas a uma sensação de crise nacional, consequência da desorientação sócio-política e da inervação criativa. Grainge (2000, p.28) observa que, até aquele momento, em linhas gerais, existiam duas tendências dominantes entre os teóricos que debatiam sobre a nostalgia enquanto fenômeno cultural. De um lado, havia o entendimento da nostalgia como uma estrutura de

sentimento ou discurso afetivo e experiencial do passado (denominada pelo autor de *Nostalgic Mood*, ou seja, estado, estilo ou humor nostálgico) e, de outro, a ideia da nostalgia como um estilo mercantilizado de práticas que se referem ao passado (chamada por ele de *Nostalgic Mode*, modo nostálgico).

Para Grainge (2000, p. 27), embora a produção da nostalgia possa ter crescido em conjunto com uma sensação de crise cultural, ela não pode ser reduzida a este modelo explicativo. Na visão do autor, a mercantilização e estetização da nostalgia, ocorrida da década de 1970 e nas que se seguiram até o fim do milênio, não pode estar apenas contida dentro da ideia de mal-estar social. Grainge vai além e sugere que os modos de nostalgia que se desenvolveram na cultura são capazes de transmitir, armazenar, recuperar, reconfigurar e invocar o passado de maneiras novas e específicas.

A estetização da nostalgia surgiu em um momento cultural capaz de acessar, circular e reconfigurar os traços textuais do passado de maneiras novas e dinâmicas, que retomou a nostalgia em regimes particulares de representação e gosto, e que geralmente desvinculou a nostalgia de qualquer significado específico localizado no passado. Em vez de sugerir uma cultura amnésica baseada na memória sanitizada ou hiper-realizada, eu argumentaria que a proliferação de modos, mercados, gêneros e estilos nostálgicos pode, ao invés disso, refletir um novo tipo de envolvimento com o passado, uma relação baseada fundamentalmente em sua mediação cultural e reconfiguração textual no presente. A *Retro America* não precisa descrever uma cultura em crise, mas pode sugerir um momento distinto por sua reavaliação e reapresentação das formas, contextos e valores do passado²⁸ (GRAINGE, 2000, p.33, tradução nossa).

Ao observar a nostalgia enquanto um fenômeno social, Svetlana Boym (2013, p. 41) apresenta uma tipologia que busca distinguir diferentes mecanismos de sedução e manipulação da nostalgia. A autora diferencia dois tipos básicos de nostalgia: a restauradora e a reflexiva. A autora ressalta que essas distinções não são absolutos binários e que deseja

²⁸ The aestheticization of nostalgia has emerged in a cultural moment able to access, circulate, and reconfigure the textual traces of the past in new and dynamic ways, that has taken up nostalgia in particular representational and taste regimes, and that has generally disjoined nostalgia from any specific meaning located in the past. Rather than suggesting an amnesiac culture based on sanitized or hyperrealized memory, I would argue that the proliferation of nostalgic modes, markets, genres, and styles may instead reflect a new kind of engagement with the past, a relationship based fundamentally on its cultural mediation and textual reconfiguration in the present. *Retro America* need not describe a culture in crisis, but may rather suggest a moment distinguished by its re-evaluation and re-presentation of the forms, contexts, and values of the past.

apenas identificar as principais tendências e estruturas narrativas da trama nostálgica na produção de sentido para anseios e perdas que se pode ter.

Segundo Boym (2013), a nostalgia restauradora não se percebe como nostalgia, mas sim como verdade e tradição. Caracteriza-se por duas tramas principais: a restauração das origens e a teoria da conspiração. Explica a teoria que “restaurar” (do latim *restaurare*, re-estabelecer) significa um retorno à harmonia original, momento anterior ao momento edênico. Para Boym, a nostalgia restauradora retorna e reconstrói uma terra natal com determinação paranoica e os adeptos extremistas da teoria da conspiração imaginam que a casa está sempre sob cerco, exigindo a defesa contra o inimigo conspirador. A ideia de nostalgia restauradora de Svetlana Boym estabelece uma relação com o pensamento de Stuart Tannock (1995), que destaca o tom de alguns discursos que se apropriam da nostalgia para erguer imaginários sobre um passado de felicidade, paz, estabilidade e liberdade generalizadas. O autor comenta sobre o recrutamento da nostalgia por políticas reacionárias e conservadoras ou seu uso para orientações elitistas e escapistas. Ademais, esse modo de engajamento com o passado descrito por Boym pode, muitas vezes, se aproximar do que Appadurai (2011) chama de “nostalgia sem memória” ou “nostalgia imaginada”. Segundo o autor, isso ocorre quando grupos desejam um passado que não experienciaram, mas que se reveste de tamanha idealização que se torna o tempo mítico ao qual esses grupos aspiram. Nesse sentido, o passado se converte numa alternativa ao presente e, por vezes, na única alternativa desejável ao presente.

Já a nostalgia reflexiva, de acordo com Boym (2013, p. 49), teme o retorno à casa com a mesma intensidade que a deseja. Re-flexão significa nova flexibilidade, não o restabelecimento da harmonia. O foco não repousa sobre a recuperação daquilo que se percebe como a verdade absoluta, mas com a consideração sobre a história e a passagem do tempo. Ambas podem usar os mesmos símbolos e disparadores da memória, mas contam histórias diferentes sobre ela. A nostalgia restauradora protege a verdade absoluta ao passo que a nostalgia reflexiva a coloca em dúvida. Para Boym, a nostalgia reflexiva revela que a saudade e o pensamento crítico não se opõem, bem como as memórias afetivas não nos impedem de ter compaixão ou emitir reflexão crítica. Nesse sentido, a “nostalgia reflexiva” repensa o caráter passivo da nostalgia, atribuído ao sentimento desde sua origem, em Hofer.

A pesquisadora Katharina Niemeyer também concentra seu estudo na observação da nostalgia e sua relação intrínseca com a mídia e a comunicação. Niemeyer, ao tentar definir a nostalgia, observa que:

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

Niemeyer (2018, p. 30) aponta que a multiplicidade de reflexões conceituais, estudos de caso e análise crítica mostra a relevância e a persistência da nostalgia como um fenômeno médico, social, político e cultural. Ela sustenta que a mídia oferece variados espaços e temporalidades para a “nostalgização”. Em outras palavras, para a autora, a compreensão da nostalgia não pode ser adequada sem levar em conta as práticas comunicativas que ela sofre e os diversos vínculos que esse sentimento mantém com os textos e tecnologias da mídia.

A mídia produz conteúdos e narrativas não apenas no estilo nostálgico, mas também como desencadeadores da nostalgia. A mídia e as novas tecnologias em particular podem funcionar como plataformas, locais de projeção e ferramentas para expressar a nostalgia. Além disso, a mídia é muitas vezes nostálgica por si mesma, seu próprio passado, suas estruturas e conteúdos. Mudanças de mídia perpétuas tornam a mídia nostálgica por seu fim inexistente. (NIEMEYER, 2014, p. 7).

Para a Katharina Niemeyer, o acúmulo e o aumento da disponibilidade de imagens, textos e sons do passado são uma das razões que podem amplificar e desencadear a nostalgia. Ao mesmo tempo, as instituições de mídia e as indústrias usam todo esse potencial, sendo muitas vezes nostálgicas por seu próprio passado. Niemeyer (2018, p. 35) também pontua como as indústrias de mídia pretendem produzir nostalgia e menciona a reedição de antigos programas de televisão como um exemplo em potencial da chamada “nostalgia da mídia”. A autora ressalta a importância do tipo de nostalgia que estamos tratando e de qual iremos ou não tratar.

Quando eu me refiro à ‘nostalgia da mídia’, faço referência à nostalgia que é expressa por textos da mídia, tecnologias e práticas da mídia ou por e para

instituições / indústrias da mídia. Quando me refiro à nostalgia mediada, refiro-me à comunicação explícita do sentimento nostálgico. Em outras palavras, a nostalgia mediada pode ser uma expressão de nostalgia da mídia, mas também de outros tipos de nostalgia, como nos anseios políticos e sociais (NIEMEYER, 2018, p. 34).

A pesquisadora ressalta que a recepção nostálgica é mais complicada do que parece, ou seja, não significa necessariamente que os consumidores desse tipo de produção ficam automaticamente nostálgicos do que era almejado pelas indústrias ou instituições. Niemeyer pontua que é importante levar em consideração que há uma nostalgia *a priori* dos potenciais consumidores e também das próprias indústrias e instituições.

Niemeyer (2018, p. 36) observa que, se no século XVII, a força das narrativas, imagens e sons, agiam como medicamentos que visavam aliviar os sintomas da nostalgia, transportando o enfermo para outro tempo e espaço, hoje os textos midiáticos também podem funcionar como uma cura, bem como estar na origem do sentimento nostálgico. A autora lista algumas pesquisas que estão trabalhando sobre as eventuais possibilidades curativas da nostalgia da mídia. Nesses trabalhos, a nostalgia induzida pela mídia é entendida como desencadeadora de uma sensação de bem-estar.

É nesse sentido que a pesquisa desenvolvida por Manuel Menke (2017) observa a nostalgia nas mídias. No artigo “*Seeking Comfort in Past Media: Modeling Media Nostalgia as a Way of Coping With Media Change*”, o autor observa que a “nostalgia da mídia”²⁹, expressão utilizada pelo autor para denominar o anseio pela cultura e tecnologia dos meios de comunicação social do passado, atua como um recurso para lidar com a mudança da mídia. Nesse trabalho, Menke apresenta os resultados de um questionário por ele aplicado. Os dados obtidos revelam que aqueles que se sentem estressados com a constante mudança de mídia utilizam da nostalgia da mídia para obter conforto, ao passo que essa prática não é observada naqueles que não se incomodam com as recorrentes mudanças. Para o autor, “o aparecimento da nostalgia da mídia na sociedade deve ser entendido como um indicador da percepção das pessoas sobre a mudança da mídia como um desafio. A nostalgia da mídia tem um valor psicológico importante para aqueles que estão lutando contra a mudança.”³⁰ (MENKE, 2017, p. 641, tradução nossa).

²⁹ Adiante veremos que muitos autores utilizam a expressão “technostalgia” ou “tecnostalgia” para conceituar essa prática.

³⁰ The appearance of media nostalgia in society should be understood as an indicator for people’s perception of media change as challenging. Media nostalgia has important psychological value for those who are struggling with change. (MENKE, 2017, p. 641)

Para a pesquisadora Talitha Ferraz, a nostalgia, como uma expressão particular da memória, passa a representar, ao mesmo tempo, uma forma específica de paixão dirigida a momentos intensos do passado ou a momentos significativos do curso de vida de uma pessoa e também uma forma específica de paixão direcionada a um trabalho de conexão entre o reconhecimento das condições do tempo presente, o dever de lembrar e a revisão do passado. A autora está inserida nas pesquisas realizadas no eixo da *New Cinema History* e examina histórias e memórias das práticas de “ida ao cinema” (*cinema-going practices and cinema-going memories*), assim como os agenciamentos existentes entre produção, exibição, distribuição e estruturas das fruções e consumos cinematográficos.

Ao observar as reações sociais sobre a decadência e a extinção dos cinemas de rua, Ferraz (2017) compreende que alguns discursos mnemônicos das audiências mobilizadas se conectam a um tipo de exercício de nostalgia. Para a autora, essa prática nostálgica, em vez de se limitar à pura melancolia ou ao lamento da perda, produz relatos (e ações a eles atreladas) que afirmam o desejo pelo porvir e reconhecem a necessidade de lutas para que os cinemas de rua não esmoreçam diante das ameaças que os cercam na atualidade. De tal modo, a autora sugere o nome de “nostalgia ativa” para definir o tipo de expressão da “memória da ida ao cinema”, que lida com a nostalgia em vista de tal prospecção de quadros futuros e da crítica revisionista do passado, sem, contudo, abrir mão do cerne emotivo que a nostalgia suscita. A nostalgia vigora, assim, pelo seu caráter ativo e o seu aspecto construtivo, também reafirmado por Niemeyer (2014), afastando-se do significado de passividade a ela atribuída pelo senso comum. Tal como Niemeyer (2014), a autora defende que a nostalgia não é apenas a expressão de um sentimento, mas algo que de fato fazemos, é um *ato de fala*³¹ que pode se transformar em um processo criativo.

É importante destacar a aproximação e, ao mesmo tempo, a tênue diferença entre a proposta de “nostalgia ativa” e a ideia de “nostalgia reflexiva”, cunhada por Boym (2001). Segundo Ferraz (2017, p. 125), ainda que existam fortes pontos de contato entre a “nostalgia ativa” e a “nostalgia reflexiva”, há uma nuance importante que pode afastar as suas acepções e possibilidades de aplicação. A “nostalgia ativa” não chega a um nível tão denso quanto a “nostalgia reflexiva” e pode até mesmo ser pensada como uma espécie de subproduto, um desdobramento deste conceito de Boym. O cerne do conceito de Ferraz se ligaria, assim, mais a exercícios da memória que encontram na nostalgia um caminho para efetivar e justificar

³¹ A teoria dos atos de fala, como elucidada SILVA (2005), foi elaborada inicialmente por John L. Austin e desenvolvida posteriormente por J.R. Searle. Os teóricos entendiam a linguagem como uma forma de ação ("todo dizer é um fazer") e passaram a refletir sobre os diversos tipos de ações humanas que se realizam através da linguagem: os "atos de fala" (em inglês, *Speech acts*).

determinadas atividades bem localizadas e concretizadas no tempo presente, em condições de ativismo. A “nostalgia ativa” teria, portanto, uma espécie de “vocação empírica” (FERRAZ, 2017, p. 125).

2.3 - O mercado da nostalgia

Ao observar o dito “mercado da nostalgia”, Ana Paula Goulart Ribeiro (2018) pontua que uma característica que, em geral, parece marcante desse segmento é a forma fragmentada com que, algumas vezes, o passado é apropriado, e nota que, com constância, faz-se referência apenas a alguns de seus símbolos e ícones, de forma isolada e descontextualizada. Nesse sentido, o passado é acionado apenas de forma alusiva, como elemento de produ o de familiaridade, conexão emocional e identifica o do consumidor com os produtos. A pesquisadora ainda verifica que, algumas vezes, os produtos nostálgicos se voltam para um passado glorioso, de grandes feitos e personalidades, mas, em outras, apelam para a memória do trivial, do cotidiano e do banal. No último caso, o que está em jogo é a nostalgia pelo que foi vivido e experimentado por nós em nossa infância e juventude.

Segundo Ribeiro (2018), a pujança econômica do mercado da nostalgia remete, entretanto, para algo além dela mesma. Para a autora, a nostalgia está relacionada à dificuldade que temos de lidar com nossa própria temporalidade. Num cenário caracterizado por vínculos sociais e afetivos mais frágeis e provisórios, pela descrença nas grandes narrativas explicadoras do mundo e nos projetos políticos transformadores, o desejo de passado expressa o esfacelamento de nossa capacidade de proje o. De acordo com Ribeiro (2018, p. 11), a nostalgia contemporânea parece expressar também nossa consciência da a o implacável e destruidora do tempo. Expressa não somente a “falência de futuro”, mas também nossa dificuldade de viver e dar sentidos a nosso presente. Por outro lado, o passado que consumimos não é mais igual ao que era antigamente. Para a autora, não conseguimos mais ver “no que se foi” algo que d  sentido ao que somos, e parece que nem sabemos exatamente o que queremos ou poderemos ser. Diante disso, o nosso “mal-estar de estar no tempo”, como a autora gosta de falar, reflete-se na nostalgia, seja naquela que apela aos grandes personagens e momentos da história, seja na que retoma o banal, a experiência cotidiana, as sensa es por nós mesmos vividas em nossa infância ou juventude, seja ainda na que busca remontar a ambiência de gera es passadas.

Apesar de observar que no mercado na nostalgia o passado muitas vezes é acionado descontextualizado e apenas de forma alusiva, Ribeiro (2018) defende que as diferentes formas de nostalgia são capazes de produzir múltiplas e variadas respostas para esse sentimento de “desconforto temporal”. Assim como Katharina Niemeyer, a autora também defende que o gesto nostálgico pode adquirir sentidos variados e até mesmo opostos nos produtos da cultura midiática.

Pode-se fazer de uma forma romântica e pouco problematizadora, mas também com uma intenção crítica, não só em relação ao passado propriamente dito, mas ao que dele permanece no presente. Pode-se exprimir melancolia e saudosismo, mas também positividade e alegria. Pode representar alienação e escapismo, mas também pode proporcionar uma experiência rica e reflexiva. Pode se esgotar na imediatez do consumo ou sedimentar algum tipo de conhecimento (RIBEIRO, 2018, p. 3).

Na ótica do teórico Gary Cross (2015), nossa cultura ocidental valoriza a potência da infância e da juventude, tornando-as “idades de ouro”, que os adultos e idosos desejam resgatar. Nesse sentido, Cross observa uma categoria de consumo, em que imagens, sons, cheiros e sabores evocam memórias pessoais e desejo de reviver sensorialidades e emoções do passado, ligadas, elas mesmas, a formas de consumo dos anos de formação dos indivíduos. O autor chama esse tipo específico de apego ao passado de *consumed nostalgia*, em português, *nostalgia consumida*, e o identifica como característica do capitalismo tardio. Cross (2015, p. 9) aponta que uma das muitas propriedades curiosas do mercado da nostalgia é que alguns dos itens comercializados são coletados porque são raros e, portanto, valiosos, sendo que muitas vezes isso ocorreu porque esses itens não tiveram sucesso no mercado na época em que foram lançados. O autor ainda observa que os nostálgicos não apenas coletam, mas também dominam detalhes e conhecimentos sobre tais objetos que muitos de nós podem considerar inúteis, mas que são curiosamente fortalecedores para os que os têm.

Paralelamente, Mayka Castellano e Melina Meimaridis (2017) investigam como o veículo de streaming Netflix tem se destacado por trazer de volta séries canceladas/terminadas, como também por instrumentalizar a nostalgia, produzindo conteúdo direcionado a fãs saudosistas, em um processo que denominado por elas de “retomada da audiência”. As autoras argumentam que embora a nostalgia tenha uma relação próxima com o modelo de produção da TV americana, a Netflix tem se apropriado desse sentimento como uma de suas principais estratégias de posicionamento mercadológico. Segundo as autoras, a instrumentalização da nostalgia tem sido um importante recurso para aquisição e manutenção

de espectadores. É, por isso, um expediente extremamente rentável do ponto de vista comercial. Ribeiro (2018) já tinha mostrado como essa mesma lógica está presente na televisão aberta, principalmente pela onda de remakes e reprises que têm tomado conta da programação, em especial no campo da dramaturgia.

Castelano e Meimaridis (2017) também analisam o caso do revival da série *Gilmore Girls*, lançado em 2016 pelo serviço de streaming. As autoras observam que alguns fãs se sentiram decepcionados com o *revival*, e que as explicações para isso normalmente giravam em torno de uma incapacidade da série em retomar o “espírito” da obra original - uma reclamação recorrente em obras que buscam a difícil tarefa de reconstruir um sucesso do passado. Para as autoras, a nostalgia pode até funcionar como chamariz de audiência, garantindo um público inicial que não demanda esforço de ser conquistado, entretanto ela também impõe dificuldades em sua execução.

