

Comunicação: Veredas

Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNIMAR

ADMINISTRAÇÃO SUPERIOR DA UNIVERSIDADE DE MARÍLIA

Reitor

Dr. Márcio Mesquita Serva

Vice-reitora

Profa. Regina Lúcia Ottaiano Losasso Serva

Pró-Reitora de Pós Graduação

Profa. Dra. Suely Fadul Villibor Flory

Pró-reitora de Ação Comunitária

Profa. Maria Beatriz de Barros Moraes Trazzi

Pró-reitor de Graduação

Prof. José Roberto Marques de Castro

Comunicação: Veredas / Revista do Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade de Marília, SP: Ed. Unimar, 2008.

V.7, n.7, 2008

ISSN 1678-7536

1. Comunicação Social: Periódicos 2. Jornalismo 3. Publicidade 4. Letras
5. Artes 6. História I. Universidade de Marília II. Revista da Pós-Graduação
em Comunicação da UNIMAR.

CDD- 302.2305

CDU- 659.3 (05)



Papel Reciclado: a Universidade de Marília preservando o meio ambiente.

Comunicação:Veredas

Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNIMAR

Ano VII - Nº 07 - Novembro, 2008

DIRETORA RESPONSÁVEL

Suely Fadul Villibor Flory

EDITORIA

Linda Bulik

COMISSÃO EDITORIAL

Suely Fadul Villibor Flory – presidente; Linda Bulik - editora; Antonio Manoel dos Santos Silva, Maria Cecília (Ciça) Guirado e Rosângela Marçolla – membros.

COMITÊ ASSESSOR

Ana Maria Gottardi, Eleusis Mírian Camocardi, Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira, Nícia Ribas D'Ávila, Romildo Sant'Anna.

CONSELHO EDITORIAL

Anamaria Fadul (METODISTA-SP), Antonio Fausto Neto (UNISINOS), Antonio Hohlfeldt (PUC-RS), Edgar Rebouças (UFES), Eugênio Trivinho (PUC-SP), Fabíola Imaculada de Oliveira (UNIVALE), Jean Mouchon (UNIVERSITÉ DE PARIS X), Jorge Pedro Sousa (Universidade Fernando Pessoa – Porto – Portugal), José Marques de Melo (METODISTA-SP), Marcius Freire (UNICAMP), Maria Helena Weber (UFRS), Michel Maffesoli (SORBONNE), Sandra Lúcia Amaral de Assis Reimão (METODISTA-SP), Sérgio Dayrell Porto (UnB), Volnei Edson dos Santos (UEL), Wilson Gomes (UFBA).

ASSISTENTES DE EDIÇÃO

Letizia Zini Antunes (Português), Maria do Rosário G. L. Silva (Inglês) e Benedita Aparecia Camargo e Rodrigo Rojas (Normas e editoração eletrônica).

PROJETO GRÁFICO

Aroldo José Abreu Pinto

DIAGRAMAÇÃO

Rodrigo Silva Rojas

CAPA

Antonielson Reis Rodrigues

Comunicação:Veredas é uma revista acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Marília (UNIMAR). Está aberta a colaborações científicas de pesquisadores e professores doutores voltadas aos temas da informação e comunicação. Os artigos recebidos são encaminhados ao Conselho Editorial, para avaliação do mérito científico. Os textos devem seguir as normas editoriais previstas e são de responsabilidade dos autores, tanto na forma quanto no conteúdo.

Comunicação: Veredas

Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNIMAR

ENDEREÇOS PARA CORRESPONDÊNCIA:

Secretaria de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo
Av. Higyno Muzzi Filho, 1001 - Campus Universitário - CEP 17525-902 - Marília - SP
Telefones (014) 2105-4075 e 2105-4100 - Fax: (043) 3336-3321 - E-mail: bulik@sercomtel.com.br
Universidade de Marília
Av. Higyno Muzzi Filho, 1001 - Campus Universitário - CEP 17525-902 - Marília - SP
Telefone: (014) 3402-4000 - site: www.unimar.br

Sumário/Contents

Editorial.....	7
-----------------------	----------

Ensaio, mídia e os resumos da América Latina

Latin America essay, media and summaries

Maria Érica de Oliveira LIMA & Sebastião Guilherme Albano da COSTA... 9

Imagens cedidas e palavras não ditas:

uma análise da cerimônia de abertura dos jogos olímpicos de Pequim

Given images and unspoken words: an analysis of the Beijing

Olympic Games opening ceremony

Ana Carolina Rocha Pessoa TEMER..... 29

Um cineasta na margem esquerda do rio do imaginário

A filmmaker at the left bank of the river of imaginary

Antonio Manoel dos Santos SILVA & Artur Ribeiro CRUZ..... 49

Desenvolvimento econômico e empresarial de uma cidade:

cristalização de uma realidade construída pelo discurso jornalístico

Economic and bussiness development of a city: crystallization of a reality
built by journalistic discourse

Denise Castilhos de ARAUJO & Claudia SCHEMES..... 79

Telejornalismo como espetáculo: uma observação do *Jornal*

***Nacional* na cobertura dos casos Isabella e Eloá**

TV News as entertainment: An observation of *Jornal Nacional* on
covering Isabella and Eloá cases

Florentina das Neves SOUZA..... 97

Webjornalismo, critérios de noticiabilidade e efeitos de sentido Web journalism, newsworthy and meaning effect Giovandro Marcus FERREIRA & Edson Fernando DALMONTE.....	117
Representação, identidades e crítica da televisão: um estudo de recepção Representation, identities and television review: a Reception study Tânia Siqueira MONTORO & Verônica Dantas MENESES.....	137
Os limites da Semiótica: algumas verificações na comunicação The Semiotics limits: some verification in the social communication Linda BULIK.....	159
Comunicação Organizacional Dialógica: uma perspectiva de interação nas organizações Dialogic organizational communication: a perspective of interaction in the organizations Regiane Regina RIBEIRO & Marlene MARCHIORI.....	173
Interfaces na Construção das Imagens em Dom Interfaces in the construction of images in <i>Dom</i> Ana Maria GOTTARDI & Tânia Aparecida Tinonin da SILVA	191
O Jornalista Mark Twain e a Censura do establishment norte-americano: patriota ou traidor? The Journalist Mark Twain and the American establishment censorship: Patriotic or betrayer? Heloisa Helou DOCA	217
NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS	235
ÍNDICE DE AUTORES / AUTHOR INDEX.....	239

Editorial

Este número de **Comunicação: Veredas** abre com uma reflexão de Maria Érica de Oliveira Lima e Sebastião Guilherme Albano da Costa, segundo a qual as representações de nação e de nacionalidade em ensaios, romances e mídia pertencem a um sistema expressivo, que pretende evocar a construção das sociedades modernas locais, e fecha com o artigo de Heloisa Helou Doca, que, de certa forma, partilha deste mesmo ponto de vista ao escrever sobre o ficcionista, ensaísta e jornalista Mark Twain, censurado por condenar o expansionismo imperialista norte-americano e criticar as mudanças sociais registradas nos Estados Unidos, no período compreendido entre o final da Guerra da Secessão, em 1865, e o início do século XX.

Se para Maria Érica de Oliveira Lima e Sebastião Guilherme Albano da Costa “o romance, o ensaio e os gêneros midiáticos têm estruturas discursivas que dialogam com estímulos que parecem provir e, ao mesmo tempo, confirmar os modelos cognitivos da modernidade e de seu sistema semiótico”, com características peculiares na Europa e aclimatadas na América Latina, Heloisa Helou Doca aponta um processo semelhante nos Estados Unidos. Mark Twain, por exemplo, passaria anos como repórter na Europa e Oriente Próximo, em viagens que lhe proporcionaram entrar em contato com povos que “sofrem na carne o processo expansionista estadunidense e haveria de dar-lhe os primeiros discernimentos na contemplação de uma consciência crítica quanto à política externa norte-americana”.

Oliveira Lima e Albano da Costa consideram que a inserção de motivos políticos e históricos em textos de ficção e a utilização de estratégias de retóricas narrativas e líricas, em estudos de cunho científico na América Latina, correspondem a uma ansiedade de opinião, típica de nações recentes e que possuíam manifestações e expressões abertas.

Os três autores evocam as representações na literatura e no jornalismo da clivagem social e política, porque passaram as sociedades na passagem do século XIX para o XX, transfigurada pelo *zeitgeist* da modernidade, que trouxe à tona rupturas incomensuráveis, repercutindo na formação da consciência crítica.

Tânia Siqueira Montoro e Verônica Dantas Menezes estudam as dinâmicas existentes entre representações televisivas, a formação de identidades culturais e o processo de interação entre mídia e sociedade.

De modo geral, os artigos aqui publicados elaboram a análise do discurso e enveredam ora pelas estratégias de construção de sentido, ou melhor, os processos que podem viabilizar a criação do efeito de sentido, como o fazem Giovandro Marcus Ferreira e Edson Fernando Dalmonte, ora investigam as estratégias

discursivas capazes de dar conta da realidade social representada na mídia pesquisada, como é o caso de Denise Castilhos de Araújo e Claudia Schemes.

Por outro lado, Linda Bulik examina o limiar semiótico de Umberto Eco confrontado à ecossemiótica proposta por Winfried Nöth, com o objetivo de aprofundar certos aspectos relacionados ao campo semiótico e que tipos de fenômenos abarcaria na comunicação social.

Ana Carolina Rocha Pessoa Temer, a partir dos conceitos de Guy Debord sobre a “sociedade do espetáculo”, escreve *Imagens cedidas e palavras não ditas: uma análise da cerimônia de abertura dos jogos olímpicos de Pequim*, procurando demonstrar como essa cerimônia reproduz em menor escala as desigualdades sociais, políticas e econômicas do mundo atual enquanto Florentina das Neves Souza discute o emprego, pelo telejornal de maior audiência do país, de uma série de elementos discursivos apelativos na cobertura do **Jornal Nacional** dos casos Isabella e Eloá, fenômeno conhecido por seus efeitos de espetacularização.

Antonio Manoel dos Santos Silva e Artur Ribeiro Cruz realizam estudo comparativo entre o filme de Nelson Pereira dos Santos – *A terceira margem do rio* - e o livro *Primeiras Estórias*, de autoria de João Guimarães Rosa. Na mesma esteira da transcodificação caminham Ana Maria Gottardi e Tânia Aparecida Tinonin da Silva apresentando aqui uma análise comparada sobre a narrativa fílmica e a literária, com o objetivo de verificar como se dá o diálogo entre o livro *Dom Casmurro* e a adaptação cinematográfica *Dom*.

Já Regiane Regina Ribeiro e Marlene Marchiori focalizam a comunicação organizacional dialógica sob uma perspectiva de interação nas organizações. As autoras discutem a mudança de paradigmas comunicacionais e uma nova perspectiva da comunicação organizacional.

Finalmente, pode-se afirmar que esta edição de **Comunicação: Veredas** evidencia uma coerência interna com as linhas de pesquisa em torno das quais desenvolve-se o Programa de Pós-Graduação da Universidade de Marília. Com efeito, os trabalhos aqui publicados configuram um recorte exemplar tanto da **produção e recepção de meios de comunicação** quanto de **ficção na mídia**.

Linda BULIK

Ensaio, mídia e os resumos da América Latina¹

Latin America essay, media and summaries

Maria Érica de Oliveira LIMA

Doutora em Comunicação Social pela Umesp e *sandwich* UFP, Porto (Portugal), como bolsista do Programa Alβan. Pesquisadora da Base Comunicação, Cultura e Mídia (Comídia/UFRN). Professora adjunta do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN – Natal/RN – Brasil.

E-mail: mariaerica@cchla.ufrn.br

&

Sebastião Guilherme Albano da COSTA

Doutor em Comunicação Social pela Universidade de Brasília, com *sandwich* na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e na University of Texas at San Antonio (UTSA). Pesquisador do *GEMINI: Estudos da Mídia* e do grupo *Cultura, mídia e novas tecnologias na América Latina*, da INTERCOM. Professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN – Natal/RN – Brasil.

E-mail:sgac@ufrnet.br

RESUMO

As representações da nação e da nacionalidade em ensaios, romances e mídia pertencem a um sistema expressivo que pretende evocar a construção das sociedades modernas locais. Na época, como suporte discursivo, os jornais prestaram-se para inscrever proposições políticas mediante uma elaboração estética, além de interesses no campo da informação e da propaganda. Mais adiante o entretenimento, nos textos de ficção e na publicidade de produtos se configurou com roupagem nacionalista. O romance, o ensaio e os gêneros midiáticos têm estruturas discursivas que dialogam com estímulos que parecem provir e, ao mesmo tempo, confirmar os modelos cognitivos da modernidade e de seu sistema semiótico. Portanto, a inserção de motivos políticos e históricos em textos de ficção e a utilização de estratégias de retóricas narrativas e líricas em estudos de cunho científico na América Latina correspondem a uma ansiedade de opinião típica de nações recentes, que possuíam manifestações e expressões abertas. O presente ensaio é resultado de uma pesquisa qualitativa, cujos métodos dialético e observacional estão representados nas técnicas de pesquisa bibliográfica e documental.

PALAVRAS-CHAVE: ensaio – mídia – literatura – América Latina.

ABSTRACT

The representations of nation and nationality in written essays, novels, and media belong to an expressive system that aims at evoking the local construction of modern societies. In the past, as discursive support, newspapers were made up by both politics and aesthetics propositions, as well as they were concerned with propaganda interests. Shortly after, entertainment, fiction, and advertising of products are veiled by nationalistic clothing. Discursive structure of novels, written essays, and media genres confirm the cognitive model of modernity and its semiotic system. Therefore, the insertion of political and historical motives as well as fiction and information in the same text is a rhetorical strategy present in Latin America. This paper is a result of qualitative research whose dialectical methods and observational techniques are represented by literature and documents.

KEY-WORDS: essay – media – literature – Latin America.

A história das formações discursivas já revelou que o romance, o ensaio interpretativo e os gêneros da mídia tiveram grande influência na imaginação nacional moderna (ANDERSON, 1990). Não obstante, há marcas distintivas entre as regiões que constituíram seus estados nacionais mais ou menos concomitantemente. À diferença da Europa, por exemplo, na América Latina algumas idiossincrasias estavam quase refletidas na produção literária. O fato de os romances serem realizados por pessoas que acumulavam várias funções nas sociedades locais, como eram os políticos/poetas ou os magistrados/sociólogos, bem como a circunstância da recepção limitada, são fatores determinantes da forma e do conteúdo dos textos. Muito embora com uma divulgação restrita à escassa porção de alfabetizados, os romances e os ensaios contribuíram bastante para a criação do regime de representações que se firmaria mais tarde com os meios. Na América Latina, todos esses discursos dividiam a intenção de pretender traçar os contornos do ser nacional (SOMMER, 1991). Neste estudo, portanto, trataremos da representação da nação e da nacionalidade em ensaios, romances e na mídia como pertencentes a um sistema expressivo que pretende evocar a construção das sociedades modernas locais, não obstante não nos remetermos às vicissitudes do nacionalismo.

O presente ensaio é resultado de uma pesquisa qualitativa, cujos métodos dialético e observacional estão representados nas técnicas de pesquisa bibliográfica e documental.

1 A historiografia ensaística e midiática

A composição dos ensaios, dos romances e da mídia nas sociedades gestoras do capitalismo resultaram dos enunciados que sustentavam as relações sociais modernas, legitimando-os e naturalizando-os. Na França e na Inglaterra, políticas nacionais de alfabetização garantiam, já em inícios do século XIX, um público leitor para toda produção literária, independentemente de

seu gênero, e por extensão para todo o sistema civilizador, logocêntrico, que a modernidade encerrava com ênfase para a informação que circulava na esfera pública. Tanto ou mais que os ensaios e a imprensa, naquele tempo os romances foram determinantes para a conformação das entidades nacionais, mas antes davam um ponto de vista espiritualizado da ascensão da burguesia do que propriamente histórico, veja-se Victor Hugo, Charles Dickens, entre outros. Inclusive, pode-se dizer que as obras desses autores já pertenciam a um mercado de massas e não por acaso estavam no centro dos debates sobre a arte pela arte e a arte burguesa, uma reflexão falaz e típica da classe social que encabeçou as revoluções culturais do dezenove europeu (BOURDIEU, 1995, p. 141).

Com efeito, tal discussão era mesmo prerrogativa daquelas sociedades, mudando o conteúdo ao aclimatar-se à realidade de outras regiões, como na América Latina, em que se tornou uma escaramuça sobre arte pura e arte comprometida socialmente, de fato subtextos de grande parte da produção intelectual do continente. Com um percentual de 15% de alfabetizados, parecia mesmo uma impertinência supor que os latino-americanos pudessem formar algum traço de sua identidade coletiva por intermédio de obras escritas. De qualquer maneira, foi Carlos Monsiváis quem chamou a atenção para o fato de que “analfabetas declamaban a Rubén Darío y a Manuel Gutiérrez Nájera” bem como de que, da segunda metade do século XX a esta parte, coabitam “*concepciones artísticas que van de la literatura al cine, de la literatura a la televisión, de la literatura a la industria disquera*” (1995, p. 205-206). No comentário de Carlos Monsiváis há uma sugestão dos contornos da esfera pública erigida aqui. Então, o zelo dos Estados inglês e francês com os flancos discursivos e simbólicos da nacionalidade operou a regulação da indústria cultural, notadamente do cinema, do rádio e da televisão, revelando a importância desses modos expressivos para a sua legitimação.

Portanto, delimitou-se, na medida do possível, a escala entre os modos discursivos eruditos e os populares ou de massa. A América Latina, em contrapartida, com população étnica, econômica e socialmente heterogênea e, portanto, algo avessa aos ditames mais claros da modernidade, tão-somente aderiu à padronização necessária para a estabilidade das instituições nacionais pela ação persuasiva dos *mass media* eletrônicos.

Por mas escandaloso que suene, es un hecho cultural que las mayorías en América Latina se están incorporando a, y apropiándose de, la modernidad sin dejar su cultura oral, esto es no de la mano del libro sino desde los géneros y las narrativas, los lenguajes y los saberes, de la industria y la experiencia audiovisual. [...] Lo que entonces necesitamos pensar es la profunda compenetración –la complicidad y complejidad de relaciones– que hoy se produce en América Latina entre la oralidad que perdura como experiencia cultural primaria de las mayorías y la visualidad tecnológica, esa forma de ‘oralidad secundaria’ que tejen y organizan las gramáticas tecno-perceptivas de la radio y el cine, del vídeo y la televisión. Pues esa complicidad entre oralidad y visualidad no remite a los exotismos de un analfabetismo tercermundista [...]
(BARBERO; REY, 1999, p.94).

Isso posto, a despeito de que em meados do século XIX, em toda a América Latina, à semelhança da Europa, o jornalismo e o romance de folhetim eram já práticas triviais, os indicadores sociais encerram as divergências entre as duas regiões. Entre 1836 e 1899, na França passou-se de um total de exemplares de jornais impressos diários de 75 mil para uma tiragem de *Le petit parisien* de 775 mil ao dia, e *Le Journal* e *Le Matin*, entre 1892 e 1900, chegaram a vender um milhão de exemplares. Na Inglaterra, em 1860, o *Daily Telegraph* tinha uma tiragem diária de 141 mil exemplares, mas por volta de 1900 o *Daily Mirror* e o *Daily Mail* já alcançavam um milhão (BURKE, 2009, p.3). À diferença das nossas modernizações formalistas cristalizadas em constituições, a Revolução Francesa inspirou uma política de alfabetização que resultou em cerca de 60% de letrados, em 1860, e 90% ao final do século (CERTEAU, 1975). No mesmo período em que no Brasil 84% eram analfabetos, lá se publicavam 500 jornais e oito mil títulos de livros. Na Inglaterra, em 1841 o número de alfabetizados era de 59% e, em 1900, 90% (ORTIZ, 1995, p.24). Em 1920, o México tinha 14.3 milhões de habitantes e 66.2 por cento de analfabetos.

Com esse quadro parece natural que, mesmo com tal índice de iletrados, os primeiros romances escritos na América Latina independente tendessem à glosa dos comentários mundanos ou eruditos sobre a nova circunstância política e social, em princípio mais em consonância com os parâmetros da modernidade e encerrando um largo ciclo colonial. Carlos Monsiváis chegou a dizer que na “*literatura latinoamericana del siglo XIX no hay tema alejado de lo popular*” (1995, p. 191), isto é, as representações sancionadas pelo còdi-

go de construção do imaginário das Repúblicas recém-constituídas pareciam ensinar os temas correntes na voz das maiorias que haviam estado em silêncio e que foram convocadas por *criollos* e liberais a lutarem pela emancipação, mesmo que o ponto de vista adotado nos textos seja o da sublimação romântica ou da análise cientificista própria do naturalismo. Não é necessário pensar muito para encontrar correspondência entre os eventos da história política e os textos de ficção produzidos, não como reflexo um do outro, mas ambos como componentes representativos de uma atmosfera de época em que o esclarecimento do projeto nacional era a norma.

Essa espécie de nota ensaística dos romances deve ser definida então como uma das estratégias de figuração da narrativa, acrescentando ao texto de ficção um viés moral ou didático que pretende dar vazão a ideias preconcebidas em outros discursos ou na sociedade, acondicionadas à forma literária. De maneira alegórica ou menos figurada, boa parte do romance latino-americano parece visar à verificação de uma hipótese menos estética que sociológica, propiciando que se note em suas linhas a *persona* do autor por meio da voz narrativa ou dos pontos de vista (MARTÍNEZ, 1992, p.33).

Não obstante o correr dos anos e a escalada da preocupação estética haver conferido maior atenção à técnica literária, na América Latina nunca ocorreu um descrédito do recorte social e, até bem passada a segunda metade do século XX, esse pendor ensaístico foi dominante entre a intelectualidade regional, ainda composta por uma elite, que insistia em pensar o país como um todo. Tulio Halperin Donghi em *Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta* (1995, p. 146), acerca desse lastro teórico e ideológico do movimento do *!Boom!* da literatura hispano-americana, sugere que:

Lo que le da sentido es la integración de las primeras y los segundos (las narrativas y las ciencias sociales) en una etapa crítica del desarrollo de la autoconciencia latinoamericana; las articulaciones a través de las cuales esa integración se produce requieren entonces también ellas ser exploradas. [...] Ahora bien, estas articulaciones están lejos de ser sencillas. Es indudable que el éxito de la literatura latinoamericana en torno a la década del sesenta se vincula con la convicción –compartida tanto en el subcontinente como fuera de él– de que su tormentosa historia había entrado en una etapa resolutive.

Ainda no século XIX, a incorporação de romances ao corpo dos jornais, por exemplo, foi algo que teve repercussões importantes nas sociedades pós-coloniais. Redundou não apenas na popularização do gênero, mas o tornou vigorosa ferramenta de apresentação de costumes e de reforço dos traços da imaginação nacional. Nelson Werneck Sodré acredita que o surgimento do romance “e a sua vulgarização, com o romantismo, no Brasil, assinala a conquista do público para a literatura”. De outro lado, diz que a penetração da “imprensa foi de caráter diverso”, pois “possibilitou o livro, em seu estágio nacional primário” (p.319), de vez que nas oficinas dos jornais “foram feitos os livros de nossos escritores, quase sempre depois de ter o jornal publicado os mesmos em folhetins” (p.321).

Mesmo sendo criado na França, em 1836, o romance de folhetim teve de alocar os temas e a ambiência da ação à geografia e aos interesses mais imediatos que, de alguma maneira, estavam conformados pelo *ethos* regional. Nesse caminho à convergência formal de conteúdos dispare, o jornalismo de metade e fins do século XIX se encarregou de aglutinar grande parte dos componentes que conformariam um campo intelectual latino-americano. Segundo Sérgio Miceli (1977, p.15) “toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais”. A incidência de romancistas que publicaram suas primeiras obras em folhetins foi determinante para a confirmação da vocação de algumas gerações de escritores latino-americanos.

Cabe ressaltar a coincidência de que, ainda almejando a incorporação do povo, ou do popular, mediante a dramatização do que se acreditava serem suas características constitutivas como nação, em princípio, mesmo a literatura de folhetim, como os romances dos brasileiros Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha*, 1844) e de José de Alencar (*O guarani*, 1857) e dos mexicanos José Joaquín Fernández de Lizardi (*El periquillo Sarniento*, 1816, uma *novela por entregas*, quase no formato do folhetim), Justo Sierra O'Reilly (*Un año en el hospital de San Lázaro*, 1841 ou 1845-46) e Manuel Payno com *Los bandidos de Rio Frio* (1892 e 93), ou de outro autor que publicasse ditos melodramas em diários, podiam ser considerados, em nosso contexto, como

obras de alta cultura, ou pelo menos de gosto burguês, aqui uma figura diferente da denominação europeia.

Mas estudos de Carlos Monsiváis e Belém Clark (2005), no México, e de Brito Broca (1975) e Sérgio Miceli (1977), no Brasil, dão conta da lenta gestação do ambiente necessário para o debate de ideias já no século XIX, mesmo em uma região em que houve largos períodos de repressão, em especial à prática da imprensa política. Sociedades maçônicas, *arcádias*, cafés, grupúsculos e salões foram criados para a discussão *descomprometida* e tenderam a engendrar reflexão e produção de conhecimento formal. A despeito de sua difusão limitada aos letrados, foram um lastro importante para a forja de uma imaginação simbólica nas regiões em que se desenvolveram, de vez que se deve levar em conta o caráter multiplicador dos signos, que tendem a não permanecer confinados ao suporte em que são gerados e se reproduzem em outros canais expressivos. A situação transformou-se bastante anos mais tarde com o advento da imprensa ilustrada, do cinema e do rádio a conformarem uma nova esfera pública, a que Néstor García Canclini se refere como *esfera pública plebeia* (1996) e cujos dispositivos de circulação de ideias correspondem, em princípio, à proficiência cognitiva de uma parte mais ampla da população, talvez já alfabetizada, mas com a sensibilidade cultivada sob novos parâmetros.

Seguindo outra linha de interpretação, Beatriz Sarlo, Carlos Monsiváis, Flora Sussekind, Jesús Martín Barbero, José Luis Romero e Renato Ortiz, entre outros, avaliam que na América Latina, a partir da independência, aspirar a constituir-se como nação significou a assunção de um projeto de modernização capitalista, que visasse à criação de um mercado interno em que circulassem produtos e símbolos. Em decorrência da dinâmica da história, percebe-se que a ascensão do paradigma capitalista liberal norte-americano, promotor da empresa privada e com o estado apenas com atribuições regulatórias, impunha-se lentamente como um contraponto às ideologias e à centralização europeias que até então haviam servido de modelo ao sistema político e cultural da América Latina. No século XX, o desenvolvimento do cinema, do rádio e da televisão tiveram certidão de nascimento lavrada pela iniciativa privada, muito embora hajam sido batizados pelo governo.

Ainda em um século tão conturbado, o fim das pugnas pela Independência, em 1821, marcou o deslanche da atividade jornalística na região. No México, o número de publicações cotidianas, entre 1822 e 1855, foi de 276, sendo que 55 delas já eram informativos diários. Mais ou menos entre 1810 e 1840, gozou de popularidade o jornalismo político, em que as facções ideológicas redigiam suas próprias folhas. Depois o panorama modificou-se substancialmente e entrou em pauta o chamado jornalismo empresarial. *El diario de México* (1805-1817) foi o primeiro periódico registrado na região.

Como suporte discursivo, os jornais prestaram-se aos poucos para inscrever proposições políticas e comerciais mediante uma elaboração estética, iniciando o que foi mencionado antes como uma propensão crescente à convergência discursiva e de interesses, quais sejam, a informação e a propaganda política, o entretenimento via textos de ficção e a publicidade de produtos, e na maioria dos casos tudo com uma roupagem nacionalista. Segundo Jesús Timoteo Álvarez e Ascensión Martínez, em *Historia de la prensa en Hispanoamérica*, coordenado com o que ocorria na Europa e nos Estados Unidos, na América Latina houve uma evolução qualitativa no formato da imprensa:

A lo largo del siglo XIX, la prensa se afianzó como política: instrumento de personas en su carrera política, instrumento de partidos o grupos políticos. Por eso, la mayoría de los periódicos han tenido una vida efímera, dependiendo fundamentalmente de los vaivenes que la política produce. [...] Este tipo de periodismo comienza a perder importancia en la primeras décadas del siglo XX, dejando paso a periódicos que tienen objetivos prioritariamente comerciales. No significa ello que no tengan una línea política definida, aunque casi siempre se manifiestan como “independientes” y suelen ser moderadamente progubernamentales, sino que sus objetivos primeros tiene que ver con la obtención de beneficios, con la rentabilidad. Son empresas y en la misma medida que cualquier empresa, deben cuidar sus relaciones con la administración, la política, la justicia, etcétera. (1992, p.179)

No continente americano, o cinema, o rádio e a televisão estiveram em mãos de empresários quase desde seus inícios e as estratégias de elocução dos programas desses meios eram embasadas em imperativos econômicos e de força política, isto é, buscavam granjear o público com simplicidade retórica, aproximando de fato o projeto de nação a interesses privados. Essa hipótese

se fortifica quando se observa que as políticas culturais do Estado, isto é, as políticas de educação e, mais episodicamente, de promoção das belas artes e do artesanato autóctone, perderam importância no século XX em favor da retórica da mídia. Mesmo com esse deslocamento, a representação resumida da nacionalidade e a interpretação idealizada dos meios sobre o modo de ser local podem ser comparadas à maneira com que os romancistas e os ensaístas versavam sobre as questões históricas e sociais dos diferentes países (SARLO, 1991, p.322), o que demonstra uma regularidade do regime representativo baseado, sobretudo, no romantismo literário, isto é, naquele período em que as questões da identidade nacional eram mais prementes. Foi curioso como um certo romantismo francês, sobretudo Benjamin Constant, François René Chateaubriand e Jean Jacques Rousseau, que apresentava uma imagem muito idealizada do mundo americano, foi grande inspirador dos escritores e políticos regionais.

Demonstra também que a classe ou o estamento social capaz de produzir e divulgar conteúdos parece haver-se mantido intocado ao longo dos anos. Essa ansiedade por simbolizar o espaço e a história locais é o que motiva os intelectuais e os escritores desde o século XIX, como o atestam os ensaios, os romances e o perfil das publicações periódicas. Antonio Candido (1957, p.26) recorda que o homem de letras do início e meados do século XIX considerava “a atividade literária como parte do esforço de construção de um país livre” e portador da “conscientização de que a função do escritor era escrever para a sua terra.” Nas palavras de Nelson Werneck Sodré:

Trata-se de formar, no meio ainda eivado dos sinais da estrutura colonial, elementos dignos de constituir a elite intelectual do novo país, capazes de dar a fisionomia, a aparência, o aspecto formal, ao aparelho de Estado, dos elementos que vão traduzir o pensamento político e que, por ser diminuta a camada dotada de instrução, vão também dar a forma das manifestações literárias. (1976, p. 145)

É curioso como os períodos de José Vasconcelos à frente da *Secretaría de Educación Pública* do México (1921-1924) e de Gustavo Capanema como ministro da Educação do Brasil (1934-1945), os dois grandes promotores oficiais da cultura na região, marcaram o momento em que o Estado ganhou

instituições com vocação democrática e efetivamente teve maior preocupação com a instrução formal na América Latina. Ao mesmo tempo, a emergência dos meios de comunicação como sujeitos da divulgação simbólica retiraram-lhe das mãos boa parte do cuidado e da modernização do *sensorium* regional. Segundo Antonio Candido, os anos de 1930:

[...] foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (1989, p. 182)

Mas o momento crucial em que tal esquema se apresentou, mostrando a cristalização e o desdobramento de padrões representativos que surgiram no romantismo, deu-se entre os decênios de 1960 e 1970, quando grande parte desses países enfrentou ditaduras militares explícitas. Agora, corolário das tensões da guerra fria, mas igualmente em fase de conflagração política internacional, e do amadurecimento da reflexão das ciências sociais, humanas e das artes sobre a identidade regional, levou os meios a que representassem a questão nacional de ângulos bem determinados.

Amplios contingentes de analfabetos e uma elite burguesa débil fizeram com que o apelo visual fosse mesmo um instrumento político valioso, que os governantes e o capital estrangeiro dedicado à indústria do entretenimento souberam aproveitar. Como afirmou alguma vez Carlos Monsiváis, no México, até os anos de 1950, ninguém ia ao cinema para sonhar, mas para aprender a ser mexicano (1976, p.446). No caso do Brasil, o amadurecimento da cinematografia nacional foi concomitante com a industrialização do país e, como consequência, com uma posição cada vez mais crítica dos artistas diante das circunstâncias políticas suscitadas pelo avanço burguês, ao menos no plano do discurso. Sem embargo dessa posição intelectual, em muitíssimos casos o que ocorria era uma idealização dos fatores que compunham a nação. Em sociedades em que, na década de 1960, a metade da população ainda era analfabeta, um discurso audiovisual (baseado mais na iconografia do que na plasticidade da imagem, mesmo em casos extremos com alguns filmes de Glauber Rocha e de Fernando Birri) parecia mesmo ser idôneo para a tarefa

de conscientização que os cineastas, tal qual os *criollos* e os liberais do século XIX e início do século XX, tentaram com resultados também controversos.

2 Recortes midiáticos e literários

A televisão e o rádio se consagraram como reprodutores de posições que serviram ao encômio oficial para preservar-se, tornando-se assim os meios consagradamente populares de projeção de um certo tipo de representação, composto de signos ostensivos da nacionalidade. Já o cinema e um setor da imprensa, a partir de meados da década de 1950, exercitaram um nacionalismo preocupado com a estruturação de linhas culturais supostamente libertadoras. Desse último caso, pode-se citar o auge estético e de produção das cinematografias nacionais da América Latina no século passado, salvo o caso mexicano em que a *Época de Oro* ocorreu entre 1936-1950 (RIERA, 1988, p. 11). Sobre a função do rádio nesse movimento em direção a essa modalidade de representação, Jesús Martín Barbero (1991, p. 211) diz:

En la Radio se van a configurar, y hasta cierto punto se va a hibridizar, dos discursos: el político de los caudillos populistas y el del radioteatro o la radio-novela, realizando la mediación entre una matriz expresivo-simbólica de tradición rural y otra instrumental e informacional urbana. Se genera un espacio de ósmosis entre el mundo campesino que se vuelca a la ciudad en grandes migraciones, y las experiencias que gesta la ciudad a partir de la tecnificación y la politización del mundo del trabajo. Desde su otro lado cultural, la radio “se juntaba” a la escuela. Ambos medios constituían interactivamente un espacio híbrido en que el sentimiento nacional adquiriría forma. Dieron a las gentes de la provincia y de los lugares más apartados de los países la posibilidad de una experiencia de lo nacional, sea a través de la información o la música. [...]

A produção de cinema no Brasil, a partir de 1955 e mais acentuadamente depois do golpe militar de 1964, bem como nos períodos de ditaduras *de direita* nos demais países latino-americanos (Argentina, Bolívia, Guatemala etc.), nos momentos de abertura retórica do regime priísta no México e nos primeiros anos da Revolução Cubana, teve inspiração e faturas muito semelhantes, em geral baseadas em teses sociais e políticas e numa idealização da cultura popular. Se pensarmos um pouco, associamos a conjuntura política de então com a

do período da independência. Em ambos os casos, a consigna era a da libertação nacional. O neo-realismo e a *nouvelle vague* eram precedentes incontestes, ainda que houvesse uma ressignificação inevitável aqui franqueada pelo processo de transculturação que já à época ocorria em quase todas as partes do mundo.

No caso boliviano, por exemplo, surge no país que, em 1960, tinha 3,5 milhões de habitantes e 60 salas de cinema, um documentarista brilhante, Jorge Sanjinés, que desde *Revolución*, 1963, *Aysa*, 1965, *Ukamau* e *Yawar Mallku*, 1966, estabelece uma perspectiva burguesa, mas crítica sobre a situação de carestia em que se encontrava 70 por cento da população, de origem indígena, a maior parte analfabeta e sem mesmo compreender o espanhol. Na Argentina, o cinema de Fernando Birri, especialmente com *Los inundados*, 1962, e outros filmes e diretores menos conhecidos como *Alias Gardelito*, Lautaro Murúa, *Três veces Ana*, David José Kohon, *Los jóvenes viejos*, Rodolfo Kuhn, e *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas e Octavio Getino, formam um panorama do engajamento político com renovação formal no período entre o peronismo, que encerrou seu primeiro ciclo histórico depois da morte de Eva Perón, em 1952, a sucessão de golpes ocorrida desde então e o início da ditadura em 1976, com o general Jorge Videla.

Sob a tutela do mundo comunista liderado pela antiga União Soviética, Cuba desenvolve uma indústria do cinema bastante prolífera. Apesar disso, como diz Georges Sadoul em sua *História do cinema mundial*, “o aparecimento no novo cinema cubano foi, a rigor [...] o início da história do cinema cubano” (1996, p. 585), ou seja, antes, as manifestações cinematográficas na ilha estavam condicionadas ao estatuto que mantinha perante os Estados Unidos. Com a criação do Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), primeiro ato de fomento cultural do governo revolucionário de Fidel Castro, pôde-se desenvolver uma escola cubana de documentário, encabeçada por Santiago Alvarez; posteriormente, os diretores Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa tornaram-se os grandes nomes da cinematografia cubana até pouco tempo atrás. Os filmes *Lucía*, 1969, de Solás, *Memorias del subdesarrollo*, 1968, de Alea, e *El joven rebelde*, de Espinosa, demonstram, em chave de tese, as novas diretrizes do cinema nacional cubano (MYERSON, 1973).

No México, o cinema comprometido e a renovação formal surgem com a abertura política anunciada por Adolfo López Mateos e o fim do esquema de produção e reprodução do período *posrevolucionario* (1920-1960). Até então, o nacionalismo revolucionário era uma norma tácita da dramaturgia fílmica. Devido ao forte aparelho sindical que os profissionais da indústria cinematográfica organizaram durante a *Época de Oro*, seguindo as diretrizes dos governos do Partido Revolucionario Institucional (PRI) de aglutinar todos os setores sociais, os jovens que queriam estrear na direção e ver seus filmes terem as mesmas oportunidades de distribuição que as produções dos sindicalizados, tiveram de exercer alguma pressão. Integrantes do grupo *Nuevo Cine*, fundado em 1961, conseguiram que a organização convocasse um concurso de cinema experimental, em 1965, com o intuito de promover a renovação dos quadros da indústria e de apresentar novas possibilidades narrativas para o obsoleto cinema nacional de fins da década de 1950. Acerto imediato do grupo foi a realização de *Viridiana*, 1961, de Luis Buñuel. Ademais, em 1965 estreiam *La fórmula secreta*, de Rubén Gamez, com participação de Juan Rulfo, *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac, em 1966, *La soldadera*, de José Bolamos, visão descarnada das mulheres revolucionárias que acompanhavam seus esposos ou participavam diretamente da guerra civil. Em 1970, Felipe Casals estreia com *Emiliano Zapata*, e Arturo Ripstein, com *Crimen*. A questão social, os indígenas e alguns atavismos da sociedade mexicana começaram a ser retratados em tom de ensaio de costumes e com ponto de vista crítico. No México, no entanto, o neo-realismo e *nouvelle-vague* não tiveram a mesma penetração que nos demais países.

O comentário de Ismail Xavier (1993, p. 11 e 12) em relação ao cinema brasileiro pode enquadrar-se em várias tradições cinematográficas da região, de vez que estabelece um marco político que definiu as estratégias da representação cinematográfica:

No início do percurso, há um ponto de referência. Nos anos 60, o exemplo capital de alegoria do Brasil que se traduziu em obra de ruptura é *Deus e o diabo na terra do sol*, filme de Glauber Rocha anterior ao golpe de 64, instância típica de convivência entre a invenção formal que define um novo horizonte para o cinema e a alegoria que resulta no afã de pensar o destino nacional numa obra-

síntese. As condições se alteram depois do golpe de 1964, mas isto não impede que o empenho de atualização estética e a inclinação ao diagnóstico totalizante permaneçam pontuando a escala dos dramas ou o horizonte das paródias onde o nacional mantém seu privilégio como estrutura imaginária de referência.

No Brasil, a busca de uma obra-síntese para a nação tem larga tradição: *O descobrimento do Brasil*, 1937, e *Os bandeirantes*, 1940, ambos de Humberto Mauro; *A Inconfidência Mineira*, 1938-1948, Carmem Santos; *Rebelião em Vila Rica*, 1958, Renato e Geraldo Santos Pereira; *Sinhá Moça*, 1953, Tom Payne. Mas, a partir do período mencionado, esse pendor se acentua: *Rio, 40 Graus*, 1954-55, Nelson Pereira dos Santos; *Cidade ameaçada*, 1959, Roberto Farias; *Porto das Caixas*, 1962, Paulo César Saraceni; *Deus e o diabo na terra do sol*, 1963, Glauber Rocha; *O desafio*, 1965, Paulo César Saraceni; *O padre e a moça*, 1965, Joaquim Pedro de Andrade; *Terra em transe*, 1966, Glauber Rocha; *Macunaíma*, 1968, Joaquim Pedro de Andrade; *Paixão de Gaúcho*, 1958, Walter G. Durst; *Ganga Zumba*, 1963, Cacá Diegues; *Zumbi dos Palmares*, 1963, Walter Lima Júnior; *Pindorama*, 1971, Arnaldo Jabor; *Bye, Bye Brazil*, 1979, de Cacá Diegues. Na atualidade, *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, 1994, Carla Camurati; *O que é isso companheiro?*, 1997, de Bruno Barreto; *Amélia*, 2000, de Ana Carolina, entre muitos outros.

No que tange ao ensaio interpretativo, grande parte dessa produção intelectual tem o contorno das ciências políticas e sociais, independentemente de seu tema central e de que sua intenção de método seja de recorte histórico ou geográfico, por exemplo. A urgência formativa nacional foi um dos motes que favoreceram sua emergência como um dos gêneros dominantes do sistema literário nos séculos XIX e XX, e essa inclinação não ocorreu apenas no Brasil ou no México, os países mais povoados, mas naqueles cuja conformação unificada em Estado (idioma, população e território) estava acontecendo, como Cuba ou as entidades da América Central (HOBSBAWM; RANGER, 1983).

A marca distintiva era um recorte das ciências políticas tanto no romance como, propriamente, nos ensaios. Tal empenho em resumir a nação, contudo, pôde ter sido determinado pela pouca afluência entre nós da prática das ciências duras (física, matemática, as engenharias), durante ao menos três séculos de colonização espanhola e portuguesa. Deve-se lembrar que no Brasil, por

exemplo, as máquinas de imprensa apenas chegaram em 1808 e as universidades surgiram tempos depois. Se no México, no Peru, na Argentina, no Chile, na Guatemala houve *Imprensa Regia* e ensino universitário antes, ele foi bastante orientado ao conteúdo teológico e retórico, daí nosso pendor pelas proezas verbais (HOLANDA, 1995).

Se nos remetermos ao contexto do surgimento do ensaio como gênero, percebemos que, logo ao aparecer, patenteava uma reação aos modelos de exposição de ideias políticas, históricas ou de cunho científico (das ciências físicas ou naturais), que na Europa ocidental estavam cada vez mais alinhados a uma espécie de impessoalidade consignada à utopia do método universal e neutro defendido por Renée Descartes. Isto é, começava a ganhar terreno a suposta isenção científica (*cogitu ergo sum*), um mito que o gênero ensaístico antecipou e começou a desvelar. Já em seus *Essais*, Michel de Montaigne dava os sinais da maneira em que exporia suas ideias a partir de então, sendo uma delas a constante remissão aos seus próprios processos de reflexão sobre o assunto examinado. Essa intromissão ficou explicitada na famosa frase *Je suis moi-même la matière de mon livre* e de alguma maneira legitimou a subjetividade como uma forma de se chegar ao conhecimento. Outro sinal claro foi a abrangência dos temas trabalhados em seus volumes de ensaios, muito embora se sinta em todos uma entonação filosófica. A forma ensaística está composta especialmente de uma remissão constante ao processo de reflexão pessoal de quem está produzindo o texto e à capacidade de indagar sem o compromisso da prova final ou da conclusão, da qual um estudo especializado não pode prescindir. No nosso caso, essas duas variantes formais são acrescidas de uma constante de conteúdo, que é a reflexão sobre a nacionalidade.

Na América Latina o ensaio sempre teve uma acentuada tendência à reflexão sobre a constituição nacional, fosse de uma perspectiva histórica ou antropológica. Ademais, era comum encerrar um apuro linguístico e poético que delatava a formação estilística do escritor e a amplidão do gênero como modo expressivo, à diferença do que a especialização e a divisão do trabalho capitalista promovia. De acordo com Regina Crespo (2005, p.12 e 14):

De hecho no se puede analizar la ensayística brasileña sin relacionarla con la hispanoamericana, precisamente porque ambas comparten la preocupación por lo nacional y la búsqueda de la identidad como tradiciones temáticas incuestionables, que son frutos de pasados coloniales, fusiones culturales, procesos de independencia política más o menos contemporáneos y de una modernización económica y social semejante. [...] En Brasil, el tema de la construcción de la identidad nacional ha sido clave en el ámbito de la producción intelectual y artística, lo cual refuerza la permanencia de esa tradición que se ha constituido en una verdadera pauta de reflexión sobre el país. Analizar, entender, valorizar e incluso construir y recrear 'lo nacional' fueron y en cierta medida siguen siendo tareas básicas tanto entre los intelectuales brasileños como entre los hispanoamericanos.

Tais asserções podem ser verificadas nos títulos dos ensaios, delatando desde o começo a intenção de interpretar o país de um só lance. No Brasil, destacam-se *O abolicionismo*, de 1883, de Joaquim Nabuco; *Os Sertões*, 1902, de Euclides da Cunha; *Casa grande & senzala*, 1933, de Gilberto Freyre; *Raízes do Brasil*, 1936, de Sérgio Buarque de Holanda, e *Iracema: uma arqueografia de vanguarda*, 1962, de Haroldo de Campos. Em Cuba e na Nicarágua, estão o clássico *Nuestra América*, 1891, de José Martí; *Los factores humanos de la cubanidad*, 1945, de Fernando Ortiz, e *Cantos de vida y esperanza*, 1905, de Ruben Darío. No Uruguai, *Ariel*, 1900, de José Enrique Rodó e *Las venas abiertas de América Latina*, 1973, de Eduardo Galeano. No México, *Visión de Anáhuac*, 1915, de Alfonso Reyes, e *La raza cósmica*, 1925, de José Vasconcelos; *Un país para las visitas*, 1975, de Gabriel Zaid. No Chile, *Recados contanto a Chile*, 1957, de Gabriela Mistral. No Peru, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1927, de José Carlos Mariátegui, e *El país de las mil caras*, 1983, de Mario Vargas Llosa. Na Argentina, *Radiografía de la Pampa*, 1933 e Ezequiel Martínez Estrada, e *Estética y pospolítica. Um recorrido de Fujimori a la Guerra del Golfo*, 1991, de Beatriz Sarlo. Na Guatemala, *Las leyendas de Guatemala*, 1930, de Miguel Ángel Asturias. Este inventário poderia prosseguir, com autores e textos precedentes e posteriores aos mencionados. Sem embargo, nos limiares do século XXI, essa postura ensaística e sociológica cedeu lugar a temas e gêneros que o costume faz classificar de pragmáticos. Cumpre reiterar que, na produção intelectual das humanidades e das ciências

sociais, bem como nas artes, como disse Carlos Guilherme Mota, “*estávamos, havia décadas, a tocar o fundo de nós mesmos*” (2000, p. 31).

Considerações finais

O romance, o ensaio e os gêneros midiáticos têm estruturas discursivas que dialogam com estímulos que parecem provir e, ao mesmo tempo, confirmar os modelos cognitivos da modernidade e de seu sistema semiótico. Daí que a inserção de motivos políticos e históricos em textos de ficção e a utilização de estratégias de retóricas narrativa e lírica em estudos de cunho científico, na América Latina, pareçam corresponder a uma ansiedade de opinião típica das nações recentes que encontravam expressão nessas formas abertas. Posteriormente, já no século XX e permeada pela inconformidade com o formato de Estado constituído aqui, essa propensão à *doxa* e sua incorporação nesses modos discursivos foi utilizada como instrumento para a denúncia ou para a sugestão ideal. De qualquer maneira, a ideia da coincidência temática entre os meios ilustra a noção da cultura como um espaço comum de cognição movido por uma dinâmica que envolve processos de significação, de simbolização e de intelecção de discursos e conteúdos de proveniência variada.

Mas o que importa advertir é que, como havia ocorrido parcialmente durante o romantismo e é possível suceder em todo momento de mudança de paradigmas epistêmicos, com o advento dos meios de comunicação houve outro auge de produção e circulação de ideias encaminhadas a conscientizar as massas de sua missão no mundo democrático, tal como ocorrera com a invenção da imprensa e a criação da esfera pública, com o romance e sua função de combinar discursos e saberes diversos, a fotografia e seu desempenho idealizado como duplo do mundo burguês, o jornalismo ilustrado como espaço para a crítica sarcástica, o cinema e sua reconfiguração da realidade, do rádio e o acesso da informação às maiorias e da televisão e sua capacidade de projetar e sublimar o cotidiano etc. A emergência de toda hegemonia tecnológica tende a gerar controle social para a manutenção do novo sistema, o que ocorre com o atual formato, já classificado de sociedade da informação. Então, devido ao contínuo avanço das técnicas de apreensão, elaboração e

transmissão de signos ao final do século XX, essas mesmas ideias, que estavam já ao alcance de um público amplíssimo, tenderam não apenas a auxiliar certa compreensão da realidade das coisas, mas pareciam querer forjá-las elas mesmas, suscitando a renovação dos métodos de cognição e dos modos de experimentar a vida muito além dos limites nacionais.

NOTAS

1 Artigo originalmente apresentado no 8º Lusocom, GT Retórica e Argumentação, Lisboa 14-15 de abril de 2009.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Jesús Timoteo e Ascensión Martínez. *Historia de la prensa en Hispanoamérica*. Espanha: Riaza, 1992.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso/New Left, 1990.
- BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Génesis y estructura del campo literario. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores y ciudadanos*. Conflictos multiculturales de la globalización. México: Grijalbo, 1996.
- _____. “Los estudios culturales de los ochenta a los noventa: perspectivas antropológicas y sociológicas”. In: Néstor García Canclini (comp.), *Cultura y pospolítica*. El debate sobre la modernidad en América Latina. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- CANDIDO, Candido. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. São Paulo: Livraria Martins, 1964.
- CRESPO, Crespo. *Ensayistas brasileños. Literatura, cultura y sociedad*, (Seleção, edição e notas). México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2005.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.). *The Invention of Tradition*. Reino Unido: University of Cambridge Press, 1983.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LEENHARDT, Jacques. “La estructura ensayística de la novela latinoamericana”. In: CANCLINI, Néstor García. *Más allá del Boom*. Literatura y mercado. México: Marcha, 1981.

- MAIA, Marcelo Ehlert Maia. *A terra como invenção: o espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MARTÍNEZ, José Luís Gómez. *Teoría del ensayo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MONSIVÁIS, Carlos. “El saber compartido en la ciudad indiferente. De grupos y ateneos en el siglo XIX”. In CLARK, Belém; SPECKMAN, Eliza (orgs.). *La república de las letras*. Aso- mos a la cultura escrita del México decimonónico, vol. 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- _____. “Literatura e industria cultural en América Latina”. In: CANCLINI, Néstor García (comp.). *Cultura y pospolítica*. El debate sobre la modernidad en América Latina. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- _____. “Literatura latinoamericana e industria cultural”. In: CANCLINI, Néstor García (comp.). *Cultura y pospolítica*. El debate sobre la modernidad en América Latina, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- _____. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. In: *Historia general de México*, vol. IV. México: El Colegio de México, 1976.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- MYERSON, Michael, ed. *Memories of Underdevelopment*. The Revolutionary films of Cuba. Nova York: Grossman Publishers, 1973.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o la trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- RIERA, Emilio García. “Cuando el cine se hizo industria”. In: Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. V. II. México: Secretaría de Educación Pública e Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. Trad. Florentino M. Torner. México: Siglo XXI, 1996.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- SOMMER, Doris. *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Imagens cedidas e palavras não ditas:
uma análise da cerimônia de
abertura dos jogos olímpicos
de Pequim

Given images and unspoken words:
an analysis of the Beijing
Olympic Games opening ceremony

ANA CAROLINA ROCHA PESSOA TEMER

Doutora e Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Especialista em Sociologia pela Universidade Federal de Uberlândia e Bacharel em Jornalismo pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Autora dos livros **Notícias & Serviços nos telejornais da Rede Globo** e **Para Entender as Teorias da Comunicação**. Professora e vice-coordenadora do Programa de Pós Graduação da Universidade Federal de Goiás – UFG – Goiânia/GO – Brasil.

E-mail: anacarolina.temer@gmail.com

RESUMO

Este ensaio dá sequência a um estudo anterior sobre gêneros híbridos e foi desenvolvido em paralelo, como análise complementar, a uma pesquisa mais ampla sobre a representação dos negros e afrodescendentes na mídia. O trabalho faz um estudo sobre a transmissão da cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos pela Rede Globo de Televisão, a partir dos conceitos de Guy Debord sobre a Sociedade do Espetáculo, procurando demonstrar como essa cerimônia reproduz, em menor escala, as desigualdades sociais, políticas e econômicas do mundo atual.

PALAVRAS-CHAVE: gêneros – televisão – sociedade do espetáculo.

ABSTRACT

This essay follows a previous study regarding hybrid genres and was developed parallel to it, as a complementary analysis, to a broader research about the representation of blacks and African-descendants in media. The project studies the transmission of the Olympic Games opening ceremonies made by Rede Globo de Televisão (Brazil) based on Guy Debord concepts about the “Society of Spectacle”, trying to show how this ceremony reproduces, in a smaller scale, social, political and economic dissimilarities in modern world.

KEY-WORDS: genres – television – society of spectacle.

Vivemos hoje em um planeta unido por imagens. O advento da televisão via satélite, mais do que a fotografia e o cinema, permite que diferentes pessoas de diferentes países, religiões, orientações políticas costumes e gostos pessoais se coloquem em um mesmo momento em frente à telinha para acompanhar ao vivo um sem número de atividades de maior ou menor importância ou impacto jornalístico.

No entanto, embora algumas dessas transmissões sejam alavancadas por critérios jornalísticos ou estejam relacionadas à cobertura de fatos jornalísticos, outras ocorrem em função de eventos pré-agendados que envolvem espetáculos grandiosos feitos sob medida para atrair a atenção do público.

São eventos/espetáculos com data marcada, convidados especiais e a promessa de algumas surpresas pirotécnicas, em geral anunciadas como a superação de um evento semelhante anterior. Encaixa-se neste modelo a transmissão de um considerável número de shows musicais, muitos deles previamente vinculados a estratégias para arrecadar fundos para causas meritórias. São acontecimentos que se destacam pela participação de nomes conhecidos das mídias, figuras de destaque no mundo dos shows, mas que também chamam a atenção em função de um público presencial numericamente significativo, e que por si só já comprova a grandiosidade do evento e justifica a sua transmissão para as telinhas pelo mundo afora.

Fazem parte destes marcos televisivo também a abertura e o encerramento das grandes competições esportivas, como a Copa do Mundo e as Olimpíadas. Esse estudo tem por objetivo a análise de um desses eventos: a abertura dos Jogos Olímpicos em Pequim, em 2008.

A escolha desse evento está diretamente ligada a sua importância e significado, já que poucos eventos conseguem interligar de forma tão eficiente o show, a política e a economia, e ao mesmo tempo envolver atores/participantes de inúmeros países, culturas e religiões, e ser igualmente transmitido e assistido em diferentes partes do mundo.

Uma explanação sobre a questão do gênero na televisão

Gêneros são categorias a partir das quais podemos agrupar trabalhos semelhantes, que refletem um momento da sociedade, auxiliando a produção e leitura destes trabalhos. O uso do termo nasce na literatura é utilizado para categorizar os textos como dramáticos, líricos e épicos. Muito mais tarde essa noção é transposta para a produção dos meios de comunicação, que também estabelecem seus processos de definição de gênero.

Os meios de comunicação de massa usam os gêneros como recurso para atender às necessidades de padronização de produto, oposto ao conceito literário de um trabalho de autoria. Dessa forma, gêneros não são categorias neutras, mas “construtos ideológicos que fornecem e reforçam uma pré-leitura” (FEUER, 1987, p. 118), direcionando os receptores para um processo de “naturalização” da ideologia dominante.

O gênero é também um tipo de contrato: “um acordo no qual emissor e receptor reconhecem que se comunicam e o fazem por razões compartilhadas” (JOST, 2004, p. 9).

Em termos práticos, a classificação por gênero muda de acordo com o veículo. No jornal impresso, cuja finalidade é a divulgação de notícia, é mais aceita uma classificação inicial por publicidade e jornalismo e, em seguida, uma subclassificação a partir dos gêneros jornalísticos (que podem ser, entre outras possibilidades de classificação, informativos, opinativos e analíticos). Já na televisão, com seu conteúdo predominantemente voltado para o entretenimento, os produtos jornalísticos se tornam gêneros específicos dentro do conjunto da programação.

Os gêneros, portanto, são “sistemas de orientação” que fornecem antecipadamente ao receptor um contexto interpretativo e controlam ideologicamente a audiência. No entanto, os gêneros não são estáticos e evoluem em função da tecnologia e, principalmente, de uma relação do mercado com o seu consumo cotidiano.

De fato, na busca constante por alternativas de conquista de audiência, os meios massivos inventam “novas experiências”, hibridizam e criam novos gêneros. Além disso, os gêneros mudam internamente de conteúdo. Esse é

o caso, por exemplo, do jornalismo de televisão – telejornalismo – que a cada dia aumenta a “...cobertura de notícias sobre comportamento, interesse humano, programas de televisão, filmes, música, moda, previsão do tempo e esporte” (AGUIAR, 2008, p.15). Enfim, um conjunto de conteúdos que aproximam o jornalismo do entretenimento.

Nesse processo de permanente mudança, as transmissões de grandes espetáculos têm sido um espaço híbrido, pois, mesmo permanecendo como entretenimento, o gênero assume técnicas do jornalismo. O grande espetáculo se impõe, portanto, como um modelo diferenciado de programa, não apenas em função dos recursos técnicos que requisita, mas por se tratar de um material que será obrigatoriamente re-editado e utilizado pelos telejornais e que, em muitos casos, utiliza equipes de jornalismo para valorizar os processos de transmissão.

Esse espaço de entretenimento, mas com um gostinho de material informativo, é por excelência, híbrido e em função disso merece uma atenção diferenciada. Dentro dessa proposta, o espetáculo da abertura dos Jogos Olímpicos em Pequim se apresenta como um espaço privilegiado de análise, ainda que por si só não esgote as possibilidades do gênero.

A sociedade do espetáculo

Fuerbach nos alerta que, no nosso tempo, se “prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser” (in DEBORD, 1997, p. 13). Não por acaso, esse trecho inicia o livro de Debord que continua afirmando igualmente que “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo que era vivido diretamente torna-se uma representação” (idem, ibidem).

Nessa sociedade, o entretenimento ganha um espaço privilegiado dentro das mídias, pois representa um esforço para desviar a atenção do público dos assuntos econômicos e políticos e, também, “proporcionar uma válvula de distração, de prazer e de diversão às pessoas, ora ajudando-as a uma ruptura com a vida real (por meio da evasão para uma realidade diferente da viven-

ciada rotineiramente, ora promovendo a formação intelectual” (DJAVITE, 2008, p. 39)

A partir dessa perspectiva, o que entendemos exatamente quando falamos dos jogos olímpicos? Essa pergunta, utilizada por Pierre Bourdieu (1997, p.123) para começar sua explanação sobre o tema, remete a muitas respostas.

Certamente falamos dos jogos propriamente ditos, que são a celebração da capacidade humana¹ e um rito de socialização, no qual o homem tenta sublimar seus instintos destrutivos por meio manifestações controladas de força e vigor. Mas também se trata da reconstrução de um ritual histórico², de um processo de criação de ídolos e de reafirmação de força e poder.

Mas se trata também de um conjunto de representações fragmentadas, uma série de disputas, ao mesmo tempo, isoladas por categorias e somadas em resultados finais artificializados a partir de interesses diversos de cada país.³ Dessa forma, as olimpíadas se constituem em um “objeto duplamente oculto, já que ninguém vê a sua totalidade e ninguém vê que ele não é visto, podendo cada telespectador ter a ilusão de ver o espetáculo olímpico em sua verdade”. (BOURDIEU, 1997, p. 124).

Nesse conjunto, a cerimônia de abertura pode ser entendida como uma síntese ainda mais grandiosa desse espetáculo, pois reúne em si mesma toda uma dinâmica de processos produtivos da produção da imagem, na qual “forma e conteúdo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente” (DEBORD, 1997, p. 15). Além disso, a cerimônia de abertura – como síntese dos próprios jogos olímpicos – é um material que explica a lógica do evento e o elemento que divulga e justifica as competições que virão a seguir. Assim essa cerimônia, ao mesmo tempo em que tem uma função própria dentro do grande espetáculo olímpico, é parte inegável desse espetáculo e, tanto como uma parte quanto como integrante de um conjunto (os próprios jogos olímpicos), é igualmente um produto comercial, dependente de um suporte publicitário que obedece à lógica do mercado.

Nesse sentido o próprio processo estratégico de produção da cerimônia de abertura – assim como dos jogos propriamente ditos – é arquitetada de forma a atingir um público mais amplo possível, adaptando horários e conteúdo

para atrair uma parcela significativa, integrando a assistência ao vivo (tanto local como visitantes estrangeiros) como parte de uma grande espetáculo que visa sobretudo a atrair receptores de imagens em países economicamente representativos.

Tem-se, portanto, que a cerimônia de abertura dos jogos olímpicos é um grande espetáculo televisivo. Como espetáculo e como produto – algo produzido a partir de uma noção artificializada do real, o real adaptado ao gosto palatável do público – a cerimônia de abertura dos jogos olímpicos, com seus balés e desfiles de delegações internacionais, recria imagens do mundo, das relações sociais, econômicas e políticas do mundo moderno, re-significando ideais e conceitos como integração e globalização.

É justamente para entender como a mídia brasileira interpreta e reconstrói esses significados que o presente estudo se desenvolve. O objetivo, portanto, é entender como a mídia internacional, capturada e narrada a partir dos locutores oficiais da Rede Globo de Televisão, interpreta esse espetáculo em sua dimensão conceitual e simbólica, uma vez que “o espetáculo, como a sociedade moderna, está ao mesmo tempo unido e dividido. Como a sociedade, ele contrói sua unidade sobre o esfacelamento” (DEBORD, 1997, p. 37).

No espetáculo, “uma parte do mundo se representa diante do mundo que lhe é superior” (DEBORD, 1997, p. 23). Ou seja, o material transmitido pela televisão é mais do que o registro de um momento, pois é também um instrumento de criação de uma realidade, uma forma de interpretação de relações sociais, políticas e econômicas dos grupos sociais nela representados, moldada e re-elaborada por interesses que conflitam e reafirmam os interesses dos produtores originais do evento.

É a partir desse conjunto de conflitos, que trata de um produto que convém a todo mundo, que reafirma coisas já sabidas, mas também aponta uma conflituosa relação entre um espetáculo internacional e internacionalizado e a sua transmissão para o público local a partir da visão hegemônica da emissora de maior audiência nacional, que esse trabalho se desenvolve.

Nesse sentido, ele se concentra, principalmente, na representatividade dada aos participantes desse espetáculo, que se constituem em atores sociais⁴ relevantes, cujos papéis são reinterpretados a partir de interesses globais e lo-

cais da mídia televisiva. Por sua vez, o objeto desse trabalho – a transmissão da cerimônia dos Jogos Olímpicos de Pequim, pela Rede Globo de Televisão – é visto como parte estratégica para consolidar o destaque que a Rede Globo deu às olimpíadas de Pequim, em função de interesses econômicos significativos envolvidos na cobertura desse evento.

A perspectiva teórica que envolve essa análise, como fica claro a partir das definições acima, é a da Sociedade do Espetáculo de Guy Debord, entendendo que “a sociedade modernizada até o estágio do espetacular integrado se caracteriza pela combinação de cinco aspectos principais: a incessante renovação tecnológica, a fusão econômico estatal, o segredo generalizado, a mentira sem contestação e o presente perpétuo” (1997, p. 175).

Direto de Pequim

Embora o objetivo confesso do evento pouco tenha mudado desde sua versão clássica, as olimpíadas estão contaminadas pelas conflituosas relações políticas que assombram o mundo desde o século passado e que prosseguem recicladas, mas igualmente tumultuadas, no século atual. De fato, a cada edição das olimpíadas torna-se mais evidente suas ligações comerciais e o seu uso como vitrine para reafirmações de poder de governos e grupos políticos.

Dessa forma, o espetáculo esportivo propriamente, o “confronto de atletas vindos de todo o universo que se realiza sob o signo de ideais universalistas” (BOURDIEU, 1997, p.123) funciona também como um espelho distorcido que reflete as particularidades de um momento, de uma situação social e política única.

Para entendermos melhor a construção dessa representação, é necessário destacar que a cobertura de uma olimpíada começa bem antes da transmissão da cerimônia de encerramento dos jogos olímpicos anteriores, quando a cidade sede faz a entrega simbólica dos trabalhos para a cidade que irá receber os próximos jogos. A própria escolha das cidades que irão hospedar o evento é tema de debate e especulação por parte da imprensa e envolve campanhas e estratégias que contam com participação de especialistas e famosos, além de interferência direta ou indireta de empresas e governos.

Dessa forma, a escolha da cidade de Pequim, capital do país que cresce economicamente com maior velocidade nesse século, é emblemática. Também é referencial obrigatório a constatação de que o Governo Chinês concentrou todos os esforços para dar a maior visibilidade possível ao evento (e ao próprio país), investindo em um conjunto de edificações que se destacam pela grandiosidade e pela criatividade.

Assim, seria uma decepcionante surpresa se a cerimônia de abertura não trouxesse o melhor e o mais significativo que o país tinha a oferecer. E a China fez questão de não decepcionar os olhos do mundo.

Na grandiosidade do evento, no entanto, as “diversas oposições podem aparecer segundo critérios bem diferentes, como sociedades totalmente distintas” (DEBORD, 1997, p. 38), revelando pequenos detalhes e apontando elementos impensados.

Como é comum em cerimônias desse porte, a proposta inicial é uma mistura do velho e do novo, da tradição com a inovação. Em Pequim, o novo foi representado pelas crianças, que, vestidas com trajes de diferentes etnias, representavam o futuro do país. Essa mistura étnica – que, mais tarde, se soube ser falsa, pois todas as crianças eram de uma única etnia e estavam apenas “fantasiadas” com trajes das demais – é orgânica e desorganizada, alegre e barulhenta, cede o espaço e a bandeira dos jogos a militares controlados e organizados, que prosseguem a cerimônia de hasteamento da bandeira olímpica. É o governo (militar ou militarizado) controlando seu povo.

Segue-se então um grande espetáculo, cuja ênfase está nas relações comerciais da China com o restante do mundo – a China, por exigência, o país do meio⁵ – é colocada no centro, e dela partem todas as rotas e todas as inovações das quais o mundo se apodera e desvirtua. Nesse conjunto a China é representada sempre por multidões de atores bailarinos, que impressionam pela harmonia. As formas humanas se multiplicam em tal proporção que lembram exércitos de formigas, mas interagem com tal perfeição de movimentos chega a despertar dúvidas de que se trata de uma máquina ou de movimentos programados pelo computador. O homem máquina, a multidão coordenada, representa a China antiga vestida de ouro, a China das descobertas, do comércio e das invenções. A essa China se sobrepõe uma China moderna, vestida de

luzes. Em ambas, a mensagem é uma só: o volume humano que impressiona, a organização que causa espanto.

Números que impressionam, sem dúvida, mas que também mostram a nova China globalizada, mas que canta em chinês músicas ocidentais, que mantém vivo o olhar para os chineses que levaram a sua cultura para o ocidente, e privilegia a cantora que, não tendo nascido na China, permanece chinesa na essência.

Mas essa é também a China censurada, que risca da história episódios que considera inconvenientes. É a China editada para olhos chineses e não chineses.

A China aberta

Dando sequência à versão espetacularizada da história chinesa, tem início o desfile das delegações. Trata-se igualmente de um espetáculo de grandes proporções e envolve uma logística considerável, já que, entre o desfile e a ida e volta dos atletas a seus alojamentos ou locais de treino, pode-se perder até seis horas.⁶ É previsível, portanto, que muitos deles estejam ausentes, inclusive os atletas mais importantes (ou mais conhecidos) de várias delegações.

Mesmo ofuscado pela brilhante representação da China recriada por ouro e luzes, o desfile de 204 delegações, representando países e eventualmente regiões,⁷ impressiona.

Tradicionalmente, como país que “criou” as olimpíadas, a delegação da Grécia inicia o desfile. Após essa apresentação, segue-se o desfile em ordem alfabética, o que, no caso de Pequim e dos ideogramas chineses, representou uma estranha combinação dos nomes modernos com a revitalização de uma antiga classificação pelo número de ideogramas.

De uma forma geral o desfile é calmo e as delegações são aplaudidas. Mas o ritmo é intenso e quem acompanha a narração mal ouve os nomes dos pequenos países e pouco vê as suas pequenas delegações, cujas chances de medalhas são ainda menores. Sutilmente ignorados, esses países apenas são destacados quando surge um ou outro atleta mais famoso, ou quando algum

nome significativo, que optou pela naturalização como forma de participar dos jogos, faz parte do grupo.

De fato, essas delegações apenas se destacam pela ausência de uniformização (ou de um uniforme comum usado pelos atletas) e por um certo orgulho exótico – como no caso dos africanos com turbantes e trajés étnicos coloridos. Um contraste significativo com os países do lado oriental do antigo bloco da União Soviética, ex-comunistas ocidentalizados, mais europeus do que os europeus em seus terninhos desconfortáveis e impecáveis.

As grandes delegações dos países ocidentais economicamente fortes são recebidas com mais atenção. Mesmo não estando presentes, times e atletas individualmente são lembrados, tradições de conquistas são comentadas e campeões reafirmados. Nesses casos também é regra mostrar as autoridades ou personalidades do país que acompanham o desfile na tribuna de honra: representantes da família real inglesa que dignificam a torcida, políticos, ex-atletas envelhecidos em cargos que também têm afinidade com a política aplaudem os participantes. A continuidade dos sempre vencedores trazendo novos campeões a cada olimpíada.

Ainda que se fale em mundialização ou globalização, a regularidade dos traços fenótipos raciais nas delegações é visível, sendo que os narradores se esforçam para explicar as poucas exceções – como no caso da atleta negra que conduz a bandeira da Suíça e do atleta também negro que leva a bandeira Portuguesa.

As delegações americanas, é claro, não correspondem à regularidade dos fenótipos raciais. Nesses casos prevalece uma indisfarçável mistura de fenótipos europeus, orientais (muitos turbantes asiáticos na delegação Canadense), negros e mestiços de todos os tipos.

A África disseminada, mas não integrada, e a América conquistada, na qual os menos presentes são os ameríndios. Estes, aliás, estão quase ausentes no desfile que, segundo os narradores, é a festa para todas as raças e para todos os países, o espaço onde não existe diferenças de cor ou de origem.

A delegação do Brasil, é claro, é animada e mestiça. Mas faltam os nomes mais importantes, uma ausência justificada pelas disputas a que terão de participar nos dias seguintes, e injustificada, pela dramática narrativa de

Oscar Smith que, atuando como comentarista da Rede Globo, lamenta repetidas vezes só ter desfilado uma vez e não ter aceitado carregar a bandeira brasileira quando foi convidado. Ainda assim, os locutores tentam trabalhar com o que lhes é oferecido e destacam possibilidades, fazem ligações para os atletas abrindo espaço para que eles possam dar declarações óbvias sobre a beleza da festa, a emoção de participar e todos os clichês que se encaixam no momento.

O apelo tecnológico é incessante. Além do destaque dado a cada um dos sofisticados recursos usados nas transmissões, nas grandes delegações todos tiram fotos o tempo todo. Celulares, filmadoras e máquinas digitais encaram as câmeras de televisão em um diálogo de imagem. Muitos falam “direto do gramado do campo” com os amigos e parentes distantes em seus pequenos celulares. O mundo ligado via satélite, em que o indivíduo ignora o outro indivíduo que está a seu lado, se interpõe à integração forçada na área onde o desfile se finaliza, na qual não existe delimitação para as delegações

Para preencher a narração com uma verborragia incessante, alguns temas são recorrentes. Em Pequim um deles é o clima: o previsível calor do verão é destacado pelo foco nos atletas suados e motivo de várias especulações – quem será prejudicado e quem será beneficiado por ele. O tema também ganha um toque pitoresco nas delegações dos países do norte europeu que se vestem como turistas com chapeuzinhos e trajés alegres, não se sabe bem se para suas férias tropicais ou para os esportes de verão.

Outro tema é o *doping*, o uso de drogas legais ou ilegais. As proezas químicas e as constantes lesões dos atletas – apontados como modelos de juventude para o mundo – também incessantemente citados, deixam uma dolorosa impressão de que, espetacularizado, o esporte ultrapassou os limites do corpo humano e mais promove o desgaste do que a boa forma física idealizada. Quase em sequência a questão da eugenia é igualmente tema recorrente. A China é diretamente acusada pelos “casamentos providenciados pelo partido” para obter tipos físicos ideais e de recrutar crianças a partir de características físicas desejáveis para alguns esportes.

Mas o tema também está embutido na “tradição” de alguns países, nas escolas de formação de atletas, no recrutamento de jovens a troco de salários e benefícios e até mesmo em algumas naturalizações descritas como forma de melhorar a qualidade dos esportistas.

Na festa da paz os conflitos, políticos e econômicos, também são temas recorrentes. A narração faz suspense instigando a curiosidade sobre como os chineses vão receber a delegação japonesa, antigos rivais, mas eles aplaudem educadamente os japoneses, alegremente os russos e cubanos, antigos camaradas, calorosamente os africanos, novos parceiros comerciais, e efusivamente os sudaneses, a quem apoiam na reivindicação de participar do Conselho de Segurança na ONU.

Curioso contraponto ao porta-bandeira da delegação Norte Americana – aparentemente a maior a desfilar⁸ – um atleta nascido no Sudão e naturalizado americano que, segundo os narradores, foi escolhido como forma de protesto ao massacre feito em seu país com armas chinesas.

As referências políticas continuam. Curiosamente encravada no desfile entre Russos e Americanos, a Síria é discretamente mencionada. A Namíbia, citada como “áfrica branca”, é colocada em oposição à “áfrica negra”. Os Argentinos, eternos rivais, são lembrados pelas crises e pelas poucas medalhas. A Palestina quase ignorada e os países da Oceania, coitados, assim como Veneza, estão afundando no efeito estufa.

O desfile se encerra, finalmente, com a imensa delegação chinesa vestida de vermelho, a cor nacional e amarelo, a cor da medalha de ouro. Simbolicamente, a delegação é comandada pelo maior jogador de basquete do país (que atua nos Estados Unidos), um exemplo do esforço eugênico do partido em construir “atletas ideais”, e pelo mais recente herói nacional, um menino sobrevivente do terremoto que, após um longo tempo soterrado, salva os colegas e a irmã, e ainda caminha sete horas para encontrar os pais. A história, ao mesmo tempo comovente e assustadora, é apontada como um paralelo da determinação e do esforço dos atletas chineses para em conquistar as medalhas não para si, mas para o seu país. Tudo isso tendo ao fundo uma saltitante equipe de apoio que pula e agita bandeirinhas e, sobretudo, não fica um único minuto parada durante as

várias horas que dura o desfile das delegações. A China mostra ao mundo o que ele vai encontrar.

Considerações finais

Em uma sociedade verdadeiramente democrática, os discursos devem refletir a realidade e possibilitar a plena compreensão e participação do cidadão nas instâncias de decisão. A Sociedade do Espetáculo, no entanto, é dominada pelo fetiche do icônico, e a relação entre os indivíduos é mediada por imagens (que substituem o real). A participação do indivíduo, portanto, não se dá pela ação, mas pela emoção. Consequentemente, as ações dos indivíduos não valem por si mesma ou pela utilidade imediata dessa ação, mas pela comoção emocional e pela carga sensacionalista que se extrai delas.

Nesse sentido, a televisão é o veículo por excelência da Sociedade do Espetáculo, pois trabalha com a lógica de espetacularização dos acontecimentos (BETTI, 1997), em uma relação sempre perpassada por aspectos mercadológicos. Caparelli entende que a televisão corrobora os objetivos capitalistas de produção: “[...] Além de ampliar o mercado consumidor da indústria cultural, a televisão age também como instrumento mantenedor da ideologia e da classe dominante” (1982, p. 4).

Transformado em mercadoria, o conteúdo das mídias volta-se cada vez mais para o entretenimento. No caso específico dos Jogos Olímpicos, a publicidade, associada aos meios de comunicação de massa, tem um papel de destaque. Um exemplo disso foram os Jogos Olímpicos de 1984, em Los Angeles, ocasião em que as marcas, ícones e demais símbolos olímpicos renderam grandes somas de dinheiro, com o aparecimento do patrocinador, em uma consagração do marketing esportivo.

De fato, os jogos olímpicos têm fornecido um espaço propício para uma relação na qual a televisão, veículo publicitário por excelência, não apenas efetiva um processo de espetacularização da realidade, como também pode, dentro da lógica da Sociedade de Espetáculo, expandir ou consolidar espaços para comercialização de apoios comerciais, *merchandising* e outras estratégias de venda de espaço ou patrocínio.

Mas isso não é tudo. Assim como a notícia vem sendo contaminada pelo entretenimento, também o entretenimento assume características de informação e se deixa contaminar pelo formato jornalístico. De fato, “a fronteira entre jornalismo e entretenimento nunca foi nítida e a sobreposição é quase inevitável na contemporaneidade” (DJAVITE, 2008, p.41).

A ligação do entretenimento/espetáculo com o jornalismo tem início desde o momento em que se estuda a possibilidade de encaixar (ou não) esse evento na programação. De fato, essa escolha se dá não apenas em função do público-alvo em potencial (target), mas também em função de valores notícias⁹ tradicionais (personalidades envolvidas, consequência na vida dos receptores, agendamento – quais informações vinculadas ao evento vão gerar outras matérias jornalísticas). A importância do evento também determina qual a intensidade da cobertura jornalística, cobertura essa que igualmente pode servir para alavancar e promover o evento e, por extensão, a própria emissora que vai transmitir esse evento. Finalmente, após a realização do espetáculo, a sua gravação é picotada e reeditada para ser exibida e comentada nos telejornais.

Dessa forma, fecha-se, o ciclo. “Assim como a transmissão dos eventos está impregnada por formatos jornalísticos, por repórteres e comentaristas que participam dessa transmissão; também o telejornalismo é impregnado pelo espetáculo, uma vez que as notícias que entretêm ganham cada vez mais espaço nos veículos jornalísticos” (DJAVITE, 2008, p. 38).¹⁰

Lever (1983, p. 22) nos lembra que “...os jogos distraem e proporcionam uma pausa na vida real. As competições proporcionam emoção e drama, porque o resultado é incerto”. Ao transformar os jogos em um grande espetáculo, além dessa relação se estabelece também a noção de marco histórico. Assim, a cada Olimpíada começa uma nova era, um novo período de disputa, um recomeço no qual o passado (as revanches, as superações) ganham um novo significado.

Nesse sentido é importante que a cerimônia de abertura dos jogos funcione justamente como o ponto inicial desse marco histórico, momento em que se estabelecem as regras, as relações de cordialidade e de disputa. Ou seja, a cerimônia de abertura marca o momento simbólico onde se estabelece um “mundo dentro do mundo”, ou um espaço onde as relações de inimizade e disputas comerciais seriam substituídas pela cordialidade ou, como extremo aceitável, pela rivalidade

esportiva. Daí a necessidade, durante a narrativa desse espetáculo, da reafirmação constante de que as rivalidades existem, mas estão sendo temporariamente superadas pela olimpíada, pela competição, pela disputa esportiva.

Em função disso, pouco importa se a narrativa da cerimônia recorre sempre as mesmas fontes, se as informações são repetitivas, variando apenas a entonação, ou as características pessoais de cada narrador ou comentarista. Interessa muito mais a louvação, a reafirmação do momento e dos compromissos. E para isso a televisão é o veículo perfeito uma vez que, como nos lembra Bourdieu (1997), a informação na televisão e o volume de pessoas que ela atinge acabam determinando um *fast-food*, caracterizado pela homogeneização e pela superficialidade das informações, elaboradas para atender a todos os interesses e expectativas.¹¹

A cerimônia de abertura dos jogos olímpicos é também o momento ideal para se iniciar um processo de renovação dos ídolos esportivos. Novos atores são apresentados ao público, atletas conhecidos apenas em seus países têm a sua importância redimensionada. O Olímpo¹² ganha novos deuses ou, pelo menos, novos candidatos a esse posto. Nesse processo, os narradores e comentaristas têm um papel fundamental, pois é por meio da opinião deles que os receptores formam a imagem dos atletas, tomando-os como modelos de personalidade e mais tarde, dependendo é claro da trajetória desses esportivos, como formadores de opiniões. A figura dos desportistas é citada com admiração, destacada por suas habilidades e elevada à condição de modelo de virtudes, como exemplo para uma ascensão social.

O espetáculo da abertura dos jogos olímpicos é, portanto, o retrato simbólico de um mundo perfeito – o mundo da paz – onde as disputas se dão somente por meio do esporte. O mundo dos indivíduos fisicamente perfeitos e emocionalmente envolvidos, cada um disposto a dar o melhor de si mesmo. Curioso é apenas como a televisão tem necessidade de, para tornar o espetáculo ainda mais espetacular, sempre insinuar o conflito, de trazer para o mundo idealizado o mundo real. Claro, trata-se de uma forma de enfatizar os jogos como um momento especial, mas para fazer essa ruptura a televisão traz para dentro dos jogos um minúsculo pedaço da vida real.

Chama atenção também como, apesar de todos os cuidados para minimizar as diferenças, o desfile e, sobretudo, a transmissão dos jogos repetem as desigualdades da ordem econômica mundial. Na realidade, desde a escolha da sede dos jogos, a ordem econômica mostra a sua força, mas é no desfile que essa relação fica mais evidente.

Para o receptor, os países pequenos – meros figurantes no espetáculo – cumprem a sua parte. Compõem a tabela nas disputas que realmente importam e aqui e ali se destacam em esportes mais exóticos – afinal, o que eles são senão exóticos. Nesse conjunto de recortes cada vez mais colorido e editado, com cenas cada vez mais curtas e informações atropeladas e redundantes, o conteúdo é o que menos se destaca. A beleza fica nas luzes e nos sons, nos bailarinos e nas roupas, nos tambores e nos brilhos. Afinal, na Sociedade do Espetáculo é do espetáculo que do receptor deve simplesmente recordar.

NOTAS

1 O lema olímpico *Citius, Altius, Fortius* (“Mais rápido, mais alto, mais forte”, em latim) foi criado pelo monge francês Didon, amigo do Barão de Coubertin, em 1890.

2 Os primeiros Jogos Olímpicos eram realizados de quatro em quatro anos há mais de 2.700 anos na Grécia Antiga. A competição era uma celebração de tributo aos deuses. O imperador Teodósio I terminou com os Jogos entre os anos de 393 e 394. Todas as referências pagãs da antiguidade deveriam ser interrompidas. Em 1894 o Barão de Coubertin organizou um congresso internacional em 23 de Junho de 1894 na Sorbonne em Paris para criar o Comitê Olímpico Internacional (COI). Dois anos depois foram realizados os Jogos Olímpicos em Atenas na Grécia, a pátria dos Jogos Olímpicos da Antiguidade.

3 O modelo de contagem de medalhas, por exemplo, é diferente em cada país, de acordo com seus interesses particulares. Da mesma forma, modalidades esportivas diferentes são mais ou menos valorizadas, de acordo com a cultura do país. Dessa forma, algumas medalhas e alguns resultados são mais importantes do que outros.

4 Consideram-se como atores sociais indivíduos, grupos sociais (a partir de diferentes processos indenitários, inclusive os de nacionalidade) e instituições, cuja dinâmica interna de construção da identidade – a concepção que a sociedade faz desse atores e que os atores fazem de si mesmo em relação ao mundo social – interage com o significado dado a eles nos processos de comunicação mediada.

5 A China, ou o Império do Meio/ *Zhong Guo*, é possivelmente o país com a mais longa história contínua, cuja cultura e importância influenciou países vizinhos, como a Coreia, o Japão e a península da Indochina. A esse império são atribuídas também importantes descobertas científicas, como a invenção do papel, a descoberta da seda,

do magnetismo e da bússola, da pólvora, dos caracteres móveis, que permitiram a impressão de livros, e a acupuntura. O nome atual do país está ligado ao imperador Qin Qi Huang, que unificou a China, e recebeu esse do ocidente pela leitura do seu apelido Qin (Chin ou China).

6 Essa informação foi dada, durante a própria narração do desfile, como forma de justificar a ausência de alguns atletas.

7 Termo utilizado pelos narradores para definir países ou nações ainda em busca de autonomia ou reconhecimento internacional.

8 Menor em número de atletas apenas do que a delegação chinesa.

9 Os “valores notícias” determinam a hierarquia de interesses previsíveis para a edição do material jornalístico. Ou ainda, “valores notícias” são critérios – ou valores – que podem ser avaliados de modo rápido e prático pelos jornalistas – para determinar se uma informação tem ou não as qualidades necessárias para adquirir vida pública como material jornalístico. São “valores notícias”, por exemplo, a quantidade de pessoas envolvidas em um fato, a proximidade.

10 Ainda que esse texto não tenha como objetivo definir o conceito de jornalismo de espetáculo, é importante destacar que autores como Amaral (1987, p.24) entende que “entreter é uma das funções psicossociais da imprensa. Da mesma forma, autores como Aguiar e Djavite também tem-se debruçado na relação entre o jornalismo e o entretenimento e sobre o gênero jornalismo de entretenimento.

11 Bourdieu se refere especificamente à informação jornalística, à notícia e à reportagem, mas a afirmação cabe também a respeito da transmissão dos grandes eventos uma vez que essa transmissão usa recursos jornalísticos e também trabalha na divulgação de informações.

12 O uso do termo remete ao conceito de Olimpianos, denominação usual, utilizada pelo pesquisador Edgard Morin (1977). Os olimpianos se tornam modelos de vida e proporcionam o ao receptor o mito da autorrealização (identificação) e a partir do qual as opiniões e modismos são assimilados pelo público.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Leonel de Azevedo. Entretenimento: valor notícia fundamental. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. Ano V. n.1. jan/jun. 2008. p. 13-23.
- BETTI, M. *A janela de vidro: esporte, televisão e educação física*. Campinas: Papirus, 1998.
- BOURDIEU, P. *Sobre televisão: seguido de A influência do jornalismo e Jogos Olímpicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- CAPARELLI, S. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 238.
- DJAVITE, Fábila Angélica. Infoentretenimento nos impressos centenários brasileiros. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. Ano V. n.1. jan/jun. 2008. p. 37- 48.

FEUER, Jane. *Genre study and television*. In: ALLEN, Robert C. *Channels of discourse: TV and contemporary criticism*, University of North Carolina Press, 1987.

JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LEVER, J.A *loucura do futebol*. São Paulo: Record, 1983.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. Vol.I.

_____. *Cultura de Massa no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. Vol II.

Um cineasta na margem esquerda
do rio do imaginário

A filmmaker at the left bank
of the river of imaginary

Antonio Manoel dos Santos SILVA

Doutor e Livre-Docente em Letras pela UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Professor do programa de Mestrado em Comunicação da Universidade de Marília – UNIMAR – Marília/SP – Brasil.

E-mail: amssan@terra.com.br

&

Artur Ribeiro CRUZ

Mestre em Letras pela UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Professor da Universidade Paulista – UNIP – campus de São José do Rio Preto, SP.

E-mail: arthurribeiro2001@yahoo.com

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o estudo do filme “A terceira margem do rio”, produzido em 1993 e dirigido por Nelson Pereira dos Santos, em comparação com o livro *Primeiras Estórias*, publicado em 1962 e de autoria de João Guimarães Rosa. Pretendemos mostrar alguns dos aspectos que envolvem o processo de adaptação do texto literário para o texto cinematográfico, o que implica a definição do grau de aderência, de afastamento e de interferência resultante desse processo. Tratamos da estrutura especular dos contos no livro, interpretamos essa estrutura, e levantamos a hipótese de que o filme transmuta essa simetria segundo dois princípios: a subordinação da liberdade do imaginário ao controle realista e a visão do mundo decorrente de distintas consciências possíveis.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Pereira dos Santos – Guimarães Rosa – cinema – literatura – transcodificação – consciência possível.

ABSTRACT

This paper aims at studying the film “A terceira margem do rio” [The third bank of the river], produced in 1993 and directed by Nelson Pereira dos Santos, in comparison to the book *Primeiras Estórias* [Short Stories], published in 1962 and written by João Guimarães Rosa. We intend to demonstrate some of the aspects which involve the adaptation process from the literary text to the cinematographic text, which means the definition of the levels of adherence, deviation and interference resulting from that process. We focused on the structure of mirror of the short-stories, interpreted that structure, and raised the hypothesis that the film transmutes that symmetry according to two principles: the subordination or imaginary freedom to the realistic control and a world view arising from different possible consciousnesses.

KEY-WORDS: Nelson Pereira dos Santos – Guimarães Rosa – cinema – literature – transcodification – possible consciousness.

Boa parte dos filmes de Nelson Pereira dos Santos origina-se de obras literárias. Boa parte da produção literária de Guimarães Rosa já foi transposta para o cinema. Um dos filmes de Nelson Pereira dos Santos tem o mesmo título de um conto de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”, embora seu roteiro e sua realização apoiem-se no livro de contos em que aquele se encontra: *Primeiras Estórias*. Este livro é de 1962, o filme é de 1993. Neste ensaio tentaremos mostrar como o cineasta valeu-se do mundo criado por Guimarães Rosa, geralmente visto como de tensão transfigurada, para construir uma obra realista de tensão crítica. De certo modo estaremos visualizando o cineasta como alguém posto na margem do real, que busca ler o universo de quem opta não pela segunda margem, a do ideal, mas pela terceira margem, a do imaginário do rio das artes. Começemos pelo livro de contos.

Primeira Estórias não é um livro apenas de contos. Pertinentemente denominados de “estórias”, os textos do livro explicitam as incursões do autor pelo mundo imaginário próprio, por meio de recordações e da conjugação de mitos, territórios e operadores poéticos, e pelo mundo imaginário estocado pelo povo na forma de casos ancorados na experiência cotidiana, alguns modificados pela fantasia e outros ampliados conforme a tendência humana de melhorar ou adicionar.

O livro contém 21 narrativas curtas: algumas estão próximas das crônicas poéticas, outras dos exemplos para apoio das perquirições filosóficas, outras são memórias distensas, outras são contos. Como outros textos do autor, estes ilustram sua tendência incoercível para o jogo morfossintático, a vontade estilística da experimentação que chega a ponto de tornar a linguagem o ator principal de suas narrativas. Como outras obras, nota-se que o livro se organiza em duas partes, tendo, no centro, “O espelho”, posição que parece sugerir a simetria no todo, como se o primeiro texto dialogasse com o último, o segundo com o penúltimo, o terceiro com o antepenúltimo, e assim por diante, se acompanhamos os dez contos que o antecedem e os dez que se lhe

seguem. Ou, pensando no livro, dez do lado esquerdo e dez do lado direito do texto central.

Ao iniciar o exame de uma possível especularidade nos contos de *Primeiras Estórias*, isto é, buscando verificar, em termos narrativos, se efetivamente havia indícios de que os contos anteriores a “O espelho” seriam o *inverso* dos posteriores, ficou-nos evidente que tal condição se constatava ao se comparar o primeiro e o último conto. “As margens da alegria” e “Os cimos”, contos-moldura do livro, tratam das viagens de um mesmo menino para uma “grande cidade em construção”. As frases de abertura das narrativas comprovam a correspondência de personagens, espaço e evento (viagem):

Esta é a estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. (“Margens da Alegria”, G.R., 2001, p. 49)

Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade. (“Os cimos”, G.R., 2001, p. 224)

A primeira marca de que um conto é o reflexo do outro, ou o outro invertido, é o subtítulo de “Os cimos”: “O inverso afastamento”. O menino afasta-se de seu lar, nas duas viagens, mas de modo inverso. Mas do que trataria essa inversão no tecido narrativo?

No início do conto de abertura temos o Menino tomado pela alegria promovida pela viagem: “O Menino, agora, vivia; sua alegria despedindo todos os raios” (G.R., 2001, p. 50). O ponto mais alto do estado de alegria do personagem, auge da sensação de intensidade da existência, se dá na contemplação do peru no quintal da casa dos tios. Para o Menino, é um encontro com o sublime, com o ideal de beleza; a experiência provoca-lhe um transbordamento dos sentidos.

Porém, a morte do peru para se comemorar o aniversário do tio faz com que o Menino tome consciência da fugacidade da alegria. “Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam” (p. 52). Presenciar uma árvore sendo derrubada à máquina aumenta-lhe tristeza: “Ele tremia. A árvore que morrera tanto”. O conhecimento da morte e da finitude das coisas são os desencadeadores dessa mudança

sentimental. Alarga-se, então, a consciência do Menino, até aí marcada pela alegria ingênua.

Outro aspecto que se pode levantar em “As margens da alegria” é a sua estruturação num contraponto: a experiência individual – o mundo sentimental do menino e o alargamento de sua consciência durante a viagem – contrasta com um projeto coletivo de progresso, “a grande cidade em construção”, numa alusão à cidade de Brasília¹: “A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão” (p. 50); “Esta cidade ia ser a mais levantada no mundo” (p.52). Portanto, fica, como pano de fundo da experiência sentimental do indivíduo, um evento de dimensão transindividual.

Em “Os cimos”, por sua vez, a segunda ida, ou a volta, do Menino à cidade em construção ocorre em condição inversa à da primeira viagem. O estado do personagem é de tristeza por conta da doença da mãe: “Sabia que a mãe estava doente. Por isso o mandavam para fora” (p. 224). Para ele, o sofrimento e a mãe são inversos, e, mesmo já havendo se defrontado com a morte de coisas belas, que lhe trazem alegria (o peru, a árvore), a possibilidade da morte da mãe lhe é incompreensível. A simultaneidade de contrários não cabe na consciência do personagem; por isso não lhe faz sentido a Mãe sofrendo – a morte em quem gera vida –, assim como não fizera sentido o peru bicando com ódio os restos do outro – o ódio ao semelhante. O mundo sentimental do Menino, domínio do irracional, só pode ser o inverso do mundo dos adultos, pautado no intelecto.

Como acontecera no primeiro conto, uma visão reveladora reverte o estado do garoto, que vai a outro ápice de alegria ao presenciar um tucano ao amanhecer. Como indica um dos subtítulos – “o trabalho do pássaro” –, as aparições do animal, por três manhãs seguidas, ganham um significado mais amplo: é o prenúncio da cura da mãe.

Partindo para associações a símbolos religiosos, está no personagem a figura do *homo viator* – o Menino está *in via*, no mundo temporal, e este é para os homens que carregam desde o nascimento a falha do pecado original, segundo o mito, um mundo instaurado pelo avesso: a vida implica a morte. A alegria na primeira ida (“As margens da alegria”), descoberta de existência plena, é o avesso, a tristeza, na segunda viagem (“Os cimos”), consciência

da finitude, da morte. Contudo, percebe-se que o espaço da narrativa não diz respeito apenas ao mundo temporal. A cidade que se está construindo no “chapadão”, alusão à região do Planalto Central, permite, se nos valermos das ideias de Eliade (1974, II, p.149-168), que se estabeleça uma relação com o símbolo do centro.

Verificada a condição de reflexo simétrico entre os contos-margem do livro, torna-se inevitável tentar buscar comprovações de que o mesmo ocorra em todos os outros contos. As análises nos levam a admitir que não há simetria bilateral opositiva, embora se possa pensar em relações ora homólogas ora contrastivas. Araújo (1996), na análise que faz de *Corpo de Baile*, nos inspira a interpretar essa aparente discrepância na composição com *centro e espelho* em *Primeiras Estórias*, quando pondera ser o centro, na ordem da composição textual, um ser movente (ARAÚJO, 1996, p. 404)

Em síntese, somos levados a afirmar que, subjacente à forma de composição de *Primeiras Estórias* descrita acima, há o pensamento de um caráter duplo do mundo, o caos e o cosmos, que se interpenetram. Identifica-se na obra um eixo que estabelece proporções equilibradas, um ponto equidistante entre o primeiro e o último conto, em que se coloca o espelho a refletir início e fim, partida e chegada. Essa simetria diz respeito às bases racionais de relação com a realidade. Contudo, a organização lógica se desconstrói na diversidade dos demais contos, que não se refletem explicitamente como nos contos inicial e final. O próprio narrador de “O espelho” dá ironicamente alguma pista ao leitor do caráter duplo representado pelo centro e pelo espelho na obra:

“O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho que nem tenha ideia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério” (“O espelho”, G.R., 2001, p. 119).

Nas narrativas de *Primeiras Estórias*, as formas de existência no mundo sensível, em incessante movimento, submetem-se a uma essência transcendente, atemporal, que se substancia na ação dos personagens descentrados, marginais, como o pai no meio do rio, a menina com poderes sobrenaturais, a vaquinha sagrada etc.

Voltemos a um aspecto dos contos-moldura de *Primeiras Estórias*: a valorização da subjetividade do indivíduo e de suas experiências concretas, em contraste com um sistema racional, abstracionista, que oblitera o sentido daquelas. O crítico Fredric Jameson relaciona essa contraposição entre a experiência concreta e o pensamento abstrato com a estrutura do mundo moderno e o consequente reflexo dessa estrutura na forma da obra artística (JAMESON, 1985, p. 134).

Se a obra artística no mundo moderno é inescapavelmente abstrata, reflexo da disjunção entre sentido e vida concreta nas sociedades industriais e pós-industriais, a experiência individual que é base para a obra artística se manifesta na história de personagens marginais, do louco ou do criminoso, que busca encontrar, sem sucesso, uma reconciliação autêntica entre o homem e o mundo. Essa foi a conclusão a que chegou Lukács, ainda no começo do século XX, sobre a forma do romance, narração que busca a unidade entre espírito e matéria, sob condições de vida que tornam essa unidade impossível.

Contudo, estamos aqui preocupados não com a forma romanesca, mas, em situação bem mais restrita e específica, interessa-nos a relação dialética na busca perpétua do escritor pela unidade acima comentada, por meio da narração. Nossas considerações referem-se às narrativas de *Primeiras Estórias*, que se substanciam na forma de contos. A respeito dessa forma de narração, distintamente do romance, sabe-se que seu universo diegético não tem a abrangência daquele, mas é tão somente um fragmento limitado de experiência vivida, ou melhor, o conto geralmente se restringe a um momento chave, crucial, da existência de um personagem ou de um grupo. Enquanto o romance se estrutura com múltiplas intrigas, subordinadas, no entanto, a um núcleo de tensão central, o conto concentra-se num único nó de conflito, com reduzido número de personagens envolvidos.

Em *Primeiras Estórias* os textos curtos deixam no leitor a impressão de extrema diversidade. Apesar dessa multiplicidade característica, o leitor, se aprofundar a análise, perceberá, contrariamente, uma forte unidade no livro.

Não há, portanto, como escapar de um percurso de mão dupla na análise de *Primeiras Estórias*: há que se transitar a todo tempo entre os traços conjuntivos e os disjuntivos. Com outras palavras, a complexidade da obra exige

um minucioso trabalho com as partes, que, não obstante, resulta no traçado de alguns poucos caminhos dos muitos possibilitados pela leitura. Pois o que pauta os contos de *Primeiras Estórias* é a promoção de uma realidade não apreendida por instrumentos lógicos e que determina os peculiares núcleos de ação das narrativas.

Em primeiro lugar, a narração de cada história, ao invés de aproximar o leitor da ação, tende a afastá-lo dela, e a ação em si, se considerada como um evento de ordem material que serve à sequência lógica, à relação de causa e efeito na narrativa, essa ação é bem reduzida. Ademais, os eventos que poderiam ser considerados essenciais para a construção das histórias são, em alguns casos, narrados abrupta e casualmente, de forma sintética, em função de uma maior importância conferida a valores que transcendem aos acontecimentos.