Ao também observar o status da televisão como um espaço privilegiado para a nostalgia, Amy Holdsworth (2011) cunhou a noção de *retorno seguro*. Ancorada na noção de Fred Davis (1979, p.135) de que “a mídia se tornou nossa principal fonte e fornecedora de nostalgia”, a autora argumenta que os programas televisivos e o colecionamento das fitas dos programas gravados são uma experiência de nostalgia coletiva, um estado emocional que pode atravessar gerações, visto que é uma experiência mediada e “que permite um retorno seguro a quem fui, ao que sou, ao que o mundo foi através do consumo do que gostei/gosto”, comenta Sacramento (2018, p. 105) sobre a ideia de Holdsworth.

Para a autora, “como forma de engajamento, a nostalgia é mais um desejo de lembrar para não reexperimentar; recordar para não recuperar”³² (HOLDSWORTH, 2011, p. 102, tradução nossa). Sua compreensão sobre a nostalgia televisiva é suportada pela noção de nostalgia como uma “atividade de lazer”. Dentro desse contexto, vale pontuar que Grainge (2000, p. 32) observou que a experiência cinematográfica e televisiva também sofreu alterações em decorrência das possibilidades de reciclagem cultural abertas pelo vídeo. Para o autor, central para o impacto do vídeo é a capacidade de “mudança de tempo”. Essa tecnologia deu ao indivíduo muito mais controle sobre a forma como a televisão poderia ser assistida. Segundo Holdsworth (2011, p.102), a televisão nostálgica envolve a recordação consciente e deliberada do seu próprio passado, se confundindo e se renovando, construindo e interrogando a relação entre passado e presente e as nossas expectativas de memória e recordação.

³² As a form of engagement, nostalgia is more about a desire to remember not to re-experience; to recall not to recover. (HOLDSWORTH, 2011, p. 102)

2.4 - Tecnostalgia

A nostalgia nos meios midiáticos pode direcionar-se sobre o conteúdo ou sobre o estilo de representação de uma mídia e, até, a própria mídia pode se tornar um objeto de nostalgia. Simon Reynolds afirma que “Nossas memórias culturais não são moldadas apenas por produções de uma época (...), mas pelas propriedades sutis dos próprios suportes de gravação” (REYNOLDS, 2011, p. 331, apud SCHREY, 2014, p.29). Segundo Campopiano (2014, p.75), a *technostalgia* ou tecnostalgia pode ser definida como uma "reminiscência carinhosa de, ou saudade de, uma tecnologia ultrapassada"³³.

Sob esta ampla definição, pode-se analisar vários meios de expressar ou exercer a *technostalgia*: usar meios digitais para recriar a estética associada às mídias analógicas, reformar hardware obsoleto (como toca-discos, projetores de filme, fitas cassete, câmeras instantâneas, computadores antigos e assim por diante) para conectar ou dar sentido a uma parte do passado, e revitalizar as antigas mídias, criando assim algo novo a partir delas, numa tentativa de criar algo “original” artisticamente³⁴ (CAMPOPIANO, 2014, p.75, tradução nossa).

Para Ferraz (2021), a tecnostalgia não se vincula apenas a mídias desatualizadas ou em desuso; ela também se refere a mídias contemporâneas, ameaçadas, direta ou indiretamente, de desaparecimento. O historiador das mídias Andreas Fickers, entretanto, rejeita o termo *technostalgia*, uma vez que essas práticas frequentemente não indicam qualquer anseio particular pelo passado em si, mas sim uma reflexão ou contemplação do passado. Fickers propõe a reformulação do termo para *techno-melancholia* para melhor explicar o aspecto da “memória viva” e a “contínua reconstrução do significado cultural de uma tecnologia de mídia do passado no presente” (Fickers, 2009, p. 136, apud Van der Heijden, 2015, p. 3). Aqui, contudo, assumimos o termo tecnostalgia para nos referir à utilização de tecnologias de

³³ O conceito de retrô é frequentemente usado em conjunto com a ideia de tecnostalgia. O estilo retrô consiste em trazer para a atualidade os principais designs utilizados no passado. Em outras palavras, é feita uma releitura dos elementos que mais fizeram sucesso há alguns anos atrás como uma forma de honrar o que já foi popular um dia. Enquanto isso, vintage é todo e qualquer elemento produzido no passado, mas que se manteve em perfeita qualidade com o passar dos anos.

³⁴ Under this broad definition one can parse out several means of expressing or exercising tech-nostalgia: using digital means to recreate aesthetics associated with analog media, refurbishing obsolete hardware (such as record players, film projectors, tape decks, instant cameras, old computers, and so on) to connect with or make sense of a part of the past, and revitalizing old media, thus creating something new from it, in an attempt to create some artistic “original.” (CAMPOPIANO, 2014, p.75)

mídia consideradas obsoletas e à busca por uma estética de falso *vintage* através de novas mídias.

Em 2015, o sucesso do primeiro aplicativo para smartphone que produzia os problemas de deterioração e as características particulares das imagens produzidas em VHS, o aplicativo *VHS Camcorder*, mostrou como as práticas nostálgicas sobre as tecnologias de mídia já eram um fenômeno relevante no cenário audiovisual da década corrente. Dez dias após o seu lançamento, o *app* configurava como segundo aplicativo mais baixado da Apple Store na sessão de softwares pagos³⁵. Não se tratava apenas um de filtro para a imagem, mas de um simulador. Todo o processamento era feito em tempo real na Unidade de Processamento Gráfico e era necessário que os smartphones possuísem requisitos de hardware bastante avançados, ditos de "última geração", para suportar a execução da aplicação de modo satisfatório e sem gerar travamentos no sistema. Na descrição fornecida pelo fabricante, o aplicativo prometia a seus usuários, por exemplo, "o mais belo ruído de fita, distorção estática e linhas de rastreamento que o mundo já viu" e que "adiciona gráficos de títulos realmente terríveis (e também intermitentes)". Além disso, o controle dos efeitos (nesse caso, de ruídos) podia ser feito durante a gravação usando os dedos ou apenas agitando o dispositivo em si. O fabricante também se comprometia com a não-qualidade do áudio, afirmando ter inserido mecanismos que deterioravam o mesmo. Curiosamente, o *VHS Camcorder* permitia um recurso tão exótico quanto seu próprio conceito em si: armazenar em alta definição os vídeos produzidos por ele. Vale destacar que essa opção só estava habilitada para os dispositivos mais recentes do mercado naquele período.

Atualmente, dentro dessa tendência, observamos que serviços de compartilhamento de fotos e redes sociais amplamente populares, como o *Instagram* e o *Hipstamatic*, oferecem aos seus usuários diversas ferramentas de edição de imagens que possibilitam a criação de uma estética de falso *vintage*. As opções de manipulações são inúmeras. Pode-se transformar uma fotografia (e, em alguns casos, vídeos), deixando-a com a aparência de uma imagem feita, por exemplo, através de processos analógicos diversos, como a ferrotipia ou a lomografia. É possível ainda optar por alterar as imagens fazendo com que se pareçam como fossem produzidas por câmeras analógicas que naturalmente causavam alterações na foto, como a câmera chinesa Holga, cuja lente de plástico criava distorções, criando um "efeito de sonho". Há também variados filtros de cor, que alteram a saturação, o brilho e o contraste das imagens, como sépia e preto e branco, fazendo com que essas pareçam ter sido produzidas no

³⁵ De acordo com o portal Wired.com. Disponível em: <<http://www.wired.com/2015/08/vhs-camcorder/>>. Acesso em: <20/10/2022>.

passado. Além disso, os vídeos digitais podem ganhar sinais de degradação analógica, como sujeira, poeira e arranhões, elementos que anteriormente eram considerados como indesejáveis indicadores de desgaste. Ademais, nesses serviços digitais permite-se ainda escolher o dispositivo midiático cuja estética deseja-se simular, como uma câmera Super 8 ou uma filmadora de VHS.

Ressaltamos que esse movimento tem influenciado também as produções cinematográficas e audiovisuais na atualidade. Inúmeros são os exemplos nesse sentido. Exibido no Sundance Film Festival em 2013, o longa *Computer Chess*, por exemplo, foi todo filmado com uma Sony AVC-3260, uma câmera de vídeo de tubo originalmente lançada em 1968. No longa-metragem *Decasia* (2003), de Bill Morrison, a degradação, a corrosão e a mácula das imagens são resgatadas. Dentro do cenário musical, para atrair a atenção do público, diversos músicos têm lançado clipes e materiais publicitários com uma estética retrô e vintage. No Brasil, as cantoras pop Anitta e Duda Beat lançaram clipes e materiais de divulgação que remetem ao passado por meio da estética. Antes disso, já no videoclipe de *Summertime Sadness*, em 2012, Lana Del Rey retomou a câmera super 8 e a estética caseira que a fez famosa no início de sua carreira.

Campopiano (2014, p. 76) lista o que são, na sua perspectiva, as possíveis motivações e forças motrizes em ação por trás da *technostalgia*. São elas: 1) a atração pela fisicalidade das tecnologias analógicas; 2) a utilização de meios digitais para criar uma estética de falso vintage; 3) o interesse em usar as tecnologias digitais para desafiar nossas idéias de espaço e temporalidade; e, 4) um possível desejo de combater a obsolescência e a rapidez do desenvolvimento tecnológico impulsionado pelo mercado. Campopiano percebe o “falso vintage” como uma característica importante da *technostalgia*. Segundo o autor, talvez aqueles que produzem efeitos estilísticos em suas fotografias digitais com interesse de falsificar a idade e a aparência das imagens experimentam alguma forma de nostalgia ou, no mínimo, têm um interesse no passado. Para o autor, talvez esses filtros nostálgicos tornem nossas memórias românticas, como se nelas houvesse uma pureza e autenticidade que nossa realidade contemporânea não consegue proporcionar. Além disso, segundo Campopiano, “estas manifestações de nostalgia estão ancoradas num desejo de expressar um sentido de lugar, suas raízes na vida, e o próprio pertencimento a uma história coletiva”³⁶ (CAMPOPIANO, 2014, p.76, tradução nossa).

³⁶ Indeed, one might say that these manifestations of nostalgia are anchored in a desire to express a sense of place, one’s roots in life, and one’s belonging to a collective history. (CAMPOPIANO, 2014, p.76)

Giuseppina Sapio (2014) defende, a partir dos resultados de suas pesquisas empíricas, que o retorno de uma estética analógica em imagens digitais familiares não é apenas uma questão de aparência, mas sim está relacionada à história dos filmes caseiros e à consciência que os indivíduos têm dessa história. Hoje em dia raramente imprimimos nossas fotos de família, mas preferimos armazená-las em nossos computadores como arquivos. Adicionalmente, os rituais familiares de visualização em coletivo de filmes domésticos e álbuns de família são cada vez mais incomuns. Para a autora, o retorno da estética analógica pode ser visto como uma compensação para a perda de materialidade nas práticas de memória familiar. Aponta Sapio:

Os filmes caseiros desapareceram fisicamente das casas, e algumas famílias parecem encontrar uma espécie de compensação na texturização digital das imagens para possuir a estética analógica dos filmes caseiros Super 8. Não acredito que a utilização nostálgica desse meio seja apenas uma questão de aparência, mas sugiro que elementos (aparentemente insignificantes) como os grãos nas imagens possam proporcionar uma sensação de regresso aos valores familiares passados e a nostalgia das imagens 'envelhecidas'. Estes elementos parecem resumir a tentativa de compensar não só a desmaterialização das imagens, mas também a desmaterialização de alguns modelos de relações familiares. Além disso, os filmes caseiros analógicos levaram a conversas e interações em volta da tela, então alguns espaços sociais comuns foram emocionalmente investidos neles (geralmente a sala de estar). Estes nostálgicos retornos ao passado, à medida que as tentativas das famílias para reconstruir laços podem ser entendidas como modelos e mesmo espaços que não são simplesmente romantizados ou idealizados, mas reinvestidos por indivíduos com os seus pensamentos sobre a história da família (SAPIO, 2014, p. 48-49, tradução nossa).³⁷

É importante observar que embora Sapio (2014) aponte, com razão, que essas práticas são capazes, em certa medida, recriar o visual analógico, elas não consideram que a estética analógica por si só não é capaz de recriar, reencenar ou resgatar os rituais familiares do

³⁷ Home movies have physically disappeared from houses, and some families seem to find a kind of compensation in the digital texturing of images to possess the analogue aesthetics of Super 8 home movies. I do not believe that the nostalgic use of that medium is only a matter of appearance, but I suggest that (apparently insignificant) elements such as the grains on the images can provide a feeling of returning to past family values and nostalgia for 'aged' images. These elements seem to epitomise the attempt to compensate for not only the dematerialisation of images but also the dematerialisation of some models of family relationships. Furthermore, analogue home movies led to conversation and interactions around the screen, so some communal spaces in the house were emotionally invested in them (generally the living room). These nostalgic returns to the past as families' attempts to rebuild bonds can be understood as models and even spaces which are not simply romanticised or idealised, but reinvested in by individuals with their thoughts about family history (SAPIO, 2014, p. 48-49)

passado, que envolviam a visualização desses documentos de recordação. Além disso, a autora também não leva em conta a materialidade envolvida nas práticas de mídia digital. Embora a degradação desses suportes ocorra de maneira diferente ao material analógico, devemos levar em consideração o uso do CDS, DVDS, discos rígidos, cartões de memória e outros hardwares de computador, nos quais o armazenamento dos dados digitais se baseiam. Ademais, observa Niemeyer:

Muitas vezes rejeitamos a ideia de que objetos digitais são agentes sensoriais, que eles estão no mesmo nível ou têm o mesmo valor simbólico que objetos que podemos tocar fisicamente. E, no entanto, o sentimento nostálgico também pode ser expresso por objetos que nunca estiveram presentes para nós em sua forma analógica. Um videogame antigo ou GIF animado pode, portanto, ter o mesmo potencial nostálgico de um carro dos anos 20 ou de um cassete VHS (NIEMEYER, 2018, p. 39).

É interessante destacar, entretanto, o particular interesse pelos equipamentos analógicos dentro das práticas nostálgicas que envolvem a utilização de equipamentos de mídia obsoletos. Segundo Schrey (2014, p. 34), o termo *analog nostalgia*, em português “nostalgia analógica”, foi originalmente cunhado por Laura Marks no livro *Touch. Sensuous theory and multisensory media* (2002) para abordar práticas que buscam um retorno por mídias analógicas obsoletas e/ou por suas respectivas estéticas. Para a pesquisadora em Novas Mídias e Cinema, a nostalgia analógica expressa um “desejo por indicialidade” e “um carinho retrospectivo pelos problemas de deterioração e perda de geração que o vídeo analógico trazia”³⁸ (Marks, 2002, p. 152, apud Schrey, 2014, p. 34, tradução nossa). É importante observar que, para a autora, o fenômeno não é sobre a recusa das tecnologias digitais, mas sobre como as remediações digitais³⁹ da nostalgia analógica são dirigidas exclusivamente para o ruído ou problemas de deterioração apresentados pelas mídias analógicas. Em outras palavras, como coloca Schrey (2014, p. 34), a nostalgia analógica é direcionada para o ruído, não para o sinal. Nesse sentido, comenta Levin (1999):

³⁸ For Marks, analogue nostalgia expresses a ‘desire for indexicality’ and ‘a retrospective fondness for the “problems” of decay and generational loss that analog video posed’ (Marks, 2002, p. 152, apud Schrey, 2014, p. 34)

³⁹ O termo remediação significa a incorporação ou representação de uma mídia em outra mídia.

Na era da gravação e reprodução digital, o som de erro mudou significativamente [...]: O momento do arranhão já não é o sinal de mau funcionamento, mas sim o traço quase nostálgico de uma era passada de reprodutibilidade mecânica, pode dizer-se que se tornou aurático, e como tal torna-se subitamente disponível para práticas estéticas de todo o tipo⁴⁰ (LEVIN, 1999, p. 162, tradução nossa).

O conceito de nostalgia analógica é também empregado em *Cinema in the Digital Age* por Nicholas Rombes. O autor observa a existência "uma tendência nos meios digitais [...] para reafirmar a imperfeição, as falhas, uma aura de erros humanos para contrabalançar a lógica de perfeição que permeia o digital"⁴¹ (Rombes, 2009, p.2, apud Schrey, 2014, p. 35, tradução nossa). Na perspectiva de Rombes, "os erros devem ser a nossa resposta para as máquinas de perfeição que nós mesmos construímos"⁴² (Rombes, 2009 p.156, apud Schrey, 2014, p. 35, tradução nossa). Nesse sentido, Schrey aponta que, "a nostalgia analógica como uma prática estética é uma tentativa paradoxal de preservar a deterioração e uma espécie de plano de contingência"⁴³ (Schrey, 2014, p. 35, tradução nossa).

Mary Ann Doane escreve que "o que se perde na mudança para o digital é a marca do tempo, a visível degradação da imagem"⁴⁴ (DOANE, 2007, p. 117, tradução nossa). Obviamente, essa é uma reivindicação que nos faz lembrar da descrição de Walter Benjamin sobre definhamento da aura na era da reprodutibilidade técnica. Nesse contexto, David N. Rodowick também observa que "a base material da película é um processo quimicamente codificado de entropia", atribuindo uma qualidade quase orgânica para a mídia analógica" (Schrey, 2014, p. 35). Em realidade, cada uso de uma mídia analógica agiliza sua autodestruição. Este processo leva aos vestígios de uso que normalmente aparecem

⁴⁰ In the age of digital recording and playback, the sound of error has changed significantly [. . .]: The moment of the scratch is no longer the signal of malfunction but is instead the almost nostalgic trace of a bygone era of mechanical reproducibility, one can say that it has become auratic, and as such it suddenly becomes available for aesthetic practices of all sorts. (LEVIN, 1999, p. 162)

⁴¹ a tendency in digital media [. . .] to reassert imperfection, flaws, an aura of human mistakes to counterbalance the logic of perfection that pervades the digital (Rombes, 2009, p.2)

⁴² In the end, it is the mistakes, the errors that we assert in the face of the code that keeps it from consuming us with its purity. Mistakes must be our answer to the machines of perfection that we ourselves have built. (Rombes, 2009, p. 156)

⁴³ In this regard, analogue nostalgia as an aesthetic practice is the paradoxical attempt to preserve decay and plan contingency.(Schrey, 2014, p. 35)

⁴⁴ What is lost in the move to the digital is the imprint of time, the visible degradation of the image. (DOANE, 2007, p. 117)

exatamente nesses momentos que muitas vezes eram repetidos ou rebobinados. Nesse sentido, Schrey afirma que os meios analógicos não se limitam a conter uma certa quantidade de vida, como debatido dentro do contexto da "metafísica de gravação"; eles até mesmo compartilham certas qualidades essenciais com a vida.