Além da estrutura especular de que já tratamos, há outro aspecto essencial de unidade, ao qual já foi feita referência: as personagens de caráter social marginalizado que fazem a mediação entre uma realidade transcendente e o mundo material, derrubando a possibilidade de lógica dos eventos narrativos e construindo uma “lógica do irracional”. Partindo do pressuposto de que o autor Guimarães Rosa é o responsável por dar forma em sua obra à *consciência possível* de um sujeito, num determinado momento do processo histórico, temos a hipótese de que *Primeiras Estórias* dá forma narrativa aos valores do sujeito sertanejo, esse grupo de uma vasta e mal delimitada região do interior do Brasil, que se encontra às voltas com o processo de urbanização e “modernização” do país, em meados do século passado.

O sertanejo possui uma primitiva visão mística do mundo e, primordialmente, no sertão místico em que desenvolvem as narrativas de *Primeiras Estórias*, as personagens de mais extrema marginalidade social e psíquica, a criança de sensibilidade exacerbada, o louco – nos mais variados graus – representam o avesso do mundo civilizado, da ordem e da racionalidade. Por meio desses personagens se materializa uma ordem oculta, que escapa à capacidade e vontade do homem civilizado, ou do leitor, provavelmente urbano e culto, de conferir lógica à sua existência. Resulta disso o fato de não haver acontecimentos tal como comumente se encontram na forma do conto: “pa-

recia não acontecer coisa nenhuma”. Porque essas personagens enxergam, intuem, dão palavras ao que não há, o existente oblitera-se para se criarem novas existências.

A vivência do menino Guimarães Rosa no sertão de Minas Gerais indubitavelmente é a fonte primeira dessa concepção arcaica de mundo preservada pelo sertanejo. Contudo, quem efetua o resgate e a organização artística dessa consciência é o Guimarães Rosa de meados do século XX, homem da cidade, escritor num país à margem e dependente do capitalismo. Há a aspiração de retorno ao arcaico, uma relação constituinte com o passado, mas por meios extremamente modernos. A ponte para um passado remoto, para o tempo original, é construída com complexas associações simbólicas, características da literatura moderna, num trabalho de extrema consciência linguística, que inclui experimentações com a estrutura de diversas línguas, ao mesmo em tempo que incorpora a oralidade regional, do homem dos gerais, no discurso do narrador. Se concordarmos que o conteúdo é determinado pela sua forma, ou seja, esta e aquele não se dissociam, somos levados a concluir que o conteúdo expresso nos contos não é o da consciência real do sertanejo. As modernas técnicas narrativas, com a experimentação até os limites da linguagem na obra, advêm de uma outra consciência que não a do homem do sertão. Contudo, parece-nos que as narrativas projetam uma síntese entre o vertiginoso e contraditório processo de modernização do país no período e o lugar do homem sertanejo e seus valores dentro desse processo.

Às margens do capitalismo, o país se moderniza de forma contraditória. O homem do interior despede-se do campo, onde não pode haver mais condições para a agricultura familiar, haja vista a transformação da agricultura em negócio aos moldes industriais, cuja produção passa a ser regulada pelas oscilações do mercado. Resta ao homem do campo ir para a cidade – é o movimento da margem para o centro. Mas na cidade, ele só faz engrossar o grupo de marginalizados.

A cidade de Brasília, monumento à modernidade, ergue-se no centro do país, cercada pelo que há de mais arcaico, e levantando a bandeira dos cinquenta anos de progresso em cinco. Os padrões de imitação vêm dos países desenvolvidos – o país marginal busca se espelhar nos centros de poder eco-

nômico. Mas não é possível haver espelhamento simétrico, que instauraria a semelhança. A relação é de diferença; continua-se à margem, pois os que estão ao centro dominam, impondo um modelo de desenvolvimento que não faz sentido para a realidade do país subdesenvolvido.

Aquela sociedade essencialmente rural começara a se urbanizar efetivamente a partir do primeiro surto industrial durante a República Velha. Mas essa urbanização se torna vertiginosa nos anos 50, e a população urbana ultrapassa finalmente a rural nos anos 60. O setor industrial e financeiro assume o comando no movimento da produção de riqueza, gerando empregos no meio urbano e suprimindo empregos no meio rural por meio da mecanização do trabalho. Os trabalhadores rurais que são obrigados a deixar o campo juntam-se à classe operária na cidade ou ficam à margem do processo, sem um lugar definido dentro da nova organização.

Deslocado de seu ambiente originário, o sertanejo se integra ou busca se integrar à realidade secular da vida urbana, onde o modo de vida não é mais aquele do tempo ritualístico do ambiente rural, do trabalho intimamente ligado às práticas e crenças místico-religiosas. A religião no mundo contemporâneo é caracterizada pela perda da centralidade com relação à capacidade de conferir significado à existência do homem e a sua experiência de vida. A marginalização dos valores religiosos enquanto sistema cultural é concomitante ao processo de laicização na modernidade. O universo religioso se marginaliza em função de uma sociedade dessacralizada, mais centrada no indivíduo e regida pelo mercado, por outras instituições e práticas, pela ciência.

Em face dessa situação sócio-histórica, Guimarães Rosa parece superar, na criação de *Primeiras Estórias*, a disjunção entre a realidade da vida urbana moderna em que o sertanejo é inevitavelmente aglutinado e os valores transcendentais a que esse sujeito aspira. Supera-se pela atividade artística o largo rio que divide uma concepção mística do mundo, fundada no irracional e no contemplativo, e a extrema intelectualização da vida moderna, em que há a consciência de que a realidade material, na qual se insere o próprio produto do ato criador do autor, é resultado da atividade dos homens na história. Guimarães faz existir pela criação artística a terceira margem, que não é nem esta primeira, em que se figura o “ordeiro, positivo”, segundo as leis lógicas da

realidade material, e nem mesmo aquela outra margem, “de não se poder ver a forma”, por tão largamente que se estenda o rio.

Os cinco contos-base da transcodificação fílmica operada por Nelson Pereira dos Santos com sua obra *A terceira margem do rio* são: “A menina de lá”, “Os irmãos Dagobé”, “A terceira margem do rio”, “Fatalidade” e “Sequência”. Como o objetivo principal é o de compreender a forma com que essas narrativas foram organizadas na totalidade da narrativa do filme e o de propor explicações para a diferença de composição entre o filme e os textos literários, esses contos serão tratados mais adiante em função da totalidade fílmica. Antes, porém, será abordado de maneira específica e mais aprofundada o conto “Sequência”, que não só exemplifica uma das variantes narrativas que se encontram em *Primeiras Estórias*, mas permite oferecer uma mostra parcial das implicações da transcodificação cinematográfica de uma peça literária.

“Sequência”, a décima estória do livro, pode ser enquadrada entre as narrativas que desenvolvem o tópico do retorno, ou entre os contos maravilhosos em que um animal faz o papel de auxiliar do herói na conquista de seu objeto amoroso. Uma vaca liberta-se de quem a comprou e faz uma viagem de volta ao local de origem. Diante desse dano, um moço, filho do proprietário (seu Rigério), vai em busca do animal fugitivo, chegando, após uma trabalhosa perseguição, à fazenda Pãodolhão, de propriedade de Major Quitério. Lá encontra uma moça e, imediatamente, os dois percebem que se amam. Nessa estória Guimarães Rosa esboça quadros descritivos amplos (rio, vastos campos, morros), sugerindo-os ou referindo-os, quando não os equilibra com detalhes que nos conduzem ou nos dão pistas para interpretações possibilitadas pela polissemia inerente a esses procedimentos.

Partimos da hipótese de que a forma fundamental do referido conto é a do maravilhoso, verificamos que os estudos morfológicos de Vladimir Propp se mostraram os mais adequados à análise formal de nosso objeto, já que ele apresenta apenas uma sequência narrativa simples que se encaixa perfeitamente à linearidade de funções do conto maravilhoso formulada pelo teórico russo.²

Tendo em vista que a análise de Propp é de caráter sintagmático e não paradigmático, as personagens, que são variáveis, não são para o teórico unidades de caráter fundamental para a intriga (problema abordado e resolvido por Greimas). De qualquer forma, ele agrupa as personagens em 7 esferas de ação: a do *herói*, a do *agressor*, a do *doador*, a do *auxiliar*, a da *princesa* e do *seu pai*, a *do-que-manda* e a do *falso herói*. Uma mesma personagem pode cumprir funções diversas no desenvolvimento da intriga, assim como uma mesma função pode ser exercida por várias personagens.

O título do conto, “Sequência” já parece nos indicar o caminho para a análise formal. A narrativa consiste de apenas uma sequência elementar, de encadeamento sucessivo, cujas esferas de ação dos personagens se enquadram na tradição do conto maravilhoso.

Uma vaca segue por uma estrada em direção à fazenda Pãodolhão, de propriedade de Major Quitério (α - Situação Inicial). O animal, que fazia parte de uma boiada comprada por seo Rigério, dono da fazenda Pedra, está fugindo em retorno a sua antiga terra: “Só, assim, a vaquinha se fugira, da Pedra, madrugadamente [...] Fazia parte de um gado, transportado, de boiadeiros [...] Viera do Pãodolhão – sua querência (G.R., 2001, p. 114)” (a – falta). A notícia da fuga da vaca chega a seo Rigério, que poderia mandar um de seus vaqueiros ao encalço do animal. Porém, um de seus filhos (o herói) se propõe a buscar a vaca e reparar a falta (B^3 – A notícia da malfetoria ou falta é divulgada; deixa-se o herói partir por sua livre vontade). O herói, então, toma um cavalo, prepara o laço, deixa a casa e vai cumprir a sua missão ($C^\uparrow$).

Nesse ponto da análise, faz-se necessário esclarecer que a personagem da vaca encaixa-se em duas esferas de ação. Ela faz o papel de futuro doador, que põe o herói à prova (D^1) para o recebimento do auxiliar mágico e, ainda, o animal é o próprio objeto mágico, que permitirá ao herói encontrar em outro reino a princesa e suprir sua carência. Essa carência, portanto, também tem um caráter duplo: refere-se tanto à falta do objeto mágico quanto à de uma noiva ($a^{1/2}$).

A perseguição da vaca (E^1 – Reação do herói) é dividida em três etapas, o que corresponde a uma triplicação da prova do herói. Na primeira, o rapaz pede informações do animal fugido, galopa por bom tempo através de cam-

pos secos pela estiagem, mas não avista a vaca e, cansado, faz uma pausa na busca.

Na segunda etapa, o herói se questiona sobre sua missão, pensa em desistir da empreitada, mas não o faz por vergonha de retornar sem o objeto da busca. É nesse ponto que o rapaz avista a vaquinha à distância, subindo um morro.

A última fase da viagem apresenta ao herói mais uma tarefa: atravessar o rio, que “como cortando o mundo em dois, no caminho se atravessava”. Sem hesitar, a vaca transpõe o rio, e o rapaz, não se dando por vencido, descalça as botas e atravessa as águas com seu cavalo.

Cabe aqui ressaltar que a narração da perseguição da vaca se inspira em técnicas cinematográficas, especificamente a da filmagem de perseguições nos filmes de ação. A montagem é paralela, focalizando alternadamente o espaço percorrido pela vaca e pelo rapaz. A narração da perspectiva visual dos personagens faz-se homóloga à focalização de uma câmera, gerando belos planos de conjunto como este de um vasto campo: “[O rapaz] só perseguia a paisagem. Preparava-se uma vastidão: de manchas cinzas e amarelas. O céu também em amarelo. Pitavam extensões de campo, no virar do sol das queimadas; altas, mais altas, azuis, as fumaças desmanchavam-se”; ou esta descrição da visão que a vaca tem de cima de um morro: “antes das portas do longe, as colinas convalescentes – e um rio, em suas baixadas, em sua várzea empalmeirada. O rio, liso e brilhante, de movimentos invisíveis”. Em certo ponto da perseguição, há uma ligeira confluência de espaços, quadro em que a vaca se insere pela primeira vez no campo visual do rapaz. Em seguida, o animal sai do enquadramento ao descer o morro em que foi focalizado. A narração segue de forma alternada, até que a perseguição culmina num enquadramento em que os personagens ocupam o mesmo campo visual: “o rapaz e a vaca se entravam pela porteira-mestra dos currais”.

Vencida a tarefa da perseguição, fica implícito que o auxiliar mágico se coloca à disposição do herói (F^5 – o herói encontra-o). Nesse ponto, já noite, o herói adentra outro reino, a fazenda do major Quitério (G^2 – deslocção no espaço entre dois reinos). Sob a indicação dos mugidos da vaca, o rapaz avista a casa grande da fazenda: “Mugiu, arrancadamente. Remugiu em fim.

A um bago de luz, lá, lá. Às luzes que pontilhavam, acolá, as janelas da casa, grande. Só era uma luz de entrequanto? A casa de um Major Quitério”. Então, juntamente com o objeto mágico, o herói dirige-se ao palácio desse reino. Ali encontra sua princesa, uma das quatro moças da casa, e sua verdadeira falta, até então desconhecida, é finalmente suprida (KF^{1/2} – Reparação).

No texto *As transformações do conto maravilhoso*, Vladimir Propp (1970) vincula a forma fundamental desse conto a antigas representações religiosas. Para ele, os contos maravilhosos provêm de antigas religiões em que se acreditava na viagem dos mortos e na transmigração das almas num plano suprassensível. Com efeito, esses elementos de uma religião animista são encontrados em antigas civilizações. Por outro lado, a realidade, segundo o teórico, está ligada a formas derivadas ou secundárias e, no caso do conto maravilhoso, ao contrário de outras classes de contos, haveria relativamente poucos elementos decorrentes da vida prática.

Em se tratando do conto “Sequência”, é evidente que no plano de substância do conteúdo – ou da forma secundária, segundo Propp – representa-se um ambiente localizável, o do sertão dos Gerais; os personagens seo Rigério, o rapaz, Major Quitério e a moça são legítimos representantes do patriciado rural, e as práticas descritas remetem a um Brasil arcaico, que convive até hoje com um Brasil integrado ao mundo moderno. No plano da forma do conteúdo, por outro lado, a esfera de ação dos personagens remonta à forma do conto maravilhoso, conforme se depreende da análise: seo Rigério é *o-que-manda*, o rapaz é o *herói* ou *príncipe*, a moça e Major Quitério são *a princesa e seu pai*, e a vaca desempenha as funções de *doador e auxiliar mágico*. Mais do que isso, o texto nos leva a afirmar que Guimarães Rosa promove uma *substituição confessional* em que a antiga forma do conto maravilhoso incorpora formas próprias à religião cristã. Contudo, essa substituição não é explícita, mas ocorre em nível simbólico, sendo necessária uma série de associações entre elementos e ritos da religião cristã e a descrição dos personagens e suas esferas de ação, além de deslocamentos simbólicos no espaço da narrativa.

Carregada de elementos simbólicos, a vaca cumpre no conto a função de ser intercessor, ou mediador, que permite ao rapaz encontrar outro ser que supre sua carência. Várias indicações textuais (a cor do animal, a forma dos chi-

fres, o próprio animal, o caráter transcendente que lhe é atribuído) conduzem o leitor a conferir à vaquinha o estatuto simbólico de *cristo* na narrativa:

A vaquinha, contudo, tem um caráter ambíguo: no texto lhe são conferidos atributos tanto de ser santo quanto demoníaco. O demoníaco aparece na fala de seo Rigério, que a chama de *diaba* ao saber de sua fuga, e repete-se quando o rapaz vê ao longe o animal subindo o morro: “Ver o que diabo” (G.R., 2001, p. 116).

A trajetória do animal intercessor é de cunho mítico, um mundo que se atravessa em linha horizontal para voltar ao local de origem. Diversas dificuldades, barrancos a descer, cerca a pular, campos a cruzar, morros a subir não fazem com que a vaca se desvie nem por um momento de seu objetivo, o de retornar ao lar conduzindo o herói a um destino que ele desconhece. O rapaz, durante todo o caminho, e conforme o aumento da dificuldade e do cansaço, questiona-se sobre a validade de todo o esforço, pois não compreendia a que se destinava sua tarefa. Como última etapa da viagem o herói deve atravessar um rio, que “como cortando o mundo em dois, no caminho se atravessava – sem som. Seriam buracos negros, as sombras perto das margens” (G.R., 2001, p. 116). A travessia do rapaz serve para representar o batismo por imersão, simbolizando a morte para uma vida de pecados, depositados no fundo das águas, e a ressurreição para uma nova vida. Para tanto, o herói deve descalçar suas botas, pois está entrando em lugar santo. Em nossa hipótese, “Sequência” enquadra-se entre as narrativas de retorno ao UM, uma metafísica de nostalgia, segundo as linhas filosóficas de fundo místico. Para o pensamento neoplatonista, a individualidade e a distinção entre os seres existem mediante sua separação do UM, fonte e fundamento de todas as coisas.

Esse retorno só seria possível por meio do amor, o qual move a vaquinha, que “seguia, certa; por amor, não por acaso”, e inspira a oculta saudade do rapaz. Se para Platão esse amor é incorpóreo e nostálgico, no sentido de ideal, Guimarães Rosa em sua narrativa corporifica-o na figura da moça “alta, alva, amável”. Assim como no fundamento da religião cristã, Cristo é o ser ao mesmo tempo humano e divino que permite a ligação do homem com Deus, no conto o problema da nostalgia de retorno ao UM insere um ser mediador que permite a religação ao Ser, para suprir uma carência ontológica. Consoante

o *topos* da imagem proibida de Deus, que não pode ser apreendida devido ao seu caráter sublime, na narrativa o Ser é descrito com apenas três atributos genéricos, os quais, diga-se de passagem, podem ser encontrados nas narrativas bíblicas como prerrogativas sagradas.

A partir dessas hipóteses interpretativas imanentes ao texto, cabe afirmar que este comporta uma visão cosmogônica segundo a qual, por trás do caos aparente, das “capas de ilusão” da realidade, há o Ser, uma unidade transcendente, de quem os seres e as coisas são manifestação. Passemos ao filme.

O filme de Nelson Pereira dos Santos foi estruturado em encaixe de sequências narrativas. Do ponto de vista da macronarrativa fílmica, a história do conto “A terceira margem do rio” chega ao desfecho após a mediação das sequências narrativas dos demais contos, as quais, por sua vez, dão unidade à história por meio de encaixes e emparelhamentos de suas funções, ou seja, os contos foram fragmentados para que, então, fossem remontados numa sequência lógica. Para que essa reestruturação fosse possível, foi necessária uma aglutinação de espaços e de papéis das personagens. O conto “Sequência”, contudo, foi o que menos teve sua narrativa desmontada e reestruturada no filme, continuando como uma sequência elementar, de encadeamento sucessivo.

Após as cenas de abertura do filme, o menino Liojorge, ao lado da mãe e da irmã, vê a partida do pai para o meio de um rio dentro de uma pequena canoa. O menino se encarrega de levar diariamente alimento para o pai: um cacho de bananas e um prato embrulhado num pano, deixados num esconderijo no barranco do rio. Numa das cenas em que o menino deixa a comida no esconderijo, há um *raccord* de gesto que promove uma elipse temporal – enquadra-se o menino colocando o embrulho no barranco, há o corte, e o plano seguinte é o de um rapaz, completando a ação. Compreende-se, por meio dessa técnica, que se passaram anos e o menino chegou à idade adulta com a mesma rotina de cuidado com o pai. O rapaz Liojorge (nome tirado do conto “Fatalidade”) incorpora o papel de perseguição à vaquinha do protagonista de “Sequência”. Contudo, se no conto o narrador afirma estar o animal fugitivo a horas de distância do rapaz (“Com horas de diferença, a vaquinha providenciava”), e este só iniciar a perseguição após pedir permissão a seo

Rigério, seu pai, no filme a vaca inicia a fuga às vistas de Liojorge, passando em frente a sua casa, e o rapaz prontamente inicia a perseguição. Apesar de a narração de eventos anteriores ao início da perseguição ter sido suprimida, a técnica utilizada por Nelson Pereira dos Santos para filmar a perseguição é homóloga à do conto, o que era de se esperar, pois a montagem alternada é prática comum ao cinema. Similarmente à descrição presente no conto, alternam-se planos de conjunto da paisagem sertaneja percorrida, planos médios do rapaz cavalcando e da vaca. Ressalte-se também o papel da trilha sonora da perseguição, uma toada de viola acompanhada por percussões, que promovem as variações de ritmo das cenas.

Um dos maiores distanciamentos refere-se aos elementos plástico-descriptivos da paisagem no conto e no filme. As locações escolhidas para a filmagem da sequência fílmica apresentam uma boa amostra de campos cobertos por gramíneas e formações arbóreo-arbustivas típicas do sertão, mas não há planos que se aproximem da composição plástica das descrições de Rosa. Deve-se considerar aí que, por trás dessas constatações, existe o fato de o trabalho expressivo da linguagem de Guimarães Rosa ter sido transcodificado numa conformação documental no filme, sem manipulação de cores por meio de filtros, o que resulta em efeitos plásticos distintos. O que chama a atenção em algumas descrições de paisagem no conto é a composição das cores e uma proximidade com a pintura impressionista.

No que se refere ao tempo diegético, os textos se aproximam consideravelmente. Não se determina o momento do dia em que se inicia a fuga da vaca, mas tanto no conto quanto no filme a perseguição tem seu clímax ao pôr-do-sol, na travessia do rio, e a história tem o desfecho já à noite, quando a vaca, acompanhada pelo rapaz, chega finalmente a sua fazenda de origem. A entrada do rapaz na casa grande da fazenda foi filmada de modo a acentuar o suspense, o encontro com o ainda desconhecido, tanto pela trilha sonora, com timbres graves, quanto pela iluminação, ou a falta dela (os planos filmados dentro da casa são feitos com pouca luz). No entanto, o plano que descreve o encontro de Liojorge com as pessoas da casa, a luz frontal direcionada à moça, sentada ao centro, em contraste com a penumbra que envolve os ou-

tros, expressa a motivação do acontecimento, como se a personagem naquele instante compreendesse a que se devia o esforço de sua empreitada.

A carência ignorada pela personagem, que é guiado por um auxiliar até o ser que pode suprir essa falta, tem no filme outras relações significativas. A personagem Liojorge tinha até aquele momento se recusado a buscar companhia e constituir família, devido a sua dedicação ao pai. Seu cunhado, Rigério, já lhe havia aconselhado a deixar o pai de lado, com sua loucura, e prosseguir a vida, mas o rapaz se sentia responsável pelo patriarca. A falta do pai é momentaneamente suprida pela descoberta do amor em Alva.

Ainda, o encontro de Liojorge e Alva desempenha papel fundamental na organização lógica da narrativa fílmica, pois a partir daí se constituirá outra família – em contraponto com a família desestruturada pela partida do pai – tornando-se, essa personagem coletiva, o núcleo de inserção dos recortes das outras narrativas trabalhadas pelo cineasta. O mistério das motivações da partida do homem para a terceira margem é espelhado em toda a experiência da nova família no decorrer do filme, mantendo-se como questionamento que permeia toda a narrativa, para ser retomado diretamente na última cena. A respeito desse questionamento e de seus desdobramentos na experiência da personagem coletiva do filme, uma família de sertanejos e seu êxodo do sertão para a periferia de uma grande cidade, pretendemos propor as relações significativas a partir de um quadro de síntese da estruturação do filme, de que nos ocuparemos a seguir.

Um *travelling* para trás abre o quadro fílmico aos poucos para um rio no sentido longitudinal. O horizonte divide no quadro o céu, em vermelho e laranja, e o rio, que reflete aquelas cores e ganha maiores proporções ao movimento da câmera. Parece pôr-do-sol, parece que vai escurecer, mas, na verdade, amanhece, e o dia fica claro. Assim é a cena de abertura de *A terceira margem do rio*, de Nelson Pereira dos Santos. Pela câmera do diretor se oferecem à visão, paralelamente, ambas as margens deste rio que inicia o filme. Não é um rio “largo, de não se poder ver a forma da outra beira”; pelo menos na aparência, o rio está ali, dentro das margens do visível. Mas que águas correm por este rio do cineasta? Ou melhor, que sentido teria uma terceira margem na narrativa do diretor?

Queremos considerar aqui a forma com que Nelson Pereira dos Santos deu unidade a contos de *Primeiras Estórias* em seu filme e, mediante esta forma, que implica primordialmente o trabalho com outro código de significação, verificar os novos sentidos que recobrem os textos-base de Guimarães Rosa, culminando na promoção de uma obra autônoma. Não obstante as obras se construïrem por meio de códigos distintos, o que instaura em primeiro lugar a diferença, tanto o filme quanto os contos são narrativas, projetam ou evocam um mundo independente da existência fenomenológica de seus suportes. Num primeiro momento, parece ser óbvio afirmar que o fato de serem histórias seja o elemento possibilitador da semelhança entre filme e contos. Contudo, o fator aparentemente essencial de identidade, a história, desencadeia uma rede distinta de significações em cada obra, revelando, segundo a hipótese que desenvolveremos, concepções da vida e da arte até certo ponto opostas em cada autor.

O primeiro ponto a ser considerado na transcodificação refere-se à forma da unidade conferida pelo diretor no filme a contos de histórias independentes, sem personagens e espaços diegéticos em comum. Ao invés de trabalhar com uma estrutura episódica, filmando a história de cada conto separadamente, Nelson Pereira dos Santos reestruturou-os numa relação de interdependência, por meio da fusão dos ambientes e personagens, além do acréscimo de uma série de eventos não encontrados nos textos-base.

Explicamos anteriormente o caráter reduzido da ação em *Primeiras Estórias*. Mais do que isso, afirmamos que a maioria das histórias não se pode analisar sob a lupa de uma lógica narrativa, pois a relação material de causa e efeito é obliterada ou pela intervenção de forças supra-sensíveis, ou pelo não-acontecimento, ou pela ação irracional de certas personagens. Contrariamente, a estrutura da narrativa fílmica *A terceira margem do rio*, constrói-se por meio da sequenciação lógica, que é desconstruída em *Primeiras Estórias*. A fim de constatar a afirmação acima, e inspirados no método de Claude Brémont (1972), estabelecemos dez sequências (unidades temáticas ou de ação) que nos permitem perceber como o filme se estrutura em relação ao livro *Primeiras Estórias*.³

O filme como um todo tem a estrutura de encaixe. Para chegar a termo, a sequência narrativa elementar (1) passa pela mediação de uma série de outras sequências, numa sucessão de encaixes. Deste modo, a cena inicial, do pai que deixa casa e família para viver dentro da canoa no meio do rio, constitui o enigma ou a sequência elementar, da qual todo o resto da história parece desdobrar-se como uma investigação para buscar conferir sentido à ação do pai.

Pelo título “A terceira margem do rio”, é evidente que o conto homônimo de Guimarães Rosa tem papel central para uma síntese explicativa do filme. Porém, a forma com que a história do conto se organiza na narrativa fílmica parece nos sugerir uma outra natureza significativa que não levamos em conta na análise restrita ao texto literário.

Segundo interpretamos no texto-base, a primeira margem do rio é a representação da vida prática, da realidade material, esfera em que o pai vivia “cumpridor, ordeiro, positivo”, no meio familiar. A segunda corresponde ao lugar do ideal, ou melhor, ao não-lugar, já que no conto essa margem não toma forma: “[O rio] largo, de não se poder ver forma da outra beira”. A rota para a segunda margem do escritor mineiro, como vimos, é de caráter metafísico, quer dizer, a sua utopia baseia-se no retorno ou na religação a valores transcendentais, em direção a uma realidade em que estes valores não se dissociam da vida prática. Por essa razão a projeção utópica de Guimarães Rosa está no passado, chegando à narrativa mítica. Assim, há a busca de superação da distância entre essas margens, aquela tentativa de reconciliar a vida prática ao sentido, o qual no mundo moderno se oferece tão somente em termos abstratos e se coloca apartado da realidade concreta. A terceira margem, portanto, é o espaço movente, em meio às águas que não param de fluir, onde é possível a ligação entre a vida concreta e os valores transcendentais que poderiam conferir-lhe um sentido. Na margem de cá está a substância da realidade, sob a tutela da dinâmica do tempo, e do lado de lá uma realidade imutável, fundamentada no tempo original. Em face da distância entre as margens, o personagem do pai cumpre o papel de superá-la, mas nessa função ele se torna irremediavelmente um ser marginal, louco, cuja ação é irracional no mundo da primeira margem, afastando-o da vida em família e em sociedade.

Nelson Pereira dos Santos cria, no filme, um contraponto entre a experiência individual do pai e a experiência vivida pelo personagem coletivo família, expandindo e investigando uma situação abordada sinteticamente no conto, a saber: a partida dos membros da família para longe de seu lugar de origem e o choque com a nova realidade em que se enquadram.

No conto, o filho, como narrador homodiegético, relembra sua fidelidade ao pai. Para que o desconhecido projeto do pai tenha continuidade, é necessário um futuro substituto, cargo de que se incumbe o filho primogênito, sucessor natural na empreitada: “Nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no ermo – sem dar razão de seu feito” (p. 84). A irracionalidade da situação em que se encontra o pai fica evidente na própria forma de estruturação linguística do discurso do narrador: “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a parte nenhuma” (G.R., 2001, p. 80). A fim de que partes significativas do discurso do narrador ganhem substância no filme sem ter de recorrer a *voz-off*, algumas vezes esse discurso se concretiza criativamente na voz de personagens. O trecho citado acima, por exemplo, transforma-se num diálogo entre mãe e filha, à beira do rio: “Nosso pai não volta?”, pergunta a filha chorando; “Não, porque ele não foi a nenhuma parte”, responde a mãe.

No texto-base, o filho continua ligado ao pai, mesmo diante das transformações causadas pelo tempo na vida dos que ficaram do lado de cá do rio. Rejeita-se a constituir família (“Eu nunca podia querer me casar”), e fica sozinho quando os outros deixam a casa.

No filme, o filho, de nome Liojorge (personagem de “Os irmãos Dagobé”), chega à idade adulta resoluto em continuar cuidando do pai, em concordância com a história do texto-base. Os personagens referidos no conto apenas “minha irmã” e seu “marido” (nomeados Rosário e Rigério no filme) ganham importância na medida em que são os desencadeadores da transformação na vida da família sertaneja, ao anunciarem sua ida para a cidade (2).

Contudo, o encaixe de uma outra sequência narrativa (3), interrompe a continuidade do conto “A terceira margem do rio”, primordialmente focado na história do pai e do filho, e abre espaço para a experiência da personagem coletiva, da qual Liojorge será o fio condutor. Encaixa-se, de ponta a ponta, e sem modificações substanciais, a história do conto “Sequência”, que culmi-

na no casamento de Liojorge. A partir de então, Liojorge não é mais apenas filho, mas também pai, responsável por um núcleo familiar. Neste ponto da narrativa entram em cena, com o nascimento de Nhinhinha, filha de Liojorge e Alva, eventos do conto “A menina de lá”, cuja história se desenvolve fragmentariamente no decorrer do filme.

Em relação ao novo núcleo familiar, deve-se dizer que a investigação sobre a experiência desta personagem coletiva baseia-se no contraste do modo de vida em duas realidades sociais opostas. A primeira refere-se à realidade rural, arcaica e de base familiar, espaço diegético em que se desenvolve a primeira metade do filme. Neste espaço vive Liojorge da agricultura e da pecuária. As ameaças de degradação surgidas ali são todas de ordem natural, e a intervenção de forças sobrenaturais efetivamente afasta essas ameaças. Assim, Alva é curada no leito de morte pelo poder de Nhinhinha (5), que também vence a seca com o milagre da chuva (6). E lembremos que Liojorge encontrou o amor de Alva, que em parte supre a carência do pai, mediante a ação de um animal predestinado.

Mesmo havendo no universo diegético dessa primeira parte do filme uma ligação orgânica entre a experiência concreta das personagens e os elementos místicos essenciais nos texto-base, interferem, no entanto, na narrativa “ruídos” que prenunciam a mudança dessa realidade. São elementos sutis, mas significativos: 1) Logo nas primeiras cenas, o caminhão de Rigério destoa do ambiente em que não parece haver máquinas; 2) Na cena do casamento na roça de Liojorge e Alva, é algumas vezes enquadrado de relance e às margens do quadro um convidado carregando no ombro um enorme rádio portátil.

O processo de mudança entre campo e cidade efetivamente se desencadeia com a chegada de um grupo de pistoleiros, que decidem acampar na margem do rio próximo à casa da família (7). O prenúncio da transformação proporcionada por esse evento se dá de modo simbólico: quando Liojorge vai à beira do rio levar a trouxa de comida ao pai, vê as águas trazerem para a margem o corpo morto de um boi, aparentemente o da vaca pitanga. Em seguida, em câmera subjetiva avista-se o barco (motorizado) dos pistoleiros cruzando o rio, em plano de conjunto intercalados com planos americanos que mostram a preocupação de Liojorge. O plano que fecha a cena enquadra

a aproximação de uma flor aquática ao cadáver do animal. Entendemos que a morte desse animal se articula com a dissolução dos elementos arcaicos e a passagem para fatos de uma realidade desvinculada do sagrado.

A fuga para a cidade constitui um evento narrativo tomado ao conto “Fatalidade”. No conto, Herculinão cobiça a mulher de Zé Centernalfe, obrigando-o a mudar para uma cidade no sul de Minas. No filme, a ameaça do vilão (Damastor Dagobé sobreposto a Herculinão Socó) determina a fuga da família (Liojorge, sua mãe, a esposa Alva e a filha Nhinhinha) para a uma cidade satélite de Brasília, onde já moravam Rigério e Rosário.

O meio material do filme constitui o ponto definidor da diferença fundamental e, portanto, da autonomia da obra de Nelson Pereira dos Santos em relação ao livro de Guimarães Rosa. As margens do livro, ou seja, o primeiro e o último conto, ocupam o centro da narrativa cinematográfica. As viagens do Menino para “a grande cidade em construção” transformam-se, no filme, na passagem da família (Rigério, Alva, Nhinhinha, a avó) pela cidade de Brasília. Os camponeses passam pelo plano-piloto, observam os prédios principais – o centro do poder – e se dirigem para a periferia, a cidade satélite.

Não se trata, portanto, de uma viagem ao centro místico, princípio dinamizador da realidade e lugar da revelação dos valores sagrados. Estes, aliás, que emergem como os valores autênticos das narrativas de Guimarães Rosa, degradam-se um a um na realidade urbana que Nelson Pereira dos Santos mostra. O eixo organizador da obra do cineasta não se encontra na nostalgia ou na mitificação de uma realidade em que os valores transcendentais oferecem respostas aos anseios humanos. A consciência organizadora do filme revela-se de outra natureza, oposta à de Guimarães Rosa.

As imagens fugazes de Brasília, no centro da narrativa fílmica, contrastadas com a representação da realidade de sua periferia, portanto de sua margem, podem ser entendidas como uma forma de presença de uma ausência – a presença do símbolo do Estado e a ausência desse mesmo Estado enquanto promotor do desenvolvimento social no processo de urbanização. O contraste com as imagens da arquitetura moderna de Brasília se dá na continuidade da história nas ruas sem asfalto, com esgoto a céu aberto, onde candangos levantam seus casebres. Com fins realistas na representação de Sobradinho, o di-

retor utiliza-se inclusive de pessoas da comunidade para figurarem no filme, recurso estético do neo-realismo apropriado pelo Cinema Novo.

No novo ambiente, a família recém-chegada entra em processo de degradação segundo vários eixos. Um deles se verifica com Nhinhinha, cujos poderes se voltam para o consumo de produtos veiculados pela televisão e cujos milagres se transformam em espetáculos lucrativos para os tios e para o próprio meio de comunicação de massa.

Assim como no texto literário, a sequência narrativa referente à Nhinhinha termina com a morte-glorificação da personagem. Todavia, as condições de sua morte são distintas nos textos. No conto, a narração da morte é abrupta e o evento não decorre de nenhuma circunstância esperada. Apenas morre. No filme os eventos que antecedem a morte da menina (4) dão-lhe outra dimensão. A menina esgota-se de fazer milagres, de atender ao povo; os poderes, outrora usados sem compromisso com a realidade prática, agora se vinculam diretamente a ela, viram objeto da fé do povo e lucro dos tios.

Para compor a cena da morte da menina, Nelson Pereira dos Santos trabalhou criativamente elementos expressivos do texto literário. No conto, o pedido da criança por um caixão cor-de-rosa com enfeites verdes brilhantes relaciona-se com o arco-íris. No filme, as cores verde e rosa sugerem ao cineasta um último milagre da menina: a aparição de uma escola de samba – que parodia a Estação Primeira de Mangueira. A morte da personagem ocorre durante uma manifestação popular tipicamente urbana. Assim como no texto literário, o caixão é também verde e rosa e a glorificação de que trata o conto aparece de modo simbólico na conclusão da sequência: o caixão passa pelas mãos da multidão, como um barquinho no ar, a cruzar um rio invisível, antes de, finalmente, subir ao céu.

Paralelamente à história de Nhinhinha, desenvolvem-se no filme outras sequências narrativas (7, 8, 9, 10) que dizem respeito ao outro eixo de degradação da família na cidade. Ao chegar na cidade satélite, Liojorge e sua família descobrem que o lugar está dominado pelos Dagobé, liderados por Herculinão, o mesmo que impelira os sertanejos a fugirem de sua terra. A ameaça contra Alva se consuma (o que não se dá em “Fatalidade”): Herculinão, tendo a polícia como cúmplice, põe em prática uma armadilha para Liojorge. No

embrulho de um suposto presente para Nhinhinha, que um homem pede para Liojorge entregar, está escondido um pacote de cocaína; revistado, Liojorge é preso. Na próxima sequência (9), o diretor se vale de um procedimento de anacronia narrativa, um *flahs-back* bem peculiar: na cadeia, Liojorge relata a seus companheiros de cela o que aconteceu imediatamente após sua prisão. O texto fílmico reproduz o relato, inserindo as cenas do sequestro e do estupro de Alva por Herculinão Dagobé. Chama atenção o fato de que Liojorge não estava presente no evento, de modo que o conteúdo representado nos leva a um exercício de imaginação crítica: ou Liojorge relembra fatos conforme os ouvira de alguém (provavelmente Rigério), ou narra fatos segundo imagina. De qualquer maneira não é a narração de Liojorge que traz o evento ao conhecimento do espectador. Ainda na cadeia Liojorge é abordado por um presidiário que propõe apresentá-lo a um “Amigo” que poderá auxiliá-lo num projeto de vingança. Como condição, o homem pede a Liojorge que pague por sua liberdade. Rigério vem em socorro do cunhado com o dinheiro que conseguira graças à utilização venal de Nhinhinha: paga alta soma a um advogado e seu comparsa delegado para soltar Liojorge e o homem que conhecera na prisão.

Percebe-se, novamente, o entrelaçamento das narrativas “Os irmãos Dagobé” e “Fatalidade”. No conto, o narrador, advogado, é amigo do delegado-filósofo; no filme esse narrador não existe e, enquanto personagem, está configurado pelo homem que apresenta Liojorge a um matuto fatalista, o qual assume a personagem do delegado-filósofo e cumpre o papel na ação reparadora do herói contra Herculinão Dagobé (10). Assim sendo, o herói, no filme, assume dois papéis que eram diferentes nos dois contos: o papel de Liojorge, que mata Damastor Dagobé em legítima defesa, e o de Zé Centernalfe, que mata Herculinão Socó auxiliado pelo delegado fatalista. O delegado fatalista, por sua vez, está substituído por um experimentado matador. No filme, tanto o delegado quanto o advogado servem para representar a corrupção que campeia na polícia e no judiciário.

Semelhantemente com o que acontece no conto, a sequência oitava, termina com o enterro do Dagobé, com o cortejo fúnebre do qual participa Liojorge, dispensado em paz pelos irmãos do morto e com o anúncio de que os bandidos vão-se mudar.

A dimensão simbólica da morte, existente em “A menina de lá” e em “Os irmãos Dagobé”, está mantida no filme. Os dois eventos, consecutivos na ordem da narração por imagens, atestam a glorificação, no caso primeiro, e a redenção, no segundo. O caixão de Nhinhinha, alma pura, sobe aos céus, ao passo que o de Herculino, homem do mal, desce à terra, para que os irmãos se redimam. Não escapa a ninguém a ironia dessa oposição.

As cenas finais do filme retomam a sequência da terceira margem. Liojorge está de volta ao sertão e chama (mais na mente do que na voz) pelo pai a fim de substituí-lo na canoa. Estruturalmente, portanto, a primeira sequência do filme é retomada para sua conclusão; trata-se da sequência moldura. Por isso mesmo, esta sequência, interrompida e depois retomada, se relaciona com o representado entre as margens: toda a experiência da família (no sertão e na cidade), da qual Liojorge constitui o fio condutor. A personagem família passou por uma transformação: todos os seus valores “sagrados” caíram por terra na experiência urbana. Mas a vida degradada da cidade não decorre de forças suprassensíveis. Os inimigos da família de sertanejos na cidade estão na margem de cá, a da vida prática: é o poder do grupo de criminosos que domina o gueto onde vivem; é a realidade da periferia urbana, abandonada pelo poder público; é a fruição da imagem indutora do consumo e não a presença do imaginário; é a substituição dos valores transcendentais, éticos ou estéticos, pelos valores utilitários e venais.

A ação do pai reflete-se na ação do filho: Liojorge também busca uma terceira margem, a concretização de um projeto utópico. Mas, finalmente, como no conto, o filho desiste do projeto irracional do pai.

Em *Primeiras Estórias* os valores subjacentes às narrativas dizem respeito, esteticamente, à subordinação do intelecto ao imaginário – um deixar-se conduzir pela imaginação – e à submissão desta dependência ao exercício lúdico da palavra; ideologicamente, os valores referem-se à imanência do sagrado no mundo. A concretização artística desses valores se dá num contexto sócio-histórico de intensa mudança. Guimarães Rosa é um escritor brasileiro do século XX. E o Brasil, progressivamente, desde a segunda grande guerra, orientou-se pela imitação dos modelos modernos de países desenvolvidos, com a pretensão de preservar uma estrutura arcaica à custa de sua escamote-

ação. Guimarães Rosa conheceu a realidade do sertão, sem dúvida; mas foi um homem cosmopolita que assistiu a urbanização e a modernização do país, realidade diante da qual os antigos valores são colocados em segundo plano.

As contradições desse processo de mudança se refletem na forma de *Primeiras Estórias*: a) em termos de discurso, uma escrita (uma escritura) de extrema intelectualização que nega (oculta) seu veio intelectual no próprio processo constitutivo de estilização do arcaico; b) na diegese, quando se serve da marginalidade das personagens para a mediação entre a realidade transcendente e o mundo concreto, recuperando o sentido do mundo por meio da epifania (a iluminação que revela a ação do divino no mundo). A nosso ver, esse universo imaginário tem raiz na consciência possível do sertanejo, do homem do interior, que sente (e reage à) degradação de seus valores na realidade contemporânea. Guimarães Rosa dá forma artística às aspirações não conceitualizadas da consciência real desse grupo em face das transformações sociais por que passa.

Em contrapartida, a forma do filme *A terceira margem do rio* reflete uma outra consciência possível, mediada pela consciência do intelectual marxista: a consciência possível do homem do campo deslocado para o trabalho urbano e que assume essa realidade como o *locus* de sua realização pessoal. O filme se constrói com base na organização lógica dos núcleos narrativos de *Primeiras Estórias*; subordina-se pois o imaginário ao jogo do intelecto e doma-se esta subordinação com os meios discursivos correntes no cinema. O irracionalismo dos núcleos dos contos (loucura, condução mágica, milagres, destino, redenção gratuita) está disposto em perspectiva dialética por via de sua articulação com as relações lógicas que dão corpo aos eventos narrados. A história se constrói contrapondo o rural/sagrado ao urbano/secular. De certo modo o cineasta põe à prova as personagens do sertão roseano no ambiente urbano, onde perdem sua aura e se degradam.

A tensão estrutural de centro e margem também define diferenças entre as obras.

Em *Primeiras Estórias*, o centro é símbolo da transcendência, sendo as margens o seu reflexo, que esboça os contornos do movimento de ida e volta, tema recorrente em Guimarães Rosa. No filme, as margens da narrativa refe-

rem-se ao enigma da terceira margem, cuja solução pode estar no símbolo do centro; só que este centro corresponde às imagens de Brasília, que representa por excelência o projeto desenvolvimentista proposto para o país no começo da segunda metade do século passado e até hoje perseguido. Tendo o cineasta um certo distanciamento histórico para constatar as consequências da urbanização, buscou mostrá-las especificamente na cidade satélite de Sobradinho, ambiente que se assemelha a qualquer periferia de nossas grandes cidades atualmente.

Comparando-se as duas obras, descobre-se uma distinção de sentidos conferidos à metáfora da terceira margem do rio (na realidade uma imagem visionária). Nos dois autores há a oposição entre a realidade concreta e o ideal, entre o ôntico e o ontológico, o conteúdo múltiplo da realidade e o Ser (ou a Totalidade), a primeira, a margem de cá, e a segunda, a margem de lá. Todavia, a busca de superação dessa oposição nas obras implica uma diferenciação. Para Guimarães Rosa, a metafísica pode superar a disjunção entre o Ser e a realidade concreta. Mas os anseios metafísicos do escritor estão menos ligados a um sistema filosófico particular do que ao desejo de salvação presente no complexo mundo da consciência real do sertanejo.

Diferentemente, Nelson Pereira dos Santos, guiado por uma concepção materialista, aborda a relação entre a totalidade e a realidade concreta por meio das categorias de progressão e regressão, ou seja, sua terceira margem diz respeito a um devir do conhecimento, em que o progresso se instaura pela aproximação entre o pensamento sobre os dados da realidade material e as categorias abstratas. Nesse sentido a regressão diz respeito ao afastamento entre o pensamento sobre a matéria e a categoria da totalidade, regressão essa que é entendida pelo conceito da reificação, no filme representada pela experiência de degradação da personagem coletiva. Desse modo, a estrutura narrativa do filme nos parece bem semelhante àquela do romance burguês tal como definiu Lucien Goldmann na esteira de Lukacs e de Girard: a história da pesquisa do herói problemático, que busca por meios degradados aceder a valores autênticos num mundo também degradado (GOLDMANN, 1967). Acontece que o herói do cineasta tem sua consciência limitada por aspiração transcendentais, religiosas ou arcaicas. Num mundo radicalmente profano e

a-histórico, o valor autêntico não pode ser regressivo, tem que ser um valor progressivo, portanto, seu valor tem que ser a história como devir.

Em suma, enquanto a narrativa roseana promove sua utopia com a volta do *logos* ao *mythos*, lançando no passado (quando domina a explicação do mundo pelo uso do imaginário) o alvo da busca de valores inerentes ao homem, o filme toma um caminho contrário: atualiza historicamente a narrativa e busca uma via utópica segundo os valores do pensamento marxista. Enquanto Rosa situa no fluxo do imaginário a possível conciliação entre a realidade (o Realismo) e a idealidade (o Idealismo), para apontar para uma terceira via do conhecimento, superadora daquela oposição, Nelson Pereira dos Santos projeta sua terceira via no futuro, nos limites das margens visíveis de seu rio longitudinal. Ambos os autores buscam, por meio da arte, uma terceira margem do rio; remam, contudo, em sentidos opostos.

NOTAS

1 Brasília foi inaugurada em 1960 e, dois anos mais tarde, houve a publicação de *Primeiras Estórias*. Com respeito à nova capital brasileira, marco da arquitetura moderna e do projeto de um Brasil progressista, vários artistas trataram do evento em suas criações. Rosa o fez também nesses dois contos de *Primeiras Estórias*, e, ao que parece, parte da história dos contos é resultado da transfiguração criativa de uma viagem que o autor fez à cidade em meados de 1958. Em carta a seus pais, Rosa relata: “Em começo de junho estive em Brasília, pela segunda vez lá passei uns dias. O clima da nova capital é simplesmente delicioso, tanto no inverno quanto no verão. E os trabalhos de construção se adiantam num ritmo e entusiasmo inacreditáveis: parece coisa de russos ou de norte-americanos [...] Mas eu acordava cada manhã para assistir ao nascer do sol e ver um enorme tucano colorido, belíssimo, que vinha, pelo relógio, às 6 hs 15’, comer frutinhas, na copa da alta árvore pegada à casa, uma ‘tucaneira’, como por lá dizem. As chegadas e saídas desse tucano foram uma das cenas mais bonitas e inesquecíveis de minha vida” (fonte do trecho da carta: ROCHA, Luiz Otávio Savassi. *João Guimarães: sua HORA e sua VEZ*. In: Cadernos da Pró-Reitoria de Extensão da PUC-MG; v. 3, n. Especial; p. 45-68, set. 1993).

2 Na esteira dos estudos pioneiros de Propp, desenvolveram-se outros estudos mais amplos, como os de Claude Bremond e de Greimas, que poderiam ser aplicados de maneira mais genérica às estruturas narrativas. As críticas à metodologia do teórico incidiram principalmente sobre o caráter linear de encadeamento das funções. Contudo, o modelo de Propp melhor se presta aos nossos objetivos por se tratar da análise de um conto contemporâneo que se apropria da forma fundamental do maravilhoso, a qual foi rigorosamente analisada em *Morfolo-*

gia do conto (PROPP, *Morphologie du conte*: 1970) Isto quer dizer que os sinais utilizados mais adiante correspondem aos propostos nesse livro.

3 Indicaremos cada uma das sequências por meio de números cardinais postos entre parênteses.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, H.V. de. *O roteiro de Deus*: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1995.
- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 2001.
- BREMOND, C. A lógica dos possíveis narrativos. In: GENETTE, v. (org.). *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 109-35.
- BURCH, N. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- ELIADE, M. *Tratado de Historia de las Religiones*. Trad. A. Medinaveitia. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1974, 2 vols.
- GOLDMANN, L. *Crítica e dogmatismo na cultura moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- _____. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- JAMESON, F. *Marxismo e forma*. Trad. I. M. Simon (coord.). São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. M.E.Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- LUKACS, G. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. P. Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- NAGIB, L. *O cinema da retomada*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- PROPP, V. *Morphologie du conte*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- ROCHA, L. O. S. João Guimarães Rosa: sua hora e sua vez. *Cadernos da Pró-Reitoria de Extensão*, v. 3. nº especial. Belo Horizonte: PUC-MG, 1993, p. 45-68.
- ROSA, J. G. *Primeiras Estórias*. 15 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SCHWARCZ, L. M. (org.) *História da vida privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SPERBER, S. F. *Caos e Cosmos*: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

FILMOGRAFIA

A terceira margem do rio (1993). Direção: Nelson Pereira dos Santos. Distribuição: Sagres Vídeo e Rio Filmes. Versão em VHS.