Até esse momento, tentamos realizar uma ampla revisão de literatura que abordasse não somente o desenvolvimento da nostalgia enquanto um fenômeno socio-cultural, mas também como uma tendência que se reverbera nos meios de comunicação. Como vimos, a nostalgia contemporânea se manifesta sobretudo nas mídias e tem nos próprios dispositivos midiáticos de comunicação, de diferentes formas e sentidos, o seu cerne de existência e performatividade.

No terceiro capítulo desta dissertação, realizaremos um estudo de caso em que vamos nos debruçar sobre uma produção cinematográfica brasileira contemporânea. Essa análise visa observar como a nostalgia é engendrada no aspecto técnico e estético da obra analisada, bem como investigar como ela incide no aspecto narrativo da produção.



Figuras 5 e 6 - Fotogramas do filme *Decasia* (2001), de Bill Morrison. Tecnostalgia no cinema- as imagens que compõem a montagem de *Decasia*, feitas em 35mm, encontram-se todas consumidas pelo tempo, materialmente instáveis e manchadas.



Figura 7 - Fotogramas do filme *Computer Chess* (2013), de Andrew Bujalski.

Figura 8 - Foto de *Making-Off* do filme *Computer Chess* (2013). Diretor de Fotografia Matthias Grunsky operando a Sony AVC-3260, produzida em 1969, utilizada na gravação do filme.

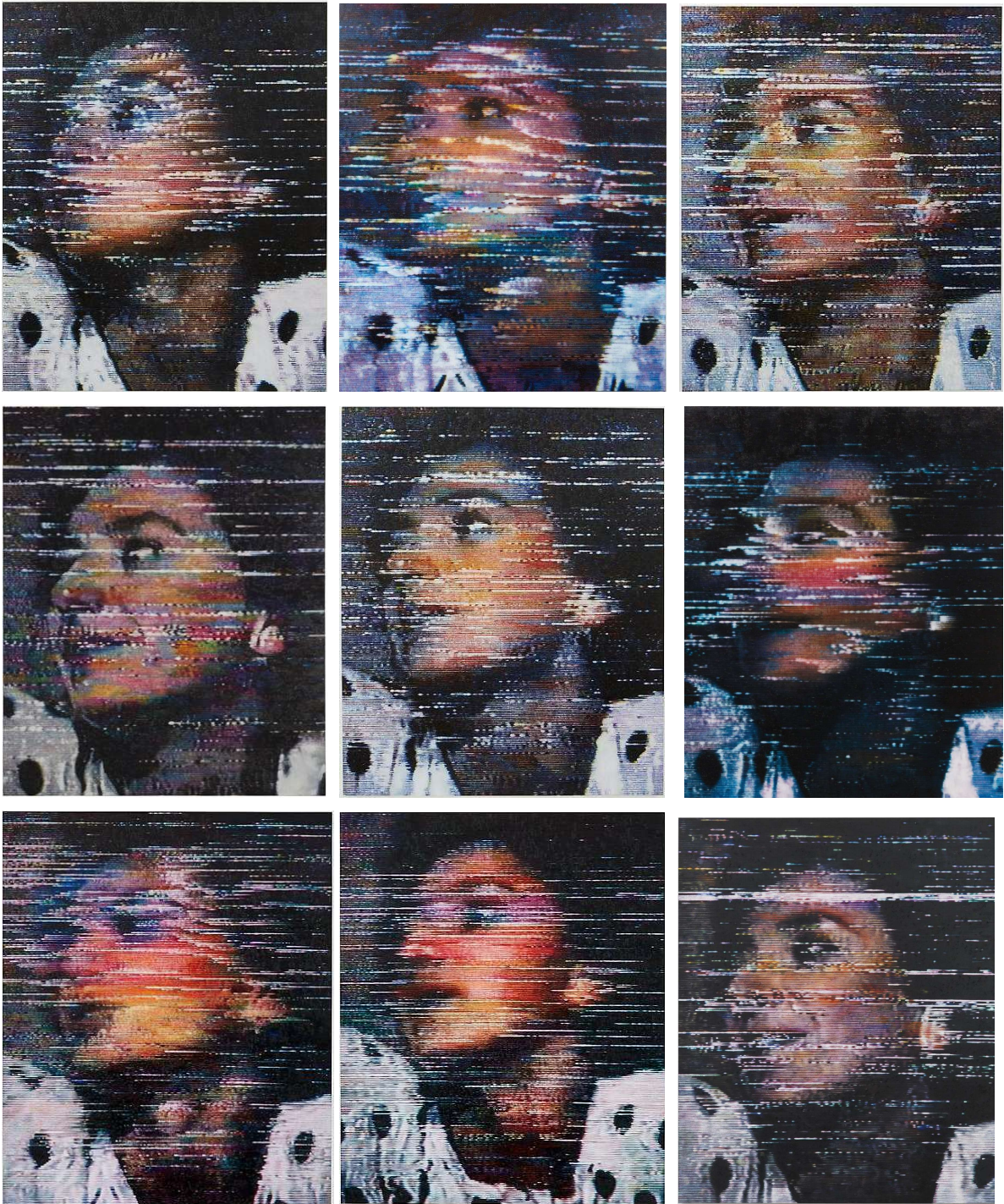


Figura 9 - *People think I live in dreams, I think people live in dreams*, 2012. Figura 10 - *Put My Guns in the Grounds*, 2012. Figura 11 - *Set all of it down and set fire to it before you set off*, 2012. Figura 12 - *Too close to heaven*, 2012. Figura 13 - *Your face so warm and dark and lovely*, 2012. Figura 14 - *Out of the black and into the white*, 2013. Figura 15 -, *Leaning forward through the walls*, 2014. Figura 16 - *A crumpled draft in closed palm*, 2014. Figura 17- *The last song of the night*, 2014. Tecnostalgia na arte. O artista russo Kon Trubkovich produziu uma série de nove retratos, medindo 182,9 x 152,4 cm, em óleo sobre linho, que reproduzem o trecho de um filme de família que mostra o rosto da mãe de Trubkovich. Para o artista, as granuladas imagens pausadas dão a sensação de serem como memórias parciais e são capazes de evocar diversas narrativas. As imagens são cortadas por linhas de varredura de vídeo, feitas em tinta óleo, como se estivessem em uma tela de televisão exibindo um vídeo em pausa. Para o artista, de acordo com o que expressou em entrevistas, as pinturas estão tentando expressar a fisicalidade da memória.



Figura 18 - Frame extraído do clipe de “Summertime Sadness”, da cantora Lana Del Rey. O clipe foi filmado com uma Super 8, apresentando imagens com a granulação típica desse suporte.



Figura 19 - Frame extraído do clipe Perdendo a mão, da cantora Anitta, lançado em 2018. A produção foi inteiramente gravada com uma filmadora VHS.



Figura 20 - Material de divulgação do clipe da música “Tocar você”, da cantora Duda Beat. A peça publicitária é inspirada na estética de fitas VHS de filmes de terror dos anos 80.

CAPÍTULO III - *OS JOVENS BAUMANN* - UM ESTUDO DE CASO

3.1 - Contextualizando o filme e apresentando a trama

O filme *Os Jovens Baumann*, dirigido por Bruna Carvalho Almeida, foi lançado comercialmente em setembro de 2019, com distribuição da Vitrine Filmes. O falso *found footage* foi exibido em importantes festivais e mostras de cinema no Brasil, como o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, de 2018, e no exterior, como o Festival Internacional de Cinema IndieLisboa, no mesmo ano, e FILMADRID 2019. A produção também foi vencedora do Prêmio WIP no Festival Internacional de Cinema de Cartagena, na Colômbia. Apesar de ter circulado em grandes festivais de cinema pelo mundo, o filme não obteve um grande sucesso comercial no Brasil, alcançando nos cinemas um público pagante de apenas 1.829 pessoas no ano de seu lançamento (FILMEB, 2019). A diretora, graduada em Audiovisual pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, havia dirigido anteriormente o curta-metragem *Correspondências do Front*, exibido no 26º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, no 9º CineBH, no Jakarta International Documentary and Experimental Film Festival e no 14º International Festival Signes De Nuit, em Bangkok. *Os Jovens Baumann* é seu primeiro longa-metragem como diretora.

A trama central da narrativa de *Os Jovens Baumann* se passa em 1992, durante um encontro realizado na fazenda da fictícia família Baumann, a mais rica da também fictícia cidade de Santa Rita d'Oeste, supostamente localizada no sul de Minas Gerais. Nesse encontro de férias, reúnem-se todos os oito jovens herdeiros dos Baumann: Isa, Caio, Tito, Fred, Debby, Bia, Jota e Ana Paula. Os jovens, contudo, desaparecem da fazenda misteriosamente. O sumiço dos herdeiros é revisitado vinte e cinco anos depois pela jovem Isadora Mariotto, que conheceu os Baumann quando era criança, por ser filha de um antigo funcionário da fazenda.

A narradora Isadora Mariotto conduz a narrativa, em que as imagens são alternadas entre registros do passado - filmagens em VHS que mostram as férias dos primos Baumann - e do presente - imagens em alta definição realizadas no momento em que Isadora retorna à fazenda dos Baumann, há anos abandonada. Dessa narradora, a qual não enxergamos o rosto e somente ouvimos a voz, sabemos também que sua infância foi marcada pelo desaparecimento dos Baumann. Por meio do exame de filmagens em VHS feitas por eles e recuperadas na própria fazenda, a narradora tem a esperança de reconstituir os últimos dias do grupo e solucionar o mistério, que ainda persiste.



COM
ANNA JÚLIA SANTOS, GAINÁ VIDOR
DANIEL MAZZAROLO, EDUARDO AZEVEDO
JULIA BURNIER, JULIA MORETTI
JULIO BARGA, MARÍLIA FABBRO
E ISABELA MARIOTTO



DIRIGIDO POR
BRUNA CARVALHO ALMEIDA

"UMA PRODUÇÃO REQUINTADA A PARTIR DE UMA APARENTE SIMPLICIDADE"
 Cineplayers

produzido por **INTERIOR** e **SANCHO&PUNTA** em associação com **A FLOR E A NÁUSEA**

direção **BRUNA CARVALHO ALMEIDA** roteiro **BRUNA CARVALHO ALMEIDA** e **LARISSA KURATA** direção de fotografia **ANNA JÚLIA SANTOS**
 direção de arte e figurino **EDUARDO AZEVEDO** montagem **LUIS FELIPE LABAKI** e **RAFAEL NANTES** som direto e desenho de som **HENRIQUE CHIURCIU**
 trilha musical **LUIS FELIPE LABAKI** mixagem **HENRIQUE CHIURCIU** e **FERNANDO HENNA** estúdio de som **CONFRARIA DE SONS & CHARUTOS**
 estúdio de pós-produção **CLANDESTINO** assistência de direção **ADRIANA SERAFIM** coordenação de produção **FELIPE SANTO**
 produção **ANA JULIA TRAVIA, EDUARDO AZEVEDO, JULIA ALVES** e **MICHAEL WAHRMANN**



SANCHO&PUNTA

interior

A FLOR E A NÁUSEA



Figura 21 - Cartaz do filme *Os Jovens Baumann*.

3.2 - Equipamentos utilizados e contexto de produção

De acordo com a diretora Bruna Carvalho Almeida, através de contato direto que fizemos com a realizadora, as cenas que se passam no passado foram gravadas com duas filmadoras: uma Panasonic NV-M5 e uma Panasonic M3000, ambas fabricadas na década de 1980 e com a produção descontinuada no mesmo decênio.

Segundo a diretora, a partir de testes realizados pela diretora da fotografia Anna Santos, foram observadas as diferenças entre as imagens produzidas pelas filmadoras. Foi notado que filmadora VHS Panasonic NV-M5 era uma câmera mais instável, inclusive cromaticamente, e, por esse motivo, foi a escolhida para filmar as cenas em que era desejado destacar mais a oscilação do VHS e criação de ruídos a partir do próprio equipamento. Almeida porém destacou que, em alguns momentos, essa filmadora parava de funcionar durante a gravação da cena, o que causava um certo transtorno. Diante disso, a Panasonic M3000 foi escolhida para a gravação de cenas mais longas, com a intenção de evitar que o tempo de filmagem fosse desperdiçado.



Figura 22 - Panasonic NV-M5 e Figura 23 - Panasonic M3000. Equipamentos utilizados na produção do filme.

O som direto foi captado, entretanto, com equipamentos de cinema profissionais e atuais: gravadores de áudio Tascam DR-680 e Sound Devices 744-T e microfones Rode NTG-2 e Sennheiser MKH-416. Além disso, vale pontuar que em alguns momentos, foram utilizados microfones direcionais, e, em outros, foram usados lapelas e gravadores externos. É importante destacar que o som captado pela filmadora VHS serviu apenas de base para a sincronização entre a imagem e as gravações de áudio feitas pelos equipamentos contemporâneos.

Vale comentar que havia uma preocupação da equipe quanto à limitação técnica que poderia ser gerada pelos equipamentos obsoletos. Um problema muito comum quando se opera uma filmadora VHS nos dias de hoje é o fato de que as baterias originais utilizadas nesses equipamentos encontram-se desgastadas, ou viciadas, como se diz vulgarmente. Ou seja, não possuem a capacidade de sustentar o funcionamento da filmadora por muito tempo. Como a produção desses suprimentos foi descontinuada há cerca de 30 anos, não é simples encontrar materiais em pleno estado de funcionamento. O principal problema gerado por essa questão seria a falta de mobilidade imposta à filmadora, tendo em vista que para funcionar ela teria que ser conectada diretamente a uma tomada, ou seja, tendo seu espaço de atuação limitado pelo tamanho do cabo de energia. Diante desse cenário, segundo relatou a diretora⁴⁵, a solução encontrada foi a utilização de baterias que eram usadas em equipamentos de Raio-X, que, por sorte e acaso, eram compatíveis com as filmadoras usadas no filme. A diretora afirmou que sem esse reaproveitamento de materiais desenvolvidos para outros equipamentos, não seria possível captar imagens com a mesma quantidade de movimentos e deslocamentos realizados através das antigas filmadoras.

Por conta das especificidades dos equipamentos de filmagem, as cenas nunca eram assistidas logo em seguida à captação. O visionamento das imagens só acontecia depois da diária de gravação. Todos os dias, no fim das filmagens, o material era digitalizado para que se pudesse visualizá-lo e, com isso, perceber se as cenas ficaram boas ou não. Ainda de acordo com a diretora, essa limitação técnica ditou bastante a linguagem do filme, visto que muitas situações filmadas que se achava que não tinham funcionado na hora da gravação, apresentavam-se muito mais interessantes no VHS, devido às próprias características das imagens captadas.

A diretora afirmou ainda que nas imagens, durante a pós-produção, poucos “ruídos” foram adicionados, visto que as próprias filmadoras VHS produziram bastante desses efeitos por si mesmas. Já no som, por terem optado por uma gravação mais convencional e “limpa”, foi realizada a adição de bastante ruído na pós-produção.

Com uma equipe formada, em sua maioria, por estudantes de cinema e de teatro, o filme começou a ser produzido em 2013 e foi lançado em 2019. A produção foi financiada por recursos próprios dos membros da equipe e muitos dos equipamentos utilizados foram obtidos através de empréstimos. Ademais, o filme foi contemplado com um aporte financeiro do Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo (ProAc), na fase de pós-produção. Assim,

⁴⁵ Conversa com a diretora via e-mail em dezembro de 2022.

considerando o contexto de realização, é possível afirmar que, dentro do cinema brasileiro contemporâneo, o filme pode ser entendido como uma produção autoral de baixo orçamento.

3.3 - Cena à cena, plano a plano

Antes de realizarmos um debate sobre a relação da nostalgia com o aspecto técnico-estético e narrativo do filme, com base nos instrumentos teóricos que já possuímos e lançando mão de outros conceitos, iremos aqui repassar todos os acontecimentos narrativos do filme, cena a cena, e, em alguns momentos, plano a plano. Neste momento, iremos observar a construção dos planos por si só, bem como a montagem entre eles. Além disso, buscaremos descrever os aspectos sonoros da produção. Ademais, vamos nos deter às intervenções realizadas pela narradora durante a trama, procurando observar de que forma ela reconstrói a história dos Baumann e como se dá o movimento de volta ao passado por ela realizado.



Figura 24 - Frame extraído do filme *Os Jovens Baumann*. Fotografia dos primos Baumann. Última imagem exibida no filme, após os créditos finais. De pé, da esquerda para direita, as personagens Jota (Julio Barga), Fred (Eduardo Azevedo), Bia (Júlia Moretti), Caio (Cainã Vidor) e Tito (Daniel Mazzarolo). Agachadas, da esquerda para direita, as personagens Isa (Anna Júlia Santos), Debby (Julia Burnier) e Ana Paula (Marília Fabbro).

Antes do primeiro plano do filme, quando os créditos iniciais são exibidos em tela preta, ocorre uma distorção na cartela que exibe o nome da produtora “Sancho & Punta”. Essa pequena distorção lembra aquelas que aconteciam com os vídeos armazenados em VHS, uma consequência da deterioração do suporte. Logo em seguida, vê-se uma tela azul em formato 4x3, seguida por dois planos de curta duração com imagens do cafezal da fazenda. Posteriormente, vê-se novamente uma tela azul. Em seguida, as imagens mostram a grama de um espaço aberto, que rapidamente é parcialmente encoberta pela mão do cinegrafista, que passa em frente à câmera. Informações de ajuste da filmadora são exibidas no canto superior à direita. O plano que se segue começa com imagens de chão de terra batida. Nesse momento, enquanto ouve-se um grito sinistro e curto, o cinegrafista parece cambalear, imprimindo um tom sinistro às imagens. Contudo, rapidamente as imagens ganham uma outra nuance. A câmera se firma e vê-se, ao longe, um grupo de jovens brincando com uma bola, jogando uma brincadeira popularmente conhecida como “queimada”. Uma cartela de texto é exibida em sobreposição às imagens, contextualizando-as: “FÉRIAS DOS PRIMOS / PM 15:13 / JAN. 24 1992”.



Figura 25 - Frame extraído do filme *Os Jovens Baumann*. Momento em que os primos jogam queimada.

A cena continua com o registro do jogo entre os primos. Eles estimulam um ao outro, gritando seus nomes, e discutem em alguns momentos do jogo, questionando se os pontos foram válidos ou não. A câmera mostra a “precariedade” como as linhas que demarcam o campos do diferentes times são delimitadas: por meio de chinelos virados ao contrário. Em dado momento, uma das personagens, Tito, interpela a cinegrafista, que observa o jogo de fora, perguntando se o ponto efetuado pelo time adversário foi válido ou não. O jogo para por conta da discussão. Debby pede que a briga pare e eles voltem a se divertir. O jogo recomeça. Fred é atingido e, por causa disso, fica de fora do jogo. Os primos debocham de sua derrota e Fred ri. O clima é descontração e amizade entre os primos.

Posteriormente, vê-se planos que mostram a fazenda. De forma descoordenada, a câmera registra partes do lugar. Ao filmar uma parte do céu, ocorre uma distorção de cor proporcionada pelo próprio equipamento de filmagem, criando uma atmosfera sinistra ao lugar. Trabalhadores e máquinas são vistos ao longe, ampliando o ar de mistério. Em seguida, os primos andam juntos, em fila, até chegarem a um lago.

No lago, eles brincam entre si e posam para a câmera, como se protagonizassem uma propaganda comercial de televisão. A personagem Jota, ao ser interpelado para que contasse uma piada diante da câmera, aparenta constrangimento e se recusa a fazê-lo, afirmando que “para a câmera, devemos contar uma coisa boa, para a posteridade”. Em seguida, a câmera registra um momento em que cinco primos fazem uma contagem regressiva para pularem juntos no lago. Eles pulam e desaparecem na água por um instante.



Figura 26 - Frame extraído do filme *Os Jovens Baumann* usado como base para a criação do cartaz. Momento em que os jovens pulam na água.

Eles nadam juntos e gritam, brincando com o eco proporcionado pelo ambiente. Nesse momento, o som parece apresentar algumas distorções, criando um tom de estranhamento. Brincando, impostando a voz de forma grave e aterrorizante, Fred chama Bia para entrar na água. A cena é cortada abruptamente com um plano do pôr-do-sol em que se ouve a música *Sweet Child O' Mine*, da banda de rock Guns N' Roses. Lembramos que essa música se inicia com os versos “ela tem um sorriso que parece me lembrar de memórias de infância, onde tudo era fresco como o brilhante céu azul” e tem como refrão os versos “Para onde vamos? Para onde vamos agora?”. Os versos da música relacionam-se não somente com o ato de recuperar a memória dos Baumann, mas também antecipa, em certo sentido, o desaparecimento dos primos.

Novamente a cena é interrompida de repente e percebe-se que há um hiato temporal entre os registros. Agora os primos encontram-se na sede da fazenda e já é noite. Eles jogam carteadado e alguns tocam músicas em um piano. Entendemos que o fato de que os Baumann sabem tocar piano é uma ação pensada pela roteirista-diretora que ajuda a compor as personagens, identificando-as como pertencentes a uma elite econômica e cultural brasileira. A personagem Debby cantarola o nome de Isadora, que filma a cena. Fred mostra seu jogo para a câmera. Corta para Bia tocando um sino e depois para Tito tocando o piano, em tom de mistério, enquanto diz que “quem parar de jogar será afetado por uma terrível maldição”.

Nesse momento, há outro corte abrupto, e vemos os jovens em um local completamente escuro, na parte externa da fazenda. Fred relata que viver uma experiência de quase morte. Quando interpelado para descrever como foi essa experiência, Fred afirma que passou um filme de sua vida em frente e que esse era filmado por sua prima Isa, personagem que, dentro da narrativa, opera a filmadora na maioria das vezes. Após esse momento, dentro de um carro em movimento, os primos se divertem diante da câmera registrando nas filmagens expressões faciais de diferentes humores que só são vistas quando um isqueiro é aceso. Ao registrar essas imagens, Isa declara seu amor pelos primos. Em seguida, os primos se divertem no pátio da fazenda à noite, brincando com fogos de artifícios. As imagens dos fogos de artifício parecem estar corrompidas. As faíscas trepidam na tela e o som apresenta-se completamente distorcido antes da imagem escurecer por completo. Essas imagens dos fogos de artifício, em conjunto com o som corrompido, parecem anunciar a corrosão e a ruptura de algo e lembram-nos uma obra de *Glitch Art*.



Figura 27 - Frame extraído do filme *Os Jovens Baumann*. Momento em que os jovens brincam com fogos de artifício.

Após o glitch dos fogos de artifícios, o que se vê a seguir não são mais imagens capturadas por uma filmadora VHS, mas sim por uma câmera de alta definição. O entardecer na paisagem bucólica na fazenda é atravessado por a luz do farol de um carro que atravessa a estrada. Finalmente, aos 13 minutos de filme, após essa inicial sucessão de longas cenas dos primos na fazenda, ocorre a primeira fala da narradora. Com seriedade, ela contextualiza as imagens vistas até o momento:

Esses eram os Baumann. Primos e herdeiros do sobrenome mais importante de Santa Rita d'Oeste. Eram donos desta fazenda que já tinha sido a maior produtora de café da região, mas que, com o passar dos anos, tinha virado só uma casa de veraneio com um pequeno cafezal (OS JOVENS BAUMANN, 2019).

Nesse momento, vê-se um plano do amanhecer na sede fazenda, que aos poucos sai da escuridão ao receber gradualmente luz do nascer do dia, e, em seguida, a câmera circula pelo interior da casa abandonada. A narradora continua:

Nenhum dos jovens morava em Santa Rita d'Oeste. Já eram filhos das grandes cidades. Quando passavam suas férias aqui, se isolavam na fazenda e mal eram vistos pelos moradores da cidade. **Tinham uma presença meio fantasmagórica**, e foi assim até 1992. Foi naquela época que eu entrei pela primeira vez naquela casa. Eu tinha sete anos e estava com o meu pai, que veio arrumar o encanamento. Eu fiquei encantada com os azulejos escandalosos da cozinha; com o dossel de princesa no quarto das meninas. Eu cheguei a pensar que eles eram a família mais rica do mundo. Mas, poucos dias depois, tudo mudou. Eu acordei com os comentários de

que algo terrível tinha acontecido naquela fazenda. Os jovens Baumann desapareceram, e depois desse dia os oito primos nunca mais foram vistos. **Seus registros são a única prova de que um dia estiveram aqui** (OS JOVENS BAUMANN, 2019).

As imagens do presente são interrompidas pelas filmagens feitas em VHS. Agora, vê-se rapidamente cavalos no pasto da fazenda. Essa imagem é cortada por uma tela azul repleta de ruídos e, a seguir, Bia sorri para a câmera e caminha junto com Ana Paula pelo pasto em direção à sede da fazenda. A cena é interrompida por imagens feitas dentro da casa, onde Caio, segurando a câmera, interpela seu primo Tito sobre um suposto roubo na herança dos Baumann, em tom de uma brincadeira de investigação criminal. Tito desconversa e fala para o cinegrafista procurar pelo próprio Caio Baumann. A personagem Caio para agora a interpelar Jota, que está dormindo deitado na cama. O rapaz não gosta de ser acordado e bate no primo. Jota chama pela prima Isadora, a prima que quase sempre opera a câmera.

A cena é interrompida e agora vê-se um plano de Bia dormindo na rede e, em seguida, no novo hiato temporal. É noite e os primos tocam violão e contam histórias em volta de uma fogueira. Jota conta que em Minas Gerais acredita-se que a palavra desgraça atrai “maus frutos”. O jovem começa a contar uma história que começa na época em que os primeiros moradores da região da fazenda, antes da casa ser construída e da plantação de café ser iniciada. Segundo Jota, essa história foi contada por seu avô, mas segundo a personagem, ele também viver uma parte dela. Entretanto, a história é interrompida porque a pessoa que opera a filmadora para de filmar. Em seguida, enquanto Caio conta uma história supostamente em Angra dos Reis por dois amigos seus, Jota é filmado por detrás da fogueira, fazendo expressões faciais assustadoras.

O momento em que os jovens confraternizam ao redor da fogueira é uma cena novamente interrompida abruptamente. Há uma nova lacuna temporal e agora os jovens surgem na varanda da sede da fazenda durante o dia. A personagem Jota está mancando e caminha com a ajuda de uma bengala. A cinegrafista Isa filma no quintal as cinzas da fogueira acesa na noite anterior. Jota senta no sofá, apoiando os pés sobre o colo de sua prima Ana Paula. Ele explica que se machucou pisando em um tronco e lamenta pelo ocorrido, dizendo que queria andar de cavalo, mas que não poderia devido ao machucado. Tito junta-se aos primos na varanda e calça uma bota, preparando-se para andar pela fazenda. A cena que se segue é a de Tito caminhando pelo pasto, enquanto carrega uma enxada. Ele adentra o matagal seguido por Isa, que registra tudo com sua filmadora VHS.



Figuras 28, 29 e 30 - Frames extraídos do filme *Os Jovens Baumann*. Momento em que Tito atravessa a plantação.

As cores das imagens são distorcidas pelos problemas de deterioração do VHS. A personagem segue andando pelo pasto e a cena é interrompida novamente por uma tela azul. Nesse momento, aos 23 minutos de filme, a voz da narradora surge novamente, contando mais detalhes sobre o desaparecimento dos jovens herdeiros e vê-se, agora, os sete primos posando para a câmera, enquanto fazem poses imponentes dentro de um chafariz.

Naquele ano de 92, os jornais foram bombardeados pela notícia do desaparecimento dos Jovens Baumann. "Jovens Herdeiros desaparecem". "Mistério em Santa Rita D'Oeste". "Buscas continuam na fazenda Baumann". Enquanto os jornais especulavam sobre os motivos do desaparecimento, a polícia analisava a evidência mais importante do caso: uma caixa com fitas VHS - os últimos registros dos primos na fazenda (OS JOVENS BAUMANN, 2019).

É importante observar que durante todo o filme, a personagem Isa é sempre citada pelos primos, por ser a pessoa que opera a filmadora VHS na maior parte do tempo. Entretanto, essa personagem aparece nas filmagens apenas uma vez e tem seu rosto apenas parcialmente revelado. Nesse momento, como na maioria das situações, Isa apenas está presente como uma personagem que interage com os demais dentro de campo, porém não aparece em cena. No plano seguinte à exibição dos jovens no chafariz, vê-se os primos Baumann disputando uma corrida e desaparecendo no cafezal, enquanto a narração de Isadora Mariotto prossegue:

Nenhuma das hipóteses levantadas sobre o desaparecimento dos jovens foi confirmada pelas investigações e depois de um tempo o caso foi encerrado sem solução. Ao longo do ano, as manchetes sobre os Baumann foram substituídas por outras notícias mais importantes. "Ayrton Senna vence o Grande Prêmio na Itália". "Príncipe Charles e Lady Di se separam". "O presidente brasileiro Fernando Collor é afastado durante o processo de impeachment". No final de 1992, os Jovens Baumann já eram um caso esquecido (OS JOVENS BAUMANN, 2019).

Faz-se necessário aqui pontuar e destacar que o momento histórico em que ocorre o desaparecimento ficcional dos jovens herdeiros de grandes latifúndios no interior do Brasil foi deliberadamente escolhido pelas roteiristas, conforme relata a diretora e roteirista Bruna Carvalho Almeida em entrevista⁴⁶. O referido período foi o mês de janeiro de 1992 – ano em

⁴⁶ Entrevista realizada por Laura Canepá (2020)

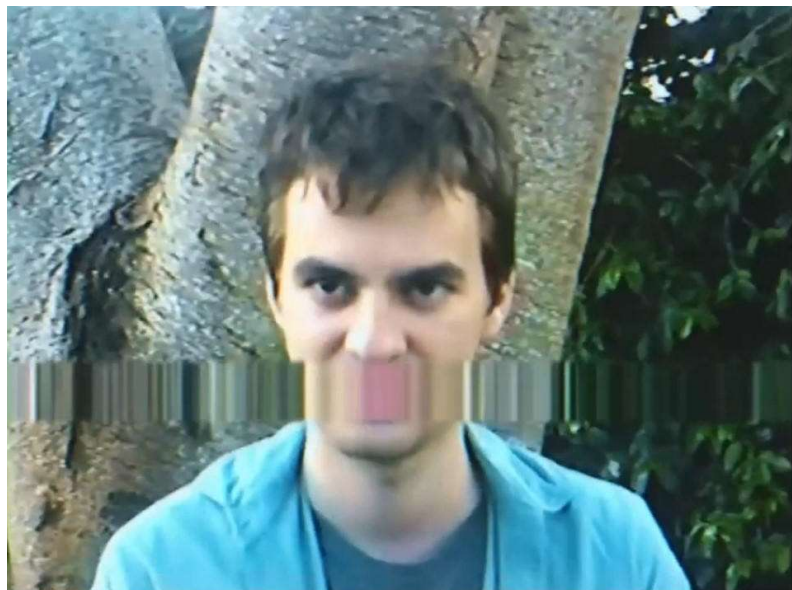
que o país viveria o *impeachment* de Fernando Collor de Mello, descendente de proprietários de terras e coronéis do estado de Alagoas.

A sequência de imagens que sucede a cena anterior é iniciada com um plano em contra-plongée que mostra o céu. Logo, Bia entra em campo, acenando para a câmera, sorridente. Rapidamente o gesto gentil é alterado e ela mostra o dedo do meio para a cinegrafista, supostamente Isa. A jovem Bia sai de campo e a cinegrafista coloca seus pés para cima, fazendo uma espécie de dança do ar. Ouve-se, nesse momento, uma música tocada no piano. A cena é interrompida pelo *insert* de uma tela azul, que mostra o tempo de filmagem regredir através do processo de rebobinar a fita VHS.



Figura 31 - Frame extraído do filme *Os Jovens Baumann*. *Insert* em tela azul.

Em seguida, vê-se os fragmentos de registros das férias dos primos feitos em VHS, em parte já vistos, exibidos em de trás para frente e acelerados, com o som distorcido, tal como acontece quando uma fita VHS é rebobinada. As imagens apresentam as distorções clássicas que a mídia apresentava ao realizar tal processo mecânico e a cada momento a música tocada pelo piano fica mais acelerada e ganha um tom sinistro. Além disso, ouve-se gritos em tom graves, que ajudam a compor um clima de terror.



Figuras 32, 33 e 34 - Frames extraídos do filme *Os Jovens Baumann*. Registros imagéticos sendo “rebobinados”.

Essa transição de imagens muito acelerada é interrompida bruscamente por uma tela azul, exibida por poucos segundos. A cena que surge a seguir registra um momento tranquilo na rotina de férias dos primos: o café da manhã. Tito e Jota tomam café enquanto o último narra uma experiência que viveu em Paris. Ele conta que estava com fome no país estrangeiro, mas já não tinha mais dinheiro, visto que tinha gastado tudo em cerveja. Diante dessa situação, o herdeiro Baumann conta que foi a um supermercado com a prima Isa e lá colocou um pacote de Cordon Bleu em sua bolsa, furtando o produto. Para disfarçar o ato criminoso, o rapaz conta que eles compram um pacote de chicletes. Tito e Jota riem bastante sobre essa situação, numa demonstração da imaturidade das personagens. Os primos combinam de fazer algo juntos em família quando voltarem para Belo Horizonte.

Em seguida, há um corte seco para um plano na fazenda e os planos que se seguem mostram os primos Fred e Debby deitados no mato, descansando e conversando sobre visitas de seres extraterrestres na Terra. Essa é a única cena em que aparece Isa, a herdeira Baumann responsável pelas filmagens. Deitado no chão, Fred opera a filmadora e mostra um pedaço do rosto da personagem. Ele aproxima a câmera à garganta de Isa e diz “mostra o que você me esconde!”. No plano seguinte, vê-se o cafezal e ouve-se a voz de Debby indicando para Isa onde está um tucano. Há um movimento de zoom com a lente da câmera, buscando o pássaro, mas o que se vê são máquinas paradas e trabalhadores ao longe, no cafezal. Debby se irrita com Isa, que não vê o pássaro. Ela diz para a prima: “ah, você não entende nada”. O plano seguinte mostra enormes aranhas penduradas em suas teias na sede da fazenda. Nesse momento, o som apresenta certa distorção, bem como a imagem apresenta *glitches* típicos do VHS. A cinegrafista Isa se assusta com algo e para de filmar. Posteriormente, vê-se um curto plano que mostra Debby na varanda da casa, com uma expressão de seriedade. Há novamente um corte abrupto para uma tela azul.

Na cena a seguir, Debby e Caio encenam que participam de um programa de televisão em que são “cientistas”, explorando a natureza e mostrando os mistérios encontrados. Na brincadeira dos primos, pedaços de madeira viram ossos de baleia e pedras tornam-se ovos de dinossauro. O jovem Caio ainda afirma olhando para a câmera que homem é feito para conviver em comunhão com a natureza e que, quando há alguma intervenção na mesma, só Deus sabe o que pode acontecer. Esse momento nos faz lembrar os diversos planos que mostram máquinas trabalhando na fazenda, induzindo o espectador a pensar que talvez haja uma relação entre a atividade delas e os sumiços dos herdeiros Baumann.

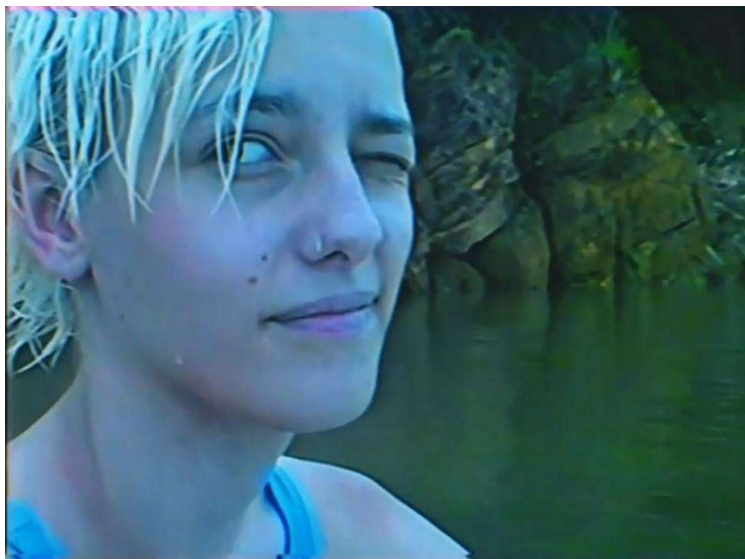
Há um novo corte e um hiato temporal, mas o registro dos primos Debby e Caio continua. Agora eles estão sentados no pier, na beira da represa. Eles fofocam sobre o primo

Jota, falando sobre sua incapacidade de ficar em silêncio. Debby se dirige para a câmera e pede para a cinegrafista Isa não mostrar essa conversa que acaba de ser filmada para Jota. No plano seguinte, vê-se ao longe a outra margem da represa e ouve-se Caio explicar que havia neste local quatro cidades que foram inundadas para a construção da represa. Ele observa que embaixo de toda aquela água existem as ruínas das cidades que foram submersas nesse processo. Ele pontua que acha isso bastante assustador e Debby se questiona se naquela água há também restos de ossos humanos. O rapaz afirma que a água é capaz de dissolver os restos mortais dos antigos moradores. O herdeiro Baumann afirma ainda que quando o nível da água baixa é possível ver a cruces das igrejas que foram inundadas, ao passo que a câmera de Isa circula pelo espelho d'água, como se procurasse por algo. Há um corte seco para um plano de Caio afundando na água, em que apenas a metade superior de seu rosto fica para fora da água e seu corpo todo está dentro da represa. Nesse momento, um glitch de VHS corrompe a imagem e parece levar o corpo de Caio para dentro da represa



Figura 35 - Frame extraído do filme *Os Jovens Baumann*. Momento em que Caio imerge na represa.