Desenvolvimento econômico e
empresarial de uma cidade:
cristalização de uma realidade
construída pelo discurso jornalístico

Economic and bussiness development
of a city: crystallization of a reality
built by journalistic discourse

Denise Castilhos de ARAUJO

Doutora em Comunicação Social, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas;
Centro Universitário Feevale – Novo Hamburgo/RS – Brasil.

E-mail: denise@feevale.br

&

Claudia SCHEMES

Doutora em História, Instituto de Ciências Humanas, Letras e Artes; Centro
Universitário Feevale – Novo Hamburgo/RS – Brasil.

E-mail: claudias@feevale.br

RESUMO

Este artigo tem como objetivo identificar como foram estabelecidos pelo *Jornal NH* contratos entre os seus interlocutores no plano situacional, comunicacional e discursivo, bem como as estratégias discursivas utilizadas nesses textos. O texto tem como problema a seguinte questão: que discursos o jornal elaborava ou assumia do desenvolvimento empresarial e modernizador da região? Em vista deste questionamento, utilizar-se-á a teoria da análise do discurso, baseada nos estudos de Charaudeau, intentando a compreensão da realidade social estabelecida pelo periódico e, também, as noções basilares de Maingueneau a respeito do discurso.

PALAVRAS-CHAVE: análise de discurso – jornal – setor coureiro – calçadista.

ABSTRACT

The objective of this article is to identify how contracts between NH Newspaper and its readers were made in situational, communicative and discursive level as well as the discursive strategies used in those texts. We focus the following issue: what kind of discourse the newspaper used or assumed on the business and modernization development in that city? Based on this question, Patrick Charaudeau theory on Discourse Analyses will be applied in order to understand the social reality established by the newspaper. Moreover, Maingueneau basic discourse notions will also be used.

KEY-WORDS: discourse analysis – newspaper – leather industry – footwear.

Este artigo é parte de uma pesquisa em andamento, desenvolvida pelas autoras, a qual objetiva, entre outras questões, identificar, por meio da análise do discurso, a maneira como foram elaborados pelo *Jornal NH* alguns dos marcos identitários locais, como as ideias de modernidade, do progresso e do trabalho ligados ao desenvolvimento do setor coureiro-calçadista. Procuramos desvendar de que forma a produção discursiva do jornal reafirmou essas questões e ajudou a transformar a cidade na grande representante deste setor no país e no exterior.

Para a sua realização consideramos importante reconhecer as características do jornal mencionado, bem como traçar um breve histórico do setor econômico, a fim de que se possa compreender o panorama social no qual tais discursos foram elaborados e veiculados.

Mediante a análise de algumas matérias publicadas pelo jornal, pretende-se desvelar os sentidos construídos nos discursos jornalísticos a respeito do tema desenvolvimento da região, voltando-se, então, para a relação do jornal com o grupo dos empresários.

O *Jornal NH* faz parte do Grupo Editorial Sinosa¹, que foi criado em 1957, na cidade de São Leopoldo, por Mário Alberto e Paulo Sérgio Gusmão. A partir de 1960, o grupo se instalou na cidade de Novo Hamburgo, defendendo a ideia de que um jornal deve participar do processo construtivo de uma sociedade, além disso, o Grupo enfatiza a participação na vida comunitária e no desenvolvimento regional.

O *Jornal NH*, com o passar dos anos, ultrapassou os limites do município de Novo Hamburgo, circulando em outras cidades da região² e, desde o seu primeiro exemplar, incentivou campanhas a favor de desenvolvimento regional, como a necessidade de duplicação da atual BR 116, as campanhas em prol da criação da Feira Nacional do Calçado – FENAC, da telefonia e da implantação de cursos superiores no município.

Contexto da época – plano situacional

A produção de discursos, de acordo com Maingueneau (2002), mantém relação estreita com o contexto. O autor menciona o fato de que aspectos referenciais, vivenciados/observados pelo enunciador, mostram-se no discurso elaborado pelo indivíduo. Tal situação poderia ser verificada, por exemplo, na escolha lexical, pois a seleção dos signos reflete os períodos históricos nos quais os textos são elaborados, uma vez que o enunciador pode deixar certos traços ou rastros em suas produções discursivas, identificadoras de suas visões particulares e de sua relação com a sociedade, bem como de seus pontos de vista.

Além disso, é possível verificar a mudança de papéis dos personagens envolvidos em um discurso, o que possibilitaria a um mesmo indivíduo, em certo momento, exercer um papel e, posteriormente, outro. Por exemplo, no caso de se observar inicialmente amigos conversando, para, depois, verificar que um deles assumiu o estatuto de médico e o outro, de paciente. Assim, os papéis em situações de discurso não são rígidos, podendo proporcionar trocas ao longo de seu desenvolvimento.

Tal relação é denominada de plano situacional por Charaudeau apud Maingueneau (2000): “O nível situacional, aquele no qual são determinadas as condições do contrato de fala correspondente ao gênero de discurso: finalidade do ato, a identidade dos parceiros, temas a tratar e dispositivo físico da troca (cenário, mídia...)”.

Diante do importante papel desempenhado pelo contexto, faz-se necessário identificar características da conjuntura na qual foram elaborados os discursos selecionados, a fim de que se possa realizar, com maior clareza, a análise das matérias selecionadas.

O Rio Grande do Sul, no início dos anos 60, apresentava-se numa situação de crise da economia agropecuária, êxodo rural intenso, sérios problemas de transportes e energia e industrialização crescente, enfrentando problemas em colocar seus artigos no mercado interno brasileiro.

O parque industrial gaúcho ainda se encontrava à margem das indústrias do eixo Rio–São Paulo, situação que o governador Leonel Brizola (1959-63) tentou inverter, investindo no desenvolvimento das indústrias e incentivando

a criação de um pólo industrial no Estado, sem a participação do capital estrangeiro (PESAVENTO, 1984, p.126).

De modo geral, a indústria gaúcha e, mais especificamente, a indústria calçadista do Vale dos Sinos, apresentou uma estrutura que se modificou muito lentamente, tanto do ponto de vista tecnológico, quanto do número de estabelecimentos.

Apesar de este setor ter conhecido um crescimento significativo na segunda metade do século XX, até os anos 40, as vendas para fora do Estado não ultrapassaram 7% em relação aos outros setores econômicos gaúchos. Foi a partir dos anos 50, com a especialização do Vale do Sinos na fabricação do calçados feminino, que este teve condições de duplicar sua produção física.

Ainda no final dos anos 50, alguns fabricantes de calçados viajaram aos Estados Unidos com o objetivo de verificar a situação do mercado externo para os seus produtos: entretanto, a exportação só iniciaria, efetivamente, nos anos 70 (COSTA, 2004, p.23).

O interesse dos empresários ligados ao setor coureiro-calçadista em expandir seus negócios foi um dos motivos que os incentivou a criação de uma feira que promovesse os produtos do Vale.

A ideia da feira, entretanto, remonta há muitos anos, pois, desde os anos 20 do século passado, o poder público e os industriais e comerciantes da cidade, ainda não emancipada, já pensavam em uma forma de divulgação para a produção local. A cidade já havia promovido três exposições: em 1908, de produtos e máquinas agrícolas; em 1924, em homenagem aos cem anos da imigração alemã, e, em 1929, em homenagem a Getúlio Vargas, com as mesmas características e objetivos da feira anterior (SCHEMES, 2006, p.177).

No início dos anos 60, os industriais se organizaram e promoveram exposições de calçados na sede da Associação Comercial e Industrial da cidade. Posteriormente, ocorreu a “Festa do Calçado”, como foi chamada inicialmente a feira, em 1963, e que contou com a participação de noventa e quatro indústrias de calçados, dez curtumes, cinco indústrias de artefatos de couro, ocupando um pavilhão de quatro mil metros quadrados (SCHEMES, 2005, p.147). O evento contou com a participação e apoio de vinte cidades da região, além dos poderes públicos municipal, estadual e federal.

De 1963 a 1969, a “Festa do Calçado” foi bianual e, a partir desse ano, passou a ser anual e recebeu o nome de FENAC (Feira Nacional do Calçado). A inauguração da FENAC deu início a uma nova fase de desenvolvimento e crescimento da região.

Nesse cenário foi possível ver o comprometimento do jornal, a construção e a circulação de discursos na cidade e na região, os quais tinham, por objetivo, principalmente, consolidar a noção de desenvolvimento, riqueza e grande produtividade industrial.

Noção de discurso

O conceito de discurso pode ter uma série de definições, ele é capaz de indicar um enunciado solene, uma fala sem sentido, ou o uso restrito de uma língua, conforme aponta Maingueneau (2002). Além disso, o termo pode significar “o sistema que permite produzir um conjunto de textos, tanto pode ser o próprio conjunto de textos produzidos” (MAINGUENEAU, 2002, p. 51). Ainda segundo o mesmo autor, “esse termo designa menos um campo de investigação delimitado do que um certo modo de apreensão da linguagem: este último não é considerado aqui como uma estrutura arbitrária, mas como a atividade de sujeitos inscritos em contextos determinados”.

O discurso, na verdade, apresenta várias características que o definem como tal. Inicialmente, não há como medir o tamanho do discurso, ele pode estar contido em uma frase ou em várias páginas, porque o que realmente importa é a ideia/sentido que perpassa essa produção textual.

Outra questão importante a qual deve ser observada é a de que qualquer discurso segue uma orientação, ou seja, ele se constrói de maneira linear, por meio de um sujeito, com um determinado propósito. Pode-se observar, nessa construção, a presença de “idas e vindas” linguísticas, as chamadas digressões (por exemplo: voltemos ao assunto, veremos que...). Além disso, há a intenção de uma ação na construção de todo discurso, pois o sujeito vale-se dos atos de fala para prometer, sugerir, afirmar, interrogar, entre outras ações. Vê-se, assim, a tentativa de modificar algo, ou algum comportamento nos destinatários.

O discurso também tem como característica sua interatividade, ou seja, há uma troca verbal entre enunciador e destinatário. Ele também é contextualizado, pois é/foi produzido em determinado momento histórico-social e é assumido por um sujeito, o qual se evidencia de maneira clara ou com incerteza, e pode, até mesmo, atribuir tal discurso a outro.

A construção de qualquer discurso é elaborada a partir da observação de normas, as quais possibilitarão sua realização do mesmo. Por exemplo, no caso de uma questão, é importante reconhecer que o enunciador tem condições de respondê-la, caso contrário, o discurso poderá ser desacreditado.

Verifica-se que o discurso é muito mais que um texto escrito ou falado, ou seja, ele é uma construção intelectual que visa a determinados objetivos, bem como tem certas características específicas, e que, principalmente, constrói sentidos, os quais tendem a ser aceitos ou assumidos pelos sujeitos (enunciários).

Discurso do jornal, plano comunicacional e os contratos estabelecidos

O discurso nas mídias, de acordo com Charaudeau (2006), apresenta-se sob duas lógicas: a econômica e a simbólica. A econômica diz respeito ao fato de que todo o mecanismo de informação é uma empresa e, como tal, visa a se estabelecer dentro de um mercado de troca de bens de consumo. Por outro lado, a lógica simbólica estabelece a participação de tais organismos na construção da opinião pública, marcando, então, sua participação na sociedade.

A relação entre mídia e comunidade possibilita a percepção dos modos como os indivíduos, bem como o coletivo, projetam os seus sistemas de valores, por meio da leitura/interpretação e compreensão dos textos veiculados nesses meios. Além disto, o discurso presente na mídia influencia a opinião pública, uma vez que pode interferir na opinião do enunciário, bem como modificar seu comportamento.

O discurso de um jornal, para Charaudeau (2006), constitui-se daquilo que, de acordo com os responsáveis (editores), será interessante para os enunciários, ou seja, deve-se considerar aqui que cada veículo tem critérios

de noticiabilidade. E, na elaboração desse discurso, não pode ser deixado de mencionar que “nenhuma informação pode pretender, por definição, à transparência, à neutralidade ou à factualidade” (CHARAUDEAU, 2006, p.42). Assim, a presença do sujeito enunciador será visível, ou melhor, a identificação desse sujeito é possível, bem como sua caracterização, permitindo, assim, o reconhecimento de um ponto de vista presente no discurso.

Os meios de comunicação – como enunciadores –, e os receptores – como destinatários –, estabelecem entre si um contrato. Nesse contrato é tácita a apresentação de informações, bem como a sedução do receptor, a fim de que ele permaneça fiel ao enunciador, gerando, dessa forma, lucro financeiro, um dos objetivos dos meios de comunicação. O veículo apresenta ao indivíduo o que está acontecendo no mundo, de modo que haja relação com a verdade, com o fato, da maneira mais próxima de como ele exatamente aconteceu. E, para isso, o veículo poderá utilizar-se de entrevistas, fotografias, testemunhos, imagens, dentre outros recursos. Nesse sentido, a preocupação dos veículos também será com a credibilidade, no sentido de fazer com que o leitor/receptor creia que aquilo que é enunciado pelo veículo constitui-se em uma verdade.

Assim, para Maingueneau (1996) “[...] o contrato é um quadro de reconhecimento no qual se inscrevem os parceiros para que se estabeleça a troca e a intercompreensão, sendo, portanto, da ordem do imaginário social” (p.6).

Diante da identificação dos fatos apresentados como “reais” ou, ao menos, verossímeis, o leitor confere credibilidade ao veículo, estabelecendo, então, um elo com ele (veículo).

Os receptores da cidade de Novo Hamburgo e o *Jornal NH* estabeleceram, ao longo dos anos, um resistente contrato, no qual uma das partes é responsável por apresentar os acontecimentos da cidade e da região, e a outra parte compromete-se a acessar e, de certo modo, crer em tais informações. Assim, o município e as demais cidades da região compartilham em seu imaginário o papel de representante da comunidade, ocupado pelo veículo de comunicação, o qual serve, muitas vezes, como canal de denúncias, de anúncio de conquistas da população, entre outras situações.

Esse papel assumido pelo jornal, de acordo com Maingueneau (2002, p.92) chama-se *ethos* “[...] que compreende não só a dimensão propriamente local, mas também o conjunto das determinações físicas e psíquicas ligadas pelas representações coletivas à personagem do enunciador”. No caso do *Jornal NH*, as determinações físicas e psíquicas consolidadas reforçam a ideia de um meio de comunicação comprometido com o Vale do Sinos, estabelecendo-se, então, o estereótipo do jornal de comunidade, mas que também revela o mundo aos seus leitores.

Outro aspecto relevante na relação entre os veículos de comunicação e os receptores é a tentativa de sedução do indivíduo/destinatário que, muitas vezes, pode acontecer mediante o apelo a aspectos emocionais. Entretanto, para alguns, esse critério pode ser um aspecto negativo, então, a mídia deve estabelecer um limite entre a “frieza” do discurso e o exagero no sentimentalismo, encontrando o ponto no qual os receptores perceberão o enunciado como crível e estarão dispostos a interagir com o veículo.

A crença no discurso proferido por determinado veículo de comunicação aponta para a anuência por parte do leitor/receptor, que passa a registrar como verdadeira a realidade apontada pelo meio de comunicação.

E, segundo a perspectiva de alguns teóricos, os meios de comunicação de massa determinam a construção da realidade dos seus públicos, como aponta Orlandi (2003):

[...] diremos que não se trata de transmissão de informação apenas, pois, no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeito e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentido e não meramente transmissão de informação. São processos de identificação do sujeito, de argumentação, de subjetivação, de construção da realidade etc. Por outro lado, tampouco assentamos esse esquema na ideia de comunicação. A linguagem serve para comunicar e não para não comunicar. As relações de linguagem são relações de sujeito e de sentido e seus efeitos são múltiplos e variados. Daí a definição de discurso: o discurso é efeito de sentidos entre locutores. (ORLANDI, 2003, p. 21)

No tocante a este aspecto, é possível destacar que a visão que a comunidade do Vale dos Sinos construiu sobre noções a serem investigadas foi

fortemente influenciada e modulada pelo referido jornal, o que se pretende evidenciar na análise que segue.

O *Jornal NH* e o desenvolvimento econômico e empresarial da cidade

Com o intuito de verificar os contratos estabelecidos entre o *Jornal NH* e seus receptores nos planos situacional, comunicacional e discursivo, bem como identificar as estratégias discursivas utilizadas pelo jornal, com o propósito de construir a ideia de desenvolvimento econômico do município, foram selecionadas algumas matérias da década de 1960 (60/64), período considerado de grande desenvolvimento do setor coureiro-calçadista da região.

Justifica-se tal escolha porque, nesse momento, ocorreu grande envolvimento do veículo de comunicação com a comunidade, que vivia período de crescimento industrial e almejava ter o reconhecimento de todo o país, como pólo de produção calçadista.

Ao longo dos anos mencionados, o jornal publicou 184 matérias relacionadas à produção econômica da cidade e, entre as matérias, encontraram-se textos sobre as seguintes temáticas: empresas, empresários, FENAC (Feira Nacional do Calçado), sindicatos, greves, trabalhadores.

Uma primeira observação diz respeito à quantidade de matérias publicadas pelo jornal ao longo desses anos. São vários os textos que comprovam o interesse do jornal em tornar-se “porta voz” da cidade, bem como da região, ora apresentando os desejos da comunidade, ora assumindo discursos de outros enunciadores (empresários, por exemplo). Dessa forma, o primeiro contrato é oferecido à comunidade: o comprometimento com as questões relacionadas aos desejos de melhorias desse grupo, como, por exemplo, a mudança do sistema de telefonia, a canalização de um arroio que cruzava a cidade e a criação da associação dos prefeitos da região. Reproduzindo esses discursos, o jornal mostrou interesse pela comunidade, que verificou ter ao seu lado um aliado ou, ao menos, um canal para verbalizar seus desejos. Se esses desejos eram de toda a comunidade ou parte dela, isso é algo verificável por meio da análise dos discursos. É preciso lembrar que os irmãos Gusmão, donos e edi-

tores do *Jornal NH* não eram hamburguenses e, como forasteiros, poderiam causar certa desconfiança nos leitores; diante desse fato, voltam seus esforços para a conquista da fé desses indivíduos.

O *Jornal NH*, ao identificar o desenvolvimento da economia voltada à produção de couro e calçado, fixou sua atenção para a cristalização dessa ideia, como estratégia para ganhar a confiança dos leitores (moradores e empresários). O jornal publicou, em 1960, a expressão: Novo Hamburgo está em “vertiginoso desenvolvimento”, bem como que o município é uma “terra de progresso, com indústria estável e honesta”. Um dos sentidos que se estabelecem aqui é o de desenvolvimento econômico, mesmo que, na época, as indústrias sugerissem perspectivas de crescimento, o jornal já noticiava o desenvolvimento como consolidado. O *NH* utilizou, por sua vez, a expressão “honesta” para caracterizar a indústria do município, estabelecendo aí a rigidez de caráter dos empresários e, ao mesmo tempo, as empresas, apresentando esta característica como positiva.

Assim, o jornal vai tecendo uma relação amigável e respeitosa, materializando, por meio dos textos publicados, orgulho em relação ao empresariado e aos moradores da cidade, os quais podem confiar nesse veículo de comunicação, pois ele se mostra comprometido com a região, não só apontando as necessidades, mas, fundamentalmente, desvelando características positivas, das quais, talvez, a cidade ainda não tivesse consciência.

É interessante perceber a intenção que o periódico tem de construir, também, a ideia de altivez nos moradores, pois o que está sendo apresentado são características muito importantes para descendentes de alemães, os quais tinham, no trabalho, motivo de orgulho. Além disso, o veículo caracteriza a terra como um lugar de pleno desenvolvimento e progresso e seus moradores como indivíduos honestos e estáveis. Observa-se, no discurso do jornal, a presença constante de aspectos emocionais, ou seja, o texto quer cativar e convencer o leitor e, para tanto, insiste no uso de hipérboles, as quais caracterizam a economia da cidade, algumas vezes exagerando no uso de adjetivos.

Diante do posicionamento do jornal, os leitores passaram a aceitar o papel assumido pelo discurso desse jornal, e o resultado é o fato de o *Jornal NH*

ser o diário mais lido na região do Vale do Sinos, dificultando, assim, que outros veículos possam, até hoje, inserir-se na região de maneira tão intensa como o *NH*. Essa constante presença do jornal foi verbalizada por Alceu Mario Feijó, conhecido jornalista local, quando entrevistado a respeito da história da cidade. Ele disse: “Criamos um gosto pela leitura aqui no Vale do Sinos. Na verdade, o alemão sempre gostou muito de ler” (SCHEMES, 2005, p. 103). No discurso do jornalista, percebe-se a ideia de manter a identidade de “alemão”, mesmo que, na época, o maior número de indivíduos fossem descendentes dos imigrantes alemães que se instalaram na região. Outra ideia evidenciada por Feijó é a de que os leitores se fizeram em virtude do jornal, ou seja, o *NH* foi o responsável pela existência dos leitores desta cidade.

Outra estratégia discursiva, seguidamente utilizada pelo periódico, foi o uso de falas de empresários em títulos de matérias, como se fossem de autoria do próprio jornal, uma vez que o mesmo não se valeu de nenhum recurso gráfico (aspas, itálico) para a identificação, por parte do leitor, de que aquele título era parte do depoimento de um empresário. Por exemplo, em 1961, o jornal publicou matéria com o seguinte título: “Esta exposição nos nivela e equipara com as maiores indústrias do mundo”, na verdade, tal oração foi enunciada pelo organizador da feira, Antonio Cavasotto, mas o leitor teve a impressão que fosse uma afirmação do próprio jornal.

Nesse discurso é possível identificar a aproximação entre veículo de comunicação e empresariado, evidenciando a qualidade que as empresas da região apresentavam, embora tal situação pudesse não ser realmente essa, pois, nesse momento, observa-se o desenvolvimento da região de uma maneira progressiva. Percebe-se, novamente, o exagero contido no discurso publicado, pois a região estava consolidando a indústria coureiro-calçadista. É verdade que havia muitos curtumes e fábricas de calçados, principalmente em Novo Hamburgo, mas não era possível comparar a produção da cidade com a produção da Itália, por exemplo.

Em outra ocasião, o jornal publicou matéria com o título: “Cumpra a cada cidadão novo-hamburguês cooperar com a festa do calçado”; a afirmação de Cavasotto, novamente, é assumida pelo jornal, pois, de igual forma, o veículo não evidencia a origem do discurso, assumindo-o como seu. Além

disso, o jornal media um compromisso entre o leitor-morador e a indústria calçadista, que é o envolvimento do hamburguense com um evento da cidade (uma feira de produtores de sapatos). Dessa mediação, percebe-se a descrença dos moradores em relação ao movimento de progresso que os empresários realizavam no município.

No dia 28 de maio de 1962, o jornal ratificou seu envolvimento com a FENAC, perceptível nas expressões: “orgulho para o Vale do Rio do Sinos; necessária colaboração de todos; capacidade de Novo Hamburgo em jogo”. As duas últimas expressões revelam preocupação por parte do periódico em relação ao sucesso da realização da feira do calçado, pois invoca a colaboração dos leitores, relacionando a ela o sucesso do desenvolvimento industrial da região. Nesses enunciados percebe-se um tom ameaçador, ou, quem sabe, uma súplica dirigida à coletividade, pedindo o comprometimento dos cidadãos, bem como apelando para a noção de pertencimento a um grupo.

Em relação à mobilização que o jornal promoveu em convencer os moradores de que a cidade apresentava grande desenvolvimento, é interessante questionar o porquê dessa atitude. De acordo com depoimentos daquela época, a descrença com o desenvolvimento da indústria no município era grande, envolvendo não só os moradores, bem como os empresários.³ Vê-se, mais uma vez, a clara noção de que a linguagem cria realidades, pois, ao registrar, constantemente, o crescimento da indústria calçadista, quer mesmo transformá-lo em realidade, convencendo os leitores desse desenvolvimento.

Outro momento de intenso comprometimento do veículo com a ideia de desenvolvimento econômico da cidade é perceptível na proposta que o jornal fez, em 1961, aos empresários. O veículo sugeriu a ida de uma comitiva ao Sudeste e Nordeste do país, com a tarefa de mostrar ao Brasil o crescimento da indústria calçadista na região do Vale do Sinos. Tal movimento recebeu o nome de *Raid* do Calçado e teve ampla cobertura por parte do jornal, mostrando aos leitores todo o trajeto realizado pelo grupo, uma vez que um jornalista acompanhou o grupo de representantes.

O *Raid* mostrou a cidade não só para o Brasil, mas também para a região, enfatizando a ideia de progresso e qualidade da produção econômica da região. Assim, durante o percurso desse grupo, o periódico publicou várias ma-

térias a respeito dos encontros que a comitiva teve com governadores e outras autoridades, revelando, assim, a importância do grupo, o qual era recebido por pessoas importantes, no meio político da época. O jornal assumiu, então, o papel de “divulgador oficial” das matérias relacionadas ao setor econômico da região, pois se colocou ao lado dos empresários, lojistas e demais profissionais da área, publicando matérias que revelavam qualidades das empresas da região.

O “FENAC em Marcha” foi um caderno publicado ao longo do ano de 1963, o qual teve o objetivo de mostrar e fazer os leitores crerem na importância da elaboração de uma feira de calçados na região, porque ajudaria a construir, diante do país, a imagem de região grande produtora de sapatos. Além disso, em toda edição o jornal conclamava a população a apoiar a realização da Feira do Calçado, como é possível ver na chamada de matéria: “Necessária colaboração de todos” (24/02/1962). Percebe-se nesse caderno a enfática tentativa do veículo em envolver todos os setores da região na elaboração dessa feira, apontando, então, para certo descrédito em relação ao sucesso da economia da região, por parte de setores do município. Nas matérias da época, é possível verificar que o jornal manteve-se próximo do contexto dos moradores da cidade, uma vez que reforçava constantemente a importância dos acontecimentos do município e do Vale.

Houve, também, nesses anos que se analisam, a presença constante de anúncios publicitários de empresas calçadistas. Na maior parte das vezes, tais anúncios circundavam as matérias que versavam sobre assuntos associados à economia da região. Então, o aspecto econômico presente nos meios de comunicação, e mencionado por Charaudeau (2006), fez-se presente no jornal analisado de maneira evidente, pois, ao mesmo tempo em que apresentava matérias sobre o desenvolvimento econômico do Vale, o jornal proporcionava espaço para anúncios publicitários dessas mesmas empresas.

Considerações finais

O jornal assumiu, com a comunidade, o compromisso de divulgar o desenvolvimento do município, no que se refere à conquista do crescimento

econômico das indústrias de calçados e às vendas desses produtos para o país. E, para tanto, acompanhou desde as reivindicações de melhoria de telefonia, de instalação de uma faculdade na cidade, culminando na divulgação do município, não só para a região mas para o país, como um lugar de prosperidade e pujança.

O veículo de comunicação e os empresários estabeleceram entre si um contrato de divulgação do município e do crescimento da indústria, bem como das aquisições, reformas, novas instalações das empresas calçadistas. Viu-se, ao longo das análises, que o *Jornal NH* constituiu-se como anunciador do progresso tecnológico do município, motivando, assim, os cidadãos a participarem, compartilharem e crerem no desenvolvimento e no progresso da cidade.

Além disso, o periódico manteve-se muito próximo desses industriais e lojistas em momentos específicos como o *Raid* do Calçado, sendo que representantes do grupo viajaram junto com os industriais. Esse movimento teve a cobertura intensa do veículo, possibilitando aos moradores da cidade que acompanhassem o trajeto realizado pelos participantes, mas que também reconhecessem a possibilidade de Novo Hamburgo ser tratada como a capital brasileira do calçado.

O otimismo, com o desenvolvimento econômico do município, foi evidente ao longo da análise e observação das matérias, podendo-se afirmar que o jornal colocou-se, para a cidade, realmente como responsável pela elaboração de sentidos, bem como estruturador de certas realidades, como o crescimento da indústria da região.

Pode-se observar, também, que o veículo de comunicação firmou contratos com determinadas pessoas, com algumas classes sociais, e com várias empresas, que foram reforçados ao longo dos anos selecionados. Em algumas ocasiões, o discurso tornou-se tão efusivo que, para o leitor mais atento, compromete a verossimilhança de tais informações, o que poderia conduzir o leitor atual a certa desconfiança: o que o jornal pretendia com a posição adotada? Que relações ele estabeleceu com as classes e entidades sociais representadas nos seus discursos?

Nesse momento, é possível identificar a ideologia do jornal, um veículo que se voltou para a cidade na qual está situado, proporcionando, assim, aos moradores, a possibilidade de verificarem o quanto a cidade crescia, o quanto ela se fazia perceber no Estado e no país. Ou, ao menos, o que se desejava que os leitores pensassem com a publicação das matérias, as quais tiveram como intenção evidenciar o desenvolvimento econômico da região, voltado para a produção de calçados e, na década seguinte, para exportação dessa produção.

Percebe-se, então, que era uma época de intenso entusiasmo, o qual é, em vários momentos, anunciado pelas matérias do jornal. Tal sentimento contribuiu para a elaboração de certos valores e verdades presentes até hoje na região, como: a cidade ser o maior pólo produtor de calçados, mesmo que isso já se tenha modificado; o hamburguense ser um povo orgulhoso de sua origem germânica, sendo que a maior parte da população, hoje, é formada por indivíduos naturais de outras cidades, provenientes de outras regiões do Estado e de outras origens étnicas.

Por outro lado, é interessante observar como o discurso do jornal foi aceito pelos leitores da região, porque, de certa maneira, eles viram-se “protegidos” pelo veículo. Então, como não acreditar nesse veículo? A relação que se estabeleceu entre enunciador e receptor até hoje se mantém, ou seja, o jornal soube construí-se como o veículo mais lido da região, evitando que grupos editoriais, até mesmo maiores, vendessem mais que o *Jornal NH*.

NOTAS

1 Atualmente o Grupo Editorial Sinos publica, também, revistas e jornais voltados para o setor coureiro-calçadista como a revista *Lançamentos e Lançamentos Componentes, Couros, Máquinas e Serviços*, o *Jornal Exclusivo*, o *Exclusivo On Line*, *Portal do calçado e da moda*, com notícias atualizadas diariamente, além dos jornais *VS*, *Diário de Canoas* e *ABC Domingo*. O grupo ainda mantém um provedor de internet, o Sinosnet, o Sinoscorp de internet corporativa, além de uma emissora de rádio, a ABC 900 AM.

2 Os jornais diários e o jornal e as revistas dirigidos ao setor coureiro-calçadista possuem o invejável índice de cerca de 95% de sua circulação em assinaturas. Os primeiros somam uma tiragem diária superior a 63.500 exemplares, distribuídos em cerca de 45 municípios, uma área que compreende a Região Metropolitana de Porto Alegre, Vale do Sinos, Vale do

Caí, Vale do Paranhana, Serra Turística e parte do Litoral Norte, o que representa 19,29% da população do Rio Grande do Sul. São mais de 2 milhões de habitantes e uma das maiores rendas per capita do país. Segundo <http://www.gruposinos.com.br/>

3 Relato de Arnaldo Avelino Schmitz in: SCHEMES *et alii*. *Memória do Setor Coureiro-Calçadista: pioneiros e empreendedores do Vale do Rio dos Sinos*. Novo Hamburgo: Feevale, 2005.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, João Carlos. *O papel do Jornal NH no desenvolvimento econômico regional*. In: 3º. Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. *Novo Hamburgo: Centro Universitário Feevale*. CD-ROM. 2005

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1977.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

COSTA, Achyles. A trajetória competitiva da indústria de calçados do Vale do Sinos. In: *A indústria calçadista no Rio Grande do Sul*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

GRUPO EDITORIAL SINOS. Apresenta dados e informações a respeito do Jornal NH e outros veículos de comunicação de propriedade do grupo. Acesso em: <http://www.gruposinos.com.br/> Acesso 12/08/2008.

MAINGUENEAU, M. *Análise de textos de Comunicação*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2000.

ORLANDI, Eni; LAGAZZI-RODRIGUES, S. *Discurso e textualidade*. Campinas: Pontes Editores, 2006.

ORLANDI, Eni. *Análise do Discurso*. 5.ed. São Paulo: Pontes, 2003.

PESAVENTO, Sandra. *História do Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

SCHEMES, Cláudia et al. *Memória do setor coureiro-calçadista: pioneiros e empreendedores do Vale do Rio dos Sinos*. Novo Hamburgo: Feevale, 2005.

SCHEMES, Claudia. *Pedro Adams Filho: Empreendedorismo, indústria calçadista e emancipação de Novo Hamburgo (1901-1935)*. Porto Alegre/RS. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre PUC/RS, 2006.

Telejornalismo como espetáculo: uma observação do *Jornal Nacional* na cobertura dos casos Isabella e Eloá

TV News as entertainment: An observation of “Jornal Nacional” on covering Isabella and Eloá cases

Florentina das Neves SOUZA

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP).
Autora do livro *Telejornalismo e Poder nas Eleições Presidenciais*. Professora do curso de Comunicação Social da Universidade Estadual de Londrina – UEL – Londrina/PR – Brasil.
E-mail: flora@uel.br

RESUMO

Este artigo analisa o modo como o telejornalismo contribui para a formação da opinião pública utilizando recursos espetaculares. O corpus foi constituído por reportagens constantes de 30 edições do *Jornal Nacional*, compreendendo o período de cobertura de dois casos criminais de grande repercussão em 2008 – o assassinato da menina Isabella Nardoni, em São Paulo e do sequestro e assassinato da jovem Eloá, em Santo André. Discute o emprego, pelo telejornal de maior audiência do país, de uma série de elementos discursivos apelativos numa cobertura realizada com elementos similares nos dois casos. Conclui que a utilização desses recursos produziu consequências de agendamento e espetacularização da notícia como forma de conseguir audiência e superação diante de outras mídias.

PALAVRAS-CHAVE: Jornal Nacional – caso Isabella – caso Eloá – espetáculo – sensacionalismo.

ABSTRACT

This article examines how TV newscast contributes to the formation of public opinion using spectacular instruments. The corpus was organized in 30 editions of the *Jornal Nacional* (Brazilian TV news show), including the period two great impact criminal cases in 2008 - the murder of a girl named Isabella Nardone, in São Paulo and the kidnapping and murder of Eloá, a teenager in Santo André. We discuss the use of a series of similar appealing discourse elements in both cases by the largest audience TV news in Brazil. We conclude that the use of those resources produced consequences on scheduling and made news spectacular in order to get more viewers and overcome other media.

KEY-WORDS: Jornal Nacional – Isabella’s case – Eloá’s case – show – sensationalism.

Este artigo registra, por meio de um estudo sistemático do telejornal, resultados que demonstram o comportamento do *Jornal Nacional*, da *Rede Globo*, na cobertura de dois crimes midiaticizados em 2008: os casos Isabella e Eloá.

O trabalho observa aspectos qualitativos e quantitativos de 30 edições do *Jornal Nacional* em períodos distintos do ano de 2008. No primeiro período, entre 1 de abril a 3 de maio, são estudadas 20 edições do telejornal e no segundo período, que compreende de 13 a 24 de outubro, 10 edições foram selecionadas.¹

O problema em estudo vincula-se à questão de como a cobertura desse telejornal, que não é considerado sensacionalista, buscou a ótica do sensacionalismo e do espetáculo, ultrapassando o objetivo primeiro: o da informação. A análise tem por meta exemplificar, por meio da abordagem dos fatores de agendamento e espetacularização, os procedimentos adotados e os efeitos que produzem. O *Jornal Nacional* foi escolhido como objeto dessa reflexão porque para ele convergiu atenção intensa do noticiário nos dois casos e por ser o programa uma referência nacional em telejornalismo. Além disso, o *JN* é o mais antigo telejornal brasileiro, ainda em transmissão, o primeiro a ser transmitido em rede nacional e o líder em audiência no seu horário.

O telejornal *JN* tem um formato padrão desde 1969, quando foi criado, oferece constantemente ao telespectador matérias produzidas e simples com a presença do repórter (vts e reportagens) ou textos em notas. Na abordagem do “corpus” deste artigo esse telejornal usou os elementos que estão presentes diariamente no noticiário, mas utilizou, também, recursos que geraram a espetacularização: seja na atuação de repórter seja na escolha das imagens.

Os casos Isabella e Eloá

Isabella, uma criança que tirou a família do anonimato no momento em que perdeu a vida e Eloá, uma jovem sequestrada e assassinada diante de todo o Brasil. Duas tragédias que não teriam a mesma repercussão se não tivessem sido transformadas em “casos midiáticos”.

A divulgação do assassinato de Isabella Nardoni causou grande enternecimento e mobilizou a opinião pública durante mais de um mês, em que o caso agendou a discussão em lugares públicos e ambientes particulares deste país. Os telejornais e outros programas de televisão exploraram o fato transformando-o em um escândalo midiático. Isabella Nardoni, de cinco anos, teria sido jogada da janela do sexto andar do apartamento do pai, Alexandre Nardoni, no dia 29 de março de 2008. O inquérito policial concluiu que a menina foi asfixiada antes de ser atirada pela janela do quarto dos irmãos. O pai e a mulher, Anna Carolina Jatobá, foram apontados como os principais suspeitos da morte da menina.

Em 13 de outubro, depois de um “relativo descanso” da persuasão do caso Isabella, um sequestro com um desfecho surpreendente e trágico substitui, mas relembra, a imagem de Isabella na Mídia. Eloá Cristina Pimentel de 15 anos e a amiga Nayara Rodrigues da Silva foram feitas reféns no apartamento de Eloá, em um condomínio popular em Santo André, pelo ex-namorado da moça, Lindemberg Fernandes Alves de 22 anos. A tragédia anunciada culminou com a morte da jovem depois de seis dias de sequestro.

Telejornalismo e espetáculo

A cobertura exagerada e o uso de recursos apelativos e espetaculares sempre contribuíram para o agendamento da opinião pública e mostraram a prepotente interferência da televisão brasileira em função da audiência. Embora, no Brasil, a narrativa espetacular e o sensacionalismo já estivessem presentes nos telejornais desde a década de 60, são muitos os exemplos recentes do uso do espetáculo, só na década de 1990: a exibição do suicídio, ao

vivo, de Daniele Lopes, em 1993; a *Escola Base*, em 1994 e o *Bar Bodega*, em 1996.

O *Jornal Nacional*, apesar de não ter o perfil do telejornalismo sensacionalista, usa o exagero e a espetacularização como ingredientes na guerra pela audiência: o caso do *ônibus 174*, em 2000; o *assassinato do menino João Hélio*, em fevereiro de 2007; a instigante história do encontro do *menino Pedrinho*, em 2002 e que virou enredo de novela; só para relacionar alguns exemplos.

A cobertura dos casos Isabella e Eloá foram os modelos da notícia transformada em espetáculo. Conforme definição de Guy Debord (1997), o “espetáculo” utilizado pelos meios de comunicação de massa vai muito além da interferência na vida das pessoas, faz com que a sociedade seja obrigada a contemplar e a consumir passivamente as imagens de tudo o que lhes falta em sua existência real. Na concepção de Debord, a notícia espetacularizada torna a imagem, entrevistas e reportagens realidades personalizadas para quem a assiste. O telespectador olha para o que está sendo transmitido pela televisão como fatia de sua vida ou algo que falta na sua vida e que é recuperado por meio de uma imagem.

No Brasil, a forma de atuação do telejornalismo, principalmente na TV aberta, pode delimitar rumos para o telespectador e para a sociedade na qual ele está inserido. Os noticiários de televisão, muitas vezes, veiculam matérias que possuem recursos próximos da ficção, com uma linguagem dramática, teatral e podem ser comparadas a uma história ficcional, tanto que as notícias acabam inspirando séries e novelas, como já foi exemplificado. Além disso, um fato pode ser explorado de outras maneiras, e desdobrar-se em novas matérias do mesmo assunto, acentuando a característica dramática e novelesca (COUTINHO, 2006).

O telejornal é um dos principais mediadores da sociedade, promove desconexões e recomposições em relação à realidade nacional, chega a ser uma entidade supranacional (BECKER, 2006). A forma como os assuntos são expostos, num híbrido de ficção e realidade, funciona como uma mercadoria para alcançar a audiência.

Isabella no *Jornal Nacional*

Para cobrir a tragédia acontecida com Isabella Nardoni a chefia do *Jornal Nacional* movimentou uma equipe com mais de 50 profissionais entre repórteres, pauteiros, repórteres cinematográficos e editores.² Foram 40 dias de cobertura intensa em 36 telejornais que veicularam 60 matérias.³ Da segunda semana de maio até o dia 20, o telejornal ainda colocou matérias sobre o caso, diariamente, mas sem o exagero inicial e, a partir do dia 20 de maio até o final de 2008, só entrou no telejornal algum fato significativo e novo.

Das seis semanas em que o caso Isabella esteve em exibição no *JN* as edições do telejornal totalizaram cerca de 18 horas, em que se verifica um total de mais de quatro horas de cobertura, seja em reportagens, entrevistas ou notas. Dentro das 20 edições estudadas foram quase três horas destinadas ao caso. As matérias foram exaustivas e houve edição em que o assunto tomou mais de 50 % do telejornal como no dia 21/04, uma segunda feira, em que o noticiário repetiu a entrevista do casal acusado, dada ao programa Fantástico no dia anterior.

A espetacularização do caso

No primeiro dia de cobertura, no dia 31 de março, o telejornal ainda adotou um tom de precaução, mesmo assim usou palavras exageradas na chamada do telejornal. Muita gente ainda não tinha conhecimento do caso, mas o editores usaram a frase: “a morte que sensibilizou paulistas e brasileiros”.

O trecho selecionado descreve a cobertura a partir da terça feira, dia 1 de abril. O *Jornal Nacional*, neste dia, destaca uma matéria sobre o caso informando acerca dos depoimentos prestados e, num tom de comoção, mostra intimidades da mãe de Isabella, Ana Carolina Oliveira com a filha. Apresenta fotos e uma página no “orkut”, Internet.

Repórter - A mãe de Isabella não prestou depoimentos, mas numa página de relacionamentos na Internet agradeceu a solidariedade dos amigos. “Quero agradecer as pessoas que estão me escrevendo”.

Repórter - Também escreveu uma mensagem para Isabella: “Filha maravilhosa da minha vida, você será eterna. Lutarei para conquistar tudo nessa vida em nosso nome”. “Te amarei para sempre”. (JN – 1/04)

Foi o primeiro exemplo do discurso dramático e emotivo usado pelo telejornal como um texto de trama de telenovela. No dia 3 de abril, outra narração é enfatizada, no entanto, com uma reportagem ainda mais comovente e apelativa que a anterior. É utilizada uma trilha sonora, com imagens de pessoas felizes numa sequência cinematográfica, com um clima triste. Na sequência, algumas entrevistas com crianças e familiares de amigos na escola sobre o perfil de Isabella.

A reportagem vai ainda à sala de aula e mostra a professora estimulando as crianças a desenharem sobre a menina. Este tipo de produção é comum no *JN*. O repórter ou produtor pede as pessoas envolvidas na matéria que tomem atitudes que serão registradas pela equipe com um determinado objetivo, ou seja, a notícia é roteirizada anteriormente como em uma cena de novela e o roteiro busca a máxima comoção possível. A emoção também é um elemento da espetacularização tratada por Debord (1997).

Repórter - Isabella, a menina sorridente que aparece nesse vídeo divulgado hoje na Internet, faria seis anos daqui a duas semanas. As fotos foram reunidas pelo namorado da mãe, Ana Carolina Oliveira, em uma homenagem à menina.

Repórter - O pequeno João Victor conheceu Isabella. Do que vocês brincavam?

João Victor - De piscina de bolinha.

Repórter - Ela era uma boa amiga para você?

Repórter - A avó dele conta como o menino reagiu.

Avó de João Victor - Ele falou: Vó, hoje a Isabella não vêm, porque ela caiu pela janela, então ela só volta amanhã. Isso na consciência dele, né. Ele pensa assim.

Entrevistada - Ela era linda, sorridente.

Repórter - Um anjo, é assim que a mãe quer que Isabella seja lembrada.

Repórter - Hoje na sala de aula Isabella foi lembrada.

Professora - Vamos todo mundo fazer um desenho bem lindo, bem colorido, tá? Para ela poder ver nosso desenho lá com o papai do céu.

Repórter - [...] e com traços ainda desajeitados as crianças foram registrando as recordações da amiga”. (JN – 3/04)

Além da reportagem emotiva, o telejornal usou mais de 10 minutos para falar do caso, houve *VTs* e *links* movimentados com três minutos sobre a pri-

são do casal acusado. Foram usadas imagens produzidas de helicóptero com entrada de equipes “ao vivo” e com cenas parecidas com as de uma superprodução em filmes de ação.

O *Jornal Nacional* apresentou ainda uma matéria sobre o trabalho dos policiais durante perícia e uma reportagem de mais de dois minutos que mostrava a tristeza das pessoas nas ruas e as conversas públicas sobre o assunto. Um exemplo do agendamento provocado pela mídia.

Na sexta feira, dia 4 de abril, o noticiário ainda destacou nove minutos para o caso. Foram matérias sobre a missa de sétimo dia da menina e os trabalhos da polícia e do promotor Francisco Cembranelli. Uma equipe fez o acompanhamento da missa “ao vivo”. Os recursos comoventes do dia se situaram nas imagens da cerimônia com trechos de músicas, orações e um momento em que o padre pede preces em silêncio. A entrada da repórter em tempo real foi uma forma para aproximar o telespectador, como se ele também estivesse participando do ritual, utilizando mais palavras comoventes.

Na reportagem em que foi apresentado o promotor do caso Isabella, ficou evidenciado que a edição do *Jornal Nacional* priorizaria a unilateralidade ao longo dos quarenta dias de cobertura. Nas entrevistas editadas pelo telejornal ele se manifestava como alguém que queria vingar a morte de Isabella, como um justiceiro ou como alguém personificando a própria justiça.

Apresentador - O promotor que acompanha as investigações da morte da menina Isabella afirmou hoje em São Paulo que há muitas contradições a serem esclarecidas no caso. Para Francisco Cembranelli, várias versões dadas à polícia pelo pai e pela madrasta da criança são fantasiosas.

Repórter - O Ministério Público duvida da versão apresentada pelo pai e pela madrasta de Isabella. O promotor que acompanha o caso afirma que existem contradições entre os suspeitos e as testemunhas, por exemplo, os horários em que Alexandre chegou no prédio, em que momento Alexandre teria subido no apartamento e descido depois.

Promotor - Existem muitos trechos fantasiosos, difíceis de concretizar.

Repórter - José Cembranelli disse que a investigação deve levar em conta dois novos boletins de ocorrência que envolvem Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá.

Promotor - Alguns boletins de ocorrência que foram anexados aí, e que mostram alguns aspectos da personalidade dos envolvidos. (JN- 4/ 04)

Promotor - Eu farei o que a sociedade espera que um promotor faça. Eu quero justiça. (JN -11/04)

Durante a cobertura do caso Isabella a reprodução de adjetivos, informações controvertidas e conclusivas, mesmo sem a conclusão pericial e do inquérito, características do discurso espetacular, foi constante. A maneira como algumas matérias no *Jornal Nacional* são apresentadas ao telespectador mostra a aproximação entre estratégias espetaculosas e a produção da notícia como discurso informativo (Oliveira Junior, 2006),

Apresentadora - E peritos descobrem como foi o assassinato que deixou o país atônito.

Apresentadora - Peritos da Polícia Civil de São Paulo concluíram como foi o assassinato de Isabella. Eles ainda não podem afirmar quem cometeu o crime, mas sabem que foi uma ação extremamente violenta. A reportagem é de César Tralli.

Repórter - [...] o assassino de Isabella de fato arremessou a menina pelo buraco da rede e, no momento da queda, ela estava desmaiada. Segundo a polícia Isabella foi jogada de ponta cabeça, tanto que as marcas das mãos dela ficaram logo abaixo da janela. (JN – 7/04)

Apresentador - Uma toalha suja de sangue.

Apresentadora - Uma fralda de tecido.

Apresentador - E os peritos chegam a uma conclusão sobre a morte de Isabella.

Apresentador - Peritos encontraram uma fralda e uma toalha com sangue de Isabella dentro do apartamento do pai e da madrasta e chegaram a uma conclusão sobre a causa e a morte da menina. (JN - 17/04)

No dia 8 de abril, o fato novo: imagens de Isabella com a família em um supermercado algumas horas antes do crime. O telejornal durante quase cinco minutos ressaltou o assunto repetindo informações, imagens e dando detalhes que reforçavam o pré-julgamento do discurso.

Apresentador - Em São Paulo, câmeras de segurança de um supermercado mostram a menina Isabella passeando com a família horas antes do crime.

Repórter - Voltando a imagem dá para ver que Alexandre usava camiseta clara, bermuda jeans e chinelo. Roupa semelhante a que ele vestia seis horas depois, quando Isabella estava caída no jardim. A perícia deve comparar os chinelos usados por Alexandre com a pegada de calçados de uma pessoa adulta encontrada no quarto das crianças. Os peritos já sabem que quando o pai de Isabella foi à delegacia usava sapatos de camurça marrom. A perícia já concluiu o exame das roupas recolhidas no apartamento. (JN- 8/04)

No dia em que Alexandre e Anna Carolina são colocados em liberdade, por meio de um *Habeas Corpus* (10/04), o telejornal aumentou novamente o tempo de cobertura. Foram dedicados oito minutos ao caso. As matérias destacavam a população que se aglomerava em frente à delegacia e nas proximidades da casa de parentes do casal, pedindo a prisão de ambos. Neste

momento se evidenciou, novamente, uma cobertura cinematográfica, com o uso de helicóptero, várias equipes, *VTs* e entradas “ao vivo” de repórteres.

Em outras edições, foi destacada a presença de pessoas alheias ao caso, porém, “sensibilizadas” e revoltadas. Elas se manifestaram de diversas formas: vandalismo, gritos de protesto, orações e músicas. E quanto mais a televisão as exibia, mais pessoas apareciam.

Repórter - Foi só a notícia se espalhar que as atenções se voltaram para dois distritos policiais. [...] Mas foi Alexandre Nardoni, sem ser visto, que deixou primeiro o distrito onde estava preso. Para despistar, um homem colocou um cobertor na cabeça e entrou no carro como se fosse Alexandre. O veículo foi rapidamente cercado, algumas pessoas batiam na lataria aos gritos.