Em seguida, há um close-up de Debby sentada às margens da represa. Ouve-se, nesse momento, o som de água escorrendo. Nota-se que, gradualmente, a cor da imagem registrada pela filmadora VHS vai se alterando e o rosto da jovem passa de um vermelho vibrante para um tom de pele mais próximo do real, até chegar a um azulado. Por fim, o rosto de Debby ganha um tom cadavérico.



Figuras 36, 37 e 38 - Frames extraídos do filme *Os Jovens Baumann*. Momento em que Debby está às margens do lago e seu rosto ganha um tom cadavérico.

Na cena seguinte, aos 35 minutos de filme, vemos novamente imagens em alta definição do cafezal visto através da estrada. A narradora Isadora Mariotto retorna em *voice over* para continuar guiando o espectador pela história dos Baumann.

Fiquei muito tempo sem pensar nos Baumann. Sai de Santa Rita D'Oeste ainda adolescente para estudar em São Paulo e morei lá por quase vinte anos, mas depois de passar os últimos meses sem conseguir trabalho decidi voltar para casa dos meus pais. Assim que eu cheguei, eles me contaram que os velhos Baumann tinham finalmente vendido a fazenda. Já fazia muito tempo que o lugar estava abandonado pela família, mas ninguém sabia dizer o porquê ele ser vendido só agora. Depois de algumas semanas o meu pai foi chamado para fazer um serviço na antiga fazenda dos Baumann e me chamou para acompanhá-lo. Conversando com o novo proprietário, descobri que os Baumann deixaram tudo pra trás. Os móveis, objetos e até arquivos pessoais, incluindo os VHS. Sem entender muito bem o porquê, eu perguntei se eu podia ficar com as fitas. O novo dono me entregou a caixa imediatamente. Parecia feliz em se livrar daquelas fitas malditas. (OS JOVENS BAUMANN, 2019)

Vemos, então, um três planos abertos que mostram a fazenda abandonada: o pier de madeira apodrecido, ruínas de uma construção e a escada que leva até a represa coberta de folhas. Após uma pequena pausa, a narradora afirma: “eu não vejo os jovens Baumann em nenhum lugar”.



Figuras 39 - Frame extraídos do filme *Os Jovens Baumann*. Momento em que vemos as ruínas do pier.



Figura 40 - Frames extraídos do filme *Os Jovens Bauman*. Momento em que vemos as ruínas da fazenda.

Em seguida, um plano aberto mostra um descampado da fazenda e movimento de ajuste de foco da câmera, seguido de um zoom, parece varrer o lugar à procura de algo. Por fim, vemos um plano do cafezal e a narradora concluiu: “seus registros são a única prova de que um dia estiveram aqui”.

No plano seguinte, retornam as imagens em VHS. No cafezal, Jota e Tito brincam com um cachorro e mostram para a câmera os grãos de café colhidos no lugar. As cenas seguintes seguem mostrando fragmentos das férias dos primos. Jota e Bia, em trajes de banho, pegam sol no quintal e usam uma garrafa de coca-cola como bronzeador. Jota conversa em holandês com Bia. Em alguns momentos, o som de sua voz parece distorcido e esse diálogo ganha um tom sinistro. Isa filma Jota e Bia em um chuveiro fazendo poses sensuais. Há um novo hiato temporal e os jovens surgem agora na sede da fazenda durante a noite. Durante uma conversa entre os primos, Caio diz que os primos reclamam de ter que pagar a gasolina para chegar na fazenda. Ele também fala sobre a decadência da propriedade e das más condições da sede, afirmando que "está tudo quebrado, lençol rasgado, travesseiro mofado", e Tito concorda, contando que viu um rato na cozinha no dia. Nessa situação, Jota sugere aos primos "fugere urbem", expressão em latim que significa fugir da cidade. Bia se exalta, culpando a reforma agrária pela situação de falência e decadência da família. Fred debocha e sugere que os primos deveriam enviar as filmagens em VHS para algum lugar como uma "denúncia à reforma agrária". A cena é interrompida abruptamente e vê-se, agora, o cafezal durante o dia, enquanto o refrão da música *Sweet Child O' Mine* é reproduzida. Esse plano dura poucos

segundos e novas imagens da fazenda registradas pela perspectiva da cinegrafista Isadora Baumann são vistas. O campo e os corredores de café surgem como imagens bucólicas e tranquilas. A narradora Isadora Mariotto surge novamente em *voice over* comentando o conteúdo das fitas e analisando sua relação com os registros feitos pelos jovens, bem como sobre sua própria memória sobre os herdeiros Baumann.

Assistindo as fitas, começo a me lembrar daquele verão de noventa e dois. De quando eu e os Baumann já estivemos no mesmo espaço. De como parecia muito fácil e divertido para eles, enquanto que pra mim era muito desconfortável estar em um lugar que parecia tão grandioso. Eles sempre foram Baumann. O sobrenome mais importante de Santa Rita do Oeste. Um nome com uma história. A história do café. Talvez os jovens não quisessem ou não gostassem disso, mas eles sempre seriam a última geração da família (OS JOVENS BAUMANN, 2019).

A calma sequência de imagens é rompida com um plano de Fred, correndo desesperado entre os corredores de café. Os planos que se seguem mostram cavalos pastando e, posteriormente, há uma cena em que Bia conta para a câmera sobre uma situação em que o cavalo em que montava disparou entre os cafezais. A jovem afirma que acredita que cavalo estava mostrando para os jovens que eles deveriam sair da fazenda e fugir para um lugar distante. Ela afirma que não teve coragem e voltou. Ela ainda afirma que toda vez que vê esse cavalo no estábulo se sente triste e pensa que os dois estão presos, vivendo na mesma situação.

Na sequência de planos seguintes, vemos Tito sentado no campo comendo uma maçã, Bia contemplando o entardecer e um dos primos nadando na represa, girando em torno de si mesmo. Depois de um novo hiato temporal, os registros retornam à sede da fazenda. Durante uma conversa, há uma situação de constrangimento entre os primos quando Debby debocha da orientação sexual de Ana Paula. O registro das brigas e os constrangimentos entre os primos, feitos por Isadora Baumann, parece que tentam nos fornecer alguma pista sobre o sumiço dos jovens.

Na cena seguinte, vê-se novamente máquinas e homens trabalhando na fazenda ao longe. Depois há um registro de Debby tomando banho de chuva no alto de uma árvore. A personagem alterna bruscamente de um semblante alegre para uma expressão de raiva e diz que chuva vai inundar tudo na fazenda. Ela fala em direção a câmera que os cachorros da fazenda quando ficam desordenados começam a correr atrás de nada e que isso faz parecer que eles estão perseguindo fantasmas. Em seguida, vê-se um plano dentro da casa, onde a

cinematista corre entre os cômodos, ofegante e desesperada. A fuga termina quando ela consegue sair da casa e chega na varanda.

Aos 54 minutos de filme, há um novo *insert* de uma tela azul. Em *voice over*, a narradora Isadora Mariotto faz sua última intervenção:

Os jovens Baumann vão desaparecer a qualquer momento e eu ainda não sei o que aconteceu, nem como aconteceu. Talvez esses VHS sejam o último respiro de uma família inteira que sem os seus herdeiros está fadada a desaparecer. Eu fico me perguntando se **os jovens sabiam o que o desaparecimento ia causar no resto da família. Será que eles sabiam que iam desaparecer? Me pergunto também se essas fitas tinham algum propósito ou se, como tantas outras, são apenas registros de jovens passando férias.** E no meio de tantas imagens, uma última fita se destaca e me apresenta um epílogo possível (OS JOVENS BAUMANN, 2019).

A sequência final de cenas feitas em VHS parece registrar uma encenação de despedida realizada pelos herdeiros Baumann. À noite, no corredor da casa, iluminado por velas espalhadas por todos os cantos, Tito caminha em direção à câmera. A seguir, enquanto Tito toca piano, Bia e Fred, vestidos de maneira formal, dançam valsa e a cinematista Isadora chama o primo Caio para dançar, fazendo a câmera rodopiar. A dança para e Tito diz que está tudo errado, que todos estão imersos nas suas próprias coisas e ninguém faz nada. Apoiada no beiral da varanda, Bia observa com seriedade luzes piscando que saem em direção ao cafezal. Seguidamente, Bia e Caio, carregando tochas em suas mãos, caminham dentro do cafezal à procura da origem dessas luzes. Ao encontrar uma das luzes, Bia se perde de Caio e encontra apenas Fred, também caminhando no cafezal. Há uma passagem de tempo, e agora vemos Ana Paula empunhando uma arma enquanto anda por uma mata. Ela encontra Caio e os dois seguem juntos até pararem em um ponto e Caio dá a ordem para que Ana Paula atire, que assim o faz. O barulho do tiro espalha os pássaros ao redor, que chamam, fugindo assustados. Logo após, vemos Fred cortando cana, com destreza e raiva. Debby e Ana Paula são filmadas olhando para a represa. Após isso, vemos Jota com as roupas destruídas usando uma bengala e ainda mancando, enquanto carrega uma galinha viva, que se debate. Por fim, ele mata o animal com uma faca. O plano que se segue mostra, com um tom macabro, uma ceia entre os primos. Tito, de pé, no centro da mesa, parece ordenar que os primos comam o que é servido. Os Baumann parecem ser compelidos a comer algo terrível, ao que parece, a galinha que foi morta na cena anterior. Essa cena dura apenas alguns segundos e, no plano que se segue, Jota e Debby, no alto de uma montanha, contemplam a fazenda vista de cima. Finalmente, no

último plano do filme, a ação é exibida de trás para frente. Os jovens correm entre os pés de café, de um lado para outro, enganando um cão, que não sabe para onde seguir. Por fim, os herdeiros Bauman se posicionam na frente da câmera e, sob o comando de Debby, batem palmas ao mesmo tempo e desaparecem no cafezal.



Figuras 41 e 42 - Frames extraídos do filme *Os Jovens Baumann*. Momento em que os jovens desaparecem no cafezal.

3.4 - O *Found footage* de ficção, os filmes de família e a nostalgia

Os Jovens Baumann é do gênero *found-footage* ficcional, “um tipo de filme de ficção cuja construção narrativa se dá através de registros em vídeo ou película feitos pelos personagens” (Cánepa; Ferraraz, 2013, p.79). A prática cinematográfica originalmente chamada de *found-footage* refere-se à apropriação de registros de imagens em movimento preexistentes, com o objetivo de desnaturalizá-las ou recontextualizá-las através da criação de novos sentidos obtidos a partir de processos geralmente ligados à montagem ou ao próprio gesto de apropriação (Weinrichter, 2010). De acordo com Luna (2022, p. 28), o uso de imagens pré-existentes no cinema mostra-se mais evidente em suas vertentes documental e experimental graças às liberdades artísticas proporcionadas por esses gêneros, bem como às possibilidades de desafio às normas narrativas convencionais. No documentário, o material de arquivo é usado frequentemente devido ao seu conteúdo discursivo, servindo tanto como elemento de prova, quanto enquanto fonte de investigação. No cinema experimental, a apropriação aborda também questões relativas à materialidade da imagem, geralmente se concentrando mais na forma do que no conteúdo discursivo. Em ambos os gêneros, o uso desses materiais é marcado fortemente pelo uso da montagem como elemento expressivo, responsável por fornecer sentido e unidade aos registros.

Todavia, o uso do termo *found-footage* para filmes de ficção gera polêmicas (Cánepa; Ferraraz, 2013, p. 81). O *found footage* de ficção está ligado a um ciclo de filmes de longa-metragem lançados a partir do sucesso mundial do falso documentário de horror *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, Eduardo Sánchez; Daniel Myrick, 1999). Segundo Cánepa (2020, p. 166), esses filmes são caracterizados por uma estratégia narrativa em que as câmeras registram os acontecimentos que existem dentro da diegese como se estivessem registrando eventos não-ficcionais. Esses equipamentos são geralmente digitais e com resolução de imagem relativamente baixa, como filmadoras de VHS, celulares, câmeras de vigilância, webcams etc, e têm sua presença reconhecida pelas personagens. Nesses filmes também é muito frequente que a narrativa seja enquadrada como se os registros filmados fossem, de alguma forma, encontrados por pessoas estranhas aos acontecimentos, e, posteriormente, editados em forma de documentário – o que incitou realizadores, fãs, críticos e teóricos a também adotarem o termo *found footage* para identificá-los.

De modo geral, os filmes chamados dessa forma possuem enredos ficcionais que utilizam deliberadamente procedimentos estilísticos e/ou narrativos normalmente

associados ao documentário, muitas vezes com a intenção de enganar o espectador quanto ao caráter ontológico de suas imagens e sons (CARREIRO, 2013, p. 227).

É importante destacar que diversos pesquisadores têm investigado os *found footage* de ficção e propondo abordagens de múltiplas tendências teóricas (ODIN, 1995; WEST, 2005; FELDMAN, 2008; HELLER-NICHOLAS, 2011; CÁNEPA e FERRARAZ, 2013). Segundo West (2005), essa intersecção entre o registro amador e o interesse por imagens captadas, surgiu, muitas vezes, por acidente, como uma promessa de autenticidade, pois os espectadores interpretavam que dificilmente esses registros poderiam ser premeditados e/ou falsificados por operadores com tão baixo nível de sofisticação técnica. Nesse sentido, o não-profissionalismo das imagens poderia ser codificado como “transparente”⁴⁷, visto que sua má-qualidade se tornaria um marcador de realidade, ao sinalizar suas circunstâncias de produção.

Carreiro (2012, p.16) define o *found footage* de horror como produções que combinam forma documental (total ou parcialmente composta por filmagens com aparência e sonoridade acidentais, domésticas ou improvisadas de eventos extraordinários, só que feitas por personagens da ficção) e conteúdo ficcional. Em outras palavras, são filmes organizados a partir de falsos registros caseiros de natureza violenta e/ou sobrenatural. O autor também ressalta que a estilística documental utilizada nesses filmes valoriza certa imperfeição formal, de modo a gerar no espectador a ilusão de que cada um deles constitui um documento histórico.

Note-se que esse espírito de “enganar o espectador” de *Os Jovens Baumann* nos remete à tradição dos falsos documentários (ou *mockumentaries*). Segundo Gama (2018, p. 45), ao longo dos anos têm sido vários os autores que se debruçaram sobre o estudo dos *mockumentaries* e alguns acabam por se complementar nas suas reflexões apresentadas, apesar da nomenclatura preferencialmente utilizada ser raramente consensual entre os mesmos, variando entre: *fake documentary*, *pseudo-documentary* ou ainda *mockumentary*. O autor aponta que, de uma forma geral, o termo *mockumentary* é o que apresenta uma concepção mais adequada devido à diversidade de significados e noções adjacentes ao prefixo *mock*, que vão desde ironizar, satirizar e parodiar à subverter e copiar. Assim, servindo-se como um agente cético em relação à intenção de uma representação autêntica e fidedigna que

⁴⁷ Em “O discurso cinematográfico”, Xavier reflete sobre o processo de recepção do filme e o modo como a posição, a subjetividade e os afetos do espectador são trabalhados ou “programados” no cinema. Para o autor, quando o “dispositivo” (aqui entendido como ‘aparato tecnológico e econômico do cinema’) é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de transparência. No outro polo, quando esse é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de opacidade.

o documentário convencional se propõe a apresentar, o sufixo *documentary* garante-lhe a qualidade de agir simultaneamente como parte integrante deste gênero.

Gama (2018) observa que nem todos os filmes entendidos como pertencentes ao gênero *mockumentary* possuem na sua essência uma intenção humorística aliada a um propósito subversivo ou paródico. Segundo o autor, esse subgênero também revela uma dimensão mais ampla e abrangente, chegando às criações cinematográficas fictícias que se apropriam de técnicas da produção documental e que procuram, através das mesmas, apresentar um conteúdo de desconstrução da “autoridade” que o gênero documental demonstra pela sua pretensão em ilustrar uma realidade autêntica. É possível afirmar que em *Os Jovens Baumann* não há intencionalidade humorística ou paródica, mas a apropriação de técnicas do documentário está presente.

Carreiro (2013, p. 4) observa que a presença de defeitos técnicos é uma característica encontrada em todos os filmes de *found footage* de horror, visto que ela aproxima a textura das imagens e sons à estilística dos filmes amadores. O autor entende que os recursos estilísticos mais salientes que permitem a indexação de um filme ao subgênero *found footage* de horror são percebidos através de erros e imperfeições na área da captação de imagens. Nesses filmes, a câmera treme, perde o foco, desenquadra o objeto, pessoa ou ação que está sendo filmado, ou ainda avança para áreas escuras ou claras em excesso. São as imagens instáveis que permitem ao espectador a identificação do material como registros amadores, íntimos ou inesperados de eventos extraordinários. Carreiro pontua que:

(...) são as imperfeições técnicas que conferem ao material registrado por essa equipe uma espécie de selo de autenticidade, confirmando o (falso) caráter espontâneo e extraordinário desse material. São precisamente esses defeitos sonoros e imagéticos que reforçam o efeito de real (BARTHES, 1972) presente nos filmes do subgênero, emprestando-lhe o senso de urgência e verossimilhança necessário para acrescentar ao gênero horror, nas palavras de Gary Rhodes (2002), “uma forte aura de realidade” (CARREIRO, 2013, p.4).

Esses padrões estilísticos dão aos títulos pertencentes a esse gênero uma certa verossimilhança documental, visto que um som tecnicamente perfeito (comum em filmes de ficção tradicional) poderia estragar a aparência de documento histórico das imagens, eliminando a impressão de realidade que se mostra crucial para o funcionamento afetivo desses filmes.

Para Carreiro (2013, p. 227), a mais destacada característica do *falso found footage* consiste na presença de um aparato de registro de imagens e sons dentro do mundo ficcional habitado pelos personagens: a câmera diegética. Segundo o autor, este aparato é o responsável direto pela indexação desses filmes à categoria documental. Bill Nichols também descreve o impacto da presença da câmera na diegese:

A presença da câmera “na cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para terem exatamente aquela aparência (NICHOLS, 2005, p. 150).

Além disso, no falso *found footage* de horror, Segundo Carreiro (2013, p. 10), o princípio da câmera diegética obriga verossimilhança e legibilidade a se equivalerem, sem que uma característica se sobreponha à outra de modo muito enfático. Em outras palavras, se um falso documentário precisa conter certo grau de impureza nas imagens, ele também tem que apresentar um mínimo de legibilidade.

É preciso que a câmera trema, mas não muito. Ela deve perder o foco e desenquadrar, mas por pouco tempo. Esses defeitos não podem impedir o público de continuar recebendo um fluxo contínuo de informações narrativas, sob risco de que as pessoas na plateia não entendam aquilo que veem e ouvem, pelo menos parcialmente (CARREIRO, 2013, p. 11).

De acordo com Alexandra Heller-Nicholas (2011), o efeito de real promovido pela câmera diegética responde diretamente pelo resultado afetivo mais forte, obtido por falsos documentários de horror junto às audiências contemporâneas. A autora argumenta que:

A sensação de emoção e perigo resultante de assistir a um filme como *A bruxa de Blair*, *[Rec]* ou *Atividade paranormal* não decorre da dúvida ou da certeza sobre a veracidade das imagens, mas da construção formal das próprias imagens, pois esta construção sugere que, se houvesse imagens realmente verdadeiras nesses filmes, elas se pareceriam exatamente como são (HELLER-NICHOLAS, 2011, p. 29).

Ou seja, parte do fascínio das ficções de horror codificadas como documentários de *found footage* está na estilística que simula o aspecto histórico das imagens e sons que compõem as obras. Entretanto, para que esse fascínio se concretize é essencial que a estilística do documentário seja devidamente reconhecida como tal. Para Heller-Nicholas (2011), nasce daí a adesão deliberada dos cineastas à estética documental, colocada pelo princípio da câmera diegética.

Quando refletimos sobre as características apresentadas no desenho sonoro de filmes do gênero falso *found footage* de horror que tentam atribuir certa autenticidade ao registro, é importante levantarmos a investigação desenvolvida por Carreiro (2016). O autor inventariou quase 500 longas-metragens de falso *found footage* de horror, buscando também rastrear e explicar os principais padrões recorrentes encontrados na trilha de áudio desses filmes.

De acordo com Carreiro (2016, p. 10), há seis principais padrões recorrentes e são eles: (1) A ausência quase total de música extra-diegética; (2) A concentração da maior parte dos sons diegéticos (vozes e ruídos) nos canais centrais, com pouco ou nenhum uso dos canais surround (visto que a apresentação das imagens e sons como sendo brutos, sem pós-produção, impossibilita em teoria o acréscimo de sons de ruídos de sala, efeitos sonoros, trilhas de ambiente, dublagem e músicas, todos procedimentos comuns na ficção tradicional); (3) O uso de ruídos que sinalizam e ressaltam a imperfeição do registro sonoro - tais como microfônias, quedas e pancadas nos microfones, batidas nos fios e no gravador, vozes sobrepostas dos atores, sinais saturados, rangidos provenientes do manuseio apressado ou incorreto do boom, etc. (4) A clareza e a razoável limpidez nas vozes dos atores, em momentos narrativamente mais relevantes, embora a suposta casualidade dos registros acústicos; (5) A presença maciça de gritos, sussurros e sons de respiração, muitas vezes originados do personagem que manuseia a câmera, um recurso importante para assinalar o corpo em perigo, gerar tensão e criar, a partir da urgência emanada do efeito de real, o afeto do horror; (6) O uso frequente de sons fora de quadro para injetar surpresa, tensão, perigo e susto na narrativa. Todavia, esta convenção é manipulada com cuidado, visto que pode entrar em conflito com a segunda da lista (pouco uso dos canais surround).

Como foi possível observar, todos esses padrões sonoros estão presentes em *Os jovens Baumann* com a intencionalidade de simulação de autenticidade desses registros. Como foi dito anteriormente, o áudio do filme foi captado através de gravadores de áudio digitais e atuais que, posteriormente, na fase de pós-produção, foi manipulado para parecer amador e naturalmente degradado pela passagem do tempo.

Ao nos debruçarmos sobre os padrões que se repetem na montagem no filme, verificamos que, de forma geral, podemos encontrar dois cortes recorrentes no filme analisado: o corte seco e o *insert*. O corte seco, dentro da dinâmica de uma montagem narrativa, funciona de forma adequada para o *found footage*, principalmente ao considerar o conceito de câmera diegética. É um corte que dá a verossimilhança do apertar gravar e pausar do personagem que filma a cena. Dessa forma, ele incorpora novas imagens, adicionando sentido sem modificar e alterar o plano anterior. O filme passa de uma sequência para a outra, de um dia para o outro, configurando o tempo diegético. O *insert* (ou plano de inserção) em tela azul, que faz referência ao padrão de cor exibido na tela quando não havia nenhuma imagem registrada em dado momento na fita VHS. A diretora usa esse recurso constantemente para sugerir que uma das fitas havia chegado ao fim ou que aconteceu alguma interrupção abrupta da gravação.

Quando pensamos nessas escolhas relativas à montagem do filme, entendemos que o corte seco, alinhado à ausência de fechamento de ações, remete, nostalgicamente, o modo de filmar típico dos filmes domésticos do período histórico a qual o obra reproduz. Sobre o recurso do *insert* (plano de inserção) em tela azul, que alude à própria mídia VHS, na medida em que se refere às suas particularidades, também entendemos como uma escolha que remete afetivamente à história dessa tecnologia de mídia.

É importante nos aprofundarmos nas questões técnicas que envolvem a feitura dos filmes domésticos. Roger Odin destaca o caráter cotidiano dos filmes de família, frequentemente entendidos como resultados de práticas recreativas e produzidos por leigos da linguagem cinematográfica. De acordo com o autor, por esse motivo esses filmes foram considerados por muito tempo como "fúteis, mal feitos e fundamentalmente entediantes" (ODIN, 1995, p. 6). O autor também destaca que os filmes domésticos registram o cotidiano, mostrando quais as tecnologias usadas em determinada época e a forma como elas eram utilizadas, como se deu a urbanização de tal cidade, quais eram as roupas e hábitos frequentes em um grupo social. Nesse sentido, esses filmes devem ser entendidos como um documento histórico.

Odin (2010) enumera algumas figuras estilísticas recorrentes nos filmes domésticos, como a ausência de encerramento das ações; a dispersão narrativa, visto que não apresentam uma história apresentada formalmente com início, meio e fim; e a temporalidade indeterminada, pois não se sabe quanto tempo se passou na lacuna entre duas imagens diferentes. O autor também pontua que em muitos casos os filmes de família são como fotografias de família em movimento, pois os cinegrafistas ficam presos a imagens mais

estáticas como as fotografias de grupo e posadas. Vale destacar que as características apontadas por Odin são essenciais para compreender o filme de família como espécie de narrativa e subgênero cinematográfico peculiar. Embora não seguem os parâmetros das histórias tradicionais, com início, meio e fim, os filmes domésticos possuem suas particularidades no modo de narrar.

As características citadas por Roger Odin aplicam-se perfeitamente aos registros feitos pelos jovens Baumann. Nos parece que a curta sequência de imagens que abre o filme, cuja duração é inferior a vinte segundos, intenciona e já é capaz de transmitir ao espectador a ideia de que o que se vê são imagens caseiras. Os registros imagéticos são percebidos, portanto, como um filme doméstico, visto que diversas características de estilo estão presentes, como o embarço do cinegrafista para começar a gravar e os planos de curtíssima duração, muito semelhantes à fotografias.

Ademais, percebemos que as imagens que as personagens produzem de si mesmas têm características semelhantes às apontadas por Odin (1995) em seu estudo sobre os filmes domésticos, sobretudo quando ele alega que a principal característica desses filmes costuma ser o fato de eles serem feitos para aqueles que vivenciaram o que é representado na tela. Dentro da narrativa, os Baumann não sentem necessidade de explicar nada que contextualize as situações vividas, pois serão eles os espectadores preferenciais dos registros.

Ao pensarmos sobre a encenação realizada pelos atores em *Os Jovens Baumann*, observamos, de imediato, a forte inspiração estabelecida com os verdadeiros filmes familiares. Ao analisarmos *Os Jovens Baumann*, foi possível notar que os atores simulavam as encenações típicas dos filmes de família. Acreditamos que essa escolha de *mise-en-scene* não somente deve ser entendida como mais um artifício para tornar o registro mais verossímil, mas também pode ser observado em quanto um gesto nostálgico, tendo em vista que remetem a um período em que tecnologias de mídia de registro de imagem, como filmadoras analógicas e câmeras fotográficas compactas, espalharam-se pelos domicílios em diversas partes do mundo.

Na pesquisa desenvolvida por Santos (2017), foram analisadas e categorizadas a maneira pela qual os indivíduos aparecem nos filmes de família. A autora dividiu os modos de “atuação” em sete grupos: fotográfica, normal, simulada, esquiva, encabulada, gestual e espetacular. Na pose fotográfica, o indivíduo fica imóvel e encara a câmera, como se fosse a linguagem da fotografia. Essa pose se encontra muito presente nos filmes de família, segundo Howe (2014) - autora que analisa edições do periódico *Ciné-Kodak News*, da companhia *Eastman Kodak* -, é observada no filme de Bruna Carvalho Almeida.



Figura 43 - Frame extraído do filme *Os Jovens Baumann*. Momento em que os primos posam para a filmadora.

Na categoria de encenação definida, por Santos (2017) como “normal”, o indivíduo aparentemente não percebe que está sendo filmado e, portanto, suas ações não sofrem atuações deliberadas. Nesse caso, as imagens geralmente são feitas à distância. Aumont (2011) chama esse tipo de gesto de natural e espontâneo, visto que não parece premeditado, e Diogo e Furloni (2009) denominam o movimento de pose inerente ao personagem livre, pois ele não sabe da câmera ou não se incomoda com o fato de ela estar ali. Esse tipo de encenação também pode ser encontrado em *Os Jovens Baumann*.

Na pose simulada, os personagens já possuem consciência da câmera, denunciada por um olhar de relance para a lente ou pelos gestos exibicionistas de outra pessoa por perto. Entretanto, agem como se a câmera não estivesse presente, atuando da forma “mais natural possível”. Aumont (2011) chama esses gestos de artificiais, mas originais, porque são “copiados do espontâneo” por pessoas que possuem consciência de estarem sendo filmadas. Já a categoria “esquiva” acontece quando o sujeito não quer ser filmado e evita a lente, cobrindo o rosto, se desviando da câmera ou virando as costas. Gesto, em certa medida,

semelhante, ocorre na categoria “encabulada”, em que o personagem parece não querer ser filmado, porém não faz nenhum movimento para se esconder da câmera. Nesse tipo de atuação, quando o sujeito é surpreendido pela filmagem, geralmente ri e olha para câmera de modo sem graça e pode pedir para que parem de filmar. Também observa-se o gesto de fazer uma careta ou de mostrar outro objeto, com o intuito que a câmera se direcione a ele. No filme aqui analisado, quando os primos Baumann pedem que a personagem Jota conte uma piada para a câmera, o rapaz reage de forma encabulada.



Figuras 44 - Frame extraído do filme *Os Jovens Baumann*. Momento em que Jota se recusa a contar uma piada.

No modo “gestual”, a personagem geralmente realiza uma ação pontual direcionado à câmera e volta, em seguida, à encenação simulada. Para Santos (2017), acenar, mandar beijos e apontar para a câmera podem ser consideradas como encenações gestuais, visto que são compostas por apenas uma ação de provocação ao cinegrafista e, talvez inconscientemente, ao espectador. Por fim, no que Santos (2017) define como encenação “espetacular” é o que parece ser uma atuação feita em função da câmera e do caráter lúdico desta, podendo também,

se dirigir ao futuro espectador. Nesse tipo de encenação, o cinegrafista pode tentar dirigir a cena ou o próprio personagem pode querer atuar como uma estrela.

Em *Os Jovens Baumann*, as personagens Jota e Ana Paula simulam atuar em uma peça publicitária que promove a cerveja que eles tomam. Caio e Debby também encenam atuar em um programa de reportagem sobre ciência e natureza. Em outro momento, a personagem Caio interpela a personagem Tito, em uma brincadeira que parece simular programas de televisão de investigação criminal, muito populares nas décadas de 1980 e 1990.



Figuras 45 - Frame extraído do filme *Os Jovens Baumann*. Momento em que Jota e Ana Paula imitam uma propaganda de cerveja.



Figura 46 - Frame extraído do filme *Os Jovens Bauman*. Momento em que Caio simula apresentar um programa de televisão.



Figura 47 - Frame extraído do filme *Os Jovens Baumann*. Momento em que Tito é interrogado por Caio, como se eles participassem de uma atração televisiva sobre crimes.

Como aponta Schrey (2014), as mídias podem servir como um meio de acesso virtual ao passado e são, assim, um recurso importante para a memória cultural. Conseqüentemente, elas estabelecem frequentemente a condição prévia para uma perspectiva nostálgica das coisas do passado (e do presente). Como já foi dito, a nostalgia pode ser sobre o conteúdo ou o estilo de representação da mídia e, para além disso, as próprias tecnologias de mídia podem se tornar um objeto de nostalgia. Para Böhn (2007), a nostalgia de tecnologias de mídias ultrapassadas ou da sua respectiva estética pode ser considerada como um caso especial de auto-referência nos meios de comunicação social, visto que este processo, por sua vez, pode então ser novamente refletido pelos meios de comunicação social. Ao se referir a essas antigas atrações televisivas através da *mise-en-scène*, *Os Jovens Baumann* também se remete à história dos meios de comunicação de forma nostálgica.

Ademais, entendemos que há no filme um gesto nostálgico: a tentativa de reprodução da “falta de técnica cinematográfica” muito característica dos filmes domésticos e utilizadas nos *found footage* de horror com a intencionalidade de simulação de veracidade do registro.

Como foi dito, os filmes de família são também entendidos como documentos históricos na medida em que registram os hábitos culturais de um grupo social em determinado período, bem como os costumes e as tecnologias utilizadas. Nesse sentido, ao encenar de uma certa temporalidade da nossa história, a partir do recorte de um grupo social, *Os Jovens Baumann* se refere ao passado de forma afetiva. Assim, a própria forma de interação dos indivíduos com os dispositivos de mídia de determinado período e a forma pela qual os filmes domésticos eram produzidos constituem um documento histórico. Ademais, é interessante mencionar a preocupação do filme na reconstituição de uma época passada através dos outros elementos que compõem a *mise-en-scène*, como o figurino, a caracterização dos personagens, os objetos de cena e os cenários. Os primos Baumann vestem-se com roupas de um estilo que marcaram a década de 1990 e seus penteados também apresentam-se adequados ao período. Com relação aos objetos de cena, a louça utilizada pelos jovens no café da manhã, por exemplo, também está de acordo com a ambientação espaço-temporal ao qual o filme se refere, assim como outros itens da casa. Além disso, dentro da própria narrativa, as personagens revivem nostalgicamente práticas de uma época (de "antigamente") e de um lugar (uma área rural), como tocar violão e contar histórias fantásticas de mistério e terror em volta da fogueira, que não são a de suas vidas cotidianas. Eles vivem aquilo apenas como excepcionalidade, como férias, uma temporalidade diferente daquela de suas vidas regulares.

3.5 - *Glitch Art*, decadência, desaparecimento e nostalgia

A expressão de língua inglesa *Glitch* denomina uma falha técnica inesperada, não- ou mal compreendida em um fluxo tecnológico que por um momento revela seu sistema. A *Glitch Art* é a exploração estética do erro de uma máquina analógica ou digital, através da introdução de erros nos dados e códigos de artefatos digitais ou da manipulação física de objetos eletrônicos⁴⁸. Cascone (2000) também comenta sobre o uso de falhas e erros na criação artística, observando especificamente a indução de erros em tecnologias digitais:

A estética “pós-digital” foi desenvolvida em parte como resultado da experiência imersiva de trabalhar em ambientes repletos de tecnologia digital: [...] é a partir da “falha” da tecnologia digital que este novo trabalho surgiu: defeitos, bugs, erros de aplicativos, travamentos de sistema, recorte, serrilhamento, distorção, quantização de ruído, e até mesmo o ruído de placas de som de computador são as matérias-primas que os compositores procuram incorporar em suas músicas. Enquanto a falha tecnológica é frequentemente controlada e suprimida [...] mais ferramentas de áudio podem ampliar os erros, permitindo compositores torná-los o foco de seu trabalho. [...] a “falha” tornou-se uma estética de destaque em muitas das artes no final do século 20, lembrando-nos de que o nosso controle da tecnologia é uma ilusão, e revelando que as ferramentas digitais somente são perfeita, precisa, e eficiente, para os seres humanos que as construíram. Novas técnicas são muitas vezes descobertas por acidente ou pela falha de uma técnica ou experimento⁴⁹ (CASCONE, 2000, p. 393, tradução nossa).

Os artistas de *glitch art* investigam e coletam falhas para fazer trabalhos em muitos meios (som, web, imagens, vídeo, performances, instalações, textos, videogames, etc.) para explorar o potencial estético e conceitual das falhas, criando experiências estéticas e explorando temas como o acaso, a falha, a memória, a nostalgia e entropia, entre outros.

⁴⁸ De acordo com o FAQ da maior comunidade de *Glitch Art* do mundo. Disponível em: <https://gli.tc/h/faq/>

⁴⁹ The "post-digital" aesthetic was developed in part as a result of the immersive experience of working in environments suffused with digital technology (...) it is from the "failure" of digital technology that this new work has emerged: glitches, bugs, application errors, system crashes, clipping, aliasing, distortion, quantization noise, and even the noise floor of computer sound cards are the raw materials composers seek to incorporate into their music. While technological failure is often controlled and suppressed-its effects buried beneath the threshold of perception-most audio tools can zoom in on the errors, allowing composers to make them the focus of their work. Indeed, "failure" has become a prominent aesthetic in many of the arts in the late 20th century, reminding us that our control of technology is an illusion, and revealing digital tools to be only as perfect, precise, and efficient as the humans who build them. New techniques are often discovered by accident or by the failure of an intended technique or experiment. (CASCONE, 2000, p. 393)



Figura 48 - Obra de *Glitch Art* produzida pelo artista Corey Johnson.

Moradi (2004) classificou os diferentes trabalhos e práticas da Glitch art até aquele momento em dois modos: o Pure glitch e o Glitch-alike. Segundo o autor, o Pure glitch “[...] é o resultado de um mau funcionamento ou erro.”⁵⁰ (MORADI, 2004, p. 9, tradução nossa). Ou seja, é o resultado de um erro não intencional e acidental. Já o Glitch-alike, segundo Moradi (2004, p. 10, tradução nossa), “são conjuntos de artefatos digitais que se assemelham aos aspectos visuais de erros reais encontrados em seu habitat original”⁵¹. Trata-se, portanto, de uma representação planejada e intencional manipulada pelo artista. Além disso, o autor também observa que na estética Glitch não existe o compromisso de criar uma ponte entre conteúdo e significado, ou mesmo de criar um significado inteligível. O Glitch, portanto, é usado muitas vezes apenas como um elemento de estilo visual.