Repórter - Nesta imagem você vê Alexandre acompanhado por policiais correndo para a entrada do IML.

Repórter - Muita confusão também na delegacia aonde estava Anna Carolina Jatobá. Ela saiu com a delegada do distrito e também foi alvo de acusações. (JN-10/04)

Repórter - [...] Entre os curiosos, gente que percorreu longas distâncias

Entrevistada - Quatrocentos quilômetros.

Entrevistada - Que se faça justiça e peguem que foi quem fez realmente isso com essa menina. Que era um anjinho, uma princesa. (JN -18/04)

Repórter - Pessoas comuns, comovidas com a história da menina que elas só conhecem por fotografia.

A cobertura dos dias 10 e 11 se assemelha ao caso, já citado da “escola base”, em 1994, quando a população, excitada, co-participava do caso como promotora pública: o público tende a atribuir aos fatos relatados pela mídia, segundo Wolf (2001), uma importância que reflete de perto a ênfase atribuída pelos *mass media* aos acontecimentos, aos problemas, às pessoas.

Os dados coletados mostraram que, no dia 15 de abril, o *JN* exibiu, entre as reportagens, um VT com moradores do prédio vizinho ao do homicídio. O casal deu uma entrevista “exclusiva” anunciada solenemente pelo telejornal como algo sensacional: um recurso para garantir a audiência. A matéria foi “chamada” por diversas vezes, porém exibida só no final. Os entrevistados foram “poupados”, portanto, nem nomes nem a imagem foram exibidos.

No texto da apresentadora e na narração do repórter usa-se a qualificação dos entrevistados “ela advogada e ele trabalha como autônomo” e imagens ao

fundo de uma Bíblia aberta. Os discursos visuais e textuais personalizam e dão credibilidade para o casal. As perguntas também são preparadas para respostas com uma carga emocional forte, característica do espetáculo que parece constituir-se na forma comum às emissões de ficção e realidade na TV (REZENDE, 2000).

Apresentadora - O Jornal Nacional vai exibir agora uma entrevista exclusiva com duas pessoas que a polícia de São Paulo considera testemunhas chave na investigação do assassinato de Isabella Nardoni. Um casal que mora no prédio vizinho ao edifício onde ocorreu o crime. Ela é advogada, ele trabalha como autônomo, é coordenador de equipes de segurança.

Os dois já depuseram à polícia e adiantaram aos repórteres César Tralli e Walter Mesquita que repetirão em juízo tudo que relataram nesta reportagem. Aqui eles dão seu relato sobre o que teriam visto e ouvido naquela noite, antes e depois da queda de Isabella. São versões que a polícia agrega e compara aos depoimentos de Alexandre Nardoni e Ana Jatobá e outras dezenas de testemunhas ouvidas nas investigações do crime.

Entrevistado - E ao me aproximar dela eu vi que os olhos dela estavam estalados.

Repórter - Abertos?

Entrevistado - É, os olhos abertos, arregalados. A boquinha entreaberta manchada de sangue e praticamente desfalecida ali no chão.[...]

Repórter - O que mais mexeu com o senhor desde então?

Entrevistado - O que mais mexeu comigo foi ver aquela criança deitada no solo, sem uma explicação. Ela não representava perigo para ninguém. (JN-15/04)

A comoção volta à tona na edição do dia 18 de abril, quando a menina completaria seis anos. Com mais de 12 minutos de cobertura, a primeira matéria dá detalhes sobre a conclusão do inquérito e a segunda comove: a página de relacionamentos na internet da mãe da menina, um poema e imagens da mãe e filha em momentos felizes. A reportagem mostra uma escola, onde Isabella estudou e os colegas cantando parabéns. Foi mais uma matéria produzida e editada com um roteiro pronto, comum em uma produção para um espetáculo.

Repórter - Na página de relacionamentos que tem na Internet Ana Carolina divulgou uma mensagem inspirada num poema inglês do começo do século passado. Foi mais uma homenagem à memória da filha: 'A morte não é tudo, não é o final. Eu apenas passei para a sala seguinte [...] Por que ficarei esquecido se estiver fora do alcance da visão? Estou simplesmente à sua espera, como num intervalo bem próximo, na outra esquina. Está tudo bem'. (JN - 18/04)

No dia 21 de abril o *Jornal Nacional* deu o maior espaço até então para o caso: 19m40s. O telejornal repetiu e repercutiu, em vários VTs, e com detalhes, a entrevista de mais de 35 minutos do casal no programa *Fantástico*. A entrevista do JN, mais uma vez, foi direcionada e mostrava, depois de cada “fala” dos entrevistados, possíveis incoerências, sem permitir à opinião pública sua própria conclusão. Além disso, este recorte demonstra que o telejornal foi tendencioso na abordagem fazendo uma matéria “irrefutável” que já condenava o casal sem julgamento.

A edição do programa ainda colocou dois psiquiatras para assistirem a entrevista e fazerem sua avaliação do casal entrevistado. A reportagem foi apenas para reforçar o que o telejornal já vinha atestando: a culpa do casal e ratificar algumas insinuações já levantadas anteriormente no telejornal.

Apresentadora - O Brasil acompanhou ontem à noite a entrevista concedida, com exclusividade, ao *Fantástico* por Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jantobá. O casal negou participação no assassinato da menina Isabella e voltou a alegar que o crime foi cometido por uma terceira pessoa. O *Jornal Nacional* vai confrontar agora o que disseram o pai e a madrasta com as conclusões da polícia. A reportagem é de Maurício Ferraz.

Entrevistada - Eu nunca encostei um dedo nela, eu sou mãe, você acha que o que eu não quero para o filho dos outros, vou querer para os meus filhos? Isso não tem cabimento o que estão falando.

Repórter - Os legistas atestam que as marcas de esganadura em Isabella são compatíveis com as mãos da madrasta.

Entrevistado (Psiquiatra) - [...] Levou a sensação de que era uma história um pouco ensaiada, porque o tempo todo eles faziam questão de falar da união familiar. Nenhum momento se vê um gesto de carinho, eles não se tocam, eles não se olham, eles não se compartilham naquela emoção. (JN - 21/04)

Nos dias 21 e 22, o telejornal apresentou uma matéria sobre a participação da mãe de Isabella em um show pela paz. O Show comandado pelo padre “estrela” Marcelo Rossi teve a presença de vários artistas, inclusive da *Rede Globo*, que pediam por justiça. A matéria novamente foi apelativa.

Dos dias 22 até o dia 29 de abril, período analisado neste estudo, o telejornal exibiu diariamente o caso com uma cobertura que variou de 4m e 30s até 10 minutos. O ápice deste período esteve no dia 22 de abril quando ainda são apresentados detalhes do trabalho da polícia e os depoimentos são

transferidos. Porém no dia 28, com uma cobertura em estilo cinematográfico, o *Jornal Nacional* divulgou detalhes da reconstituição do crime, feita pela polícia no dia anterior. O apelo emocional continuou fazendo parte do conteúdo da abordagem sobre o caso, principalmente no dia 29 de abril quando uma missa lembrou um mês da morte de Isabella.

Eloá no *Jornal Nacional*

A cobertura do *Jornal Nacional* para o caso Eloá também foi exagerada, como no restante da mídia. Porém, no início, o telejornal foi cauteloso, fez uma cobertura amena e no primeiro dia do sequestro, 13 de outubro, nem pautou a matéria. O telejornal começou a dar importância para o episódio quando as outras emissoras já disputavam audiência entre si, mas foi o *JN* o primeiro a colocar uma repórter falando diretamente com o sequestrador. Fato que jamais havia acontecido no telejornalismo brasileiro. “No caso Eloá, a TV mudou o rumo dos acontecimentos ao bloquear as negociações telefônicas da polícia com o sequestrador e interferir no seu humor” (LEAL FILHO, 2009).

O telejornal cobriu o caso Eloá durante 10 edições seguidas, até o dia 24 de outubro e depois passou a cobrir esporadicamente, com fatos novos que surgiram ao longo do mês. O diferencial da cobertura em relação aos outros telejornais é que a ênfase aconteceu a partir do dia 17, quando do desfecho do sequestro até depois do enterro da jovem. Houve dia em que a cobertura apresentou até 10 matérias com pautas diferentes, ouvindo peritos, ex-policiais especializados, psiquiatras e até políticos e as opiniões eram em geral contra a ação da polícia.

Espetacularização do caso

A cobertura no *Jornal Nacional*, começou no dia 14 de outubro, com uma reportagem e uma entrada “ao vivo” que somaram três minutos. No dia 15, em duas matérias, o telejornal procurou outra vertente de cobertura e mostrou, pela primeira vez, uma repórter da *TV Globo*, Zelda Melo, conversando

por telefone com o sequestrador. O formato foi repetido por outras emissoras de TV até o desfecho trágico. O *JN* procurou, ainda, colher entrevistas de adolescentes sobre o caso e mostrar o aglomerado de pessoas ao redor do prédio, abordagens semelhantes às utilizadas na cobertura do caso Isabella. Alguns textos foram usados para exemplificar a gravidade do sequestro, porém, ao mesmo tempo, o tom era de sensacionalismo.

Repórter - Por telefone, Lindemberg disse à repórter Zelda Melo que está esperando o momento certo para libertar Eloá.

No dia 17/10, dia do desfecho trágico do sequestro, o *Jornal Nacional* apresentou seis matérias entre notas, VTs e entradas “ao vivo”, com mais de 11 minutos de cobertura e a participação de cinco repórteres. As matérias foram em torno do dia: cronologia do sequestro, o estado de saúde das sequestradas, a prisão do sequestrador e uma matéria produzida (aparentemente já estava pronta) sobre o perfil de Lindemberg.

A espetacularização utilizada pelo telejornal não estava apenas nos números: um terço do telejornal sobre o assunto; participação de cinco repórteres e uma superprodução com mais equipes e uso de helicópteros, mas, sobretudo, na seleção das imagens repetitivas e chocantes, no uso dos adjetivos e escolha de entrevistados e a carga emotiva da narração foram pontos fortes.

O telejornal usou ainda uma matéria de quase dois minutos, preparada anteriormente, totalmente dispensável, com a presença de três psicólogos e um psiquiatra. Buscou fotos de Eloá e fotos de Lindemberg em momentos de descontração e ouviu colegas. O formato lembrou as matérias comoventes do caso Isabella e a análise de psicólogos, a pedido do telejornal.

Repórter - Uma paixão doentia, possessiva. Ou apenas o domínio perdido sobre a ex-namorada. Entre o amor e o poder, estaria a motivação para que Lindemberg Alves, de 22 anos, sequestrasse Eloá Pimentel, de 15 anos. É a explicação dos psicólogos.

Repórter - Para os psicólogos, foi justamente a necessidade de ter o controle da situação que prolongou o sequestro. Enquanto negociava com os policiais e fazia exigências, o rapaz teria a sensação de que estava administrando o problema. (JN -17/10)

No sábado, dia 18, quando Eloá ainda era mantida por aparelhos no hospital, o telejornal foi ainda mais sensacionalista. A abordagem foi longa e cansativa e as matérias se tornaram repetitivas. De 27 matérias apresentadas, entre notas e VTs, 11 foram sobre o caso, ou seja, mais de 40% do telejornal. O tempo total da cobertura neste dia foi de quase 23 minutos. Foram apresentadas duas reportagens no hospital, uma delas sobre o estado de saúde das duas adolescentes com um discurso preconizando a morte de Eloá.

Apresentador - É gravíssimo o estado de saúde da adolescente Eloá... Os médicos disseram que ela está em coma irreversível.

Repórter - [...] São exames conclusivos, definitivos que vão apontar se há possibilidade de retomada da atividade cerebral.

Repórter - O silêncio é proporcional à dor. Parentes e amigos de Eloá se aninham pelos corredores do hospital, mas não falam com ninguém. [...] os médicos confirmaram que Eloá não apresentou sinais de atividade cerebral.

Repórter - Apesar de Eloá não ter apresentado nenhuma melhora depois que passou pela porta do hospital, a equipe médica não fala em morte cerebral. (JN -18/10)

A terceira matéria do dia destaca o perfil de Eloá, mostra fotos da garota e as visitas dos amigos e desconhecidos nas páginas de relacionamento da Internet.

Repórter - Hoje, enquanto a vida de Eloá estava por um fio, a página (Internet) já tinha recebido mais de 7,5 mil mensagens. Eloá também aparecia em destaque nas páginas eletrônicas dos dois irmãos: “Minha irmã é linda”, escreveu um deles. Na linguagem telegráfica dos adolescentes ele agradece o apoio e pede orações a Eloá. [...] Falante, fã de música eletrônica, Eloá sempre aparecia maquiada nas fotos, exibindo os longos cabelos. [...] A vida de Eloá mudou depois do início do namoro. Foram 2 anos e 7 meses de relacionamento e mais de dez rompimentos. Até que, na última briga, em agosto deste ano, ela decidiu não atender mais as ligações de Lindemberg. Ele insistia e começou a implicar com os amigos de Eloá. (JN -18/10)

O *Jornal Nacional* mostrou, na quarta reportagem do caso, no dia 18 de outubro, a visita do governador de São Paulo, José Serra, ao hospital e a entrevista onde ele afirma que vai apurar a ação da polícia. O telejornal, na ânsia para buscar o novo e segurar a audiência, é tendencioso e sensacionaliza o fato. A partir desta reportagem com o governador, há uma sequência de matérias, no mesmo dia, em que o discurso do *JN* é enfatizar a falha da polícia.

A edição coloca no ar entrevistas com profissionais contrastando com entrevistas de policiais que agiram no caso e com cenas do desfecho. Os re-

curiosos utilizados impressionam já que entrevistadores incentivam a discussão sobre o erro policial e os editores colocam “falas” que remetem ao erro. Era como o editorial do programa, porém, na “boca” do perito.

Apresentador - O Jornal Nacional ouviu profissionais com experiência em negociações de sequestro e o Conselho Paulista de Direitos da Pessoa Humana.

Apresentador - O Jornal Nacional ouviu um perito independente e um ex-policial para remontar os passos da polícia no momento decisivo da intervenção no apartamento em que as duas jovens eram mantidas reféns. (JN-18/10)

Na segunda feira, dia 20 de outubro, sexto dia de cobertura do caso Eloá, o *Jornal Nacional* colocou no ar seis reportagens e, como a jovem já havia morrido, o realce foi a comoção e o julgamento. Comoção retratada nas reportagens na escola, com amigos, em depoimentos com imagens de Eloá sempre alegre e mostrando as características da personalidade dela. O julgamento antecipado ficava por conta das matérias, redundantes, sobre a ação da polícia no desfecho e entrevistas repetitivas com os peritos escolhidos pelo telejornal. A cobertura é semelhante ao caso Isabella.

Repórter - Quando se tem 15 anos, a escola é a vida. Mas os alunos de um colégio de periferia do ABC Paulista, nesta segunda-feira, tiveram de enfrentar a morte.

Repórter - O perito independente Ricardo Molina analisou as gravações do desfecho do sequestro. Nos 70 segundos que antecedem a ação, ele não identificou nenhum disparo. (JN -20/10)

No auge para usar recursos novelescos e criar um roteiro, talvez para a próxima novela, o telejornal foi buscar entrevistas com parentes de Lindemberg até no Nordeste do país e contar a história comovente do rapaz. A doação dos órgãos de Eloá também foi assunto que pautou várias matérias no dia 20 e no resto da semana, mas a comprovação da força que a televisão ainda exerce e, em particular o *Jornal Nacional*, estava no número de pessoas que passaram pelo velório da garota, só pela chance de ter alguns segundos de fama.

Repórter - Maria Rita Fernandes da Silva, tia de Lindemberg, conta que o sobrinho morou até os 12 anos em Cuiabá, com a mãe, faxineira. O pai, paraibano, não reconheceu o filho. (JN 20/10)

Repórter - O coração de Eloá bate agora no peito de Maria Augusta Silva dos Anjos. Uma paraense que nasceu com um problema cardíaco grave

e, há um ano, se mudou para São Paulo para esperar por um transplante. [...] Um homem de 25 anos veio receber o pâncreas e um dos rins de Eloá. (JN 20/10)
Repórter - O carro prata da prefeitura trazia o caixão branco e dourado de Eloá. Centenas de pessoas esperavam por ela. Na falta de outra reação, aplaudiram. [...] O corpo de Eloá começou a ser velado às 16h. Segundo a Polícia Militar 7 mil pessoas já haviam passado por lá para prestar homenagens. (JN 20/10)

Na terça-feira dia 21 de outubro, no dia do enterro de Eloá, a cobertura do *Jornal Nacional* foi de mais de 21 minutos. Foram oito matérias que enfatizaram o enterro da adolescente, a doação dos órgãos. Sobre a ação da polícia, o *JN* colocou mais duas matérias direcionadas para acusação aos policiais: uma matéria e três minutos e 21 segundos e outra que durou cinco minutos e 41 segundos, dando destaque para análise do perito independente Ricardo Molina, uma espécie de consultor da *Rede Globo*. O *Jornal Nacional* convencionou chamar a ação da polícia de *invasão*.

Apresentadora - A Rede Globo encaminhou ao perito independente Ricardo Molina uma gravação mais prolongada do que a que ele já tinha analisado. [...]

Também nela, o perito não identificou nenhum tiro antes da explosão.

Apresentador - O *Jornal Nacional* teve acesso ao inquérito que apura o assassinato de Eloá Pimentel. Quatro dos cinco policiais que invadiram o apartamento dela afirmaram em depoimento que o que desencadeou a ação foi um tiro do sequestrador. Quem atirou com a espingarda calibre 12 na direção do sequestrador foi o sargento Mário Magalhães Neto. (JN - 21/10)

No enterro de Eloá as imagens mais frequentes e o enfoque eram das camisetas com a foto da adolescente, semelhantes as do caso João Hélio e Isabella, e a multidão que acompanhou o enterro. Na entrevista com a mãe de Eloá, o telejornal evidencia o perdão a Lindemberg. A mãe de Eloá também afirma que a polícia agiu corretamente, mas o destaque estava na narração do repórter quando dizia: ela *defende a polícia*.

Repórter - Quinze horas depois do início do velório, as filas ainda pareciam intermináveis. [...] A maioria, gente que só conheceu Eloá pela TV, quando ela já vivia o maior drama de sua vida.

Com a foto de Eloá no peito, a mãe, Ana Cristina, sofre, mas perdoa.

Entrevistada - Eu consigo perdoar o Lindemberg de todo o meu coração, mas que a justiça seja feita.

Repórter - E defende a polícia.

Entrevistada - A polícia não teve culpa de nada, porque eles lutaram como eu lutei. Eles choraram comigo, como eu chorei. E eu quero agradecer a todos. (JN - 21/10)

A novidade do dia 21 ficou por conta de uma reportagem sobre os antecedentes criminais do pai de Eloá. A equipe do *JN* também espetacularizou o assunto ao destacar um tipo de matéria investigativa, procurando em cartório o registro de Eloá, o nome verdadeiro do pai e buscando entrevista com o pai, que já estava foragido novamente.

Apresentadora - O sequestro e a morte de Eloá revelaram o paradeiro de um foragido da Justiça. O pai da jovem é suspeito de participar de um grupo de extermínio em Maceió. (JN-21/10)

Dos dias 22 até 24 de outubro o telejornal ainda exibiu quatro matérias sobre o caso. No dia 23, uma reportagem longa, com quase quatro minutos, que mostrou detalhes do depoimento de Nayara, onde ela reafirmava que não houve disparo antes da entrada dos policiais no apartamento. As imagens do sequestro se repetiam e as análises de “peritos do *JN*” também.

Embora não esteja no período observado, ressalta-se que, em janeiro de 2009, o caso Eloá ainda repercutia no *JN*. O telejornal se dedicou a destacar a condenação da operação policial pela negligência no sequestro.

Considerações finais

A falta de ética, bom senso e cuidado na cobertura em detrimento da guerra pela audiência fez do telejornal mais assistido no Brasil um protagonista nos episódios aqui estudados. Nos dois casos, a cobertura exagerada e a interferência na opinião pública transformaram o assunto em roteiro novelesco. O apelo na cobertura sistemática e impactante das duas tragédias excedeu as regras e os limites do telejornalismo ao ponto de jornalistas se transformarem em negociadores, peritos e psicólogos.

A cobertura, nos dois fatos, estimulou a opinião pública a se posicionar e até a promover cenas de estrelismo e histeria. Também contribuiu na influência de posicionamentos da polícia nos dois casos. O *Jornal Nacional* divulgou informações do inquérito policial que não eram públicas, foi o primeiro a colocar um repórter em contato direto com o sequestrador, no caso Eloá, e promoveu entrevistas de pessoas que passaram a ser consideradas relevantes no inquérito do caso Isabella.

Ao comparar a cobertura dos dois casos, percebe-se o uso dos mesmos recursos: reportagens carregadas de comoção, a montagem de um verdadeiro aparato comparado a uma produção cinematográfica para os momentos proeminentes da cobertura. O telejornal usou também, para aumentar o drama do roteiro espetacular, as mensagens nas páginas de relacionamentos da Internet dos irmãos e da própria Eloá. O mesmo recurso foi utilizado ao mostrar a mãe de Isabella agradecendo as centenas de mensagens de conforto.

No entanto, verifica-se que a abordagem do telejornal não foi apenas espetacularizada, foi também irresponsável porque apenas levou em conta a audiência do momento, como se os fatos fossem mercadorias. No caso Eloá, outro agravante ocorreu: a televisão se transformou em um procurador ligado aos acontecimentos. Protegido por fontes analistas ou vozes oficiais que investigavam o fato, o noticiário estampou nas edições diárias sua posição sobre o crime. Insinuações, questionamentos e confrontos de informação foram utilizados para culpar aqueles que o *JN* acreditava serem os responsáveis nos dois crimes.

O estilo, sensacional e espetacular, adotado em toda a cobertura, instigou tanto no telespectador brasileiro a assimilação com o assunto que fez eclodirem manifestações de solidariedade e protesto em todo o país. É preciso, entretanto, questionar se é preciso transformar notícias em shows para mobilizar a sociedade. Com atitudes como as que tomou nos dois casos, o telejornal possivelmente estaria revivendo momentos de total descredibilidade diante do seu público, como aconteceu nos anos 1990 quando, ameaçado pela programação chula de emissoras concorrentes, diminui o padrão de seu jornalismo. Dessa forma, pergunta-se: como ficam os mais de 90 % dos brasileiros que só se informam pelos telejornais?

Finalmente, em função de episódios e coberturas, como as ocorridas em 2008, aumenta a necessidade de desenvolvimento de pesquisas e de acompanhamento pelos observatórios dos telejornais para aferir o modo de obter a melhoria da discussão em torno do caráter e da ética no ensino do jornalismo. As avalanches de descompromisso e irresponsabilidade na emissão da informação não devem interferir na sociedade, mesmo que sutilmente, como o faz o *Jornal Nacional* da Rede Globo de Televisão.

NOTAS

1 Dados coletados na pesquisa dos jornalistas Heloisa Pedrosa de Oliveira e Victor Lopes durante desenvolvimento de pesquisa para o TCC em 2008.

2 Fonte: *Folha Online*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u393376.shtml>. Acesso em 02/01/2009

3 Dados da pesquisadora Maria da Consolação Resende Guedes, apresentados no Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal, 2008.

REFERÊNCIAS

- BECKER, Beatriz. 500 Anos do Descobrimento nos Noticiários da TV. In: VIZEU, Alfredo (org.). *Telejornalismo: a nova praça pública*. Florianópolis: Editora Insular, 2006.
- COUTINHO, Iluska. In: VIZEU, Alfredo (org.). *Telejornal e narrativa dramática: um olhar sobre a estrutura da informação em TV*. Florianópolis: Editora Insular, 2006.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- LEAL FILHO, Laurindo. *Caso Eloá*. Disponível em www.cartamaior.com.br. Acesso em: 7 jan. 2009.
- OLIVEIRA Júnior, Moacir. *A sedução da notícia: a informação, espetáculo no Jornal Nacional*. Dissertação de mestrado. Recife, Universidade Federal de Pernambuco.
- REZENDE, Guilherme. *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus, 2000.
- WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

Webjornalismo, critérios de noticiabilidade e efeitos de sentido

Web journalism, newsworthy and meaning effect

Giovandro Marcus FERREIRA

Doutor pelo Instituto Francês de Imprensa e Comunicação da Universidade Pais II (SORBONNE). Professor adjunto na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia – UFBA – Salvador/Ba – Brasil.

E-mail: giovandr@ufba.br

&

Edson Fernando DALMONTE

Doutor em comunicação e cultura, Facom/UFBA; Mestre em Comunicação – UESP; Bacharel em Jornalismo – UFES; Professor de Teorias da Comunicação e Coordenador do curso de Jornalismo da Faculdade Social da Bahia – FSBA – Salvador/Ba - Brasil.

E-mail: edsondalmonte@uol.com.br

RESUMO

Aborda as modalidades do fazer jornalístico na Internet e, sob a perspectiva da Análise do Discurso, questiona acerca das estratégias de construção de sentido, ou melhor, os processos que podem viabilizar a criação do efeito de sentido. Tomando por referência os critérios de noticiabilidade, questiona a pertinência de tais conceitos para o Webjornalismo e quais seriam os novos critérios, visto que, a partir da ideia de notícia em fluxo contínuo, é possível associar ao campo comunicacional novas expectativas de consolidação de efeitos de sentido.

PALAVRAS-CHAVE: teorias da comunicação – teorias do jornalismo – efeito de sentido.

RESUMO

This article discuss the journalism on the Internet and using Discourse Analysis it questions strategies on meanings constructions, that is, the process that can make the meaning effect creation possible. Based on the newsworthy, it questions the relevance of that concept to the Web journalism. Also, what could be the new criteria, considering that from the idea of a continuous flux of news it's possible to associate new expectations related to meaning effects to the communication praxis.

KEY-WORDS: communication theory – Journalism theory – meaning effect.

Dentre os atuais desafios para se pensar a comunicação na contemporaneidade, está a passagem de conceitos até então empregados, por exemplo, no jornalismo impresso, para a modalidade comunicacional da Internet. Sob o ponto de vista discursivo, a questão essencial está na configuração mesma das estruturas narrativas, que se convertem em estruturas discursivas, a partir do momento em que são assumidas pelo sujeito da enunciação (PESSOA DE BARROS, 1990, p.53).

Para que se aborde o Webjornalismo com base na Análise do Discurso, é preciso avaliar a organização daquela máquina discursiva, para que se entenda as opções do sujeito desse tipo específico de enunciação.

O sujeito da enunciação faz uma série de “escolhas”, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e “conta” ou passa a narrativa, transformando-a em discurso. O discurso nada mais é, portanto, que a narrativa “enriquecida” por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia. (PESSOA DE BARROS, 1990, p. 53)

Para que se entenda uma enunciação, é preciso situar o enunciador, ou mais precisamente, a instância enunciativa. Como lembra Peruzzolo (2004, p.141), por trás de um jornalista “há uma engrenagem muito maior”. Para que se fale do discurso, portanto, há que se falar das estruturas de produção de tal discurso. “É nas estruturas discursivas que a enunciação mais se revela e onde mais facilmente se apreendem os valores sobre os quais ou para os quais o texto foi construído. Analisar o discurso é, portanto, determinar, ao menos em parte, as condições de produção do texto” (PESSOA DE BARROS, 1990, p.54).

Para Verón (1995), ao falar das discursividades, é preciso que se considerem as matérias significantes e seu sistema produtivo, ou, mais especificamente, a produção de sentido. Para o autor (p. 12), “há sistemas diferenciados de funcionamento da produção de sentido, cuja descrição exige recorrer a conceitos e modelos diferentes”. Para se abordar o sentido, ou os “sistemas

de representação”, é preciso avaliar a materialização do sentido, ou seja, as matérias significantes.

O ponto de referência obrigatório de todo empreendimento *empírico* neste âmbito, são os fenômenos de sentido certificados, as disposições de matérias significantes portadoras de sentido, os conjuntos significantes que foram extraídos, pelas necessidades da análise, do fluxo ininterrupto de produção-circulação-consumo de sentido, em um contexto social dado. O que chamamos de “investidura” nada mais é que a *organização espaço-temporal de sentido*, sob a forma de processos discursivos. (VERÓN, 1995, p.12-13)

Para o autor, nada, no funcionamento de uma sociedade, é estranho ao sentido. O sentido está em todas as partes. Da mesma forma, o ideológico e o poder estão em todos os lugares; mas adverte: “ao mesmo tempo, afirmar que o ideológico, que o poder, se encontram em todas as partes, é radicalmente diferente de dizer que tudo é ideológico, que tudo se reduz à dinâmica do poder” (p.14-15).

A questão essencial recai sobre uma outra concepção de ideológico, pois, segundo Verón (2004, p.56),

“ideológico” designa, portanto, não um objeto, não um conjunto identificável de “coisas” [...], mas uma *dimensão* de análise do funcionamento social. Trata-se do ideológico cada vez que uma produção significativa [...] é considerada em suas relações com os mecanismos de base do funcionamento social enquanto condições de produção do sentido.

Ao contrário da concepção marxista, por exemplo, o ideológico nada tem a ver com a problemática do verdadeiro e do falso, com a distorção, até porque todo e qualquer discurso é produzido de acordo com uma orientação ideológica. Para tanto, “a análise ideológica da produção social de sentido nada mais é do que a busca dos traços que os níveis do funcionamento social não deixam de imprimir nos discursos sociais” (p. 58).

Tratar de poder e ideologia pode conduzir analista e análise a posicionamentos meramente políticos, no que diz respeito ao discurso e sua organização. Para as questões ora abordadas, a pertinência está na interseção entre ideologia e poder na conformação de um discurso social, como é o caso do jornalismo, mais especificamente o Webjornalismo. Jornalismo não compre-

endido aqui como uma matéria que recorta e representa o real, mas como um posicionamento discursivo de uma instância enunciativa. Para tanto, antes de se falar do sentido, enquanto algo finalizado, há que se considerar os processos de construção de efeito de sentido. Sobre essa relação, observa Pessoa de Barros (1990, p.54):

O sujeito da enunciação faz uma série de opções para projetar o discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir. Estudar as projeções da enunciação é, por conseguinte, verificar quais são os procedimentos utilizados para constituir o discurso e quais os efeitos de sentido fabricados pelos mecanismos escolhidos.

O processo de enunciação se converte numa característica essencial da organização discursiva, capaz de revelar traços do enunciador, bem como questões sociais que o circundam. No tocante ao Webjornalismo, a questão gravita em torno da configuração da nova discursividade aí empregada ou, como diz Verón (2004, p.52), da atenção nos rastros deixados no discurso.

Para que algo seja designado como condição de produção de um discurso ou de um tipo de discurso, *é preciso que tenha deixado rastros no discurso*. Em outras palavras, é preciso mostrar que, se mudam os valores das variáveis postuladas como condições de produção, o discurso também muda.

Se o objetivo for abordar as matérias significantes, segundo Verón (1995, p.16), é preciso analisar “certas operações discursivas de investidura de sentido”. Tais operações são localizadas nas marcas deixadas na superfície material. A partir do momento que se estabelece uma relação entre uma determinada propriedade significativa e suas condições de produção, pode-se dizer que esses traços foram transmutadas em pegadas da produção ou do reconhecimento. No entanto, vale ressaltar que as condições de produção e de reconhecimento nunca são idênticas, ou seja, distinguem-se tais instâncias pela denominação “gramáticas de produção” e “gramáticas de reconhecimento”.

É a identidade do ser da enunciação que interessa para que se entenda o discurso. Dessa identidade fazem parte os posicionamentos que caracterizam as escolhas quanto aos elementos que farão parte da enunciação. “O sentido

produzido só chega a ser visível em relação ao sistema produtivo que o engendrou, ou seja, em relação com essa ‘alteridade’ construída pelas condições de produção, de circulação, de reconhecimento” (p. 20).

Como exemplo de estratégia de construção da alteridade, por meio da simulação do contato, Verón (2004, p.95) cita o dispositivo de enunciação do telejornal, que delimita a diferença de sua estrutura narrativa ao marcar uma ruptura com a narrativa do cinema, propondo que o apresentador olhe o espectador nos olhos. “A partir desse momento começa a avançar um dispositivo muito complexo que é a ordem do contato. O telejornal se afasta do universo de representação do próprio cinema e constrói seu próprio objeto discursivo”.

Para Charaudeau (1997, p.20), a concepção de efeito de sentido pode ser trabalhada a partir do lugar onde se constroem as interpretações, ou seja, o lugar da recepção. Para tanto, o autor apresenta dois efeitos, pretendido e produzido, que se desenvolvem em dois lugares, respectivamente.

No primeiro se encontra o destinatário ideal, aquele que em comunicação é chamado de *alvo*, que é imaginado pela instância midiática como suscetível de perceber os efeitos que ela busca. Este espaço é o lugar dos “efeitos pretendidos”. No segundo encontra-se o receptor real, que será chamado de *público*, a instância de consumo da informação midiática, lugar dos “efeitos produzidos” no âmbito do consumidor, em função do que ele é.

Como lembra o próprio Charaudeau (1997, p.88), cada grupo midiático faz escolhas concernentes ao seu público, em função de faixa etária, de classe social, mas estas são apenas conjecturas sobre uma ideia de público que, na realidade, é heterogêneo e mutável. Se a preocupação central está no sentido produzido pela mensagem junto ao público, a expectativa quanto a esse sentido será distinta, a depender se o destinatário é concebido como “alvo” ou “público”.

As concepções acerca da noção de destinatário fazem pensar sobre os efeitos de sentido sob uma ótica menos determinista, focada nos “possíveis”. O campo das possibilidades, desde esse patamar, permite visualizar a relação entre enunciador e destinatário como pautada pela necessidade de aproximação para que se valide o processo comunicacional. É a mensagem,

portadora de significados, segundo as gramáticas de produção e de reconhecimento, o elemento capaz de promover a ligação entre os desejos do emissor e do destinatário.

Sobre o discurso jornalístico, quanto a sua organização para que se promova um efeito de real, é importante notar os vários estratagemas, para que ele não apenas represente o real, mas esteja ancorado de fato no real. Como exemplo, o recurso das aspas, com citação direta, que confere ao texto o sentido de discurso direto. Se a referida fonte disse exatamente aquilo, naquela ordem e naquele contexto, já não interessa, “nada mais importa, pois a ilusão de realidade foi conseguida” (PESSOA DE BARROS, 1990, p.59-60).

Outro recurso importante é a ancoragem.

Trata-se de atar o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como “reais” ou “existentes”, pelo procedimento semântico de concretizar cada vez mais os atores, os espaços e o tempo do discurso, preenchendo-os com traços sensoriais que os “iconizam”, os fazem “cópias da realidade”.¹

Por meio desse recurso, o discurso não apresenta apenas uma narrativa, mas apresenta ao leitor elementos essenciais para situar o lugar onde se desenvolve a narrativa, a temporalidade e marcações que asseveram a existência dos partícipes. O discurso tem uma procedência comprovada e esses elementos passam a compor o cenário do discurso.

Cada discurso adota estratégias para assegurar o efeito de real, para conferir a esse discurso uma legitimidade. Com o discurso jornalístico, da mesma forma, ao longo de sua consolidação, vários são os elementos que asseguram uma coerência a essa narrativa. A definição do que é notícia é relevante para que se aceite o discurso jornalístico como uma construção discursiva fiel ao real. Pode-se falar, dessa forma, dos critérios para a definição do que é notícia.

A noticiabilidade é um conjunto de regras práticas que abrange um *corpus* de conhecimento profissional que, implícita e explicitamente, justifica os procedimentos operacionais e editoriais dos órgãos de comunicação em sua transformação dos acontecimentos em narrativas jornalísticas. Reúne o conjunto de qualidades dos acontecimentos que permitem uma *construção narrativa* jornalística e que os recomendam enquanto informação jornalística. (Hohlfeldt, 2001, p.209)

Para que se perceba que esta não é uma questão nova, as concepções acerca do que é notícia já são apresentadas na primeira tese sobre jornalismo, de Tobias Peucer, *De relationibus novellis*, defendida em 1690,² na Universidade de Leipzig, Alemanha. Dentre as questões abordadas, estão a autoria, a verdade e a credibilidade. Da mesma forma, o autor apresenta reflexões concernentes aos critérios de noticiabilidade, apontando o que deve e o que não deve ser publicado.

Pois bem, como estes fatos são quase infinitos, cabe estabelecer uma seleção de modo que seja dado preferência aos *axiomnëmoneuta*, ou seja, àqueles que merecem ser recordados ou reconhecidos. São desta natureza, em primeiro lugar, os prodígios, as monstruosidades, as obras ou os feitos maravilhosos e insólitos da natureza ou da arte, as inundações ou as tempestades horrendas, os terremotos, os fenômenos descobertos ou detectados ultimamente, fatos que têm sido mais abundantes que nunca neste século. Depois, as diferentes formas dos impérios, as mudanças, os movimentos, os afazeres da guerra e da paz, as causas das guerras, os planos, as batalhas, as derrotas, as estratégias, as novas leis, os julgamentos, os cargos políticos, os dignatários, os nascimentos e mortes dos príncipes, as sucessões em um reino, as inaugurações e cerimônias públicas [...] Finalmente os temas eclesiásticos e literários: como a origem desta ou daquela religião, seus autores, seus progressos, as novas seitas, os preceitos doutrinários, os ritos, os cismas, a perseguição que sofrem, os sínodos celebrados por motivos religiosos, os decretos, os escritos mais notáveis dos sábios e doutos, as disputas literárias, as obras novas dos homens eruditos, as instituições, as desgraças, as mortes e centenas de coisas mais que façam referência à história natural, à história da sociedade, da igreja ou da literatura. (PEUCER, 2004, p.21)

Os critérios de noticiabilidade estabelecem uma rotina produtiva que equivale a uma escala de tratamento do real. Nesse sentido, a cristalização de algumas expectativas estabelece a base da produção jornalística. É nessa linha que os valores-notícia surgem, para responder sobre quais são os fatos realmente importantes a ponto de serem transformados em notícia (WOLF, 1995, 175).

A relevância desses critérios justifica-se pela celeridade inerente ao processo de produção-circulação-consumo-defasagem do processo comunicacional. A instância produtora necessita ter agilidade na captação, elaboração e distribuição do material. Sendo assim, os jornalistas não podem decidir a cada vez sobre como selecionar os fatos noticiáveis. Dessa forma, a rotiniza-

ção torna essa tarefa mais produtiva e mais facilmente gerenciável (WOLF, 1995, p.176).

O processo de rotinização permite à esfera jornalística internalizar o esquema de produção das notícias e estabelecer critérios quanto à seleção e recolha dos fatos que possivelmente passarão a notícia. Nesse sentido, tais critérios colaboram para a construção social do que se entende por realidade (BERGER e LUCKMANN, 1976, p.39).

A sedimentação do que se convencionou ser os critérios de noticiabilidade colabora para que se elejam, dentre os elementos do cotidiano, aqueles que podem passar a notícia, conferindo a esses estratos do real o *status* de realidade. Dessa forma, passa-se da categoria subjetiva para a objetiva – a objetivação. O jornalismo, por meio de suas várias técnicas, reelabora os fatos, tomando por base sua linguagem específica. “A linguagem é capaz de ‘tornar presente’ uma grande variedade de objetos que estão espacial, temporal e socialmente ausentes do ‘aqui e agora’” (BERGER e LUCKMANN, 1976, p.60).

Vários são os autores que vêm trabalhando com os critérios de noticiabilidade, em especial na segunda metade do século XX. Silva (2005, p.102-103) elabora um quadro em que apresenta os principais autores que tratam dessa temática, bem como os valores-notícia propostos por cada um.

Elencos de valores-notícia
Stieler: <i>novidade</i> , proximidade geográfica, proeminência e negativismo.
Lippman: clareza, surpresa , proximidade geográfica, impacto e conflito pessoal.
Bond: referente à pessoa de destaque ou personagem público (proeminência); incomum (raridade); referente ao governo (interesse nacional); que afeta o bolso (interesse pessoal/econômico); injustiça que provoca indignação (injustiça); grandes perdas de vida ou de bens (catástrofe); consequências universais (interesse universal); que provoca emoção (drama); de interesse de grande número de pessoas (número de pessoas afetadas); grandes somas (grande quantia de dinheiro); <i>descoberta de qualquer setor</i> (descobertas/invenções) e assassinato (crime/violência).

Galtung e Ruge: frequência, amplitude, clareza ou falta de ambiguidade, relevância, conformidade, <i>imprevisão</i> , continuidade, referência a pessoas e nações de elite, composição, personificação e negativismo.
Golding-Elliott: drama, visual atrativo, entretenimento, importância, proximidade, brevidade, negativismo, <i>atualidade</i> , elites, famosos.
Gans: importância, interesse, <i>novidade</i> , qualidade, equilíbrio.
Warren: <i>atualidade</i> , proximidade, proeminência, curiosidade, conflito, suspense, emoção e consequências.
Hetherington: importância, drama, <i>surpresa</i> , famosos, escândalo sexual/crime, número de pessoas envolvidas, proximidade, visual bonito/atrativo.
Shoemaker et al: oportunidade, proximidade, importância/impacto, consequência, interesse, conflito/polêmica, controvérsia, sensacionalismo, proeminência, <i>novidade</i> /curiosidade/raro.
Wolf: importância do indivíduo (nível hierárquico), influência sobre o interesse nacional, número de pessoas envolvidas, relevância quanto à evolução futura.
Erbolato: proximidade, marco geográfico, impacto, proeminência, aventura/conflito, consequências, humor, raridade, progresso, sexo e idade, interesse pessoal, interesse humano, importância, rivalidade, utilidade, política editorial, oportunidade, dinheiro, expectativa/suspense, originalidade, culto de heróis, descobertas/invenções, repercussão, confidências.
Chaparro: <i>atualidade</i> , proximidade, notoriedade, conflito, conhecimento, consequências, curiosidade, dramaticidade, surpresa.
Lage: proximidade, <i>atualidade</i> , identificação social, intensidade, ineditismo, identificação humana.

Os tópicos *atualidade* e *novidade*, bem como *descoberta* e *surpresa* (gri-fos nossos) estão presentes na maioria dos autores, o que revela a pertinência da concepção de atualidade para o recorte do real, uma vez que estes passam a configurar como valores-notícia, base dos critérios de noticiabilidade. Pode-

se dizer, com isso, que a atualidade e a novidade são marcadores de uma temporalidade perseguida pelo jornalismo, que é o presente. O desafio do jornalismo é buscar dar densidade ao presente de forma a fazer com que ele se articule com o passado e se prolongue no futuro.³

Webjornalismo e novas estratégias de efeito de sentido

Toda a tradição do jornalismo assenta sobre concepções acerca da temporalidade, visto que o produto jornalístico deve possibilitar que o leitor participe de um presente amplo, global, que deve coincidir com o seu. Para operacionalizar uma descrição da temporalidade no jornalismo, Franciscato (2005, p. 112-162) propõe cinco categorias descritivas destes fenômenos que, para o autor, alcançam objetividade social, a saber: 1) instantaneidade; 2) simultaneidade; 3) periodicidade; 4) novidade; 5) revelação pública.

Com o advento do Webjornalismo, surge o desafio de se pensar quais são os novos critérios de noticiabilidade que, por um lado, passam a marcar o *modus operandi* dessa esfera; por outro, reconfiguram as concepções acerca do efeito de sentido propostas pelas especificidades dessa narrativa jornalística. Tanto os dispositivos de enunciação como os constrangimentos discursivos operacionalizam uma nova discursividade, tendo por referência as expectativas quanto às potencialidades dessa narrativa via Web. Dentre tais desdobramentos, um novo valor-notícia está associado ao tempo, mais precisamente à noção de tempo real.

Para Franciscato (2004, p.11-12), com base em Meditsch (2001), pode-se falar em duas noções de tempo real. Num primeiro momento, restrito à modalidade de produção e veiculação de programas que, por vezes, simulam a ideia de transmissão ao vivo.

A outra noção de tempo real se situa na dinâmica de produção de conteúdos em fluxo contínuo, particularmente no movimento de alimentação constante de notícias e sua fragmentação pela programação diária (às vezes nas 24 horas do dia), seja em rádio, televisão ou Internet. Esta segunda perspectiva induz o leitor a pensar que, se a disponibilização é contínua, a produção é contínua também, o que significaria mais pessoas produzindo mais conteúdos decorrentes de um envolvimento direto com mais situações, eventos ou temas - sequên-

cia indutiva que tende a não ser comprovada na averiguação de experiências práticas.

O mais relevante, na perspectiva dos efeitos de sentido, é a expectativa quanto ao efeito de sentido produzido. O que importa, na verdade, é a criação de uma ilusão de real. Como lembra Franciscato (2004, p.13), “na verdade, o ‘ao vivo’ não é apenas uma tecnologia de transmissão, mas igualmente uma nova estratégia de sentido ou modo de interação, em que evento, jornalista e público agem em simultaneidade”.

Essa nova forma de usar o tempo presente, o atual, a atualidade, a atualização, reflete o emprego das tecnologias para a reorganização de um discurso. Técnica similar pode ser observada na organização discursiva do jornalismo impresso, como no caso dos títulos, que usam os verbos no tempo presente, mesmo em se tratando de assuntos que ocorreram numa outra temporalidade.

A noção de presente proposta pelo jornalismo passa a ser operacionalizada pelo sentido de instantaneidade, o que reflete o desejo de ausência de um lapso de tempo entre a ocorrência de um fato, sua coleta, transmissão e recepção. Tem-se, daí, que a velocidade e a aceleração apresentam-se como variáveis temporais decorrentes de novas concepções técnicas, especialmente no jornalismo (FRANCISCATO, 2005, p.114).

Fausto Neto (2006, p.96) questiona as novas modalidades da organização discursiva do jornalismo, tomando por referência os operadores de produção de sentido, segundo as inovações presentes nos dispositivos atuais de noticiabilidade.⁴ Para o autor, a definição do que é notícia está plenamente associada aos processos de fabricação, dependente das “operações dos dispositivos industriais-organizacionais e operações simbólicas”. O ponto crucial está na passagem do acontecimento a sua representação, sendo a notícia a expressão do novo, atual.

Dessa forma, pensar a organização das novas mídias pode resultar num exercício de constante adequação conceitual, para tentar abarcar uma situação que não é estanque e que, ao movimentar-se, requer ajustes para abarcá-la. Ainda na tentativa de definir o que é uma nova mídia, podemos optar pelo entendimento de uma mídia como artefato cultural, surgindo como possibili-

dade imaginativa e de operacionalidade tecnológica. Como sugere Manovich, (2005, p.36):

As novas mídias podem ser compreendidas como o mix de antigas convenções culturais de representação, acesso e manipulação de dados e convenções mais recentes de representação, acesso e manipulação de dados. Os “velhos” dados são representações da realidade visual e da experiência humana, isto é, imagens, narrativas baseadas em textos e audiovisuais – o que normalmente compreendemos como “cultura”. Os “novos” dados são dados digitais.

Seguindo essa perspectiva, uma nova mídia é aquela que abre novos caminhos estéticos e permite criar estratégias de produção, circulação e recepção de sentido, mas que também pode dialogar com as que a precederam. Essa possibilidade de conjugação midiática é o que tem sido experimentado pela prática de jornalismo na Internet, que, pelo processo de digitalização da informação, vem descolando-se de práticas mais compartimentalizadas, como a do impresso, do rádio e da televisão, para ambientes em que há o diálogo entre essas práticas. Como lembra Palacios (2005), o jornalismo impresso, há tempos, vem usando num mesmo discurso, distintos gêneros, tais como gravuras, charges e fotos.

A mídia se coloca numa posição de relatar fatos e, por meio de artifícios, cria junto ao leitor o sentimento de proximidade com a instância de produção, por meio daquilo que é relatado e pela forma com que se estabelece o relato. As dimensões tempo e espaço (CHARAUDEAU, 1994, p.11) colaboram decisivamente para lastrear o leitor e o fato narrado, que é ancorado num quadro de pertencimento ao real.

A dimensão do *tempo* apresenta-se à medida que a instância de produção encontra-se diante de fatos situados numa co-temporalidade enunciativa que reúne estas instâncias. Este quadro temporal dá forma ao que se chama “atualidade”, o que confere ao acontecimento o *status* de “notícia”. Dessa forma, a “atualidade” é o que responde à seguinte questão: “O que se passa nesse momento? [...] A ‘atualidade’ é aquilo que define o *fato midiático* como um acontecimento do momento: ‘eis o que acontece hoje’”.

Em relação ao *espaço*, fica à cargo da mídia relatar à instância de recepção os acontecimentos do mundo, não importando se ocorrem em lugares

próximos ou distantes. O distanciamento espacial, em relação ao local onde se desenrolam os fatos, obriga a instância midiática a adotar meios para conhecê-los e relatá-los, como ao lançar mão das agências de informação. Ao estabelecer uma rede “global”, por meio de correspondentes, busca-se apresentar o fato e, ao mesmo tempo, o testemunho de quem está lá, para transmitir “o mais rápido possível e quase simultaneamente, à instância de recepção que é disposta na posição – ilusória – de ver, de ouvir ou de ler o que se passa ao mesmo tempo em diversos pontos do mundo” (p.11-12). A mídia cria, junto ao leitor, o sentimento de ubiquidade (p.13), visto que a partir dos fatos apresentados, ele se sente onisciente, por saber do ocorrido e onipresente, por sentir-se participante.

Ainda sob a perspectiva discursiva, as *circunstâncias* mais uma vez tratam de *tempo e espaço* e do *canal de transmissão*.⁵ Como constrangimento que impulsiona a organização do discurso, por meio da dimensão tempo, é necessário que se crie a ideia de “atualidade”, embora sabendo que o tempo do acontecimento é diferente, e anterior, ao tempo da enunciação, diferente e anterior ao tempo do consumo. “Assim, o que define a ‘atualidade’ das mídias é ao mesmo tempo o espaço-tempo do surgimento do fato que deve poder ser percebido como contemporâneo, e o espaço-tempo da transmissão do evento” (p.13).

O processo de enunciação não é estático na estrutura midiática, mas é solapado pelas inovações tecnológicas, que disponibilizam outras possibilidades a esse fazer. Numa ação em que se observa a convergência colaborativa entre instâncias midiáticas, como é o caso de jornal impresso que remete ao portal,⁶ o leitor pode encontrar elementos paratextuais⁷ que complementam aquela notícia. Dessa forma, é disponibilizado ao leitor o fato jornalístico e o processo de feitura da notícia.

Cada inovação tecnológica traz um discurso segundo o qual é possível representar a realidade de um modo inovador.⁸ Como Lembra Manovich (2004), “argumenta-se, tradicionalmente, que as novas representações são radicalmente diferentes daquelas possibilitadas pelas antigas tecnologias; que as atuais são superiores; que elas permitem um acesso direto à realidade”. Dessa forma, a inovação tecnológica é, em si, um discurso sobre a represen-

tação social da realidade, tendo por parâmetro a capacidade de inovar quanto a essa representação.

De forma dicotômica, uma nova tecnologia é um avanço a partir do momento em que se afasta de sua precedente no quesito possibilidade de acesso a uma realidade, como é o caso da fotografia, que inova, desde suas origens aos dias atuais, indo da representação estática da realidade, segundo a etimologia (escrita por meio da luz), a uma realidade que pode ser esquadrinhada com um detalhamento cada vez maior. A fotografia digital pode nos levar a pensar numa representação que conduz a um embate entre o realismo e o pós-realismo, visto que a digitalização permite o tratamento da imagem (ajustando cores, contrastes, ângulos etc.), o que oscila entre o aprofundamento em uma realidade, permitido pelo aprimoramento tecnológico, e a superação ou descolamento entre a realidade e sua representação.

Ao invés de se conceber as modernas tecnologias sob o ponto de vista de representação da realidade, numa evolução linear, segundo Manovich (2004), é preferível pensar nas distintas possibilidades estéticas de representação do real. As inovações tecnológicas não apenas conduzem a inovações estéticas, mas também ativam determinados impulsos estéticos presentes já num passado tecnológico e que eram limitados pela capacidade técnica.

Para ilustrar as novas possibilidades de representação do real, o autor compara dois modos de produção cinematográfica, que se constituem em dois tipos de representação estética: um centrado no filme como sequência de efeitos especiais, pressupondo um estágio de pós-produção; outro, centrado na autenticidade e imediatez, em detrimento do uso de efeitos especiais, o que é possibilitado, por exemplo, pelo uso de equipamentos DV (Vídeo Digital).⁹

A arte e a mídia modernas operam representando amostras da realidade, ou seja, fragmentos da experiência humana. Sob a perspectiva digital de registro e arquivo, a capacidade de representação pode ser expandida, em detrimento da mera reprodução de fragmentos da experiência humana. Para Manovich (2004), “isso se refere à granularidade do tempo, granularidade da experiência humana, e também àquilo que pode ser chamado ‘granularidade social’ (isto é, o indivíduo representado em sua relação com os outros)”.

Nesse sentido, o Webjornalismo, pelo uso dos recursos da Web, permite um discurso realista, visto que pode mostrar pedaços da realidade, sem um corte temporal tão grande, entre o acontecimento e sua divulgação, bem como o uso de imagens, áudio, vídeo de quem testemunhou o ocorrido. Da mesma forma, o ponto de vista, ou o depoimento, de quem presenciou o ocorrido, ou mesmo de quem quer opinar, pode ser agregado àquele discurso, conferindo um maior sentido de realidade ao fato.

Pensar as modalidades da comunicação na Internet e, especialmente, do Webjornalismo, é um esforço no intuito de compreender as novas modalidades das estratégias discursivas capazes de ser implementadas na Web. O caminho aberto pelas possibilidades tecnológicas, por seu turno, viabiliza outros posicionamentos discursivos, ou seja, novas formas de simulação de contato.

Se a novidade e o atual estão no cerne dos critérios de noticiabilidade, no Webjornalismo esses são os valores fundamentais, no que diz respeito aos desejos operacionalizados pelas inovações tecnológicas. A ideia de notícia em fluxo contínuo é portadora de expectativas basilares para a consolidação do efeito de sentido, específico dessa modalidade discursiva na Web. O efeito de sentido de real despertado pelo Webjornalismo, por sua vez, atua decisivamente para que o leitor entre no processo comunicacional, pois a mídia é vista como sendo capaz de colocá-lo em contato com os fatos; mais do que um mero expectador, ele acredita poder interagir com a realidade.

Em seu início, a rede mundial de computadores foi vista como a grande revolução que propiciaria a conexão mundial, o surgimento da aldeia global.¹⁰ É essa a grande revolução digital, mas, como lembra Rossetto (1996), a grande revolução não está nem nos computadores, nem nas redes, mas nos cérebros conectados a outros cérebros. O verdadeiro potencial está na ação criativa da Internet, como ambiente que possibilita, por exemplo, a interação entre as instâncias enunciativa e destinatária.

A questão daí decorrente é que a relação do indivíduo com a informação midiática, disponibilizada num ambiente interativo como a Internet, pode tomar um outro rumo. Ao acessar a notícia, a ideia de estar diante do real pode ser fortalecida, visto que há possibilidades não apenas de ver e ler, mas

de participar do desdobramento e apresentação dos fatos. Embora o receptor nem sempre esteja sobre a cena onde se desenrolam os fatos, há vários recursos que podem produzir um *simulacro de contato*, assegurando o sentido de real, fator decisivo para a adesão do indivíduo ao processo comunicacional.

NOTAS

1 De maneira contrária, o mesmo ocorre com o discurso fantástico ou com os contos de fada, que, por meio de recursos como “era uma vez”, ativam no destinatário a ideia de que aquela é uma narrativa na qual tudo é possível, fantasiosa (ECO, 1994, p.15). O leitor em questão pode ser tanto uma criança quanto um adulto que se deixe conduzir por uma história certamente fantasiosa. Ao sinalizar que uma história fantasiosa está prestes a começar, o autor seleciona seu público, que estará apto a caminhar pelos caminhos propostos. Daí que ninguém questiona o nível imaginativo e fantasioso que certamente se fará presente em um enredo que se inicia referindo-se a um passado vago e impreciso: “Era uma vez...”

2 Uma tradução foi publicada na revista *Comunicação & sociedade*, Universidade Metodista de São Paulo, n. 33, p. 199-216, 2000, sendo posteriormente publicada em *Estudos de jornalismo e mídia*, 2004.

3 Quanto à temporalidade do relato, Garcin-Marrou (1996, p.49) diz que o “acontecimento não é apenas um ‘surgimento’ na atualidade; sua definição articula as dimensões do passado, do presente e do futuro”. Com base em Ricoeur (1994), a autora questiona o desdobramento do presente naquilo que o autor chama de “*triplo presente*” – o presente das coisas futuras, o presente das coisas passadas e o presente das coisas presentes.

4 “Deixando de ser o que para alguns é apenas um processo linear que envolve produtor e receptores, ou ainda uma transação de falas entre fontes e jornalistas, circunstâncias em que os jornalistas estariam apenas a serviço da missão de revelação e de representação de discursos que circulam pela sociedade” (p.96).

5 Trata-se do uso das especificidades de cada veículo no processo de configuração do discurso.

6 Vários grupos de mídia vêm adotando essa prática de distribuição da informação por várias plataformas, do impresso ao digital, rádio e televisão. No Brasil, de maneira, pioneira tem-se o grupo d’O Estado de S. Paulo (SILVA JR., 2000).

7 O conceito de paratexto (GENETTE, 1987) engloba uma série de indicadores que irão colaborar para a aceitação de uma obra. Esses elementos são os comentários de outros autores, registro, editora etc.

8 O que Manovich (2005, p.37) define como “tropos ideológicos”.

9 “Tanto na década de 1960 quanto na de 1990, os cineastas usaram tecnologias recém-disponibilizadas (novas filmadoras portáteis, mais leves na década de 1960, e câmeras DV [Vídeo Digital], na década de 1990) para promover um estilo cinematográfico mais ‘imediatos’ e ‘diretos’. Na década de 1960, esse movimento foi chamado *cinema vérité*; na década de 1990 foi primeiramente associado aos filmes do Dogma 95 [...]. Na época, como agora, a retórica dos

cineastas era de uma revolta contra as convenções do cinema tradicional, consideradas muito artificiais. Em contraste, esses cineastas defendiam suas novas capacidades de ‘capturar a realidade enquanto ela se revela’ e ‘entrar’ nas ações” (MANOVICH, 2005, p.38).

10 O conceito de sociedade global, cunhado por Gurvitch (1950), foi apropriado por McLuhan, que irá difundir o conceito utópico do mundo como aldeia global. Vale ressaltar que McLuhan foi influenciado pelo historiador canadense Harold Innis que, ao longo de sua trajetória, apontou a comunicação como sendo o motor da história (DOS SANTOS, 1992, p.66).

REFERÊNCIAS

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 1976.

CHARAUDEAU, Patrick. *Le discours d’information médiatique*. Paris, Nathan / INA, 1997, 286 p.

_____. Le contrat de communication de l’information médiatique. *Le Français dans le Monde*. número spécial, Paris, Hachette/Edicef, p. 8 – 19, Juillet 1994.

DOS SANTOS, José Rodrigues. A escola canadiana. *O que é comunicação*. Lisboa: Difusão cultural, 1992, p.65-77.

ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

FAUSTO NETO, Antônio. Enunciação jornalística entre dispositivo e disposições. In: BARBOSA, Marialva; BERGER, Christa; LEMOS, André (orgs.). *Livro da XIV COMPÓS*. Porto Alegre: Sulina, 2006, p.95-107.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. As novas configurações do jornalismo no suporte on-line. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, Vol. VI, n. 3, Sep. – Dec. 2004. Disponível: www.eptic.com.br

_____. *A fabricação do presente: como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais*. São Cristóvão: Editora UFS, 2005.

GARCIN-MARROU, Isabelle. *L’événement dans l’information sur l’Irlande du Nord*. Paris: Réseaux, n.76, 1996.

HOHLFELDT, Antônio. Hipóteses contemporâneas de pesquisa em comunicação. In: ____; MARINO, Luiz C.; VEIGA FRANÇA, Vera (Orgs.). *Teorias da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2001.

MANOVICH, Lev. From DV Realism to a Universal Recording Machine. 2004. Disponível em: http://www.manovich.net/DOCS/reality_media_final.doc

_____. Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições. In: LEÃO, Lúcia (Org.). *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Editora Senac, 2005, p.23-50.

PALACIOS, Marcos. *Natura non facit saltum: promessas, alcances e limites no desenvolvimento do jornalismo on-line e da hiperficção*. Disponível em: http://www.facom.ufba.br/jol/doc/2005_palacios_texto_revista_compos.doc

PERUZZOLO, Adair Caetano. *Elementos de semiótica da comunicação: quando aprender é fazer*. Bauru: EDUSC, 2004.

- PESSOA DE BARROS, Diana Luz. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- PEUCER, Tobias. Os relatos jornalísticos. *Estudos em Jornalismo e mídia*, v.1, n.2. Florianópolis: Insular, 2004, p.13-30.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (Tomo 1). Campinas, SP: Papirus, 1994.
- ROSSETTO, Entrevista, 1996.
- <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9612/msg00029.html>
- SILVA, Gislene. Para pensar critérios de noticiabilidade. *Estudos em Jornalismo e mídia*, v.2, n.1. Florianópolis: Insular, 2005, p.95-106.
- SILVA JR. José Afonso. *Jornalismo 1.2: características e usos da hipermídia no jornalismo, com estudo de caso do Grupo Estado de São Paulo*. (Dissertação de mestrado), Facom/UFBA, 2000.
- VERÓN, Eliseo. *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización*. Buenos Aires: Oficina de publicaciones, 1995.
- _____. WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. 4. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1995. 247p.

Representação, identidades e crítica da televisão: um estudo de recepção

Representation, identities and television review: a Reception study

Tânia Siqueira MONTORO

Doutora, Faculdade de Comunicação – UnB - Brasília/DF – Brasil

E-mail: taniamontoro@unb.br

&

Verônica Dantas MENESES

Doutoranda, POSCOM – UnB - Brasília/DF – Brasil.

E-mail: veronica@uft.edu.br

RESUMO

O artigo estuda as dinâmicas existentes entre representações televisivas, a formação de identidades culturais e o processo de interação entre mídia e sociedade. O estudo da recepção do programa “Sergipe Comunidade”, por meio do método de grupos focais, mostrou que a forma como as pessoas constroem representações sobre a televisão, definida pelas suas experiências, diálogos e não-diálogos com ela, molda um determinado processo de interação da sociedade com a instituição televisiva. Nesse sentido, a não intervenção direta sobre a mídia não significa que a sociedade está alheia à necessidade de participação social dos meios de comunicação.

PALAVRAS-CHAVE: identidades – representação – televisão – interação social.

ABSTRACT

The article studies the existing dynamic among televising representations, the formation of cultural identities and the process of interaction between media and society. The reception study of “Sergipe Comunidade” TV program, by means of the focal groups method showed that the way people construct representations on the television, defined by their experiences, dialogues and not-dialogues with it, molds a certain process of interaction between society and television. Therefore, the direct not-intervention on media doesn’t mean that society doesn’t care about the necessity of social participation of the media.

KEY-WORDS: identities – representations – television – social interaction.

As relações dos meios de comunicação com as mudanças no espaço público e a diversidade cultural ganham nova dimensão com a discussão sobre a regionalização da televisão, sobretudo pelas preocupações vinculadas à inclusão das minorias culturais e sociais neste espaço. Os meios de comunicação têm um papel cada vez mais central na formação de consensos na sociedade, fruto de uma relação dialética de representações (re)estruturadas e (re)significadas não de forma impositiva e alienadora, mas dentro de um processo social efetivo.

Mesmo que o campo da produção televisiva de certa forma se aproprie de discursos da sociedade como forma de valorizar sua própria imagem junto a seus públicos, associando-a a valores válidos e aceitos na sociedade, a visibilidade de determinados grupos na televisão constitui, desde já, uma forma de reestruturação de identidades e de possibilidades de ação social no âmbito da coletividade.

Tal contexto é abordado na perspectiva de que os sujeitos interagem no processo de construção dos conteúdos veiculados pela mídia e se organizam, ainda que informalmente e nem sempre de forma percebida, no sentido de agir sobre ela. Este processo corresponde ao chamado Sistema de interação social sobre a mídia ou de resposta social, trabalhado por José Luiz Braga (2006), discutido no decorrer deste estudo.

Partimos da observação de programas televisivos que abordam manifestações culturais regionais, de onde partiu o seguinte questionamento: como as pessoas se reconhecem e se mobilizam diante de programas da televisão aberta voltados à cultura regional? Duas hipóteses podem, de início, ser tencionadas. A primeira, de que pode haver uma relação mítica entre televisão e público, no sentido de que a televisão, como a principal mantenedora da vida social, da atualidade em que as pessoas se inserem para viver em sociedade, seria dotada de uma verdade que não se refere especificamente à ideologia ou política, mas ao seu próprio posicionamento no mundo da vida.

A segunda, de que os processos identitários e de pertencimento das pessoas a um grupo ou comunidade podem constituir a essência do reconhecimento destas pessoas com os programas para uma ação posterior em torno da defesa de seus valores sócio-culturais na condição de grupo, no momento da circulação, após a recepção das mensagens. A base é o desenvolvimento de processos discursivos como forma de as pessoas se reconhecerem e, a partir daí, buscarem alternativas para as questões que influenciam na vida cotidiana.

O presente artigo estuda a recepção televisiva do programa Sergipe Comunidade, veiculado pela TV Sergipe, afiliada da Rede Globo, por três grupos distintos. Trabalhamos com grupos focais distintos a fim de identificar representações formadas nestes grupos que condicionam a identificação com o programa televisivo. Em Aracaju, visitou-se o “Centro Social do Século XX”, projeto social que mobiliza a comunidade, sobretudo com a manutenção de um grupo de idosos, e preserva tradições folclóricas por meio das quadrilhas juninas infantil, adulta e da terceira idade. Neste grupo discutimos o programa que apresentou as atividades do próprio Centro.

No município de Areia Branca, dois grupos foram formados: a Associação de Artesãos de Areia Branca e a Pastoral da Comunicação da paróquia local. Discutiu-se, nestes grupos, o programa referente às atividades do “Centro Cultural de Areia Branca”, cooperativa em parceria com a Prefeitura, extinta em 2004, que administrou e comercializou a produção de artesanato pela comunidade local.

A análise do conteúdo televisivo proposta contempla aspectos discursivos, ideológicos e técnicos da televisão, pois que as linguagens audiovisuais transfiguram os sentidos experienciados na vida real. Uma análise que não contemple a interpretação, conforme Butler (2002), ignora a transmutação que as experiências da vida real sofrem quando são colocadas no contexto televisivo. Além disso, o texto estético que também compõe a linguagem televisual recontextualiza elementos da vida real, de modo a dar-lhes novos significados.

Nesse sentido, o presente estudo envolve: a) a análise das qualidades formais dos programas de televisão e seu fluxo; b) as relações intertextuais

da televisão com ela mesma, com outras mídias e com a conversação e c) O estudo das leituras socialmente situadas e desse processo de leitura (FISKE, 1987). Constituem os pontos de análise, portanto:

- A. Contexto Social de Transmissão dos programas de TV selecionados;
- B. Conteúdo televisual destes programas;
- C. Contexto Social da Recepção destes programas nos grupos específicos.

O estudo da recepção se deu por meio de entrevistas coletivas moderadas (grupo focal) pelo pesquisador, em que as questões de identidade e as representações sociais contidas nos programas foram enfocadas. Neste sentido, buscou-se estimular a condição de discurso em que os argumentos se enfrentam e podem ser contestados.

As entrevistas individuais também ajudaram a buscar as motivações pessoais de cada indivíduo, as quais podem trazer à tona resíduos das estruturas históricas anteriores que compõem os seus horizontes. Nesse sentido, trabalhamos com particularidades interconectadas ao processo histórico, buscando identificar o nível de interação com o seu grupo.

Em suma, o processo de interpretação das circunstâncias cotidianas, das formas de interação nos grupos que se pretende estudar, poderá trazer à luz outras implicações presentes na recepção dos produtos do medium televisual no que diz respeito ao acionamento da mídia por estes grupos, bem como às relações de pertencimento e às condições discursivas que influem nesse contexto. Interessa, portanto, a inferência das relações de identidade e pertencimento mobilizadas pela televisão com ações mais coletivas, no caso, a interação social sobre a mídia.

Contexto social de transmissão

A perspectiva teórico-metodológica desenvolvida no presente artigo permite a análise da televisão e da sua relação com o público dentro de um contexto que vincula os códigos televisivos aos contextos da emissão, mas sobretudo à produção e circulação dos significados e sentidos no contexto do

consumo dos conteúdos. Nesse ínterim, as condições sociais de interação e identidade constituem o campo de troca onde se farão a observação, coleta e análise dos processos representativos.

O quadro de referência do sistema de comunicação brasileiro, em nível nacional, regional e localmente, é constituído pela predominância de oligopólios familiares, políticos e recentemente religiosos, em que o oficialismo noticioso é majoritário (LIMA, 2001). A rede Globo de televisão inclui-se nesse contexto. Apesar de ter diminuído o quase monopólio em relação tanto a audiência, números de emissoras e afiliadas, como de alocação de recursos publicitários, a Globo ainda agrega o domínio absoluto de audiência nos lares brasileiros.

Apesar de o momento sinalizar mudanças na teledifusão brasileira, criando um clima concorrencial mais acirrado, sobretudo com a instalação do sistema digital, este cenário poderá não ser modificado radicalmente, tendo em vista uma concentração vertical forte das redes de TV, mantendo integradas as etapas de produção e distribuição de seus produtos.

No contexto nordestino, os padrões de relações sociais são distintos e bastante demarcados por suas especificidades, pela herança cultural, pelo espaço geográfico e temporal, pelas dinâmicas das relações sociais contraditórias que estruturam a moldura dos padrões de comportamentos dos diversos atores sociais (CRUZ, 1999).

Os municípios sergipanos, sobretudo na ocasião do movimento republicano a partir da segunda metade do século XIX, demonstraram uma vida cultural e social ativa, consequentemente uma imprensa engajada, num contexto de intensa mobilização política em torno dos acontecimentos históricos do Estado e do País, o que revelou grandes literatos e estadistas, entre eles Tobias Barreto, Sílvio Romero e Felisbelo Freire. Entretanto, o patronato e o paternalismo constituem realidades atuantes no cenário político do Estado, o qual moldou uma estrutura de comunicação atrelada a grupos políticos do Estado, ligados a famílias tradicionais e, nas últimas décadas, a novos atores políticos (TORRES, 1993; SANTOS, s/d.).

Jornais diários, rádios, emissoras de televisão pertencem, entre outros, aos grupos da família Franco e João Alves Filho, ou seus familiares e aliados

políticos, condicionando e impactando as relações entre mídia e governo. Os constrangimentos das rotinas produtivas e influências em torno dos acontecimentos políticos têm presença efetiva na construção das notícias, embora tal processo esteja subordinado a diversos fatores e conjunturas sócio-políticas específicas (FRANCISCATO, 1998).

Inaugurada em 15 de novembro de 1971 por um grupo de empresários, a TV Sergipe transmitiu as primeiras produções em 1965 e passou a retransmitir a programação da Globo em 1982. Até o final da década de 1990, muito pouco se produzia nos estúdios locais, por falta de profissionais, investimentos, ou simplesmente pela centralização que a Rede Globo mantém sobre as suas afiliadas.

Nos últimos anos, no entanto, a programação tem ganhado mais espaços para produções locais, aumentando o tempo dos telejornais e criando espaços específicos locais, ainda pouco aproveitados, prevalecendo a exibição de programas do eixo Rio-São Paulo. O Padrão de Qualidade Globo, consolidado pela rede na década de 1980, possibilitou o investimento em profissionais e equipamentos, contribuindo para a qualidade e o profissionalismo de programas locais (TEMER, 2000). O padrão de qualidade permite ainda que a linha editorial, cenários e demais códigos televisivos, assim como a ideologia da emissora, formem um todo quase uniforme e homogêneo em todas as suas afiliadas.

O programa Sergipe Comunidade

O programa de reportagens Sergipe Comunidade, realizado pela TV Sergipe, fez parte da grade de programação da TV no período de 1997 a 2004, tinha duração em torno de 11 minutos e era exibido antes do jornal local, aos sábados. Atualmente, compõe apenas um quadro no jornal local do meio-dia, também aos sábados. Em 1999, a editora do programa, jornalista Susane Vidal, consolida nova linha editorial, voltada para a explicitação de projetos comunitários, com o objetivo de mostrar uma determinada mobilização das pessoas a fim de suprir as demandas de sua comunidade ou grupo. O progra-

ma também enfatiza as manifestações culturais e folclóricas peculiares do Estado.

Para este trabalho, como forma de dar continuidade a uma pesquisa anterior, serão analisados os programas exibidos entre os meses de abril e novembro de 2002 e desenvolvidos estudos de recepção de dois programas, especificamente.

Analisando o contexto de formação do programa e com base em entrevistas com a editora Susane Vidal, nota-se certa influência pessoal na sua formatação a partir da chegada da editora. Observa-se, nesse caso, a complementaridade de interesses, pois a realização do programa passa por uma auto-realização dos próprios envolvidos na sua produção, que se sentem satisfeitos e com a sensação de cumprimento do dever. A editora Susane Vidal argumenta desenvolver o programa de forma “apaixonada”, o que leva à reflexão sobre o papel do jornalista no exercício da profissão e os meios que encontra para “driblar” as limitações impostas pela rotina da produção jornalística, pelo controle da estrutura organizacional e pelos vários interesses que permeiam esta prática em Sergipe, em busca ainda de maior autonomia profissional (MENESES, 2003).

Contexto e códigos televisuais do programa Sergipe Comunidade

Destacamos a seguir a análise dos códigos televisivos relacionando-os aos contextos sociais, específicos e não específicos, característicos do programa. De acordo com os emissores, o programa Sergipe Comunidade tem como característica a abertura ao público ao afirmar que as pessoas sempre ligam, pedem para tratar de algum assunto. Segundo a editora, o Sergipe Comunidade é voltado para mostrar o que a comunidade está fazendo por ela mesma: por isso, tem o “cuidado de ir ao interior do Estado, que é mais esquecido” e não envolver questões políticas ou relativas ao governo. Nesse sentido, para os emissores, o programa é considerado um “projeto social” com o objetivo de dar voz às pessoas, institucionalizar organizações, situado entre o ideal de neutralidade e a apresentação dos projetos da comunidade.

Realidade

Estrutura/Roteiro: o programa é formatado em dois blocos de, em média, cinco minutos e meio cada, de acordo com o seguinte esquema:

- 1 Introdução com imagens gerais e tranquilas sobre o ambiente;
- 2 Geralmente há uma pequena introdução pelo apresentador sobre o projeto, organização ou comunidade, como nome, que atividades realiza, em que município está localizado etc;
- 3 Novas imagens do local são mostradas, mas sem muitos efeitos técnicos de produção visual;
- 4 Os depoimentos dos envolvidos ocupam a maior parte da estrutura textual;
- 5 Encerra-se novamente com as imagens privilegiando os aspectos mais emocionais, como mostrar idosos, crianças e o aspecto religioso.

Não há um aprofundamento em relação a origens, vínculos com órgãos do governo ou contexto no qual o tema está inserido. O destaque maior é dado para depoimentos de pessoas beneficiadas com o projeto e seus dirigentes, com raras exceções, mostrando ausência na diversidade de fontes que possam complementar ou contradizer as informações veiculadas.

Quanto ao uso de recursos e códigos audiovisuais, os programas valem-se recursos da linguagem jornalística televisiva, com textos de fácil entendimento do grande público; os códigos audiovisuais utilizados são básicos e pouco sofisticados em relação a outros gêneros da televisão. São usadas expressões de uso coloquial e adaptadas ao contexto do objeto, já que se trata de comunidades geralmente pobres, do interior do Estado e de áreas periféricas da capital, mas com carga cultural e fática. É comum também o uso de expressões como “socializar”, “solidariedade”, “colaboração” etc., com o objetivo de tocar a sensibilidade, apelar para as emoções e criar laços com os públicos.

A mise-en-scene também contribui para dar sentido de atualidade e identificação, tanto do público envolvido quanto da audiência em geral, com o que é apresentado. Os elementos detalhados nas cenas observam basicamente: pessoas, membros dos grupos e projetos; lugar da ação; objetos diretamente relacionados ao tema da matéria. As imagens costumam destacar objetos religiosos, casos divertidos ou de apelo emocional e saudosista.

A montagem, por sua vez, segue uma linha conceitual sequencial com tomadas simultâneas e ângulos horizontais, planos gerais e próximos, direcionando a atenção do espectador de acordo com a estrutura narrativa linear do programa. Os planos próximo e de detalhe enfocam as pessoas e objetos que possam sensibilizar a audiência, a imagem de um santo, por exemplo.

Representação

A relação entre a mensagem semântica e a estética busca compor um conjunto visualmente agradável, que transmita seriedade, fidedignidade e neutralidade da mensagem. Os temas são dirigidos não apenas aos próprios grupos, mas, num sentido amplo, à toda sociedade sergipana com o objetivo de revelar a multifacetada cultura do Estado e das ações comunitárias desenvolvidas por grupos organizados, a fim de contribuir para a ampliação das contribuições voluntárias ou para incrementar a relação da TV Sergipe como fomentadora do desenvolvimento social: ênfase na responsabilidade social.

Os sentidos codificados e enfatizados nas narrativas destacam a familiaridade com os aspectos tradicionais e as ações cotidianas do povo sergipano e o comprometimento da emissora com essas causas.

Percebe-se maior incentivo ao sentimento de unidade da cultura sergipana, da sua identidade, do que ao engajamento com as ações, pois as discussões dos temas não são abrangentes. Da mesma forma, a não especificação de órgãos governamentais que apoiam ou realizam determinados projetos, em sua maioria, dá a impressão de uma atividade isolada, sem vínculos externos. Verifica-se uma tendência ao não envolvimento crítico com assuntos políticos ou que causem maiores conflitos, tendo em vista que a maioria dos temas lidou com demandas básicas da comunidade, com a cultura popular ou iniciativas educativas e profissionalizantes, sobretudo no período que antecede às eleições daquele ano. Nesse sentido, os sentidos que giram em torno da ação política e do enfrentamento na arena social são diluídos nos sentidos de beleza, ludicidade e identificação cultural.

Ideologia

Os aspectos representacional e instrumental do sujeito emissor se entrelaçam no programa, na medida em que é nítido o envolvimento emotivo do jornalista/apresentador. O caráter instrumental, ou seja, os efeitos estratégicos de persuasão na recepção, são evidentes. Embora não haja um uso acentuado de recursos técnicos, a abordagem dos temas, de forma descomprometida e levando em conta as histórias de vida, bem como o próprio caráter dos temas, são os aspectos-chave de persuasão dos receptores/consumidores a aderirem às causas propostas.

Por outro lado, a combinação do audiovisual e da prática discursiva/teleológica tem a função precípua de estabelecer nexos identitários com o público. Geralmente são enfatizadas expressões do imaginário religioso ou popular e as histórias de vida dos indivíduos, em torno das peculiaridades da cultura regional, bem como as mudanças sofridas no tempo histórico e seu processo de revitalização.

Contudo, apesar de as fontes entrevistadas nos programas analisados fugirem ao modelo de autoridades oficiais e destacaram o público alvo dos projetos, existe uma contradição, pois cerca de um quarto dos programas analisados em 2002 tratava de projetos vinculados aos governos locais.

Análise do contexto de recepção

As análises abaixo são validadas por meio das seguintes discussões com grupos focais e entrevistas:

- Grupo focal I: realizado em 31 de janeiro de 2007, com cerca de 20 participantes do “grupo da terceira idade”, com base no programa sobre a preservação das tradições juninas no Centro Social Século XX, em Aracaju/SE.
- Grupo focal II: realizado em 03 de fevereiro de 2007, com 15 participantes adolescentes e jovens membros da “Pastoral da Comunicação da Paróquia local”, com base no programa sobre o Centro Cultural de Areia Branca/SE.
- Grupo focal III: realizado em 28 de fevereiro de 2007, articulado pela “Associação dos Artesãos do Município de Areia Branca”, com 13 participantes de

várias idades, em sua maioria artesãos, e três gestores públicos, com base no programa sobre o Centro Cultural de Areia Branca/SE.

Realidade e representação

Em geral, os programas representaram a realidade experienciada pelos grupos pesquisados. A aparência apresentada na tela comprova a relação de verossimilhança da imagem televisiva em relação à realidade, sobretudo porque, ao se verem no discurso televisivo, os depoentes consideram que a forma como foram apresentados pelo programa é real e assim será definida como realidade. Nesse sentido, como afirma Bueno (2000), a aparência não é simplesmente a não-realidade, mas uma fase ou momento indeterminado da realidade. São aparências de presença, pois o que importa é quem está protagonizado na tela. Nesse sentido, vale ressaltar o fato de que um artesão que participou do grupo focal II retirou-se da reunião por não se sentir à vontade no grupo, já que não participou do Centro na época, consequentemente não se visualizou no programa da TV, portanto, não considerou o espaço de debate formado naquele momento como representativo para ele, como indivíduo ou parte do grupo.

Contudo, a realidade apresentada na televisão foi questionada, pois para muitos somente o “povo do lugar” sabe da sua própria realidade:

Eu vejo tanto a televisão como o rádio. Mas eu sei um pouco da realidade, mas quem tá de fora, na televisão, não sabe a realidade daqui. [...] Já houve muitas participações aqui que eu vou participar por amizade, eu conheço pessoas de televisão, mas eles não vêm, e quando eles vêm, procuram logo os políticos. A gente liga a televisão, num foi isso que eu falei, num foi isso que eu mostrei. (DEPOIMENTO GRUPO FOCAL II. Grifos nossos)

Aquele momento foi uma coisa preparada e a vida do artesão não é aquilo ali. As pessoas também perdem o incentivo porque necessitam de outros meios de sobrevivência. A cidade é pequena e não oferece muitas alternativas. Aqueles que fazem só por hobby acabam desistindo. O grupo se perdeu, se desintegrou. Cada um foi pro seu canto. (DEPOIMENTO GRUPO FOCAL III)

Em outra instância, percebe-se que se formou um imaginário em relação ao programa, que perdurou, segundo os entrevistados, por cerca de um ano. A

circulação da mensagem televisual transformou-se em processo de interação daquele grupo, mesmo que não evidente (BRAGA, 2006). As representações, portanto, veiculadas pela televisão por meio do programa Sergipe Comunidade, foram reafirmadas parcialmente, sobretudo pelo grupo focal I. Contudo, se transfigura uma realidade outra na medida em que houve o atendimento dos interesses das audiências, conforme Bueno (2000, p. 78): *“la verdad se define por la utilidad de sus resultados: verdadero es lo que es útil para la vida”* (A verdade se define pela utilidade de seus resultados: verdadeiro é o que é útil para a vida).

Identidade

A identificação do público com o que é apresentado no programa constitui um ponto central. Entretanto, muitas vezes, a simples visibilidade do indivíduo na televisão constitui um prazer na medida em que considera já uma grande vitória, um orgulho ter sido escolhido para mostrar seu trabalho na telinha.

Eles viram tudo bonito e animado, acham que está bom porque mexe diretamente com a autoestima deles. Quando chega em certa idade, acham que não há mais nada. Vivem com o seu salário e pronto. Quem tem renda melhor busca aproveitar mais a vida. (DEPOIMENTO GRUPO FOCAL I)

Podemos nos referir novamente à ação de saída do participante descrita acima como sintoma disso, pois, numa análise baseada em Giddens (2002, p. 138), o projeto de constituição da vida individual do artesão estava dissociado da experiência do grupo. O autor trata “do ciclo da vida das gerações”, aqui analisamos a quebra da conexão entre a tradição, a externalidade do lugar e os laços sociais dos indivíduos com o grupo.

Se ver na televisão é muito bom, e aí fica o lance, uma pessoa daquela ali, como disseram que os artistas tinham saído do anonimato, de fato, quando eles saíram do anonimato, quando eles apareceram na televisão, isso vem como uma coisa maravilhosa, um estímulo grandioso que vai fazer com que eles produzam e produzam. Eu acredito que dentro daquelas pessoas que se viram

na televisão, pelo menos uma vez hoje, se elas assistissem novamente essa reportagem, eram capazes de chorar, acredito que iam se emocionar muito, de saber que aquilo aconteceu, faz parte agora só de um passado, o presente é drástico. (DEPOIMENTO GRUPO FOCAL II. Grifo nosso)

Assim, a situação de verdade apresentada no programa está vinculada à ideia de identidade e mais uma vez o aspecto emocional é percebido. A ideia de verdade implica a de Identidade, embora não o inverso ou de forma definitiva, pois agregamos à ideia de verdade condições determinadas, antes de tudo a de estar enfrentada (confundida, mesclada) com a aparência (BUENO, 2000).

Pode-se inferir que os indivíduos ainda estão numa fase de cultivo pessoal, embora seja identificado o medo e a desmotivação para a crítica e mobilização. Contudo, apesar do fechamento e da descrença nas instituições políticas e televisivas, existe um reconhecimento da necessidade de buscar avanços pessoais para contribuir socialmente. Os depoimentos seguintes demonstram esse contexto.

O que existe é autopiedade da sociedade e dos que não estão sendo beneficiados. É preciso mais cultura. No Nordeste, parentes estão no poder; a relação patriarcal e familiar com o gestor público atrapalha. (DEPOIMENTO GRUPO FOCAL I. Grifo nosso)

No grupo o que falta é mobilização. A política é essencial para o pontapé inicial. O fundamental é o grupo. Falta cooperativismo e associativismo. As pessoas pensam mais em si, são desconfiadas. (DEPOIMENTO GRUPO FOCAL III)

Nós artesãos nunca conversamos. A gente não conhece de estilos, há vários tipos de arte e a gente não sabe porque não há troca de conhecimentos. Eu penso em dar aulas de esculturas. (DEPOIMENTO GRUPO FOCAL III)

O jogo de identidades fica claro no depoimento acima que reflete o impasse gerado entre o indivíduo, o ser artesão, e sua condição política, de atuação na condição de grupo, pois que daria visibilidade a um conjunto (HALL, 2006, p. 18-22).

Elementos ausentes

Em geral, a aceitação do programa observada nas discussões foi positiva em ambos os grupos, com críticas voltadas, sobretudo, para a desmobilização dos artesãos, descaso do governo local e seletividade na abordagem das temáticas pelo programa Sergipe Comunidade. Nesse último caso, constata-se ainda outros aspectos observados pelos participantes, sobretudo no grupo II, os quais giram em torno dos diversos interesses por trás do aparato televisivo e um pouco da própria materialidade da televisão, como pode ser observado na sequência abaixo.

– E também o que eu vejo na televisão, é que ela tá muito preocupada com o visual. O que importa é o que você vê, e não a essência do que tá se passando por ali. Quando ela perguntou quando começou etc. mas não fala, quais as dificuldades que vc tem, o que poderia melhorar. Não vai na essência da questão, fica só na superficialidade. Mostrando o que, uma maquiagem bonita, Damiana estava ali belíssima...

– Falta muito conteúdo, eles são simplórios. O que falta mesmo é um bom português de jornalismo na Universidade Federal de Sergipe.

– Mas eu não acho isso. Acho que eles atendem uma demanda que dá certo. O povo quer ver é isso mesmo. E eu quero saber por que o Centro Cultural não dá certo?

– Como eu falei, só colocam na televisão o que o povo quer vê.

– Ah, porque o povo saiu do anonimato, não estão nem aí pro anonimato. Sairam na televisão, tudo belíssimo, lindo, vão se emocionar, vão chorar, mas tão no anonimato do mesmo jeito, tão na mesma situação, nada mudou, nada... (DEPOIMENTOS GRUPO FOCAL II)

Na hora da entrevista eles não procuraram para valorizar a nossa cultura. O trabalho foi bem mostrado, mas o grupo estava desestimulado na época e acabou desvalorizando o próprio trabalho. A televisão deveria ter mostrado nossos problemas para conseguirmos mais apoio. Às vezes íamos fazer algum trabalho, tirávamos dinheiro do próprio bolso. (DEPOIMENTO GRUPO FOCAL III. Artesão associado)

As reportagens só mostram como está o projeto, mas não passa a realidade como a gente diz. A televisão ajuda e desajuda. (DEPOIMENTO GRUPO FOCAL III. Gestor público)

Infere-se dos depoimentos que não houve mobilização do próprio grupo em função da solução de seus problemas, tendo em vista que, para os entre-

vistados, estes foram negligenciados pela produção do programa em função da estética e da valorização apenas do que é bonito de ser mostrado. As representações esparsas e fragmentadas da totalidade social constroem, no caso, “um todo coerente” (MONTORO, 2006, p. 21).

Mobilização e interesses individuais e coletivos

Ponto comum entre os grupos foi a falta de mobilização dos artesãos e da sociedade em geral em torno de seus próprios interesses, quer por desconhecimento de certos assuntos, receio de se relacionar com autoridades ou por envolvimento pessoal com o poder público. Os indivíduos acabam por competir pelos mesmos espaços ao invés de cooperarem. De acordo com os depoimentos, o problema seria cultural, teria base na formação da sociedade e na mentalidade das pessoas.

- Dentro de um contexto de sociedade, é essa banalização do que a gente vê na TV. Acredito que as pessoas não valorizam aqui essa questão de grupo, isso eu já conheço, não é só na igreja. Já tive o prazer de participar de outros grupos.
- Até o filho da terra, jogando na sua estrutura, ele tenta acabar uma coisa boa na terra dele. Aqui é uma discussão entre membros de uma pastoral de uma paróquia onde tentamos colocar os problemas da nossa comunidade, não vai nenhuma crítica a prefeito A ou prefeito B. Uma coisa importante como esse Centro ou qualquer outra questão que tivesse tinha que ser aproveitada. Se os artesãos se recolheram, podemos dizer que o povo é burro também...
- Porque não se dá valor ao que a gente tem, dá valor ao que é de fora...
- Em questão de grupo, todo grupo que vai se juntar é raro os casos que vão à frente. No esporte já presenciei coisa que até eu tava no meio fazendo zoadas. Tentamos organizar uma liga de esporte da cidade, quando a gente fez isso juntou outro grupo pra desmanchar. Não fez questão de juntar, mas de jogar uma bomba no meio. Isso acontece em tudo. (DEPOIMENTOS GRUPO FOCAL II)

Pelas citações acima, observa-se que algumas discussões levantaram a questão da organização do grupo para ampliar a atuação e o reconhecimento das tradições locais, como fomento ao desenvolvimento do município por meio da valorização de uma identidade geral, e retomando a ideia de que não é preciso esperar pelo poder público:

– O grupo precisa de visão do que eles querem. Tem que se organizar e depois buscar outros meios. Deve gostar do que faz, saber o que quer e buscar incentivos.

– Atualmente são 14 pessoas na associação. Tem uns 60 que produzem. O São João representa a cidade e na última feira não teve nada sobre isso. Trabalhar a cultura local é diferenciar. O povo perguntava o que tal obra tinha a ver com Areia Branca. Falta mais planejamento nas organizações das feiras. (DEPOIMENTOS DO GRUPO FOCAL III)

A sociedade está infestada pelo preconceito, eles não querem conquistar nada. ... (DEPOIMENTO GRUPO FOCAL I)

Algumas intervenções também foram feitas levando-se em conta que o grupo de artesãos já estava motivado e organizado e o fechamento do Centro Cultural não poderia ter sido a causa da desmobilização dos associados. A discussão, nesse sentido, parte para o papel dos meios como mediadores, de acordo com os usos que darão contornos específicos aos produtos televisivos consumidos.

Nem toda forma de consumo é interiorização dos valores das outras classes. O consumo pode falar e fala, nos setores populares, de suas justas aspirações a uma vida mais digna [...] O consumo não é apenas reprodução de forças, mas também de produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos usos que lhes dão forma social (BARBERO, 1987, p. 290).

Relação com a televisão

Os grupos II e III demonstraram mais senso crítico em relação à análise da televisão, sobretudo o segundo. As discussões acentuaram o caráter econômico e os vínculos políticos da televisão como impossibilidade de uma ação de enfrentamento da mídia, como mostram os depoimentos seguintes:

Então, eu não vou criticar um produtor de televisão porque ele bota na TV o que as pessoas querem ver; não, eu vou criticar as pessoas que não se interessam pela cultura, não valorizam sua raiz, sua cultura; essas pessoas, sim, merecem uma reparação. Precisam reparar o que realmente é importante, fazer valer sua vontade. (DEPOIMENTO GRUPO FOCAL II)

Em termos de TV o problema tá aí. A gente recebe um sinal de TV que trás pra gente três noticiários, um programa de sábado e um de domingo, programas

super-rápidos, que a gente recebe é uma cultura que vem do sul, que não é a nossa. A gente não tem tempo suficiente. Muita gente não gosta de ver noticiários, vai assistir noticiário de manhã, a notícia que dá meio-dia e de noite é a mesma notícia. (DEPOIMENTO GRUPO FOCAL II)

Outro aspecto observado foi o fato de as pessoas sentirem-se incapazes de se relacionar no mesmo nível com os políticos e os profissionais de televisão; foi apontado como empecilho para moldar uma relação mais dialógica entre a sociedade e a mídia televisiva:

Essa dispersão já tá refletida na sociedade desse modo, não tem efetivação pra cobrar nada de ninguém. O Estado é responsável pela cultura, o presidente tava falando isso ontem; os mais radicais dizem sempre: o que falta é cultura pra cuspir na estrutura. Isso é radical, mas é verdade. Se eu não consigo nem falar uma palavra bem falada eu vou chegar numa autoridade pra falar com ele? Eu tenho é medo, não é barreira. (DEPOIMENTO GRUPO FOCAL II. Grifo nosso)

O medo é apontado aqui como motivo da não articulação diante da instituições sociais e normativas. Aspecto constantemente abordado por diversos autores sobre as ambivalências vividas pelos indivíduos em sociedade na “modernidade líquida” (BAUMAN, 2005), a insegurança causada pela vida em sociedade tem levado as pessoas a buscarem o conforto do convívio e do recomunitarismo. Um programa de televisão não constitui apenas uma narrativa, um produto, seus discursos provocam uma experiência social, cujos códigos são decodificados a partir dos contextos das audiências; entretanto tornam-se institucionais e podem reafirmar as convenções morais apresentadas, confirmando o senso comum ou legitimando a ideologia dominante (FISKE, 1987; MONTORO, 2006). Os depoimentos demonstram, contudo, que as audiências não estão alheias a este processo, como afirma Bauman (2005, p. 104).

A maioria do público de TV está penosamente consciente de que teve recusado o ingresso nas festividades mundiais “policulturais”. Não vive, e não pode sonhar viver, no espaço global extraterritorial em que habita a elite cultural cosmopolita. À multidão de pessoas que teve negado o acesso à versão real, a mídia fornece uma “extraterritorialidade virtual”, “substituta” ou “imaginada”.

O grupo I, por constituir-se de pessoas da terceira idade, apresentou certa crítica à televisão: no entanto, mostraram-se já desmobilizados para qualquer ação de enfrentamento. Geralmente esperam que outros atores sociais possam intervir para mostrar na televisão os problemas enfrentados pelo grupo.

- Nessa pesquisa você está em busca do prol ao nosso tema, à nossa diversão?
- Essa pesquisa vai ser divulgada? Espero que muitos tomem conhecimento da força de vontade de todos aqui.
- Os idosos, aposentados, todos assistem.
- Não, sergipano é mais quieto. Agora o folclore da Bahia fique pra lá...

Em suma, os significados dos discursos trabalhados pelo programa Sergipe Comunidade circulam, mesmo de forma inconsciente, entre os grupos e são por eles percebidos. Como afirma Braga (2006), a sociedade age e produz com os meios de comunicação e seus produtos. Nesse processo interessa observar o sistema de resposta, desenvolvido pelo autor, como um processo social variado, “baseado em relações histórica e socialmente construídas”, que podem agir sobre a mídia de diferentes formas, inclusive moldando suas identidades, sem necessariamente haver o *feedback* direto aos produtores do programa.

Considerações finais

Pretendeu-se com o presente artigo apontar caminhos que articulem o pensamento social em torno do enfrentamento da mídia na atualidade, dentro do contexto histórico da sociedade brasileira, pelo embate entre as identidades e a coletividade na constituição de um campo de ação coletiva diante da televisão. Os indivíduos encontram-se num constante processo de negociação entre suas identidades pessoais e coletivas, processo que, ao ser acionado pela televisão, pode formar reações diversas, como a descrença no meio televisivo, o isolamento ou a própria mobilização diante de suas demandas, na condição de grupo.

De acordo com os dados levantados, a sociedade tem consciência da sua condição de passividade diante da televisão, pois os sentidos veiculados

circulam de diferentes formas, moldando formas de interação social e de imaginário sobre o sistema televisivo. Entretanto, as identidades ressignificadas e as representações sociais construídas aparecem frágeis quando se trata do intercâmbio entre identidade e coletividade. Tal aspecto pode ser base de uma desmobilização que provém de um contexto histórico-cultural de atrelamento das pessoas a grupos políticos, ao paternalismo herdado da formação da sociedade brasileira, mas também aponta para um sentimento de inferioridade da sociedade em relação aos profissionais de televisão e aos detentores de poder.

Os grupos percebem os elementos e aparatos utilizados pela televisão para mostrar a realidade. Entretanto, a televisão seleciona a realidade apresentada; esta se configura numa aparência que não corresponde à realidade vivida, mas aos interesses político-econômicos do aparato televisivo, sobretudo ao apresentar temas culturais de forma superficial e reificada. Embora contemplem vários atores sociais, as representações da televisão são seletivas e não atendem com êxito à condição polissêmica e multicultural da sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

- BARBERO, J. M. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BRAGA, José Luiz. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.
- BUENO, Gustavo. *Televisión: apariencia y verdad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.
- BUTLER, Jeremy G. *Television: critical methods and applications*. 2. ed. New Jersey: LEA Publishers, 2002.
- CRUZ, Maria Helena Santana. *Modernização do trabalho e tradição: estudos de casos sobre as relações sociais de gênero em indústrias estatais de Sergipe*. 1999. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação: Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1999.
- FISKE, John. *Television Culture*. London: Routledge, 1987.
- FRANCISCATO, Carlos Eduardo. *A construção da notícia política nos jornais de Sergipe: uma análise dos constrangimentos e influências na produção jornalística*. (Dissertação de mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1998
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002.

- HABERMAS, Jurgen. *The Theory of communicative action*. Vol. 1 Reason and the rationalization of society. Boston: Beacon Press, 1984b.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro, 2006.
- LIMA, Venício A. de. *Mídia: teoria e política*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.
- MENESES, V. D. *Mídia e Terceiro Setor em Sergipe: constituição de um novo espaço de cidadania*. 2003. 119 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão/SE, 2003.
- MONTORO, Tânia. A construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo. In: MONTORO, Tânia; CALDAS, Ricardo (orgs). *De olho na imagem*. Brasília: Fundação Astrogildo Pereira/Editorial Abaré, 2006. pp 17-34.
- SANTOS, Lourival Santana. *A Imprensa republicana em Sergipe*. Monografia de Conclusão de Curso. BICEN/UFS. São Cristóvão, s/d, mimeo;
- TORRES, Acrísio. *Imprensa em Sergipe*. Vol. I. Brasília, 1993.

Os limites da Semiótica: algumas verificações na comunicação

The Semiotics limits:
some verification
in the social communication

Linda BULIK

Doutora pela Universidade de Paris II (Sorbonne) com Pós-Doutorado na França e na Dinamarca (Paris VIII e Nordisk Theatre Laboratorium) e Jornalista (Ecole des Hautes Etudes Sociales / section Ecole Supérieure de Journalisme). Autora dos livros **Doutrinas da Informação no Mundo de Hoje e Comunicação e Teatro**. Atualmente atua na Graduação em Jornalismo e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Marília – UNIMAR – Marília / SP - Brasil.

E-mail: bulik@sercomtel.com.br

RESUMO

Neste artigo, apresentado originalmente no XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, de dois a seis de setembro de 2008, em Natal-RN, cujo tema central era “Mídia, Ecologia e Sociedade”, a autora examina o limiar semiótico de Umberto Eco confrontado à ecossemiótica proposta por Winfried Nöth, com o objetivo de aprofundar certos aspectos relacionados ao campo semiótico e que tipos de fenômenos abarcaria na comunicação social.