Baseado em suas observações e contatos com artistas da Glitch art, o autor tentou descrever as características visuais típicas desse movimento. Dessa forma, ele definiu quatro características como elementos principais da estética da Glitch art: a fragmentação, a

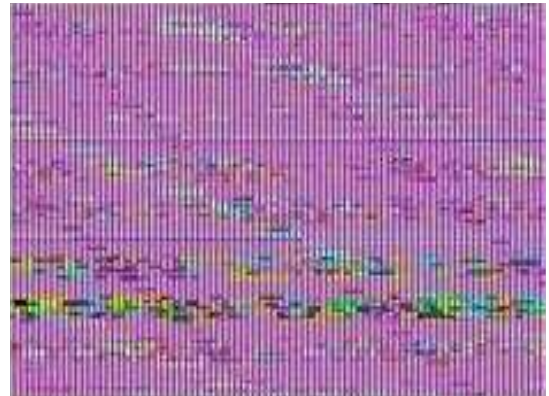
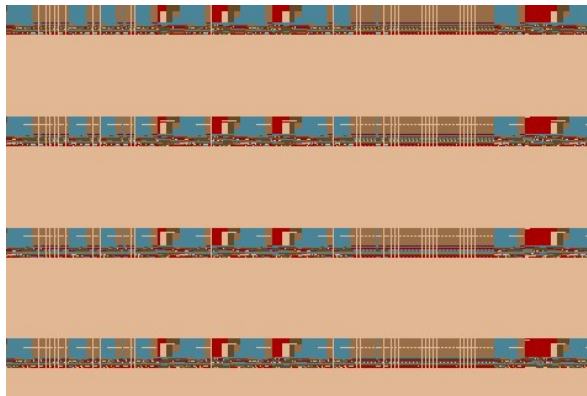
⁵⁰ Glitch is assumed to be the unexpected result of a malfunction.(MORADI, 2004, p. 9)

⁵¹ Glitch-alikes are a collection of digital artefacts that resemble visual aspects of real glitches found in their original habitat.(MORADI, 2004, p. 10)

repetição, a linearidade e a complexidade. Em seu sistema de leitura visual da forma, Moradi coloca a fragmentação como um fracionamento e observa que “às vezes na Glitch art tudo é reduzido a seus elementos individuais ou partes da imagem são transferidos e traduzidos incorretamente.”⁵² (MORADI, 2004, p.28, tradução nossa) .

O autor considera na categoria da repetição os padrões que o erro digital ou computacional gera, repetindo de maneira única, imprevista, acidental e complexa, partes da imagem, tudo por meio de um processo computacional casual. Para mais, o teórico coloca a linearidade como um efeito visual que é parcialmente resultado de como a tecnologia trabalha para exibir uma imagem em um monitor, sendo um item marcante da estética *Glitch*.

De acordo com o autor, esses componentes individuais podem ser pixels ou camadas de separação de cor e, em alguns glitches, estes elementos têm uma tendência de se fundir um ao outro em fileiras para formar linhas. Por fim, Moradi diz que tanto o Pure glitch como o Glitch-alike podem ser visualmente complexos e essa complexidade implica, quase sempre, uma complicação visual devido à presença de numerosas unidades formais na organização do objeto, bem como das partes como do todo.



Figuras 49, 50, 51 e 52 - Exemplos utilizados por Moradi (2004) para ilustrar obras de Glitch Art que trabalham com fragmentação, linearidade, repetição e complexidade.

⁵² Sometimes in a glitch everything is broken down either to its individual elements, or parts of the image are shifted and incorrectly translated (MORADI, 2004, p.28)

Como foi dito anteriormente, a própria escolha das filmadoras para a realização de *Os Jovens Baumann* foi realizada visando a obtenção dos *glitches* nas imagens. Ao se perceber que um equipamento era mais instável do que outro, esse foi escolhido para as cenas em que se tinha a intenção de se obter mais efeitos de distorção na imagem. Diversas imagens já mostradas neste trabalho já revelam os *glitches* obtidos durante a gravação das cenas e preservados no corte final do filme.

Além disso, é interessante observar como esses erros geram efeitos visuais que se relacionam à própria narrativa. Na cena em que Caio imerge na represa (figura 42), um *glitch* parece levar seu rosto para o fundo da água. Instantes antes a essa situação, a personagem falava sobre as pessoas que viviam na região da represa e que tiveram suas casas inundadas pela água. Tal como essas pessoas e suas casas, Caio, nessa imagem, é levado para o fundo da represa. Nesse sentido, o *glitch* funciona como uma metáfora visual do futuro desaparecimento de Caio.

Também é importante ressaltar que, conforme assinala Gazana (2016, p. 176), a nostalgia está frequentemente relacionada com a *Glitch Art*. Para o autor, o uso da estética de dispositivos obsoletos ou de seus erros é um recurso para a produção de um efeito nostálgico. Esta associação está ligada também à obsolescência programada, onde aquilo que anteriormente era considerado um erro é, frequentemente, corrigido na próxima versão do dispositivo. Dessa forma, determinadas características estéticas ou erros acabam por marcar um determinado período. Nesse sentido, após o avanço tecnológico, qualquer retomada aos resultados estéticos presentes nos erros de aparelhos ultrapassados poderia ser entendida como atitude nostálgica.

Virginia Sotiraki (2014) comenta que um aspecto interessante das imagens de figuras humanas apresentadas com *glitches* e das imagens de lugares e espaços que, devido às distorções provocadas por erros dos equipamentos, mostram-se semi-reconhecíveis, é que elas evocam instantaneamente sentimentos de nostalgia. Para a autora, isso ocorre graças ao reconhecimento de um espaço onde ainda se encontram vestígios de vida extinta ou vestígios de um espaço que já foi vivido e que não existe mais. Aponta a autora:

O reconhecimento de uma figura humana distorcida que paira num espaço sem espaço e uma "realidade" fragmentada e congelada cria um sentimento estranho que intensifica o sentimento de estranhamento do espectador (...) Apontando para questões de memória, perda, temporalidade e fragilidade, o que a tipologia residual

também realiza, é revelar nossa incapacidade de perceber e compreender plenamente o continuum temporal. Em outras palavras, enfatiza a futilidade de tentar controlar o tempo e evitar a decadência, questões que também poderiam estar ligadas a uma cultura traumatizada por acidentes (SOTIRAKI, 2014, p.24, tradução nossa).⁵³

Sobre *Os Jovens Baumann*, o crítico de cinema Michel Araújo afirma que “a qualidade fotográfica do VHS provoca, de imediato, o distanciamento do espectador não apenas temporalmente, mas sensorialmente”. O autor argumenta que esse distanciamento “potencializa não apenas o ar de ‘recordação’ do filme, mas principalmente seu ar de ‘vestígio’, ‘fragmento’, ‘rastros’, fazendo com que o espectador se veja diante de um mosaico de pequenas subjetivações inconclusivas dessas personagens, as quais podemos entender tão pouco” (ARAÚJO, 2019).

Quando refletimos sobre a declaração de Araújo sobre *Os Jovens Baumann*, entendemos que as imagens deterioradas do VHS, bem como as próprias características cromáticas dessa tecnologia de mídia, para além tocar na ideia de rastro, suscitam, principalmente, a decadência e o desaparecimento da família Baumann. Em certo momento, por exemplo, a jovem Debby senta-se às margens da represa, após conversar com Caio sobre a inundação da cidade que ocupava aquela região no passado. Nessa passagem, os próprios os jovens refletem sobre as ruínas do passado, dos restos daquilo que permanece submerso. Nessa hora, a cor da imagem registrada pela filmadora VHS é alterada, passando de um tom avermelhado para um azulado. O rosto de Debby filmado em *close-up* (figuras 43, 44 e 45) assume, então, um tom cadavérico e a personagem parece apodrecer diante da câmera, conforme já mencionado anteriormente. A própria imagem da personagem reflete a ruína de sua família e seu futuro desaparecimento.

Além disso, ao mostrar, no presente, as ruínas da fazenda dos Baumann, como o pier da represa onde os herdeiros nadavam, o filme retrata por meio das imagens (figuras 39 e 40), a decadência da família. Sobre os simbolismos presentes nas ruínas arquitetônicas, Andreas Huyssen (2014) comenta que:

A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeiam a nostalgia. No corpo da ruína o passado está, ao

⁵³ The recognition of a distorted human figure that hovers in a spaceless space and a fragmented, frozen ‘reality’ creates an uncanny feeling that intensifies the viewer’s feeling of estrangement.(...) Pointing to issues of memory, loss, temporality and fragility, what the residual typology also accomplishes, is to unveil our inability to fully perceive and understand the temporal continuum. In other words, it stresses the futility of trying to control time and avoid decay, issues that could also be connected with a culture traumatized by accidents. (SOTIRAKI, 2014, p.24)

mesmo tempo, presente em seus resíduos e não mais acessível, tornando a ruína um gatilho poderosíssimo de nostalgia (Huysen, 2014, p. 91).

Assim, a memória dos Baumann se faz presente nas ruínas do passado e do presente. Ainda dentro desse debate é interessante destacar a relação existente entre Isadora Baumann, prima que, na narrativa, filma a maior parte dos registros imagéticos das férias e que tem sua imagem apenas parcialmente revelada nos filmes de família em uma única aparição, e Isadora Mariotto, filha de um dos trabalhadores da fazenda, como citado anteriormente, e narradora do filme, que jamais aparece. Observamos que a dualidade estabelecida entre as personagens não passa apenas pela “coincidência” do nome e pelo mistério sobre a própria imagem.

Relembramos a fala da narradora no momento em que entra em contato com a última fita VHS deixada pelos Baumann: *“Eu fico me perguntando se os jovens sabiam o que o desaparecimento ia causar no resto da família. Será que eles sabiam que iam desaparecer? Me pergunto também se essas fitas tinham algum propósito ou se, como tantas outras, são apenas registros de jovens passando férias.”* Isadora Baumann produz os últimos registros de imagem da família, ao passo que é a narradora Isadora Mariotto que os retoma e trás à tona. Ao pensarmos sobre a relação da consciência da finitude e o registro, podemos enxergar nas filmagens de Isadora Baumann como um gesto de produção de memória, como algo que fica para além do fim. A herdeira Baumann parece filmar as férias dos primos como uma tentativa de capturar algo que está prestes a desaparecer. Assim, as imagens em VHS não somente registram a memória dos Baumann, mas também refletem a ruína e a decadência da família, bem como apontam para o seu desaparecimento. Posteriormente, ao voltar à fazenda, a narradora Isadora diz que não vê os Baumann em nenhum lugar, mas eles parecem estar em todas as partes como ausência contundente. Em outras palavras, eles estão presentes no seu próprio desaparecimento.

A ideia da decadência de um passado que deixou de ser glorioso tem tudo a ver com nostalgia. Porém, nesse caso, a nostalgia não está apenas servindo para exaltar o passado perdido dos Baumann. Ao contrário, parece sublinhar de forma crítica e irônica o seu desaparecimento e fim simbólico de tudo o que essa família representava em termos valores e visões de mundo, inclusive de privilégio de classe. Não é por acaso que quem retoma a narrativa no final, lhe dando uma espécie de fechamento, é a filha de um dos trabalhadores da fazenda. Notamos que no relato da narradora, o mote do olhar lançado às fitas dos jovens Baumann é a diferença de classe. Por vezes, em sua fala o que sobressai é o abismo entre os herdeiros Baumann e as pessoas que trabalhavam na casa – abismo esse que ela descreve

como uma “presença fantasmagórica”. Com isso, a narradora observa que a fazenda funcionava como um lugar de passagem, no qual os jovens usufruíam sem deixar marcas e sem interagir diretamente com aqueles que lá trabalhavam. O filme evoca o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, momento em que, ao menos no Brasil, se deu a popularização da câmera VHS. Período de restabelecimento da democracia (ou ilusão de) e de expansão de políticas liberais. A narrativa tenta retratar a intimidade de uma família pertencente a uma elite econômica em decadência. “O nome deles tinha uma história, a história do café”, diz a narradora do filme. Uma história fadada ao desaparecimento. O desaparecimento, ou a falência econômica de parte da elite brasileira naquele momento, levou a economia de arrasto e desembocou no impeachment de Fernando Collor de Mello. A narradora, por sua vez, não parece lamentar o final trágico daquela dinastia cafeeira. Em sua última intervenção, a narradora observa: “Talvez esses VHS sejam o último respiro de uma família inteira que sem os seus herdeiros está fadada a desaparecer”.

Ao recuperar as últimas imagens dos Baumann, contudo, a narradora relembra também o deslumbre e o encantamento que sentiu ao ter seu primeiro contato com a fazenda: “*Foi naquela época que eu entrei pela primeira vez naquela casa. Eu tinha sete anos e estava com o meu pai, que veio arrumar o encanamento. Eu fiquei encantada com os azulejos escandalosos da cozinha; com o dossel de princesa no quarto das meninas. Eu cheguei a pensar que eles eram a família mais rica do mundo.*”, diz a narradora Isadora em sua primeira intervenção. Ao observarmos o resgate do passado e da memória dos Baumann feito pela narradora, podemos pensar na ideia de “nostalgia reflexiva”, de Svetlana Boym. A narradora Isadora, ao se debruçar novamente sobre o seu passado atravessado pela lembrança dos Baumann, mostra que as memórias afetivas não nos impedem de emitir reflexão crítica.

Por fim, acreditamos que o desaparecimento dos Baumann pode ser entendido sob diferentes perspectivas. Uma interpretação possível é que a herança deixada para os jovens é muito maior do que uma herança financeira, mas também a herança do legado da daquela família e o que ela representa para a região. Nesse sentido, a narrativa discute como esses jovens se comportam frente às suas heranças. Para Bruna Carvalho Almeida, conforme declarou em entrevista ao Canal Curta⁵⁴, o desaparecimento dos Baumann pode ser o símbolo de uma ausência que visa se isentar diante da história ou ser uma ação frente à história, em que desaparecer significa abrir caminho para o surgimento do novo.

⁵⁴ Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9nXR3yX2qm0&ab_channel=CanalCurta%21. Acesso em 10/12/2022.



Figura 53 - Frame extraído do filme *Os Jovens Baumann*. Momento em que os herdeiros Baumann brincam de se esconder no cafézal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, Ana Paula Goulart Ribeiro observa a presença cada vez mais frequente de objetos e narrativas midiáticas que, nas palavras da autora, de forma emocional e afetiva se remetem ao passado, seja como referência histórica e cultural, como espaço de experiência ou apenas como modelo estético. Intrigados por essas manifestações da nostalgia contemporânea e partindo da mesma perspectiva da autora, decidimos promover uma pesquisa sobre o fenômeno da nostalgia nas mídias.

Essa investigação teve como pergunta inicial e problema de pesquisa a seguinte questão: como a nostalgia pode ser observada dentro do aspecto técnico-estético e narrativo de uma obra audiovisual? Em outras palavras, procuramos entender como a nostalgia pode ser instrumentalizada nas mídias, por meio de recursos técnicos, estéticos e narrativos. Além disso, particularmente interessados pela tecnostalgia - uma tendência social identificada por uma grande atração por dispositivos de mídia considerados obsoletos, bem como por suas características estéticas próprias e pelos respectivos problemas de deterioração apresentados pelos suportes - , optamos em realizar um estudo aprofundado sobre uma obra cinematográfica brasileira contemporânea que utilizou como equipamento de captação de imagens uma antiga filmadora VHS. Nosso intuito era perceber de que forma o sentimento nostálgico era evocado no filme, por meio dos recursos técnico-estéticos e narrativos.

Acreditávamos que a compreensão do percurso histórico-semântico do próprio termo “nostalgia” nos ajudaria a entender melhor a presença desse fenômeno nas mídias na contemporaneidade. Dessa forma, iniciamos esse trabalho nos debruçando, já no primeiro capítulo, sobre o nascimento da palavra nostalgia, em 1688, cunhada pelo jovem médico suíço Johannes Hofer para se referir a um estado considerado patológico.

Como vimos no segundo capítulo, com o passar dos anos, a palavra nostalgia foi mudando de sentido. A partir das mudanças na percepção de tempo e espaço promovidas na modernidade, onde os deslocamentos geográficos passaram a ser mais comuns e o tempo, cuja apreensão se tornava cada vez mais acelerada, a palavra passou a designar, principalmente, um anseio pelo passado ou um desejo pelo que está em falta em um presente transformado. Assim, a nostalgia passou a ser entendida como uma questão temporal. A ideia de nostalgia atribuía ao passado, muitas vezes, um certo caráter idílico, característica essa ausente tanto presente quanto no futuro. Notamos ainda que durante a modernidade, a nostalgia era também entendida como um sentimento contrário à ideia de progresso, visto que o apego excessivo ao passado era considerado um problema social.

Em seguida, nos dedicamos a importantes e precursoras investigações sobre a nostalgia na sociedade e nas mídias, desenvolvidas entre as décadas de 1970 e 1990, por Fred Davis, Fredric Jameson e Linda Hutcheon. Percebemos que, nesse primeiro momento, os teóricos alimentavam uma concepção um pouco cética sobre as potencialidades da nostalgia, entendendo-a, tal como como Davis, apenas como um regime de contingência em casos de mudanças drásticas nos finais de cada ciclo de vida, ou como Jameson, como pastiche que não promove a experiência de alteridade, ou ainda como Hutcheon, como insatisfação com a cultura do presente.

Percebemos que, a partir da virada do milênio, teóricos passaram a se debruçar sobre a nostalgia com outra perspectiva, observando suas manifestações não como um fenômeno apenas conservador e pouco produtivo, mas também como um resgate do passado que pode permitir o levantamento de questionamentos e uma base para criação de novas possibilidades.

Nos aprofundamos nas manifestações da nostalgia nas mídias e levantamos uma série de ideias de pesquisadores sobre as formas que ela pode, nesse espaço, ser engendrada. Verificamos que Niemeyer (2018) aponta para a multiplicidade de reflexões conceituais, bem sobre a pluralidade de formas, expressões e significados da nostalgia, sustentando, inclusive, que por isso deve ser rotulada de “nostalgias”, com “s”. Percebemos que essa diversidade da nostalgia também foi destacada por Ribeiro (2018) que defende que o gesto nostálgico pode adquirir sentidos variados e até mesmo opostos nos produtos da cultura midiática.

O ponto central para o nosso trabalho foi o estudo sobre o fenômeno denominado de tecnostalgia, entendida por Campopiano (2014), como uma “reminiscência carinhosa de, ou saudade de, uma tecnologia ultrapassada”. Observamos que, sob esta definição, pode-se analisar vários meios de expressar ou exercer a *technostalgia*, como usar meios digitais para recriar a estética associada às mídias analógicas, ou reutilizar os dispositivos considerados obsoletos (como toca-discos, projetores de filme, fitas cassete, etc) para revitalizar as antigas mídias, criando assim algo novo a partir delas. Como vimos, para Ferraz (2021), a tecnostalgia não se vincula apenas a mídias desatualizadas ou em desuso, mas também se refere a mídias contemporâneas, ameaçadas, direta ou indiretamente, de desaparecimento.

A technostalgia foi, desde o início, um fenômeno que nos despertou muita curiosidade. Como foi dito, decidimos, portanto, nos aprofundar sobre uma obra cinematográfica contemporânea brasileira que utilizou filmadoras VHS em sua produção. Considerando a facilidade e o menor custo dos equipamentos digitais na atualidade, bem como sua maior capacidade de registrar imagens com uma maior definição, a escolha de trabalhar com filmadoras obsoletas vai na contramão das práticas correntes. Assim, optamos por analisar o

filme *Os Jovens Baumann*, da diretora Bruna Carvalho Almeida, que teve sua produção iniciada em 2013 e finalizada em 2019. Ao realizar essa análise, nosso intuito foi tentar perceber de que formas a nostalgia era acionada pelo filme, seja através da narrativa ou dos aspectos técnicos e estéticos da obra.