PALAVRAS-CHAVE: Umberto Eco – limiar semiótico – ecossemiótica – ecologia – comunicação.

ABSTRACT

This article, firstly presented in the XXXI Brazilian Congress of Communication Sciences, which took place from, September, 2008, in Natal-RN, and the main topic was “Media, Ecology and Society”, the author examines Umberto Eco’s semiotics threshold against Winfried Nöth ecosemiotics proposal. The purpose is to deepen some aspects related to the semiotics field and find out which kind of phenomena would be enclosed in social communication.

KEY-WORDS: Umberto Eco – semiotics threshold – ecosemiotics – ecology – communication – journalism.

O limiar semiótico de Umberto Eco é a linha divisória, que separa a natureza da cultura, traçada pelo eminente semioticista italiano ante a indagação sobre onde começa e o onde acaba o “campo semiótico”. Não se trata de uma vã especulação, mas a reflexão se impõe quando se discute se a semiótica seria uma ciência independente, uma teoria geral do signo ou ainda filosofia da linguagem. Sabemos que para um ramo do conhecimento alçar a condição de ciência é preciso possuir objeto e métodos próprios, bem como um campo de estudos bem delimitado. Se é consensual no meio acadêmico que o objeto da semiótica é o estudo dos signos e da significação, ainda hoje não há concordância quanto a sua abrangência. Alguns estudiosos a definem como uma doutrina filosófica, enquanto boa parte dos pesquisadores a consideram uma disciplina específica. Neste particular, o século XX oferece profícuos registros dos esforços empreendidos na construção do arcabouço teórico de um domínio próprio para estudar toda e qualquer linguagem, tendo a significação e a comunicação no centro de sua problemática. Ora, falar de linguagem não é senão falar dos modos de representação das coisas e seu potencial de comunicação.

Antes de prosseguirmos, convém assinalar que o debate em torno da representação das coisas começa com os pré-socráticos, fazendo parte das especulações filosóficas de Sócrates, Platão e Aristóteles. *O Crátilo*, famoso diálogo, onde Platão submete a um rigoroso exame as teses sobre se a relação do ‘nome’ com as coisas seria natural ou convencional, pode ser considerada a primeira teoria explícita do signo que a Antiguidade nos legou. Aristóteles estabeleceu as bases lógicas da convenção triádica fundamentada na lógica matemática de que o signo é um *estar para*, que repousa sobre o mecanismo da implicação filoniana: $p \rightarrow q$: “se (p) implica (q), (p) atua como signo de (q)”, vale dizer: *se p – então q*, que, por sinal, Umberto Eco irá adotar na edição francesa de seu *Semiótica e Filosofia da Linguagem (Sémiotique et Philosophie du Langage, 1988)*, obra na qual assume estar desenvolvendo

uma semiótica geral e afirma que ela se apresenta como a forma mais cabal de uma filosofia da linguagem, tal como era com Cassirer, Husserl ou Wittgenstein. “Uma semiótica geral [...] tem justamente o dever de elaborar categorias que lhe permitam ver *um único* problema lá onde as aparências encorajam ver vários, irreduzíveis” (1988, p. 14).

Antes disso, já nos anos 70 do século passado, Umberto Eco empenhava-se numa Teoria Semiótica Geral esboçada em seu *Trattato di semiótica generale* (1975), “estudo que [na primeira página da edição brasileira] assume a forma de uma TEORIA SEMIÓTICA GERAL capaz de explicar qualquer caso de FUNÇÃO SÍGNICA em termos de SISTEMAS subjacentes correlatos de um ou mais CÓDIGOS” (1980, p. 1) Breve, uma TEORIA GERAL DA CULTURA.

Mas reduzir toda a cultura a um problema semiótico não significa reduzir o conjunto da vida material a puros eventos mentais. Contemplar a cultura em sua globalidade *sub specie semiótica* não quer ainda dizer que a cultura toda seja apenas comunicação e significação, mas que a cultura, em sua complexidade, pode ser entendida melhor se for abordada de um ponto de vista semiótico. Quer dizer, em suma, que os objetos, os comportamentos e os valores funcionam como tais porque obedecem a leis semióticas. (ECO, 1980, p. 21)

O propósito deste artigo é mostrar que, não obstante as críticas apontadas ao que se identifica como visão antropocêntrica de Umberto Eco, o fato é que o autor reconhece a categoria dos signos da natureza ou o potencial sígnico dos existentes concretos, tais como postulam Charles Sanders Peirce e Thomas Albert Sebeok, e que a visão biocêntrica de Winfried Nöth, calcada numa concepção holística do universo, não está livre também de problemas, os quais serão analisados a seguir. Ao dialogar com esses dois autores, não se faz aqui propriamente uma crítica, mas se examinam certos aspectos relacionados ao campo semiótico e o tipo de fenômenos que esse abarcaria na comunicação social.

Para Umberto Eco, uma teoria semiótica geral, em algum momento, encontra limites ou “umbrais” políticos, epistemológicos e naturais. Por limites políticos e epistemológicos entende o autor a necessidade de se estabelecer uma linha divisória entre a semiótica e as outras ciências, naquela encruzi-

lhada onde o campo da teoria geral do signo encontra e partilha territórios alheios, já ocupados por disciplinas que tratam do mesmo problema, embora de um ponto de vista diferente, como parece ser o caso de algumas semióticas, que estariam invadindo o terreno da biologia, a começar pela própria *zoossemiótica*, que estuda o comportamento sógnico ou a comunicação animal incluindo o ser humano, rompendo as fronteiras ao ponto de se confundir com a *etologia* – o estudo dos hábitos dos animais e da sua acomodação às condições do ambiente –, a própria etologia se imbricando com a *sociobiologia*, que é o estudo biológico do comportamento e de outras características sociais dos animais e dos seres humanos, cuja base teórica é a ideia darwiniana de evolução (conforme as modificações trazidas pelas teorias genéticas mais recentes) e que procura explicar a evolução dos fenômenos sociais em função da contribuição destes para a preservação da espécie, tendo como princípio básico a ideia de que as ações dos indivíduos tendem sempre a maximizar a preservação de seu patrimônio genético na espécie.

Não obstante, Eco deixa aí uma porta aberta: “Só resta ao semiólogo exprimir o voto de que, mais dia menos dia, também essas pesquisas sejam reconhecidas como um ramo específico da semiótica geral, mas, por enquanto, deve tentar incorporar seus resultados à perspectiva própria” (1980, p. 4). Argumenta que a semiótica não deve tomar o lugar de outras ciências, mas sim contribuir com uma perspectiva diferente para o estudo dos fenômenos que podem ser investigados a partir de vários pontos de vista.

Na verdade, o projeto de uma disciplina que estuda o conjunto da cultura, resolvendo em signos uma imensa variedade de objetos e eventos, pode dar a impressão de um arrogante ‘imperialismo’ semiótico. Quando uma disciplina define como seu objeto próprio ‘tudo’, reservando-se assim o direito de definir por meio de seus aparatos categoriais específicos o universo inteiro, o risco é assaz grave. [...] (ECO, 1980, p. 4)

Por limites naturais “entendem-se aqueles para além dos quais a pesquisa semiótica não pode aventurar-se, pois que cairia em território não semiótico, eivado de fenômenos ininteligíveis como funções sógnicas” (p. 4), ou seja, aqueles fenômenos situados nas fronteiras com a Biologia, a Física, a Química e até mesmo as Artes Contemporâneas, que, pelo menos provisoria-

mente, seriam deixados fora do campo semiótico por serem experiências não codificadas [não códigos] incapazes de engendrar funções signícas.

O primeiro umbral de Eco é o de delimitar o campo semiótico aos fenômenos ‘culturais’ complexos e circunscrever o processo de significação à existência de um código. Ele chega a admitir a existência de uma semiótica da significação que seja independente de uma semiótica da comunicação; mas é impossível – segundo ele – uma semiótica da comunicação que seja independente de uma semiótica da significação.

Comunicação, de acordo com Eco, é mais geralmente o fluxo dos sinais, que podem ser signos ou não, para um destino, que pode ser humano ou não-humano, enquanto a significação pressupõe signos e o ser humano como um destino. Assim, fenômenos de significação sempre pertencem ao campo semiótico, enquanto a comunicação pode também ocorrer abaixo do limiar semiótico de Eco. (NÖTH, s/d)

Já discutimos isso anteriormente, em *Comunicação e Teatro: por uma semiótica do Odin Teatret* (BULIK, 2001) e nos permitimos discordar de Umberto Eco por considerar que a arte contemporânea oferece inúmeros exemplos de que é possível quebrar o código e comunicar, havendo uma corrente representativa da Estética empenhada em romper as barreiras dos códigos culturais, como é o caso do teatro eurasiático de Eugenio Barba e as coreografias de Pina Bauss e Sankai Juku – para ficar apenas nesses três exemplos.

No contexto do limiar superior da semiótica, incluem-se sistemas olfativos, a comunicação tátil (que chega a considerar comportamentos sociais como o beijo, o abraço, o tapinha nas costas, ou códigos culinários presentes nos costumes da cozinha), a paralinguística, a semiologia médica, a cinésica e a prossêmica: “disciplinas do comportamento simbólico: os gestos, as posturas do corpo, a posição recíproca dos corpos no espaço (assim como os espaços arquitetônicos que impõem ou pressupõem determinadas posições recíprocas dos corpos humanos) tornam-se elementos de um sistema de significação que a sociedade não raro institucionaliza num grau máximo”(ECO, 1980, p. 7)

Inclui no campo semiótico a chamada semiologia médica, que, de um lado, diz respeito ao estudo dos sintomas classificados por Peirce como ín-

lices e, de outro, estuda a relação comunicativa e os códigos empregados na interação entre médico e paciente, considerando a própria psicanálise um ramo da semiologia médica e, portanto, de uma semiótica geral, calcada na contínua interpretação textual de determinados signos ou símbolos fornecidos pelo paciente por meio de relatos verbais de sonhos ou de experiências vividas e suas particularidades semânticas.

Pertencem também ao campo semiótico as linguagens formalizadas como as da lógica, álgebra e química, assim como os estudos das línguas naturais, o universo das comunicações visuais e as gramáticas narrativas:

Nos níveis mais complexos temos a TIPOLOGIA DAS CULTURAS, onde a semiótica desemboca na antropologia cultural e contempla os mesmos comportamentos sociais, os mitos, os ritos, as crenças, as subdivisões do universo como elementos de um vasto sistema de significação que faculta a comunicação social, a ordenação das ideologias, o reconhecimento e a oposição entre grupos, etc. Enfim, o campo semiótico invade territórios tradicionalmente ocupados por outras disciplinas, como a ESTÉTICA ou o ESTUDO DAS COMUNICAÇÕES DE MASSA. (ECO, 1980, p. 9)

Os limites superiores abarcam domínios díspares e abrangentes, reunidos numa visão antropocêntrica de semiótica e de comunicação. Estão excluídos desse universo todos os signos produzidos fora das relações comunicativas, no nível dos sujeitos humanos tais como estímulos, sinais e informação física, ficando esta modalidade de comunicação abaixo do limiar semiótico.

Por outro lado, a existência de um umbral inferior da semiótica é mencionada como aquela zona onde se dá o comportamento comunicativo de comunidades não-humanas, conseqüentemente não culturais: linha divisória entre o mundo semiótico e pré-semiótico, que separa a natureza da cultura. Todavia, ele admite que “seria arriscado afirmar que, em nível animal, ocorrem simples trocas de sinais sem a existência de sistemas de significação, uma vez que estudos mais recentes tenderiam a abalar essa crença exageradamente antropocêntrica” (pág. 7).

Contrastando com Eco, no extremo oposto, encontram-se os defensores do modelo pan-semiótico, que consideram a natureza como sígnica e que se define como “o estudo das relações semióticas mútuas entre os organismos e

seu meio ambiente (NÖTH, 1999, p. 230) – o que implica, conforme Hildo Honório do Couto, que se trate não de um *homo semioticus* à la Eco, mas de um *organismus semioticus* à la Sebeok” (2007, p. 425).

Neste caso, a semiótica vê signicidade até mesmo no nível biológico, donde o surgimento da biossemiótica do biólogo Jakob Johann von Uexkull e a ecossemiótica, de Winfried Nöth. Este último considera que, enquanto Eco estabelece um limiar semiótico que se encontra acima do mundo natural, Sebeok tem uma visão pan-semiótica do mundo, que também permite considerar o mundo ecológico sob perspectivas semióticas (NÖTH, 1999, p. 229). Para Hildo Honório de Couto, “o que essas concepções têm em comum com a filosofia ecológica é a visão holística do universo e a ênfase na unidade do homem e do seu meio ambiente” (2007, p. 425).

Com isto teríamos *micossemiótica*, *citossemiótica*, *fitossemiótica*, *fisiossemiótica*, *quimiossemiótica*, ou seja, a abordagem semiótica valeria para todos os seres vivos, inclusive as células, as bactérias e os vírus uma vez que

[...] o limiar semiótico postulado por Peirce não é aquele entre mentes humanas e não-humanas, mas entre interações triádicas e diádicas. A semiose começa quando ultrapassamos o limiar das interações meramente diádicas, entre causas mecânicas, acaso ou causas “brutas” (eficientes) e seus efeitos, para interações triádicas mediadas por uma mente no sentido mais vasto. Uma triade semiótica é aquela na qual uma mente interpreta (isto é, forma um *interpretante* de) um estímulo significativo no seu ambiente, chamado *representamen*, relativo a um objetivo (o *objeto*) que é distinto desse estímulo ambiental, mas não necessariamente ausente na dada situação. Essa interação não requer nem uma consciência nem uma intencionalidade, mas deve ser dirigida para um fim. “Reações” metabólicas de um organismo ao estímulo ambiental são ações dirigidas para um fim. Os organismos selecionam e, assim, avaliam a energia ou matéria do ambiente *com o propósito* de sua própria sobrevivência biológica, ao mesmo tempo que rejeitam outros estímulos do ambiente como sendo impróprios. De modo similar, o sistema imunológico exhibe interações triádicas direcionadas para um fim, de natureza semiótica. Os emissores das mensagens imunológicas no soro sanguíneo de um animal são os antígenos, isto é, moléculas de substâncias estranhas tais como bactérias ou vírus. Os receptores dessas mensagens são as moléculas de anticorpos produzidas pelos linfócitos-B e leucócitos que estão equipadas com uma multitude de receptores *com o propósito* de detectar os antígenos. (NÖTH, s/d.)

O próprio Nöth ameniza a defesa que faz de uma pan-semiótica ao comentar que o campo semiótico parece invadir todos os outros

Essa questão, contudo, deve ser bem esclarecida para evitar equívocos muito comuns. De fato, como queria Peirce, o universo está permeado de signos. Há signos em todas as partes. Esse se constitui no objeto de estudo da semiótica. Isso, no entanto, não pode nos levar a pensar que a semiótica está, em razão disso, usurpando territórios alheios. Embora penetre nesses territórios, o do biólogo, o do geólogo, o do historiador, o do antropólogo, etc., seu objeto de estudos não é o mesmo que o deles, uma vez que é o ponto de vista que cria o objeto. Para a semiótica, o que interessa são todos os tipos possíveis de signos, verbais, não verbais e naturais, seus modos de significação, de denotação e de informação: e todo o seu comportamento e propriedades. Que poderes de referência eles têm, como se contextualizam, como se estruturam em sistemas e processos, como são emitidos, produzidos, que efeitos podem provocar nos receptores, como são usados, que consequências podem advir deles a curto, médio e longo prazo? Eis aí um quadro de questões que cabe à semiótica investigar. (NÖTH, 2004, p. 76)

De nossa parte, acrescentamos que, vivendo como vivemos numa época em que as fronteiras se interpenetram, o problema aqui não é tanto o limiar, mas, sim, a pertinência dos estudos semióticos e as pontuações semânticas na elaboração dessas novas teorias.

Podemos reduzir ou ampliar o umbral semiótico para além ou aquém do limiar da Natureza, incluindo processos sígnicos não humanos –, as relações organismo-organismo, organismo-meio-ambiente, homem-robot – pensando numa Teoria geral dos signos *tout court*. Nöth, por exemplo, considera que da perspectiva da semiótica geral, “o limiar semiótico inferior de Eco é muito alto e pode ser abaixado para dar conta de processos de semiose na cultura e na natureza”.

Na verdade, ao buscar direito à existência, as novas correntes já se deparam com alguns problemas. O principal deles consiste em confrontar-se com outros modelos e, em particular, com a semiologia de extração saussuriana, subestimada por suas raízes “estruturalistas”. Consideramos essa pontuação semântica arriscada por cair no reducionismo de apontar a semiologia como verbocentrista, quando se sabe que são inúmeros os estudos semiológicos enfocando os signos não linguísticos e semiólogos, que não erigem a linguística

como padrão geral. Não seria demais lembrar aqui o próprio Roland Barthes (que rompeu com o estruturalismo e é um pós-estruturalista), André Helbo, Pazzollini, Tadeusz Kowzan, Jean Caune, Patrice Pavis, e tantos outros.

Ademais, qual a relação de fato de Ferdinand de Saussure com o estruturalismo? Saussure morreu em 1913 e, embora o seu trabalho tem sido apontado como um ponto de partida, o movimento estruturalista ganha força e características próprias nos anos 60 do século passado. Todavia, é recorrente no estado da arte sobre a semiologia relatar o *Cours de Linguistique Générale*, pleiteando a existência de uma ciência geral dos signos da qual viria a fazer parte a própria linguística e que poderia erigir-se em modelo da nova disciplina, não faltando referências ao fato de Claude-Lévy-Strauss ter-se apoiado na linguística do mestre genebrino para fundamentar os laços de parentesco nas tribos indígenas do Alto Amazonas, de Lacan considerar a língua estruturante e Roland Barthes afirmar que “sentido só existe quando nomeado, perceber o significado das coisas é fatalmente recorrer ao recorte da língua” e que “poder-se-ia pensar em revirar um dia a proposição de Saussure: não é a linguística um ramo, mesmo privilegiado da semiologia, mas esta que seria uma parte da linguística” (BARTHES, 1963). De lá para cá muita água correu embaixo da ponte, não impedindo, porém, de recair sobre a semiologia a velha e surrada pontuação semântica.

Na raiz da questão está que, para Saussure, o signo exprime “ideias”, eventos mentais, em uma mente humana enquanto que, para Peirce, o signo remete a um interpretante, evento psicológico que ocorre na mente de um possível intérprete, mas também pode-se entender a definição peirceana de uma maneira não antropomórfica. A tríade peirceana pode ainda ser aplicada a fenômenos sem emitente humano, embora tenham um destinatário humano, como ocorre com os índices.

Na verdade, ambas as teorias têm um ponto em comum, como lembra Tadeusz Kowzan (1992, p. 11): “nenhuma das duas constitui um relato completo, autêntico, definitivo, inteiramente verídico, das opiniões de seus autores”.

A obra de Ferdinand de Saussure é uma reconstituição do *Cours* feita por seus discípulos, Charles Bally e Albert Sechehaye, com a colaboração de A. Riedlinger, enquanto que nas doze mil páginas publicadas pelo próprio Peir-

ce (sem contar as quase oitenta mil páginas de seus manuscritos conservados) não se encontra um relato sintético e definitivo de suas ideias sobre o signo, que se encontram dispersas ao longo de seus textos, com hesitações e contradições. Se o *Cours* – na verdade foram três Cursos de Linguística Geral, ministrados na Universidade de Genebra, de 16 de janeiro de 1907 a 4 de julho de 1911 –, obra póstuma, com base em anotações de classe, apresenta vários problemas críticos; também os *Collected Papers* reúnem escritos publicados e não publicados de caráter muito diversificado, – artigos, notas, rascunhos –, redigidos de 1866 a 1914, contendo passagens obscuras.

Ambas as teorias distinguem-se num ponto básico: Saussure reforça a função social do signo e Peirce a sua função lógica.

O que distingue fundamentalmente Saussure de Peirce, no que tange às suas concepções do signo, é que, para um, o ponto de partida e a finalidade era a linguística, para o outro, a lógica. E a segunda diferença manifesta: as teorias de um (até onde podemos conhecê-las) incomodam por suas lacunas, por seus não-ditos; as do outro, por sua pletora. (KOWZAN, 1992, p. 12)

Outro problema das novas correntes pan-semióticas é a busca de autoafirmação em relação a modelos existentes sem que o peso do arcabouço teórico se faça sentir. No caso, poderiam ser julgadas como “comportamentalistas”, caso percam de vista uma teoria da produção e recepção sónica para se envolver com a observação comportamental de animais, plantas e organismos-organismos. Esta seria, ao nosso ver, uma das razões que explicam a resistência de Umberto Eco e a necessidade de impor o limite. Na era das conexões e interfaces, da desterritorialização, não é adentrar o terreno dos outros que incomoda tanto, mas, sim, a impertinência de um olhar fora do lugar, que não pertence mais ao semiólogo. O risco, nesse caso, seria o de adentrar a seara alheia sem os instrumentos adequados de prospecção, reduzindo-se, assim, a pesquisa à observação de reações comportamentais entre organismos, microorganismos e até máquinas. Isto não interessa à semiótica da comunicação social.

Para nós, limiar acima, limiar abaixo, as palavras-chave de uma semiótica geral devem ser: linguagem, significação e comunicação, tradução, interpretabilidade, faneroscopia e semiose, categorias sem as quais o fenômeno não

pertence à semiótica. Umberto Eco declarou certa vez, em seu Seminário, no College de France, em 1992-1993, que cada linguagem encerra o princípio da interpretabilidade e que todos os seus livros – particularmente *Semiótica e Filosofia da Linguagem*, *Tratado Geral de Semiótica* e *Os Limites da Interpretação* – foram construídos sob o princípio peirceano de interpretabilidade e semiose ilimitada.

Por outro lado, consideramos também que Michel Foucault, em *Les mots et les choses* (1966), já observara que a natureza e o mundo das ciências naturais encontravam-se senão totalmente, *quase totalmente*, parasitados pela cultura. Fenômenos relacionados à microssemiose, à endossemiose, à micossemiose, à fitossemiose e à ecossemiose sugerem um olhar híbrido de biossemioticista, ou seja, um biólogo semioticista, como era o caso de Jakob Johann von Uexkull, que estabeleceu as bases da biossemiótica e formulou o conceito de *unwelt* usado por Thomas Sebeok.

No que tange ao emprego da teoria semiótica no campo da Comunicação Social, inferimos que as diversas linguagens em jogo – sejam elas televisivas, impressas, radiofônicas, cinematográficas, publicitárias e mesmo relações públicas –, supõem a existência de códigos e símbolos, situando-se portanto do lado dos assim chamados fenômenos culturais “complexos”.

Algumas verificações na comunicação apontam como exemplo de poluição na ecologia dos signos,

o excesso de correspondência e *E-mails (spams)* não desejados, a necessidade de contratar um advogado para fatos comezinhos, preencher formulários para tudo e para nada, as famosas letrinhas nos contratos, que contém cláusulas capciosas, a ilegibilidade das bulas e das receitas médicas e muito mais. Poderíamos acrescentar o excesso de cartazes de propaganda que se veem por todo o lado que nos viremos. (POSNER Apud COUTO, 2007, p. 426)

Uma outra verificação no jornalismo é uma notícia publicada no *Correio Braziliense* a propósito do tsunami, na Indonésia, que em dezembro de 2004, matou mais de 160 mil pessoas em diversos países:

Parece que várias espécies captam microtremores e alterações mínimas que somos incapazes de perceber, como afirmou Georges Pararas, Carayannis, ocea-

nógrafo que preside a Tsunami Society. É essa hipersensibilidade que deve ter permitido aos animais entenderem “mensagens” da natureza, diante das quais elefantes, leopardos, tigres, veados, búfalos, macacos, cobras e animais fugiram para lugares mais altos e se salvaram. Algumas tribos das ilhas indianas de Andaman, que existem há cerca de 20 a 60 mil anos, teriam interpretado esse comportamento animal, devido a conhecimentos ancestrais, e também fugido para as montanhas, com o que também se salvaram. (*Correio Braziliense*, 10/01/2005, p. 13)

Finalmente, para encerrar, diria que se a semiótica for capaz de absorver a mente universal no sentido de Peirce, mas também no sentido da filosofia ecológica, que inclui não só a mente humana como a de todos os seres que habitam o planeta terra vivendo em paz e harmonia, ela terá cumprido seu plano também de organizar em defesa do nosso próprio planeta.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Éléments de sémiologie*. Paris: Seuil, 1963.
- BULIK, Linda. *Comunicação e teatro: por uma semiótica do Odin Teatret*. São Paulo: Arte e Ciência, 2001.
- COUTO, Hildo Honório do. *Ecolinguística: estudo das relações entre língua e meio ambiente*. Brasília: Thesaurus, 2007.
- ECO, Umberto. *Sémiotique et Philosophie du Langage*. Paris: Seuil, 1988.
- _____. *Trattato di semiótica generale*. Milano: Bompiani, 1975.
- _____. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- KOWZAN, Tadeusz. *Sémiologie du théâtre*. Paris: Nathan-Université, 1992. (Collection créée par Henri Mitterand) [Série « Littérature »]
- NÖTH, Winfried. *A semiótica no nosso século*. 2. ed. São Paulo: AnnaBlume, 1999.
- _____. *A semiótica no século XX*. São Paulo: Ed. Annablume, 2004.
- _____. “Limiar semiótico de Umberto Eco”. *COS – Revista Face – PEPG em Comunicação e Semiótica da PUC-SP*, s.d.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Ed. Cultrix, s/d.
- _____. *Escritos coligidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Comunicação e Semiótica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

Comunicação organizacional dialógica: uma perspectiva de interação nas organizações

Dialogic organizational communication: a perspective of interaction in the organizations

Regiane Regina RIBEIRO

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Coordendora adjunta do mestrado em Tecnologia da Informação e Comunicação na Formação em EAD /UNOPAR-UFC. Pesquisadora e professora da Universidade Estadual de Londrina – UEL - Londrina /PR – Brasil.

E-mail: regianeribeiro@sercomtel.com.br

&

Marlene MARCHIORI

Pós-doutora em Comunicação Organizacional pela Purdue University, Estados Unidos. Doutora pela Universidade de São Paulo, com estudos desenvolvidos no Theory, Culture and Society Centre da Nottingham Trent University, Reino Unido. Pesquisadora e Professora de Graduação e Pós-graduação da Universidade Estadual de Londrina – UEL – Londrina/ PR – Brasil.

E-mail: marlenemarchiori@gmail.com

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão teórica a respeito da comunicação dialógica. Parte-se do pressuposto de que esse discurso é recente e as ponderações relativas ao diálogo demonstram a possibilidade de novos processos comunicativos nas organizações contemporâneas: espaço da interação. Evidencia-se a mudança de paradigmas da dimensão comunicativa no sentido de intensificar o relacionamento no contexto organizacional.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação organizacional – discurso dialógico – interação – linguagem.

ABSTRACT

This article presents a theoretical reflection regarding the dialogic communication. It has been assumed that this speech is recent and the relative balances to the dialogue demonstrate the possibility of new communicative processes in contemporary organizations: the interaction space. There is a change in paradigms of communicative dimension to strengthen the relationship in the organizational context.

KEY-WORDS: organizational communication – dialogic discourse – interaction – language.

Vivemos em uma sociedade informacional, globalizada e de conhecimento, na qual terminologias como tempo real, interatividade, tecnologias digitais de comunicação fazem parte da linguagem do cotidiano. O papel da comunicação e da informação no cenário contemporâneo tem despertado o desenvolvimento de diferentes enfoques conceituais e teóricos.

Marcondes (2007, p. 36) sugere que a comunicação “não mantém as coisas como estavam”, na medida em que ela instiga uma provocação nos participantes no ato comunicacional. A necessidade de processos comunicativos relevantes no ambiente das organizações leva-nos a refletir sobre uma nova perspectiva da comunicação organizacional. Novos processos incitam mudanças que necessariamente perpassam pela cultura. Para Marchiori (2006a, p. 231) a cultura é interativa “na medida em que os indivíduos observam e interagem com o mundo e, por meio desse processo, podem simbolizar e atribuir significado”.

Pensar nas estratégias de gestão da comunicação e informação inseridas num cenário de incertezas é um desafio que deve ultrapassar os modelos pré-estabelecidos e comprometidos com a racionalidade, para que se evidencie o indivíduo, valorizando seu potencial criador, considerando a subjetividade e a afetividade em uma perspectiva dialógica.

Etzioni (1964) afirma que as organizações são unidades sociais (ou agrupamentos humanos) intencionalmente construídas e reconstruídas a fim de atingir objetivos específicos. Acontece que os objetivos não são factuais, pois são contínuos e se lançam a uma realidade futura, na esfera da idealização dos seus organizadores, portanto no contexto simbólico. Acadêmicos como Baxter (1988, 1993, 1994) e Baxter e Montgomery (1996 apud WOOD, 2000) contribuíram para a adoção de uma perspectiva dialética, enaltecendo o processo de relacionamento.

Sabe-se que todo comportamento coletivo pode ser reconhecido como uma organização estruturada ou em processo de estruturação, quanto mais

essa ordem se der – sob a ótica da dialogicidade – mais apta estará a tradução e a circulação multidirecional da informação. Para Wood (2000) a perspectiva dialógica é a mais dinâmica na medida em que manter um relacionamento não é uma questão preventiva ocasional e sim a manutenção de um “processo contínuo e inesgotável”, inerentemente respeitado.

Inúmeras são as metáforas da comunicação organizacional (PUTNAM; BOYS, 2006): fio condutor; processo de informação; ligação; desempenho, sendo destaque a metáfora do discurso a qual engloba o próprio discurso, o símbolo, a voz e a contradição. O diálogo vem assumindo posição de destaque na metáfora da contradição, estando assim justificada sua exploração nesse artigo, sendo fundamental primeiramente definir discurso para daí abordar a metáfora do diálogo.

No contexto organizacional o discurso se organiza a partir dos conhecimentos possíveis do interlocutor sobre um o assunto, do que se supõe serem suas opiniões, suas convicções, da relação de afinidade e do grau de familiaridade e, ainda, da posição hierárquica que ocupa em relação a ele e vice-versa. Todas essas questões determinarão as escolhas que serão feitas em relação ao tipo de discurso utilizado e ao procedimento e seleção dos códigos linguísticos.

São duas as teses centrais para a teoria do discurso. Segundo Fiorin (1996), o discurso, embora obedeça às coerções da estrutura, é da ordem do acontecimento, isto é, da História; não há acontecimento fora dos quadros do tempo, do espaço e da pessoa. Para tal, devem-se assumir as consequências, sendo o discurso um lugar de instabilidade das estruturas, onde se criam efeitos de sentido com a infringência ordenada às leis do sistema e deve-se compreender o processo de discursivização, sendo fundamental entender sobre os mecanismos de temporalização e de espacialização.

Para que ocorra o diálogo, deve-se ainda entender que todas as habilidades se fundamentam em linguagens e essas devem produzir sentido e significação. Entendendo existirem várias concepções de linguagem, adota-se a definição de Koch (1997, p.9) em função da adequação para essa discussão:

A linguagem humana tem sido concebida, no curso da história, de maneiras bastante diversas, que podem ser sintetizadas em três principais:

- a. como representação (“espelho”) do mundo e do pensamento;
- b. como instrumento (“ferramenta”) de comunicação;
- c. como forma (“lugar”) de interação.

Visto que as três concepções atribuem à linguagem funções importantes, optou-se no, âmbito da comunicação organizacional, por adotar a terceira concepção, em função de ter relação direta com o discurso. Koch (1997, p.10) explica que essa concepção encara a linguagem como:

[...] a atividade, forma de ação, ação interindividual finalisticamente orientada; como lugar de interação que possibilita aos membros de uma sociedade a prática dos mais diversos tipos de atos, que vão exigir dos semelhantes reações e/ou comportamentos, levando ao estabelecimento de vínculos e compromissos anteriormente inexistentes.

Sabe-se que quando se produz linguagens, as escolhas não são aleatórias; mesmo com certo grau de inconsciência, são decorrentes das condições onde o discurso é realizado. Neste sentido, a ação comunicativa pode ser vista como a instanciação do modo de se produzir linguagem, isto é, no processo discursivo se explicita o modo de existência da linguagem, que é social.

Peirce (CP 5.506) afirmou que jamais se pode esquecer que o próprio pensamento é levado adiante como um diálogo, portanto também está sujeito praticamente a toda imperfeição da linguagem. As reflexões ajudam a associar o conceito dialógico à comunicação organizacional.

Para Freire e Shor (1992, p.19), “o diálogo é uma espécie de postura necessária, na medida em que os seres humanos se transformam cada vez mais em seres criticamente comunicativos”. Bakhtin (1988) concebe a linguagem, primordialmente, como dialógica. Suas ideias sobre o homem e a vida são marcadas pelo princípio dialógico, constituidor da existência humana, segundo o qual a interação entre os sujeitos é o princípio fundador tanto da linguagem como da consciência.

O sentido e a significação dos signos (amplamente entendidos como sons, gestos, imagens, palavras e silêncio) dependem da relação entre sujeitos e são construídos na interpretação dos enunciados. Nessa perspectiva, o centro da interlocução deixa de estar polarizado entre o eu e o tu. É criado um

espaço entre ambos, como sujeitos empenhados em um entendimento simultâneo, onde cada palavra é resultado de um diálogo, numa relação de força entre o eu e o outro – vozes que representam discursos sociais e consciências inseridas nas classes sociais.

Segundo Barros (apud FARACO et al. 2001, p.31):

O ponto-chave aqui é que nossa voz é híbrida por natureza. Assim, compreender não é simplesmente decodificar passivamente um sinal alheio, como uma voz que responde mecanicamente a outra voz. Pelo contrário, como assinala Barros, não importam apenas os efeitos da comunicação sobre o destinatário, mas também os efeitos que a reação produz sobre o destinador [...] os falantes no diálogo se constroem e constroem juntos o texto e seus sentidos

Portanto parece que a necessidade de compreensão está implícita a qualquer processo comunicativo e, por conseguinte, intrínseca ao próprio fenômeno da comunicação. Não basta conhecer o receptor e a ele adequar o meio e a mensagem institucional, pois na projeção das argumentações inseridas na cultura organizacional, essas adquirem significações, podendo ocorrer que ações comunicativas adequadas resultem em decodificação de mensagens não previsíveis e, muitas vezes, antagônicas a emissão.

Isso comprova que em todos os atos comunicativos a fala do emissor se realiza e cria sentido e significação se organizada em relação à dos outros. São os interlocutores que direcionam o discurso. Portanto, é na união dessas falas que surge o processo de interação e interatividade, elementos fundamentais do dialogismo.

Interação e interatividade são conceitos indissociáveis. A interação (inter-ação) refere-se à relação entre interlocutores (pólos de comunicação verbal ou não verbal, mediada ou não por tecnologias) e aos efeitos de sentido daí decorrentes. A interatividade é aqui entendida como a possibilidade de interação flexível (LIMA, 2001), de relação recíproca dos interlocutores numa situação de diálogo.

Isso aponta para a necessidade de superação de modelos unidirecionais da comunicação, nos quais o emissor somente propõe mensagens fechadas e o receptor assiste passivo ao processo. Significa transformar e redimensionar o espaço da recepção como espaço de interação e transformação e modificar

os papéis de emissores e receptores, para uma dinâmica relacional co-autores/criadores. Para Wood (2002, p. 4), as escolhas que fazemos podem vir a influenciar no que “acontece em nossos relacionamentos”.

Em última análise, significa que a interação é muito mais que o envio e a resposta de mensagens, são relações interligadas por emissores e receptores através de fios dialógicos. Estas relações estão em processo evolutivo e contínuo, sempre confrontando-se num jogo simultâneo e dinâmico. Castro (2007, p. 50) pondera que “a Comunicação é aquilo que permite a conexão e a relação”. Ferrara (2003, p. 63) complementa:

[...] antes de afirmar o que é a comunicação ou como funciona, uma epistemologia da relação comunicativa se apoia na evidência do que é indispensável que uma relação social se produza por meio de mediações para existir comunicação. As relações comunicativas estudam os processos sociais que ocorrem por meio de signos, códigos, suportes, sistemas que, estruturados, são significativos.

Vejamos. Cabe ao emissor a articulação e organização dos códigos verbais e não verbais que possibilitam uma infinidade de conexões e articulações: o receptor nesse contexto deve interferir, modificando e re-significando, diante da polissemia e da ambiguidade, por aproximações sucessivas, idas e vindas, já que nem sempre os sentidos atribuídos pelo receptor são os que foram pretendidos pelo autor.

Pode-se, ainda, definir o diálogo (reflexão conjunta e observação cooperativa da experiência) como uma metodologia de conversação que visa melhorar a comunicação entre as pessoas e a produção de ideias novas e significados compartilhados. Ou, posto de outra forma: é uma técnica que permite o pensamento conjunto, compartilhado que promove uma interação sem julgamento prévio. Conduz a uma comunicação complexa que se opõe ao modelo vigente do nosso pensamento, o qual tende a simplificar e fragmentar os conteúdos.

Esse modelo pode ser encontrado também nas empresas, que privilegiam um tipo de comunicação fundamentada em um caráter linear, impositivo, monológico e fragmentado. Como já foi demonstrado em muitos estudos, a fragmentação e a simplificação excessiva têm produzido graves consequências,

pois dificultam a comunicação entre as pessoas e as instituições com as quais elas se relacionam.

Essa tendência fragmentadora sobrepõe-se à integração. É bastante comum que os indivíduos antes de ouvirem totalmente uma mensagem comecem a comparar o que está sendo dito com as suas ideias e o próprio repertório de informações. Esse processo mental quando habitual é limitante. Ouvir até o fim, sem juízo prévio, é extremamente difícil para todos os indivíduos. E os discursos caem na monologia.

Sabe-se que a monologia é a qualidade dos discursos autoritários em que um único sentido sobressai, impedindo que os demais venham à tona; as partes são dicotomizadas em emissor e receptor. Na prática, percebe-se que o diálogo restringe-se a um plano inferior de detalhamento ou esclarecimento de discursos monológicos prontos, oriundos de um emissor, cujo espaço interacional para a co-construção praticamente não existe, e a língua passa a ser um instrumento de reprodução do sistema vigente.

Nessa perspectiva, para que o diálogo realmente aconteça, é condição que os sujeitos tenham um campo de significado comum. Ademais, Bakthin (1992) critica o monologismo da comunicação, quando afirma que informar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou construção. Assim a comunicação nas organizações deve exigir criticidade e respeito à autonomia de quem recebe a informação. Caso contrário, far-se-ão comunicados, extensão e invasão cultural e não uma verdadeira comunicação.

O diálogo é uma exigência existencial, portanto não pode ser resumido a um ato de transferir ideias de um indivíduo para outro. Ele é o encontro solidário e reflexivo dos sujeitos empenhados na transformação social e na humanização. Assim fica evidente, nessa abordagem, que a interação e a interatividade são possibilidades para que ele se estabeleça numa dimensão criadora entre as diferentes vozes, para a interpretação dos sentidos e para a construção coletiva do pensamento.

No entanto, o diálogo não é um espaço livre onde se possa fazer o que se quer, mas deve sempre estar inserido num contexto e ter justificativa na sua construção. Ainda de acordo com Bakthin (1992, p.20), o diálogo acontece no

interior de algum programa e contexto. “Esses fatores condicionantes criam uma tensão para alcançar os objetivos de transformação, o diálogo implica responsabilidade, direcionamento, determinação, disciplinas, objetivos”.

Para o autor, o uso do termo diálogo não se constitui em mera técnica conversacional ou de evolução temático-discursiva capaz de revelar pontos de vista e visões de mundo, nem mesmo numa estratégia para encobrir o domínio através da linguagem:

O diálogo, no sentido mais estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra diálogo num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal de qualquer tipo. (BAKHTIN, 1992, p.55)

Assim, para ele afirmar a natureza dialógica da linguagem é entender que existem variados tipos de signos e seus arranjos passam por permanentes deslocamentos, retroalimentando-se nas sequências intertextuais/interdiscursivas que funcionam em seus contextos histórico-sociais como fontes dialógicamente produtoras de sentido. Deve-se, ainda, esclarecer que só se pode entender o dialogismo interacional pelo deslocamento do conceito de sujeito. O sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico.

Dessa forma, quando se exerce o dialogismo, promove-se um fluxo comunicativo isento de concordâncias, discordâncias, análises ou juízos de valor. As palavras e o seu sentido e significação são entendidas tal como à experiência dos interlocutores. Isso demonstra que na experiência dialógica a palavra une, media, em vez de fragmentar. Isso leva a conclusão que a interação dialógica é muito mais do que a defesa de um ponto de vista como no debate ou na discussão. A dinâmica do diálogo está voltada para ligações, para a formação de redes. Daí a expressão “redes de conversação”, proposto para as experiências de reflexão conjunta, geração de ideias, educação mútua e produção compartilhada de significados.

Nesse aspecto a metáfora do diálogo, na abordagem da comunicação organizacional, permeia as organizações contemporâneas na medida em que

não é transferência de informação, mas um encontro de sujeitos interlocutores que buscam a significação dos significados.

A perspectiva dialógica parte de uma visão contraditória da realidade, aprofunda uma lacuna teórica que permeia a relação entre infraestrutura e superestrutura – por meio da linguagem e da consciência – e, interpretando-a, abre caminho para a mudança.

Outro teórico que estudou sobre o conceito dialógico e a sua importância foi o físico Bohm (1985); para ele os principais objetivos de um grupo que utiliza a interação dialógica são:

- a) aperfeiçoar os processos comunicativos;
- b) refletir sobre a cognição (ou seja, observar a dinâmica da mente de um modo prático e disciplinado);
- c) construir microculturas por meio da criação de redes de conversação;
- d) produzir e compartilhar significados. Tudo o que se quer é fazer emergir ideias e significados novos os quais são compartilhados no momento de sua concepção.

Bohm (apud MARIOTTI, 2008) aponta as diferenças entre diálogo e discussão/debate. São elas:

Quadro 1 – Diferenças entre Diálogo e Discussão e Debate.

Diálogo	Discussão e Debate
Visa abrir questões	Visa fechar questões
Visa mostrar	Visa convencer
Visa estabelecer relações	Visa demarcar posições
Visa compartilhar ideia	Visa defender ideias
Visa questionar e aprender	Visa persuadir e ensinar
Visa compreender	Visa explicar
Vê a interação partes/ todo	Visa as partes em separado
Faz emergir ideias	Descarta as ideias “vencidas”
Busca a pluralidade de ideias	Busca acordos

Bohm (apud MARIOTTI, 2008)

Essa relação, no entanto, quando inserida no contexto da Comunicação Organizacional, não pretende defender a ideia que o diálogo seja melhor que o debate. Trata-se de maneiras diferentes – porém complementares – de interação, formas que se alteram conforme o processo comunicativo que emerge na situação que esta sendo vivenciada pelas pessoas nos contextos organizacionais. No processo dialógico comunicativo existe uma hibridização entre a discussão/debate e a interação dialógica. Portanto, existem situações nas organizações em que as pessoas precisam dialogar e outras nas quais precisa-se discutir e debater. O fundamental é entender o que faz sentido para as pessoas que participam daquela experiência.

Dito de outro modo: para algumas comunicações organizacionais deve-se usar o modelo mental fragmentador, mas há momentos em que se torna mais adequado o modelo de pensamento abrangente. No primeiro caso, encontram-se as comunicações de ordem prática, com quantidades e com as partes em separado. No segundo caso, é preciso pensar de modo global, incluindo ao processo a intuição, as emoções e sentimentos, compreendendo assim o todo e as partes.

A experiência nas organizações tem demonstrado que se privilegia o modelo fragmentador em relação ao dialógico, pois nesse é fundamental que os indivíduos estejam socialmente organizados, que aja um comportamento coletivo: só assim um sistema de signos pode constituir-se. A consciência individual não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social (BAKTHIN, 1988, p.35). Somado a isto: “separando os fenômenos ideológicos da consciência individual nós os ligamos às condições e às formas de comunicação social. A existência do signo nada mais é do que a materialização dessa comunicação” (BAKTHIN, 1988, p.36).

Portanto, a comunicação e a interação entre indivíduos, por meio de sinais, gestos, sons e palavras (signos) constituem a origem dos fenômenos ideológicos e, ao mesmo tempo, da consciência. Para Bakhtin (1988, p.36): “a consciência individual não é o arquiteto dessa superestrutura ideológica, mas apenas um inquilino do edifício social dos signos ideológicos”.

A posição teórica de Marcondes (2007, p. 37) sugere que o “conceito de comunicação transcende as formas convencionais de linguagem”, pois as pessoas podem utilizar a linguagem para deixar claro seu contato social, mas o que cada uma delas carrega internamente é um outro mundo. Marcondes (2007, p. 37) entende que, no cotidiano das relações, as pessoas falam, comentam fato da vida, emitem opiniões, ou seja, relacionam-se com a linguagem, com os gestos do corpo, sendo que esta “comunicação puramente ‘relacional’, não ultrapassa a membrana que isola cada um de nós do mundo circundante. Não obstante, as pessoas mudam. E mudam por causa da comunicação”.

Embora para Bakhtin (1988) todo discurso seja dialógico, nem todo texto mostra as várias vozes do discurso. Nos textos polifônicos, os diálogos entre os discursos são vistos ou se deixam ver. Já nos monofônicos, essas falas ou vozes são ocultadas, dissimuladas, mascaradas e apresentam-se como se fossem uma única voz, um único discurso.

Assim, percebe-se que nos discursos autoritários, “abafam-se as vozes”, escondem-se os diálogos e predomina-se uma verdade única, absoluta e incontestável, ao passo que nos polifônicos não são encontrados vestígios de autoritarismo e coerção social. Aliados à comunicação, os discursos autoritários podem ser observados na maioria das comunicações formais da empresa, situações, ideias e relações sem o embate das vozes ou o cruzamento das interpretações e sem apresentar os elementos de sua construção histórica – a partir de questões específicas de interação, compreensão e significação. Sem dar importância aos efeitos de sentido, tais discursos tornam a significação unidirecionalmente baseada no autor ou no texto, esvaziando o papel ativo do receptor que atribui sentido a partir de sua própria trajetória sociocultural e seu mundo interior.

Essa discussão recupera a importância da interatividade no campo das interações, já que sugere que todas as vozes sejam ouvidas, gerando a interdiscursividade e a polifonia. Assim se faz necessário a produção de discursos contestadores que promovam a polêmica, o conflito, contrapondo as falas e produzindo uma reorganização do discurso inicial. Talvez esteja aí o grande desafio das organizações: promover ações dialógicas visando à melhoria da competência comunicativa e a interação de seus interlocutores.

A nova teoria da comunicação trabalha com o *estudo do acontecimento comunicacional*, a partir das “sugestões vindas de Deleuze, Serres e mesmo de Heidegger. O acontecimento situa-se num campo transcendental e impessoal e pré-individual. A linguagem, assim, remete ao acontecimento, a um extralinguístico que lhe permite a compreensão do sentido” (MARCONDES, 2007, p. 38-39).

Desta forma, como já evidenciado nesse artigo, processo comunicacional deve ser entendido como um momento singular, com suas próprias características e contexto. Salienta-se que esse processo depende ainda do que cada sujeito carrega dentro de si, ou seja, qual a interpretação que se faz de determinada informação, de acordo com seu repertório de conhecimento.

Nos processos comunicativos realizados nas organizações, o que diz o diretor a um grupo não é o mesmo que ele diz a outro, mesmo que a mensagem e a receptividade sejam as mesmas. Aliás, se o diretor precisar repetir a mesma informação para outro grupo, ainda assim será outro o processo comunicacional. As unidades nesses processos são distintas, pois os outros signos (tempo, lugar, momento, estado de espírito) estarão ampla ou discretamente alterados, o que dá um caráter único a cada um deles.

Morgan (1996, p. 31) sugere: “cada grupo tem desenvolvido sua própria linguagem especializada e estabelecido um conjunto de conceitos facilitadores para a formação de prioridades”. É preciso considerar as organizações em seu todo e para tal considerar sua historicidade, sua vinculação aos fenômenos sociais mais amplos. As empresas são, antes de tudo, instituições sociais. Cada sociedade é levada a construir o sistema comunicacional mais conveniente às suas necessidades materiais, às suas concepções do homem e à vontade de preservá-las. Ou, talvez, o sistema mais conveniente à reprodução das relações de poder que se manifestam em seu seio.

O fenômeno da mudança, todavia, não ocorre de forma mecânica. Algumas sociedades passam por notáveis mudanças no campo político e econômico e suas instituições permanecem. Pode-se mesmo admitir que algumas organizações sobrevivam mais que outras. Como instituições sociais que são, refletem características do sistema social em que estão inseridas. Mas em seu interior manifestam-se naturalmente as contradições inerentes a esse mesmo

sistema social. Daí por que ações originadas do interior das organizações podem gerar mudanças significativas no sistema social.

Para Marcondes (2007, p. 36),

[...] ninguém sai ileso após um ato verdadeiramente comunicacional. Se sair ileso é porque a comunicação não se efetivou, ficou presa nos rituais, no formalismo, da repetição infundável do mesmo, no giro contínuo do não-acontecido, no fluxo morto de seu movimento recursivo.

Uma questão que chama atenção no processo comunicacional refere-se à priorização das comunicações formais. É necessário deixar de considerar a comunicação nas organizações apenas pelos formatos rígidos de transmissão da informação pré-estabelecidos, os indivíduos apenas como receptores e o conhecimento como saberes fragmentados. É preciso incorporar no processo o sistema comunicativo nos quais outros elementos estarão envolvidos.

Marchiori (2006b) estabelece dois níveis de comunicação: tática e estratégica. A comunicação tática é a comunicadora de fatos ocorridos, tem função informativa e básica, sendo determinante que se processe a partir das organizações. A comunicação estratégica é a geradora de fatos, criadora de contextos.

Assim, as organizações não podem privilegiar apenas as comunicações táticas e formais, como se todo conhecimento emergisse delas e fora delas não houvesse salvação, ou seja, um espaço onde a comunicação só acontecerá se tiver como parâmetro a linguagem autoritária comum nos processos descendentes e unilaterais de comunicação.