O filme, que consistia em uma emulação de um registro doméstico de 25 anos atrás feito por uma família ficcional pertencente à elite econômica brasileira, reproduziu uma série de características do registro amador de eventos privados gravados por grupos de amigos ou de familiares. Observamos, através de uma revisão de literatura que abordava as características do gênero *found footage* de horror, ao qual o filme encontra-se inserido, que o uso do VHS está intrinsecamente relacionado com às produções desse segmento, visto que é um recurso frequentemente utilizado para ajudar na sensação de autenticidade dos registros, que se deseja imprimir no filme. Vimos que o interesse no registro amador surgiu como uma promessa de autenticidade, pois os espectadores interpretavam que dificilmente esses registros poderiam ser premeditados e/ou falsificados por operadores com tão baixo nível de sofisticação técnica.

Em *Os Jovens Baumann*, contudo, o uso desse equipamento não serviu apenas para tornar a ficção de horror mais verossímil, nem somente para ajudar a compor a dinâmica de contraposição de passado/analógico versus presente/digital. A utilização desse recurso também é parte integrante e fundamental da construção da estética do filme, baseada nos erros de funcionamento e nos problemas de deterioração da mídia antiga, assim como suas características específicas. Tal estética reflete e potencializa a narrativa, visto que os ruídos do VHS, bem como, por vezes, suas características cromáticas, traduzem visualmente a decadência e a ruína de elite econômica à qual pertencem os falsos registros familiares.

Além disso, como observamos *mise-en-scène* do filme, foi pensado de forma a reproduzir uma série de típicos modos de se portar diante da câmera característicos dos filmes de família de um período específico da história da mídia. Talvez a maior manifestação nostálgica do filme encontra-se no fato de que os registros dos últimos momentos da fictícia família Baumann, ainda que sejam arquivos falsos de uma falsa família e de um mistério que nunca existiu, conseguem capturar, em certa medida, a essência dos filmes domésticos realizados nos anos 90, através da encenação e da simulação dos problemas e especificidades técnicas do VHS. Somente na última parte do filme, em que as atuações destoam do restante da obra, os registros poderiam ser naturalmente encarados como ficções. Em todo restante do filme, os registros das “férias dos primos” muito se assemelham a qualquer produção

doméstica que registrava eventos familiares importantes, como aniversários, batizados, festas e casamentos.

Acreditamos que, ao emular os filmes domésticos feitos nos anos 1990, o filme remete ao passado de forma nostálgica e é capaz de criar no espectador uma certa conexão e uma sensação de nostalgia. Certamente, muitas pessoas, embora não pertencentes a uma certa elite do café, tiveram suas memórias familiares registradas por filmadoras VHS e reconheceram nos personagens do filme e em suas interações diante da câmera algo que remetia ao próprio passado familiar.

Ademais, tal como defende Niemeyer (2014), acreditamos que a mídia pode funcionar como plataforma para expressar a nostalgia e, muitas vezes, é nostálgica por si mesma, seu próprio passado, suas estruturas e conteúdos. *Os Jovens Baumann* é um filme que não apenas foi gravado com filmadoras VHS, sem que isso suscite para algo além. É, também, uma obra que foi capaz de remeter à própria história dessa tecnologia de mídia, observando suas especificidades técnicas e estéticas, e até mesmo seus erros e problemas de deterioração. Ao conhecer e compreender a linguagem construída historicamente por meio desse suporte, Bruna Carvalho Almeida e sua equipe, conseguem refletir sobre a história desse equipamento e desencadear nos espectadores um sentimento de nostalgia dessa mídia.

Ao realizarmos nossa análise, foi possível perceber que de que maneira a tecnostalgia se traduz enquanto forma. Acreditamos que isso se dá de diversas maneiras. Seja através da referência às características e recursos técnicos-estéticos particulares de um dispositivo de mídia obsoleto, como seu padrão cromático, suas especificidades sonoras e, até mesmo, seus problemas de deterioração. Seja por meio da simulação da própria maneira pela qual os indivíduos se relacionavam com essas tecnologias no momento em que foram lançadas e seu uso era rotineiro. Seja com a reapropriação de uma tecnologia de mídia ultrapassada para sua reutilização em outro meio de comunicação, no qual as potencialidades estéticas do dispositivo antigo são exploradas artisticamente.

Ao nos perguntarmos sobre qual o sentido e a importância de se discutir na academia a nostalgia nas mídias contemporâneas e, especificamente, no cinema contemporâneo, entendemos que, embora as produções com algum viés nostálgico não sejam a maior parcela das produções, essas têm ocupado um local de bastante destaque nos circuitos de exibição da atualidade. A nostalgia nas mídias movimenta o mercado audiovisual em todo mundo ao mesmo tempo que levanta um debate sobre a história da mídia, bem como dos dispositivos de mídia, e sua própria autorreferencialidade.

Acreditamos que o estudo sobre nostalgia na área da comunicação no Brasil ainda encontra-se incipiente, mas já se apresenta de forma bastante promissora. A ampla variedade de manifestações nostálgicas nas mídias dá ao pesquisador uma enorme diversidade de possibilidades de objetos de pesquisa, que podem levá-lo a significativas reflexões para o campo. Esperamos que nosso estudo contribua para fomentar o debate e seja, em alguma medida, base para outras pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPADURAI, A. **Modernity at large**: cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

ARAÚJO, Michel. Os Jovens Baumann: Excertos e a transgressão de seus limites. **Vertentes do Cinema**. Jul, 17, 2019. Disponível em: <https://vertentesdocinema.com/os-jovens-baumann/> Acesso em: 2 Nov. 2022.

BATCHO, Krystine. “Nostalgia: The bittersweet history of a psychological concept”. **History of Psychology**, 2013, 16(3), 165–176.

BATTESTI, Michèle. Nostalgia in the Army (17th–19th Centuries). In: **Tatu L, Bogousslavsky J (eds)**: War Neurology. Front Neurol Neurosci. Basel, Karger, 2016, vol 38, pp 132–142.

BEAIL, Linda e GOREN, Lilly J. **Mad Men and politics**: nostalgia and the remaking of modern America. New York/London, Bloomsbury, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **Retrotopia**. Rio de Janeiro, Zahar, 2017

BOYM, Svetlana. **The Future of Nostalgia**. Nova York: Basic Books, 2001.

BOYM, Svetlana. “Mal-estar na nostalgia”. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 10, n. 23, 4 jul. 2017.

BUNKE, Simon. **Heimweh**: Studien zur Kultur- und Literaturgeschichte einer tödlichen Krankheit. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2009.

CÁNEPA, Laura; FERRARAZ, Rogério. Fantasmagorias das imagens cotidianas: o estranho e a emulação do registro videográfico doméstico no cinema de horror contemporâneo. In: **Visualidades hoje**. BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Mauricio (Org.). Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013. p. 79 – 99.

CAMPOPIANO, John. “Memory, temporality, & manifestations of our tech-nostalgia.” **Preservation, Digital Technology & Culture**, Vol. 43, No. 3, 2014, pp. 75-85.

CARREIRO, Rodrigo. A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 40, n. 40, p. 224 - 244, 2013.

CARREIRO, Rodrigo. **O found footage de horror**. São José dos Pinhais, PR : Estronho, 2021.

CARREIRO, Rodrigo. O som em filmes de falso found footage de horror latino-americanos. **Imagofagia**, [S. l.], n. 13, 2021. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/382>. Acesso em: 29/12/2022.

CASCONE, Kim. “The Aesthetics of Failure: ‘Post-Digital’ Tendencies in Contemporary Computer Music.” **Computer Music Journal**, vol. 24, no. 4, 2000, pp. 12–18. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3681551>. Acesso em: 23/11/2022.

CASTELLANO, Maika; MEIMARIDIS, Melina. “Produção televisiva e instrumentalização da nostalgia: o caso Netflix”. **Revista GEMInIS**, 8 (1), 2017, p. 60-86.

COELHO, J. G. Ser do tempo em Bergson. **Interface - Comunic., Saúde, Educ.**, v.8, n.15, p.233-46, mar/ago 2004.

COOK, Pam. **Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema**. London: Routledge, 2005.

CROSS, Gary. **Consumed nostalgia: memory in the age of fast capitalism**. New York: Columbia University Press, 2015.

DAVIS, Fred. **Yearning for yesterday: a sociology of nostalgia**. New York: Free Press, 1979.

Dictionnaire de l’Académie française. 6e édition. Tomo 2, 1835.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista. **Revista FAMECOS**, [S. l.], v. 15, n. 36, p. 61–68, 2008. DOI: 10.15448/1980-3729.2008.36.4416. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4416>. Acesso em: 29 nov. 2022.

FERRAZ, Talitha. As potências da “nostalgia ativa” na luta pela salvaguarda do Cine Vaz Lobo. **Revista ECO-Pós**, v. 20, n. 3, p. 111-133, 2017.

FERRAZ, Talitha. Tecnostalgia e sala de cinema: apostas discursivas em meio à pandemia. In: **Anais de textos completos do XXIV Encontro da SOCINE** [recurso eletrônico] / organização editorial Cristian Borges... et al. Rio de Janeiro: SOCINE, 2021.

FERRAZ, Talitha; SANTA CRUZ, Lúcia Marcelino. (Org.). **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018.

HELLER-NICHOLAS, A. “Pre-history of ‘Reality’ horror film”. *O13Media* (Università Roma Tre), v. 4, n. 9, p. 26-30, jan. 2011.

HOFER, Johannes. *Dissertatio medica De Nostalgia oder Heimwehe*. Medical Dissertation on Nostalgia. 1688. Tradução de Carolyn Kiser Anspach. In **Institute of the History of Medicine Bulletin 2 (6)**, 1934, p. 376-391.

HOWE, Maija. The photographic hangover: reconsidering the aesthetics of the postwar 8mm home movie. In: RASCAROLI, Laura; YOUNG, Gwenda; MONAHAN, Barry (ed.). **Amateur filmmaking: the home movie, the archive, the web**. Nova York: Bloomsbury, 2014. p. 39-50.

HOLDSWORTH, Amy. **Television, memory and nostalgia**. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.

GRAINGE, Paul. "Nostalgia and style in retro America: moods, modes and media recycling". **Journal of American Culture**, 23 (1). 2000, p. 27-34.

HUTCHEON, Linda. Irony, nostalgia, and the postmodern. Methods for the study of literature as cultural memory. In: **Studies in Comparative Literature**, 30, 2000, p. 189-207.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

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

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Tradução de Vinicius Dantas. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo n.º12, pp. 16-26, jun. 1985.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo, Ática, 1996.

KALININA, Ekaterina. "What do we talk about when we talk about media and nostalgia?". **Medien & Zeit**, 31 (4), 2016, p. 6-15.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **L'irréversible et la nostalgie**. Paris, Flammarion, 1974.

JACQUEROD, Sacha. Die Hymne der Westschweiz. **Bauern Zeitung**, 15/07/2019.

Disponível em:

<https://www.bauernzeitung.ch/artikel/tiere/die-hymne-der-westschweiz-la-ranz-des-vaches-in-fuenf-interpretationen-von-bernard-romanens-bis-bastian-baker-362479>. Acesso em: 30/05/2022.

KAY, Jilly Boyce e outros. **The past in a visual culture: essays on memory, nostalgia and the media**. Jefferson, MacFarland & Company, 2017.

KEIGHTLEY, E.; PICKERING, M. The Modalities of Nostalgia. **Current Sociology**, 54, p.919-941, 2006.

KEIGHTLEY, Emily e PICKERING, Michael. **The Mnemonic Imagination: remembering as creative practice**. Londres, Palgrave Macmillan, 2012.

LASCH, Christopher. "Memory and Nostalgia, Gratitude and Pathos". **Salmagundi**, no. 85/86, 1990, pp. 18-26.

LASCH, Christopher. "The Politics of Nostalgia," **Harper's Magazine** (November 1984), 65-70.

LEVIN, T. Y. 'Indexicality Concrète: The Aesthetic Politics of Christian Marclay's Grammophonía'. **Parkett**, (56), pp. 162-169, 1999.

LIZARDI, Ryan. **Mediated Nostalgia: individual memory and contemporary mass media**. Lanhan, Lexington Books, 2015.

- LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**. São Paulo, Cia das Letras, 1999.
- LUNA, Sabrina. Found Footage: uma introdução. **Esferas**, v. 2, n. 7, 4 jul. 2022.
- MARKS, Laura. **Touch**: sensuous theory and multisensory media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- MELLO, Christine. Desvios e Ruídos do Vídeo na Cultura Digital. In: INTERCOM. **Intercom 2006**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0511-1.pdf>>. Acesso em: 23/12/2022.
- MENKE, Manuel. “Seeking comfort in past media: modelling media nostalgia as a way of coping with media change”. **International Journal of Communication**, 11, 2017, p. 626-646.
- MENKMAN, Rosa. **(GLitch) art genealogies**. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/r00s/litch-art-genealogies-rosa-menkman-2013>>. Acesso em: 23/12/2022.
- MORADI, Iman. **Glitch aesthetics**. Huddersfield: TUH, 2004. Dissertação de mestrado, The University of Huddersfield. Disponível em: <<http://www.organised.info/wp-content/uploads/2016/08/Moradi-Iman-2004-Glitch-Aesthetics.pdf>>. Acesso em: 23/12/2022.
- NATALI, Marcos Piason. **A política da nostalgia**: um estudo das formas do passado. São Paulo, Nankin, 2006.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, v.10, 1993, p.7-28.
- NOSTALGIA. In: **MICHAELIS**. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 2015. Disponível em: <https://goo.gl/Kd5Syn>. Acesso em: 23 mar. 2026.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.
- NIEMEYER, Katharina. **Media and Nostalgia**: yearning for the past, present and future. Palgrave Macmillan, 2014.
- NIEMEYER, Katharina. The power of nostalgia/O poder da nostalgia. In: FERRAZ, Talitha; SANTA CRUZ, Lúcia Marcelino. (Org.). **Nostalgias e mídia**: no caleidoscópio do tempo. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018, v. 1, p. 13-46.
- ODIN, R. (Org.). **Le film de famille**: usage privé, usage public. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1995.
- OLIVEIRA, Eduardo. Anthropology and Nostalgia. **INTERSEÇÕES** [Rio de Janeiro] v. 19 n. 1, p. 274-280, jun. 2017.

PALLISTER, Kathryn (org.). **Netflix nostalgia**: streaming the past on demand. Lanham, Lexington Books, 2019.

PEREIRA JÚNIOR, Luiz C. **O mar que me navega**: sintonias filosóficas em Paulinho da Viola. 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

RANKING filmes nacionais 2019. **FILMEB**, 2019. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/database2/html/ME01.php>>. Acesso em: 31/12/2022.

REYNOLDS, Simon. **Retromania**: Pop Culture's Addiction to Its Own Past. New York: Faber & Faber, 2011.

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

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. “Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais”. **E-COMPÓS**, Brasília, v.21, n.3, set/dez. 2018.

ROMBES, Nicholas. **Cinema in the Digital Age**. London, New York: Wallflower Press, 2009.

ROTH, Michael S. “**Dying of the past**: medical studies of nostalgia in nineteenth-century France”. In *History and Memory*, vol. 3, no 1, 1991.

SACRAMENTO, Igor. Mofotv: um arquivo online de nostalgia. In: FERRAZ, Talitha; SANTA CRUZ, Lúcia Marcelino. (Org.). **Nostalgias e mídia**: no caleidoscópio do tempo. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018, v. 1.

SANTOS, Rodrigo Faustini dos. DECASIA (2001): Passagem à ruína e as mortes regeneradoras do cinema. **ClimaCom – Fabulações Miceliais** [Online], Campinas, ano 6, n. 14, abr. 2019. Disponível em <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/decasia-2001-passagem-a-ruina-e-as-mortes-regeneradoras-do-cinema/>>. Acesso em: 26/12/2022.

SANTOS, Ana Clara Campos dos. **Memória e encenação no filme de família**. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Comunicação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2017.

SANTOS, Tamara. **Figurações contemporâneas da cidade e do idílio**: leituras cronotópicas em *Meia noite e vinte*, de Daniel Galera. 2019. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2019.

SAPIO, Giuseppina. Homesick for aged home movies: Why do we shoot contemporary family videos in old fashioned ways?. In: NIEMEYER, K. **Media and nostalgia**: Yearning for the Past, Present and Future. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

SILVA, Gustavo Adolfo. Teoria dos Atos de Fala. **Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos**, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiiifelin/41.htm>. Acesso em: 08 fev. 2023.

SILVA, P. J. C. Um sonho frio e seco: considerações sobre a melancolia. In: **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 1, n. 1 (1998), p. 286-297. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

SCHREY, Dominik. Analogue Nostalgia and Aesthetics of Digital Remediations. In: NIEMEYER, K. **Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

SCHREY, Dominik. **Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur**. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2017.

SOTIRAKI, Virginia. **Glitch Art Narratives - An Investigation of the relation between noise and meaning**. Master Thesis. Department of Arts and Cultural Sciences - Lund University. 2014.

SPIEGEL, Josh. **Yesterday is forever: nostalgia and Pixar animation Studios**. Philadelphia, The Critical Press, 2015.

SPLINGER, Christine. **Screening Nostalgia: populuxe props and technicolor aesthetics in contemporary american film**. Berghahn Books, 2011.

STAROBINSKI, Jean. "The idea of nostalgia". In **Diogenes**, 54, 1966.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza**. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

TANNOCK, Stuart. Nostalgia critique. **Cultural Studies**, 9 (3), 1995, p.453-464.

VAN DER HEIJDEN, Tim. "Technostalgia of the Present: From Technologies of Memory to a Memory of Technologies". **NECSUS European Journal of Media Studies**, Autumn, 2015.

VERTMAN, J. S. **Tristeza e depressão: pensando os problemas da vida**. Rio de Janeiro-RJ: Vozes, 1995.

VITRINEFILMES. Os Jovens Baumann. 2019. Disponível em: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/os-jovens-baumann/>. Acesso em: <04/01/2023>.

WEINRICHTER, Antonio. Stargazing: Reescrituras de Hollywood en el ambito experimental. In: BOWIE, José Antonio Pérez (Org.). **Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación**. Salamanca: Universidad Salamanca, 2010, p. 337-347.

WESSELING, Elisabeth. **Reinveting childhood nostalgia: books, toys, and contemporary media culture**. Nova York, Routledge, 2018.

WEST, Amy. Caught on tape: The legacy of low-tech reality. In: KING, Geoff. **The Spectacle of the Real: From Holywood to Reality TV and Beyond**. Intellect: Bristol, 2005, p. 86-92.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. [S.l: s.n.], 2005.

FILMOGRAFIA

OS JOVENS BAUMANN; Direção: Bruna Carvalho Almeida. Produção: Eduardo Azevedo, Julia Alves e Michael Wahrman. Brasil: Vitrine Filmes, 2019.