Isso explica a dificuldade da inserção de novas mídias nas empresas e a utilização de outras linguagens. Ao reivindicar a presença da cultura participativa e não-formal, não se desconhece, de modo algum, a vigência da formalidade. As comunicações formais continuam sendo importantes formas de troca de informações, mas não devem fechar-se sobre si mesmas. Cabe a articulação complexa das outras formas, com tudo o que isso implica de continuidades e rupturas, pois é por essa pluralidade de linguagens que passa, hoje, a construção de cidadãos, que saibam ler tanto jornais como noticiários de televisão, hipertextos, memorandos, relatórios etc.

Por esse motivo, as organizações precisam aprender a trabalhar com as novas possibilidades de diálogo e interação, criados num ecossistema comunicativo que não se restringe à utilização de modelos consolidados. Deve-se levar em consideração que a produção de linguagens e a transmissão de informações dependem diretamente de uma organização prévia, em um determinado contexto histórico-cultural, utilizando uma ação comunicativa carregada de intencionalidades. Isso transforma o processo em uma grande rede de sentidos e significações.

Seguindo essa linha de raciocínio, ao tratar-se a ação comunicativa como uma rede de significações nas organizações, os processos devem cada vez mais tornar-se complexos e dialógicos. “A comunicação como um processo abrangente e formativo, que oportuniza maior desenvolvimento nas organizações, que acresce capacidade nas pessoas, que estimula o conhecimento e que modifica estruturas e comportamentos” (MARCHIORI, 2008, in press) permite as pessoas explorarem suas potencialidades e desafiarem-se como seres humanos.

A partir da análise da exploração do conteúdo deste artigo, conclui-se que a perspectiva dialógica possibilita uma nova abordagem para a comunicação organizacional, na medida em que toda a produção de sentido do ser humano é inerentemente relacional. Alguns autores (STEWART; ZEDIKER; BLACK, 2004) reservam a expressão diálogo como uma qualidade particular de relacionamento, sendo que esse artigo explorou as concepções de Bakhtin, podendo novos estudos explorarem outros autores como Buber, Bohm, Freire e Gadamer, autores que também tem como filosofia o diálogo. A intenção deste artigo foi de, justamente, explorar e relacionar no contexto organizacional as concepções de Bakhtin para que novos estudos possam ser desenvolvidos, o que pode trazer a contribuição de novas abordagens teóricas para o tema quando comparados.

Fica claro que as organizações contemporâneas precisam aprender a trabalhar com novas dimensões comunicativas, sendo o diálogo e a interação parte de um ecossistema comunicativo que olha para modelos não consolidados, o que certamente significa possibilidades de inúmeras pesquisas, à medi-

da que estamos transcendendo formas convencionais de olhar para a perspectiva da comunicação nos espaços organizacionais contemporâneos.

É bem provável que o cotidiano das relações apresente caminhos a serem explorados, os quais fundamentam a perspectiva da comunicação organizacional como um processo que modifica comportamentos, mas que contribui significativamente para a sustentabilidade de um empreendimento e de suas relações com a sociedade. A comunicação altera, inova e cria realidades, cabendo a nós, pesquisadores sua projeção e desenvolvimento no sentido de aprofundar as significações e significados de nossa atividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BOHM, David. *On Dialogue*. Londres: Routledge, 1998.
- _____. *Unfolding meaning: a weekend of dialogue with David Bohm*. Mickleton, Gloucestershire: Foundation House Publications, 1985.
- CASTRO, G. de. O aberto como fundamento da comunicação. In: DRAVET, F; CASTRO, G. de; CURVELLO, J. J. *Os saberes da comunicação*. Brasília: Casa das Musas, 2007, p. 47-66.
- ETZIONI, Amitai. *Organizações modernas*. São Paulo: Pioneira, 1964.
- FERRARA, L.D. Epistemologia da comunicação: além do sujeito e quem do objeto. In: LOPES, M. I. V. *Epistemologia da comunicação*. São Paulo: Loyola, 2003. V1.
- FIORIN, José Luis. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- FREIRE, Paulo; SHOR, Ira. *Medo e ousadia: o cotidiano do professor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (Comunicação e Educação).
- KOCH, Ingedore Villaça. *A interação pela linguagem*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- LIMA, V.A. *Mídia, teoria e política*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- MARCHIORI, M. Cultura e comunicação organizacional: uma perspectiva abrangente e inovadora na proposta de inter-relacionamento organizacional. In: MARCHIORI, M. (Org.). *Faces da cultura e da comunicação organizacional*. São Caetano do Sul: Difusão, 2006b. p. 77-94.
- _____. Comunicação organizacional e perspectivas metateóricas: interfaces e possibilidades de diálogo no contexto das organizações. In: OLIVEIRA, I. L.; SOARES, A.T.N. (Org.). *Interfaces e tendências da comunicação no contexto das organizações*. São Caetano do Sul: Difusão, 2008, no prelo.
- _____. *Cultura e comunicação organizacional*. São Caetano do Sul: Difusão, 2006.

MARCONDES F., C. Comunicação, uma ciência inexata e contudo rigorosa. In: DRAVET, F.; CASTRO, G. de; CURVELLO, J. J. *Os saberes da comunicação*. Brasília: Casa das Musas, 2007, p. 35-46.

MARIOTTI, H. Diálogo: um método de reflexão conjunta e observação compartilhada da experiência. Disponível em: <http://www.teoriadacomplexidade.com.br/textos/dialogo/Diologo-Metodo-de-Reflexao.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2008.

MORGAN, Gareth. *Imagens das organizações*. São Paulo: Atlas, 1996.

PEIRCE, Charles. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Hartshorne, C., Weiss, P. & Burks, A. (ed). Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1931-35 e 1958.

PUTNAM, L. L. BOYS, S. Revisiting metaphors of organizational communication. In: CLEGG, S.R.; HARDY, C.; NORD, W. (Eds). *Handbook of organizational studies*. 2. ed. London: Sage Publications, 2006, p. 541-576.

STEWART, J.; ZEDIKER, K.E.; BLACK, L. Relationships among philosophies of dialogue. In: ANDERSON, R; BAXTER, L.A.; CISSNA, K.N. *Dialogue: theorizing difference in communication studies*. California: Sage, 2004, p. 21-38

WOOD, J. T. *Relational communication: continuity and change in personal relationships*. 2.ed. Belmont, California: Thomson Publishing, 2000.

Interfaces na construção das imagens em *Dom*

Interfaces in the construction of images in *Dom*

Ana Maria GOTTARDI

Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade de Marília – UNIMAR – Marília/SP - Brasil

E-mail: gottard@terra.com.br

&

Tânia Aparecida Tinonin da SILVA

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade
de Marília – UNIMAR – Marília /SP – Brasil

E-mail: tania.tadeu@uol.com.br

RESUMO

Este trabalho é uma análise do filme *Dom* (2003), de Moacyr Góes, com roteiro adaptado do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. A pesquisa realiza um estudo comparativo entre a narrativa fílmica e a literária, com o objetivo de verificar como se dá o diálogo entre o livro e a adaptação. Para tanto, a pesquisa investiga as especificidades próprias da linguagem cinematográfica (enquadramento, movimentos da câmera, focalização, diálogos, trilha sonora, etc.), procurando evidenciar a maneira como a linguagem literária e seus recursos narrativos foram transpostos para a linguagem do cinema. Na apreciação do conteúdo do filme foi dado relevo ao tema do “ciúme”, às imagens dos “olhos”, do “mar”, e, finalmente, à ambiguidade da narrativa, evidenciando a fidelidade ao texto machadiano. Por outro lado, a análise concluiu que o filme constitui-se numa obra de arte independente, com suas características e qualidades específicas.

PALAVRAS-CHAVE: cinema – romance – ciúme – ambiguidade.

ABSTRACT

This paper is an analysis of the film *Dom* (2003), by Moacyr Góes, with the screenplay adapted from the novel *Dom Casmurro*, by Machado de Assis. The research makes a comparative study between the film narrative and the literary one, by verifying the dialogue between the book and the adaptation. For that, the paper investigates the specificities of the cinema language (framing, camera movements, focalization, dialogues, sound track, etc.), seeking to evidence how literary language and its narrative procedures were transposed to the cinema language. In the appreciation of the film content “jealousy” theme was pointed out to the “eyes” and “sea” images and, finally to the ambiguity of the narrative, showing the loyalty to Machado de Assis’ text. On the other hand, the analysis concluded that the film constitutes an independent work of art, with its characteristics and specific qualities.

KEY-WORDS: cinema – romance – jealousy – ambiguity.

O cinema possui uma linguagem particular, cujos recursos são acionados ao se criar uma narrativa: imagens, cores, sons, enquadramentos de câmera e outros, que caracterizam a linguagem fílmica.

Assim, quando falamos de formato audiovisual, não podemos deixar de pressupor todo o conjunto de linguagens e respectivos operadores que se lançam à tarefa de construir um artefato artístico a que chamamos de narrativa audiovisual. E, vinculado a este trabalho coletivo, está toda uma gama de leituras, experiências e olhares criativos que incrementam e alimentam o caráter do ‘bem contar’ uma história no formato audiovisual. (MOREIRA, 2005, p. 198).

O cinema presencia a vida – amor, sexo, família, ciúmes, política – na tentativa de dar sentido a ela: “são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e à imaginação: à primeira vista, parece que toda representação (significante) coincide de maneira exata e unívoca com a informação conceitual que vincula (significado)” (MARTIN, 2003, p. 18). Tudo isso deve proporcionar ao espectador uma identificação com os conflitos do personagem, levando-o à catarse.

Entretanto, apesar da diferenciação de outras formas de arte, deve-se ter em mente que uma produção cinematográfica – seja ela adaptada ou uma história original – precisa ser primeiramente escrita.

Considere-se ainda que, para uma adaptação com sucesso de uma obra literária, o cineasta deve estar atento a um conjunto de fatores em seu roteiro, principalmente ligados ao aspecto visual, unido à sincronização de cores e sons, para a composição de personagens e cenas que recriem o universo dramático da narrativa literária.

A partir dessas considerações, daremos relevância aos aspectos técnicos e aos “olhares criativos” dessa linguagem, apresentando um estudo da produção fílmica *Dom* (2003) – sob a direção de Moacyr Góes – baseada no romance *Dom Casmurro* (1899), do escritor Machado de Assis – centrados,

principalmente, no drama do ciúme vivido e contado por Bento, personagem interpretado por Marcos Palmeira.

O leitor da obra original surpreende-se com o diálogo sutil e delicado do filme *Dom*. A narração fílmica traz a narrativa machadiana para a época atual, enfocando-a com mentalidade moderna, sem perder, contudo, a essência do romance original: um estudo do ciúme, e não apenas da traição, como a leitura tradicional consagra. Vale lembrar que o ciúme é um sentimento universal e atemporal, portanto plausível de discussão em qualquer época. Esses são motivos fortes para se supor que esse drama romântico combina as estratégias narrativas das produções dos grandes clássicos desse gênero:

O drama romântico solicita a cumplicidade do público, logo nos primeiros momentos, como se o espectador fosse um cupido atento aos novos lances do jogo amoroso. Por isso mesmo, a sequência da declaração é sempre posterior. Não pode ser uma surpresa para o público, mas sim tornar-se um dos momentos mais aguardados. (CAPUZZO, 1999, p. 106)

Dom é um desses dramas. Contudo, assistimos ao trágico destino do personagem, ainda sem entender que aquilo tudo é consequência de um grande amor mal vivido. Toda a tragicidade vivenciada pelo personagem na primeira cena insere o espectador em uma ambientação desconexa do programa narrativo, ou seja, só na cena seguinte, quando o personagem Bento, interpretado por Marcos Palmeira, começa a contar a sua história em *flashback*¹, o enredo dramático começa a se desenrolar.

Por tratar-se de uma narrativa fílmica de tendência subjetiva, uma vez que acompanhamos a história que nos é apresentada por uma câmera viciada pela perspectiva do personagem Bento, chegando ela mesmo em algumas cenas a identificar-se com seu olho, subjetividade sugerida também pela fala do protagonista em *off*, a construção dos personagens é repleta de ínfimos detalhes, em que entram todos os recursos da linguagem fílmica. Dessa forma, é nosso objetivo neste artigo, analisar de forma minuciosa os recursos visuais

1 *Flashback* é um recurso próprio da linguagem cinematográfica. Permite que a narrativa seja interrompida para que se insira uma nova informação, por meio de um retrospecto – “volta ao passado”.

e sonoros que estruturam esta narrativa que analisa a psicologia do protagonista, Dom.

A complexidade da produção cinematográfica torna essencial a interpretação, a leitura ativa de um filme. Inevitavelmente precisamos examinar minuciosamente o quadro, formar hipóteses sobre a evolução da narrativa, especular sobre seus possíveis significados, tentar obter algum domínio sobre o filme à medida que ele se desenvolve. O processo ativo da interpretação é essencial para a análise do cinema e para o prazer que ele proporciona. (TURNER, 1997, p. 69)

O filme inicia-se com informações técnicas gerais, sobre um fundo negro. Depois, as informações alternam-se com detalhes da cena de um acidente. Para isso, o corte seco, ou seja, a passagem brusca de uma imagem a outra, é fundamental.

Acrescente-se ainda que toda a tensão dessa cena é reforçada pela música evocativa do suspense e pelo barulho da sirene de uma ambulância, bem como pela imagem de destroços de um veículo, sugerindo a ideia de que ali ocorreria um acidente fatal.

Considerando o importante papel da trilha sonora² neste momento inicial, lembremos, com Martin: “A música é sem dúvida a contribuição mais interessante do cinema falado” (2003, p. 119). Ainda mais, são oportunas as considerações de Lumet (1988, p. 161-174) sobre o som. Segundo o cineasta, uma boa trilha musical pode melhorar até filmes ruins, pois a música atinge o emocional das pessoas mais rapidamente. Por isso mesmo, é considerada uma das grandes expressões de arte. Todavia, por mais marcante que seja, é pensada de acordo com a natureza da narrativa fílmica, ou seja, mesmo que domine por completo, em certos momentos, apresenta a função de apoio. Uma boa partitura nos remete à imediata lembrança de imagens visuais do filme, reforça a participação emocional do espectador e é vital para pontuar dramaticamente o momento, como acontece nesta cena inicial de *Dom*.

2 Em “A música do filme, tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema” (2006), Tony Berchmans explica que o termo “trilha sonora” não é apenas a música do filme, associação perfeitamente aceita na prática para descrever as várias canções de filmes, de novelas e outros, mas todos os efeitos sonoros, incluindo os diálogos. Por isso, prefere usar o termo “música original do filme” ou “score” (termo inglês) para referir-se à música criada especialmente para determinado filme.

Além dos recursos citados e da contribuição dos sons, utiliza-se o plano de conjunto associado ao *zoom*. A ação é visualizada nos mínimos detalhes e a parte do fundo da cena é quase eliminada. Em algumas imagens, o *travelling*³ é empregado destacando os passos de um desconhecido entre cacos de vidro.



Fig. 01 – Cenas do filme *Dom* a partir da alternância de imagens.

Contudo, esses passos são acompanhados de cima para baixo, resultando na impressão de inferioridade do personagem e do trágico vivido por ela. Portanto, para reforçar toda essa tensão, opta-se pelo uso da câmera alta, recurso chamado *plongée*.

De repente, somos transportados da tela negra para outra cena, totalmente alheia à anterior e que vai clareando vagarosamente. Constata-se o efeito óptico chamado fusão, ou seja, há a “substituição de um plano por outro pela sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, que desaparece” (MARTIN, 2003, p. 38). O que se pretendeu nesta cena, realmente, foi o destaque do tempo anterior ao acontecimento trágico, como era a vida de alguém dois anos antes. Após a cena sugestiva da morte de alguém especial, há o escurecimento da imagem, *fade-in*, e a segunda cena de *Dom* é suavizada pela iluminação da imagem, *fade-out*⁴. Ouvimos a voz do personagem-narrador, *em off*, que nos inicia na história: “Eu nunca acreditei

3 É o movimento da câmera que acompanha o personagem na mesma velocidade em que se movimentam.

4 Há profissionais de cinema que preferem usar o recurso conhecido como *fade-in*, ou seja, o escurecimento da imagem para mudar de cena, sendo que a seguinte inicia-se com a iluminação de uma nova imagem – *fade-out*. O diretor de *Dom* consegue um ótimo efeito ao utilizar esses dois recursos: une a cena dramática resgatada pelo recurso do *flashback* à cena seguinte, sensivelmente, e, ainda, instiga a curiosidade do espectador.

em destino. Nem podia imaginar que o nome que carrego seria uma sina. Mas bastaram dois anos para que minha vida virasse no avesso” (DOM, 2003).

Nova cena. Tudo ainda muito vago. A câmera fixa, em plano médio, destaca a expressão do rosto de uma mulher, que emerge da água rodeada por dois homens, cena repleta de sensualidade, prenunciando o dilema do romance e do filme: uma mulher entre dois homens. Ouvimos uma música de suspense e barulho da água. A música vai desaparecendo. Ainda não entendemos exatamente do que se trata.

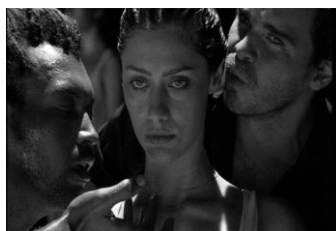


Fig.02 – Cena do filme *Dom*.

Em outra tomada, Bento está no estúdio de seu antigo amigo, Miguel, onde se grava um *clip*. A câmera, em plano médio, capta a mudança da expressão de Bento ao ver uma moça passar:



Fig. 03 – Cenas do filme *Dom*.

Ouvimos uma música romântica, suave e um tanto triste. Trata-se da “música-original” da narrativa filmica. Berchmans (2006, p. 20 - 27) afirma que, de alguma forma, a música original existe para tocar os espectadores:

‘Tocar’ pode ser emocionar, arrancar lágrimas, causar tensão, desconforto, incomodar, narrar um acontecimento, um alívio, uma festa, descrever um movimento, criar um clima, acelerar uma situação, acalmá-la, enfim, de um jeito ou

de outro, a boa composição não existe em vão. Ela está lá por algum motivo, e ainda que não a ouçamos, podemos senti-la.

Não são todos os filmes que apresentam uma música-tema. Muitos se apropriam de melodias já existentes. Afinal, trata-se de um trabalho complexo e criativo, uma vez que a melodia é criada em função da imagem e, muitas vezes, editada após o término do filme. É uma tarefa desafiante chegar a uma composição bem-sucedida. Muitos assistem as cenas milhares de vezes para só então criar a trilha sonora. Segundo Berchmans (2006), nesse caso, definir o conceito da música, ou seja, “o assunto, a alma, o direcionamento do filme” é o primeiro objetivo do compositor. Cita, ainda, a experiência de Elmer Bernstein ao iniciar um processo de criação musical para um filme:

[...] assistia ao filme várias vezes sem especificamente pensar na música. Ele procurava gastar o máximo tempo possível entendendo a história, se envolvendo com os personagens, curtindo e ganhando com a narrativa. Depois que tinha bastante familiaridade com o filme é que o compositor começava a procurar o papel que a música poderia desempenhar. Só então, Bernstein estabelecia o conceito criativo da música do filme. (BERCHMANS, 2006, p. 27)

Isso facilita a criação da composição para acompanhar as imagens, resultando numa narrativa fílmica capaz de conduzir o público a experiências inesquecíveis. Só para relembrar entre vários sucessos, a música do drama *A Estranha Passageira* (*Now Voyager*, 1942) ou *Casablanca*, do mesmo ano e do mesmo compositor Max Steiner, que teve importante participação no grande sucesso dos filmes. Ou ainda, *Doutor Jivago* (*Doctor Jivago*, 1970), um dos grandes filmes de amor da história mundial – ganhador de cinco Oscar, incluindo o de melhor trilha sonora original, com o Tema de Lara (Lara's Theme), composta por Maurice Jarre, como também *Love Story* (1970), indicado para sete categorias do Oscar, incluindo a magnífica música-tema de Francis Lai. Esse recurso ganha um relevo particular em filmes de temática amorosa, pois aguça a sensibilidade e predispõe à emoção. Assim, vemos o filme *Dom* seguir a linha da criação da música-tema ou música-original dos

grandes clássicos filmicos: “Ciúme – Tema de Bento” é o título da música-original de *Dom*, escrita por Gilson Peranzzetto.⁵

Na sequência focalizada, a trilha sonora como que evoca o aparecimento de Ana: o corte seco associado ao plano de conjunto é empregado e o foco se direciona para a moça que se senta em uma caixa qualquer. Trata-se da mesma moça do teatro. Em plano médio, a câmera volta-se para o rapaz visualizando a sua expressão de contentamento e, no mesmo plano, para a moça que, agora, saboreia um cacho de uvas. Não por acaso optou-se por essa espécie de fruta, pois é dela que se extrai o vinho: além de várias referências a essa bebida nas Sagradas Escrituras, ganha, na cultura grega, um significado sensual e é representada por Baco, deus do vinho e da luxúria. Entre os vários significados culturais da fruta, identificamos aquele que consideramos mais próximo à ideia da narrativa filmica:

O vinho é símbolo da vida oculta, da juventude triunfante e secreta. Por essa razão, e por sua cor vermelha, é uma reabilitação tecnológica do sangue. O sangue recriado pela cuba é o sinal de uma grande vitória sobre a fuga anêmica do tempo [...] O arquétipo da bebida sagrada e do vinho, entre os místicos, confundem-se com o isomorfismo de valorizações sexuais e maternas do leite. Leite natural e vinho artificial confundem-se no prazer juvenil dos místicos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 955).

Dentro desse contexto, é interessante observarmos também as referências à cor vinho. Seria a “púrpura verdadeira”, já que é obtida pela mistura do vermelho e branco: “é o casamento do ar e da terra, da alma e do espírito, da sabedoria e da paixão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 956).

Além disso, a cor vermelha, no fundo da imagem, símbolo das grandes paixões, é bem visível. Ela se intensificará quando o rapaz se aproximar da moça.

A narrativa filmica começa a tomar rumo. Em *off*, Bento sacia nossa curiosidade de espectador e nos declara o nome da moça: Ana – personagem de Maria Fernanda Cândido. Enquanto fala dela, a câmera invade a memória

5 Além de autor da música-original do filme *Dom*, lançado pela Editora Marari Discos, Gilson Peranzzetto a interpreta juntamente com Mauro Senise.

de Bento e, em primeiríssimo plano, surge, em *flashback*, uma sequência encantadora dos dois quando crianças.

A imagem de Ana reconstruiu em mim as ilusões de outro tempo. E ao compará-las com as sensações de hoje, achei-me roubado. Os olhos de Ana! O que foram aqueles olhos? O que fizeram de mim? Olhos de ressaca que me arrebatavam. Para não ser arrastado tentava me segurar nas partes visíveis: as orelhas, a boca, os cabelos... Mas não podia resistir. Voltava aos olhos de Ana. Capitu! (DOM, 2003)

Imediatamente o protagonista recorda a infância deles, destacando a fixação que sentia pelos olhos de Ana, fato de extrema importância na narrativa fílmica em questão, em consonância com a narrativa machadiana.



Fig. 04 – Cenas do filme *Dom*

O desafio desses *flashbacks* é fazer o espectador acreditar no poder dos olhos da menina sobre Bento. Para propor o que Bento diz sobre o olhar de Ana, opta-se pelo primeiríssimo plano ou super *close-up* ao mostrar a imagem da menina, destacando-lhe, é evidente, os olhos. Intercala-se o primeiro plano com o plano médio e termina a cena com o plano geral. Diante da utilização desses recursos e da beleza das imagens, são interessantes as palavras de Martin (2003, p. 25):

O cinema é intensidade, intimidade, ubiquidade: *intensidade porque a imagem fílmica, em particular o primeiro plano, tem uma força quase mágica que oferece uma visão absolutamente específica do real*, e porque a música, com seu papel sensorial e lírico ao mesmo tempo, reforça o poder de penetração da imagem. [Grifo nosso].

Esse é o primeiro *flashback* da infância, de um total de seis. Todas essas cenas do passado, fundamentais para a experiência dramática desta produção cinematográfica de cunho psicológico e subjetivo, são ligadas à essência da obra literária original. Tanto que, mais tarde, descobre-se que o rapaz era um aficcionado pelo romance *Dom Casmurro*, bem como os pais dele, que o batizaram de “Bento – Bentinho”, sugestionados pelo romance machadiano. Em consequência, o protagonista acaba por comparar Ana a Capitu, o que, aliás, o *flashback* já fizera.

Assim, reafirmamos, as cenas da infância são fundamentais para se entender a atração que os olhos de Ana exercem sobre Bento. Em todas essas cenas há a predominância do close-up⁶, quando a menina é focalizada. Para Martim (2003, p. 37-38), o close, que se confunde com o primeiro plano, apresenta significação psicológica importante, diferenciando-se dos demais planos, que têm como única função apresentar uma percepção descritiva dentro da narrativa: “Sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológica e dramática do filme e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior”

Esta última expressão, “tentativa de cinema interior”, é bem visível nesse momento. Até então, as cenas estavam embaralhadas, mas, a partir do encontro de Ana e Bento, a narrativa fílmica de *Dom* começa a se encadear. Martin Scorsese (TIRARD, 2006, p. 28) afirma que “[...] No melhor dos casos, cada cena deve ser como a peça de um quebra-cabeça e, no final, olha-se o conjunto e entende-se tudo – se as peças tiverem sido corretamente reunidas.” Por isso mesmo, o sentido de uma cena-chave não deve ser explícito demais, para não se tornar redundante.

⁶ Existem autores que adotam outras divisões dentro desse plano: primeiro plano, primeiríssimo plano ou super *close-up*.

Esse desafio é vencido em *Dom*. Inicia-se com a cena do acidente, experiência dramática totalmente desconexa da próxima cena; em sequência, em cenas alternadas, nos são apresentados os personagens, mesmo que sem uma total identificação. É no estúdio de Miguel, um amigo da adolescência de Bento, que o programa narrativo fílmico começa a se encaixar. Ana chega ao estúdio para fazer um teste para trabalhar em um *clip*. Esse momento é essencial para se começar a desvendar o “quebra-cabeça”, até então, desmontado. Até a cena exposta, não sabíamos qual era o par romântico. Contudo, o momento esperado dos grandes dramas românticos ocorre – o momento da paixão.

Em outra cena, o futuro casal está no centro da cena. O plano americano é aparente, mas a câmera continua imóvel. Em plano médio, Bento observa Ana que sai de cena para ir ao banheiro. Imediatamente, as imagens da infância surgem na memória de Bento – segundo *flashback*.



Fig. 05 – Cenas do filme *Dom*.

Em plano médio, as imagens deles quando crianças são alternadas. Toda a cena é pautada por um suave fundo musical, a música-tema. Bento só escuta. Ana conta-lhe o sonho da noite anterior. Finalmente, em plano de conjunto, uma linda cena da infância, ingênua e simples, os dois deitados em cima do telhado. Bento segura a mão dela, dando-lhe segurança, após Ana ter relatado o sonho. O que nos chama a atenção é a presença do mar nos sonhos da garota, um dos *leitmotifs* tanto da narrativa machadiana como da adaptação fílmica. Sem esse elemento, seria impossível analisarmos a expressão “olhos de ressaca” associada aos olhos de Ana.

Eu sonhei que tinha um cabelo muito comprido... E você ficava me penteando e não dava para ver o seu rosto direito... Mas eu sabia que era você. Mas aí, de repente, minha mãe me chama... e a gente se escondeu debaixo da cama, né? Nossa, mas eu fiquei com muito medo, porque debaixo da cama era o mar e as ondas estavam muito altas, quase pegando na gente. Eu me agarrava na sua camisa com muita força e você... Você não parava de rir. Mas aí, de repente, veio uma onda gigante que carregou a gente. Eu acordei com medo. (DOM, 2003)

Essa fala apresenta um caráter premonitório, um índice da tragédia futura. Nós tendemos a subestimar os índices porque conhecemos sobejamente a trama do romance original, na qual este roteiro se baseia. Assim, há detalhes consideráveis que devemos enfatizar, pois são as bases da leitura subjetiva dos acontecimentos em *Dom*.

No romance, o mar, elemento constituinte de uma das mais belas e conhecidas metáforas de Machado de Assis, e talvez da literatura brasileira, “olhos de ressaca”, está ligado à simbologia da vida e da morte. Quando em movimento, a água do mar “simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes das realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 592).

Nesse sentido, o narrador do romance vê os olhos de Capitu como a ressaca do mar em dia de tempestade: ondas cavas e profundas que tragam tudo, inclusive o narrador da história. A mesma ressaca que Bentinho “vê” nos olhos da amada, leva à morte seu melhor amigo, Escobar. O rapaz morre no mar levado por uma ressaca. Essa metáfora, além de bela, é eficaz. Por meio dela, o narrador amarra todo o drama dos personagens: na hora do enterro do amigo, afirma que os olhos de Capitu, a querer guardar a imagem do morto, eram como a ressaca do mar, a mesma que, pela manhã, consumira Escobar.

Em *Dom*, além da fala sugestiva de Ana, a imagem também nos oferece outras pistas sobre os personagens. A menina, ao relatar o sonho, fixa o olhar no infinito e leva-nos ao universo da imaginação. Bento, no entanto, volta o seu olhar o tempo todo para ela; invade os olhos da menina como se desejasse ser arrastado pela “ressaca” dos seus olhos, o que reflete o seu sentimento dubio: teme e deseja, ao mesmo tempo. Isso fica visível também nos outros *flashbacks* e nos reencontros do casal quando adultos.

É evidente, no início da cena, um contraste entre o casal na questão do vestuário – Ana, toda despojada, cores claras. Bento, todo formal, tons neutros ou escuros, detalhes importantes para desvendarmos as personalidades dos futuros amantes. Segundo Martin (2003, p. 61-62), o vestuário também é um meio expressivo no cinema, pois evidencia “gestos e atitudes dos personagens”. Juntamente com a cor, há roupas que têm a missão de caracterizar simbolicamente o estado de alma dos personagens.

Como já dissemos, por se tratar de um drama romântico de tendência subjetiva, todos os detalhes são importantes para desvendarmos a decadência posterior do relacionamento. Além do jeito jovem de se vestir e da profissão de bailarina e atriz, na cena seguinte vislumbramos mais uma característica da linda Ana – a sensualidade.

Em plano médio, vemos Ana de costas e a imagem dela refletida no espelho, enquanto passa batom, realçando ainda mais seus lindos lábios. Faz gestos sensuais como se soubesse da visita de Bento. A campainha toca. Corte seco. Em uma panorâmica, primeiramente em plano de conjunto, depois em plano americano, descobrimos detalhes importantes do cenário.



Fig. 06 – Cenas do filme *Dom*.

É um apartamento pequeno, mas muito aconchegante. Ana, com um ramalhete de girassóis, puxa Bento para dentro. Outro ramalhete da mesma espécie já se encontra no corredor.

Entre outras simbologias, o girassol, nome comum de heliotrópio, por sua capacidade de acompanhar a movimentação contínua do Sol, “simboliza a atitude do amante, da alma, que volta continuamente seu olhar e seu pensamento para o ser amado, a perfeição sempre dirigida para a presença contemplativa e unitiva” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 486). Por outro lado, a cor amarela é vista como a mais ardente das cores, e na simbologia chinesa está ligada ao adultério. No teatro chinês, o amarelo apresenta dualidade: a mais “divina das cores” e ao mesmo tempo, a “mais terrestre”, ou seja, a espiritualidade e a materialidade. Essa mesma visão é perceptível na mitologia grega, segundo a qual o “amarelo dourado significava o sábio e de bom conselho e o amarelo pálido, traição e decepção” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 40-42).

Ao escolher os girassóis como flores prediletas de Ana, o diretor fez uma inovação em relação à obra original e, de acordo com as simbologias apresentadas, não foi por acaso. Juntemos a isso a intertextualidade de grandes dramas românticos clássicos em que aparece o girassol como símbolo de paixões impossíveis: *Doutor Jivago* (1965) e os *Girassóis da Rússia* (1970). No primeiro, os girassóis estão em cena quando Jivago se declara para Lara; logo em seguida, aparecem murchos ao fundo da cena, sugerindo um amor impossível. No último, temos campos inteiros de girassóis, que a nossa heroína atravessa em busca de seu grande amor. Tanto num como noutro, os girassóis são símbolos da paixão, mas também da separação. Ainda mais, a evocação da simbologia chinesa e da mitologia grega traz à cena a temática predominante do filme, o ciúme, sentimento que vai transtornar o personagem Dom e desencadear a tragédia final, num tom mais passional do que o da narrativa machadiana.

Além da sugestão das flores prediletas de Ana, atentamos também para o colorido do apartamento – cores solares, quentes. Por isso, nesta cena, a iluminação deve ser destacada, uma vez que “constitui um fator decisivo para a criação da expressividade da imagem” (MARTIN, 2003, p. 56). O papel fundamental da iluminação é construir a ‘atmosfera’ da cena. Só que isso não é claro para o espectador desavisado, pois é um elemento de difícil análise e, além disso, alguns filmes atuais preferem evitar o uso exagerado desse

recurso, optando pelo realismo na iluminação (MARTIN, 2003, p. 56). A iluminação dessa cena resulta em uma combinação de cores perfeitas para o cenário dos amantes, contribuindo para a sensualidade da cena, para o jogo da sedução e do desejo. Juntando esses a outros elementos já ressaltados, podemos afirmar que se trata de uma moça sedutora, alegre, apaixonada pela vida e batalhadora.

A próxima cena analisada é uma espécie de marco para a narrativa fílmica de *Dom*. A partir dessa cena, apresenta-se o conflito central. O cenário não poderia ser outro – o mar. A câmera fixa, em plano geral, mostra Bento, Ana e Miguel na praia. Enquanto Ana brinca no mar, eles conversam deitados na areia, olhando para ela. Bento explica ao amigo o porquê da rapidez do casamento dele com Ana. Miguel fala da sorte de Bento em estar com Ana, e por ele ter oportunizado o encontro do casal em sua produtora.

É notável nessa cena uma expressiva articulação (CAPUZZO, 1999, p.119), ou seja, o talento e a sensibilidade do cineasta na composição da cena, na articulação entre cenário, ação e personagens. Ana é vista ao fundo da cena, banhando-se no mar, exatamente no meio dos amigos. A seguir, aproxima-se, deitando no meio dos dois. A cena é uma sugestão visual do motivo trágico: o ciúme de Bentinho, que, no desenrolar da história, enxerga uma relação a três. Ana beija Bento, convida-o a entrar no mar, mas este se recusa. De súbito, Miguel provoca-os jogando areia neles, principalmente em Ana. Ela reage, corre atrás do rapaz, deixando Bento sozinho. A brincadeira começa no mar. Ana grita o nome de Bento, alternadamente a gritos de alegria.

A brincadeira aumenta. Miguel derruba Ana no mar. Só então há uma mudança de foco da câmera. A câmera reitera o mesmo enquadramento anterior, mas destaca agora a brincadeira de Ana e Miguel e alterna-se, em plano mais aproximado, plano médio, para o rosto de Bento. A música desafina duas vezes. A dúvida aparece na expressão do rosto do marido.



Fig. 07 - Cenas do filme *Dom*.

Vale relembrar que todos os detalhes são importantes para o significado da narrativa fílmica, ainda mais, por se tratar de uma narrativa de tendência subjetiva. Sendo assim, tanto o fato da primeira aparição de Ana ser justamente no meio dos dois homens em uma cena sensual, como o desafinar da música a sublinhar a expressão descontente do rosto de Bento, apresentam conotações importantíssimas para a sequência fílmica. Além disso, essa ideia de relação a três já havia sido subliminarmente sugerida em outras cenas. Primeiro, na cena em que a personagem Daniele, no escritório da produtora, encontra o nome de Dom na agenda de Miguel, fazendo-o relembrar-se da amizade antiga, a câmera, em plano médio, volta-se para Miguel e visualizamos, ao fundo, parte do cartaz do filme francês *Jules et Jim* (1962), que no Brasil recebeu o subtítulo de *Uma mulher para dois*. O filme focaliza dois homens, um austríaco e um francês, interpretados por Oscar Werner e Henri Serre, que se tornam amigos inseparáveis. Conhecem Catherine (Jeanne Moreau), por quem ambos se apaixonam. Constroem um dos mais famosos, dramáticos e incomuns triângulos amorosos do cinema que até certo momento funciona, pois o filme focaliza uma sociedade de costumes mais permissivos. Além disso, numa cena posterior, quando Bento termina o namoro com Heloísa, ela o presenteia com a primeira edição do livro *Dom Casmurro*, livro em que Bento é fissurado.



Fig. 08 – Cena do filme *Dom*.

De acordo com Capuzzo (1999, p. 53) são minúcias que “permitem uma eficiente participação do espectador, pois é no detalhe que se revela a intensidade dramática da situação”. Acrescenta ainda que o detalhe, além de sintetizar a narrativa, consegue preparar catarticamente o espectador para os acontecimentos futuros. Com essas estratégias instala-se o motivo principal do drama amoroso – o ciúme – responsável pelo trágico desenlace. Assim, percebe-se que o conflito será estabelecido menos pelas ações das personagens ou pelos acontecimentos, e mais pela personalidade do protagonista, por uma falha, uma deficiência do seu caráter psicológico: imaturidade, insegurança, egoísmo. Por exemplo, a imaturidade de Bento é sugerida pela lembrança do amor infantil e adolescente nas cenas da infância que invadem o pensamento do personagem. A própria Heloísa, namorada de Bento, no início da narrativa fílmica, ao terminarem o namoro, diz para ele: – Não seja fraco –. Ana ao tentar reconquistá-lo, frustradamente, diz: – Mimado! Você não passa de um garoto mimado. E ainda, a incapacidade de aceitar as necessidades e o espaço do outro, claramente expressa na cena em que se encontra com Miguel com o pretexto de pedir-lhe para não arrumar trabalho para Ana. Daí o nó de intriga estar no ciúme e não na traição.

Nada mais de felicidade para Bento e Ana. O ciúme só tende a desenvolver-se a cada cena. Acompanhamos apreensivamente a decadência do par romântico.

Em plano geral, vemos Ana arrastando os móveis da sala e, em plano americano, acompanhamos Ana dançar com movimentos sensuais. A música é a mesma da coreografia de quando trabalhava no teatro. Enquanto isso, em *off*, Bento declara: “Ela voltou a dançar. E dóia. Mas eu sabia que tinha que

ser assim. Na verdade, o que me doía era perceber que essa dor tinha chegado e que não tinha ideia se algum dia ela iria embora” (DOM, 2003). A fala de Bento indica que o problema está nele, não em Ana ou nos acontecimentos.

Como já dissemos, em uma cena, nenhum pormenor é aleatório, tudo tem sentido, algumas particularidades das imagens são pistas sobre a personalidade dos personagens. Sendo assim, é interessante observarmos a diferença das cores usadas no apartamento de Ana e no de Bento. Ana é levada de um ambiente “solar” – aqui incluído o Rio de Janeiro – para um ambiente de cores neutras e frias. Não só ao apartamento de Bento, onde predominam cores sóbrias, mas também à cidade de São Paulo, tradicionalmente ligada ao tom cinza: dos prédios, da ausência do verde, da natureza, a tradicional “São Paulo da garoa”, enfim. Esta tonalidade espacial contamina os paulistanos: frios, trabalhadores, materialistas, apegados ao dinheiro. Aliás, a clássica (e folclórica) oposição entre cariocas e paulistas é mais de uma vez referida no filme.

Simbolicamente, podemos pensar em Ana como uma flor (girassol), transplantada de um jardim (Rio de Janeiro) para um canteiro cercado pelo asfalto (São Paulo). Nesse cenário, o amor de Bento é sufocante, uma vez que, com sua exigência de centralização na sua própria pessoa, é o amor que mata (como efetivamente acontece) e não constrói. Ana é a única a irradiar cor e luz num ambiente em que predominam os meios-tons.

Outro corte seco, o cenário é o de um bar. A partir do plano médio, a sequência acompanha o encadeamento do plano/contra-plano para mostrar o diálogo entre Ana e Daniele e entre Bento e Miguel, as duplas sentadas em lados opostos do balcão. Aqui, a principal característica da personalidade de Bento é revelada: egocêntrica. Pensa nele mesmo e não na felicidade de Ana, chegando ao cúmulo de pedir a Miguel para não oferecer nenhum trabalho a Ana. Miguel se recusa dizendo que isso é um problema que eles devem resolver, chamando o amigo de Dom. Miguel chama-o assim propositalmente, pois o vocábulo deve ser entendido, diante do pedido de Bento, literalmente, como dono, “dono de Ana”.

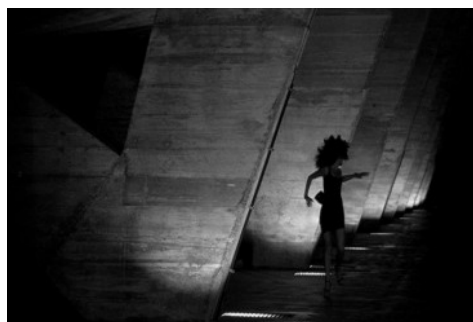
Fig. 09 – Cenas do filme *Dom*.

O recurso empregado nessa cena, plano/contraplano, é fundamental para confirmar a diferença de ideologia entre Ana e Bento. Ela, linda, desejada, independente, decidida; o marido, inseguro, imaturo e egocêntrico.

O comportamento de Bento só irá piorar, pois Ana aceita trabalhar no filme de Miguel, permanece longe de casa vários dias, deixa o filho com a babá e, ainda, interpreta uma prostituta.

Na filmagem dentro do filme, enquanto a câmera se movimenta num longo *travelling* para acompanhar a cena em que a personagem de Ana foge da polícia e é agarrada sensualmente por um outro policial, ouvimos, em *off*, o desabafo de Bento, inclusive sobre seus sentimentos para com o menino:

Eu sentia que eu estava perdendo Ana. Não havia um fato, não havia uma prova. Eu não sabia se era Miguel que a estava levando. Mas sentia que ela estava indo. Aquilo me aniquilava. Eu já há muito não pensava no trabalho. Joaquim era mais um motivo para eu pensar em Ana. O menino era a presença da ausência da mãe. Me doía (sic) saber que meu amor por ela era tão grande que o menino quase não tinha como entrar em meu coração. (DOM, 2003)

Fig. 10 – Cenas do filme *Dom*.

Reforçando o desabafo que Bento nos confia, a personagem de Ana aparece numa cena de fuga, ação que adquire assim um duplo sentido. Desse modo, intensificando o efeito dramático, Góes (DOM, 2003) usa o recurso da metalinguagem: no filme dentro do filme, que Ana protagoniza, acentua-se sua sensualidade e apelo sexual; cria-se com uma imagem que induz a identificá-la com a traição, o que vai maximizar a angústia de Bento.

Cria-se, assim, uma duplicidade: se a Ana do filme *Dom* não parece culpada, e sim uma mulher normal, com necessidades e desejos normais, com apelo sensual normal, a sua personagem no filme de Miguel personifica a imagem que Bento faz dela em seu pesadelo de ciumento: uma prostituta. Fica evidente o jogo que a narrativa fílmica faz com a temática, colocando-nos em xeque – qual é o ser de Ana e qual o seu parecer? No fundo é o que Machado nos ensina, em seu pessimismo e ceticismo sobre o homem: o ser humano é inescrutável, nada se pode afirmar com certeza sobre o semelhante, ainda que muito se possa afirmar, em tese, sobre a humanidade geral.

O conflito entre os protagonistas culmina com a cena em que Bento corta o cabelo do filho para o teste do DNA:



Fig. 11 – Cena do filme *Dom*.

A pouca luminosidade da cena vem ao encontro dos sentimentos de Bento: desespero e confusão. Recorremos a alguns versos da música do *clip* produzido por Miguel, no início dessa narrativa fílmica, para expressar todo o desespero do personagem – “Os velhos olhos vermelhos voltaram/Dessa vez/ Com o mundo nas costas/E a cidade nos pés/ Parei de pensar e comecei a sentir/ Os velhos olhos vermelhos enganam/Sem querer/Parecem claros, frios, distantes” (CAPITAL INICIAL, 2003). É o fim de uma história de amor.

A sequência que analisamos a seguir é interessante como estrutura precisamente porque, em que pese a sua simplicidade, já que não dispõe de nenhuma novidade filmica, apresenta o momento de epifania do personagem. A câmera em plano geral acompanha-o, visivelmente abatido, os olhos vermelhos, barba sem fazer, camisa toda amassada: caminha por uma pracinha, onde se encontram algumas crianças. Há um fundo musical triste perfeitamente adaptado ao estado da alma de Bento. Sentado em um banco, observa uma menina chupando um sorvete. Ela se aproxima e senta-se ao seu lado. A câmera dá um *close* no rosto da menina. A imagem dos olhos de Ana-menina invade o pensamento do protagonista. Há uma pequena mudança na expressão de Bento. E ele sai apressadamente.

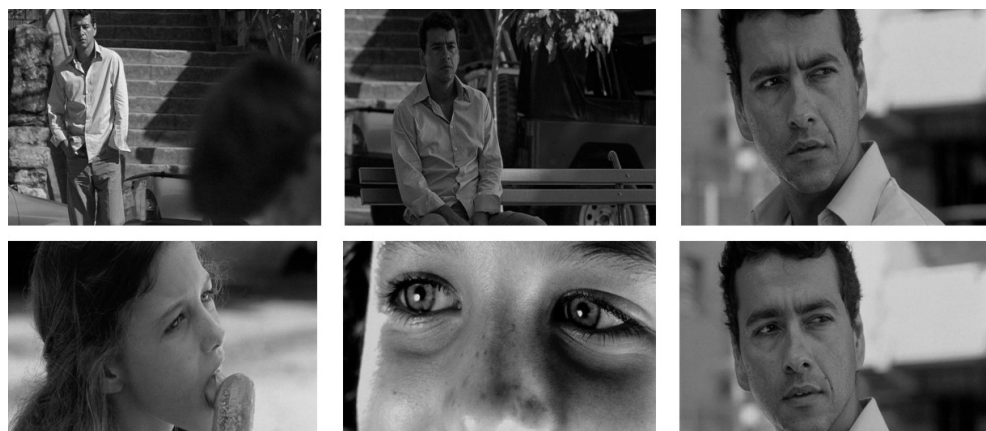


Fig. 12 – Cenas do filme *Dom*.

A sequência foi um meio muito expressivo para visualizar psicologicamente o personagem, marcando o momento em que Bento volta à realidade, superando o pesadelo do ciúme que sentia por Ana. É o instante epifânico, porque é então que a personagem atinge o conhecimento: vê a verdade de Ana e não a construção imaginária produzida pelo seu delírio de ciumento. De qualquer forma, ainda é a imagem idealizada da infância, que norteia os meandros psicológicos de Bento: a fixação na infância, na pureza do amor

deles crianças. Pureza ameaçada e destruída em vários momentos, como, por exemplo, na última cena de sexo do casal.

Finalmente, em plano americano, em uma panorâmica, vemos Bento chegar animadamente ao apartamento, chamar por Ana e procurá-la em todos os cômodos. Bento não a encontra. Pressente ser tarde demais.

A câmera aproxima-se em plano médio e mostra o olhar de Bento para um girassol em cima de um caderninho de anotações. Não poderia ser outra flor, afinal era a preferida dela e marcou o início do relacionamento dos dois. Além disso, essa flor representa muito da personalidade de Ana, só que está murcha, mais um prenúncio da tragédia iminente. Bento caminha até lá, pega o girassol e lê o bilhete. Ouvimos a voz de Ana em *off*, avisando-o que foi embora, deixando o exame de DNA. Caso queira ver Joaquim, ela dará um jeito. Também fala do amor que sentia por ele. A cada palavra dela a câmera se aproxima em um *travelling* – *TRV-IN*. A leitura é interrompida pelo barulho do telefone. Bento vai atendê-lo. Retorna a música de suspense da primeira cena e toma conta do ambiente. Bento sai desesperado. Voltamos à cena trágica do acidente, à cena que abre a narrativa fílmica. É tarde demais, Ana morreu deixando-lhe o filho. O quebra-cabeça encaixa-se.



Fig. 13 – Cenas do filme *Dom*.

A última cena é pautada pela suave e triste música-tema dos amantes. Bento está com o filho e em *off* fala de seus sentimentos. Resolve queimar o teste de DNA para não arriscar-se a perder Ana novamente. A seguir, a câmera enquadra pai e filho brincando em cima da cama, pelo recurso do *fade-out*, (iluminação da imagem), para, em seguida, desaparecer na tela escura (*fade-in*).



Fig. 14 – Cenas do filme *Dom*.

Mesmo o filme sustentando-se independentemente do romance machadiano, há referências explícitas a ele, como é o caso da narrativa circular, que começa com o acidente e volta ao ponto de partida, tudo contado por meio da rememoração de Bento, identificando-se com o romance em que o narrador-protagonista conta sua história para “atar as pontas da vida”, na tentativa de dar um sentido para ela ou reconquistar o tempo perdido. Entretanto, nada fica para *Dom Casmurro*, materializando o pessimismo machadiano; já para Dom fica o filho – é a presença de Ana, um sentido para a vida; assim, é um futuro que se abre, de qualquer modo. E não uma vida que se fecha, não uma vida “casmurra”.

O cinema é uma arte capaz de mexer com a imaginação do espectador, pelo fato de presenteá-lo com imagens prontas. Isso pode causar algumas confusões, uma vez que o espectador poderá confundir a aparente veracidade do que vê na tela com a realidade circundante, ou seja, julgar que o significante das imagens corresponde exatamente ao significado da vida real. Mas o poder dessas imagens vai muito além: nesse sentido, a linguagem cinematográfica é sempre ambígua e pressupõe um espectador com uma percepção ativa na busca de elementos implícitos.

Essa discussão complica-se ainda mais ao considerarmos as narrativas fílmicas adaptadas de obras literárias, uma vez que muitos desejam ver nas telas o impossível: a idêntica reprodução dos livros. Isto é inalcançável, são artes com linguagens diferentes e como tal devem ser apreciadas dentro do gênero ao qual pertencem.

Em se tratando de obras machadianas, a dificuldade ainda é maior, pois deparamo-nos com um escritor que se pauta pela ironia e pela ambiguidade, que permite múltiplas leituras, a quem interessa a análise e não a conclusão.

Exatamente em *Dom Casmurro*, a narrativa caracteriza-se pela “estrutura aberta”, tendo criado mesmo o mais famoso enigma da Literatura Brasileira.

Assim, é no universo dessa narrativa inventiva e ambígua que Moacyr Góes inspirou-se para o filme *Dom*. Com todo o aparato tecnológico ofertado pelo cinema, propôs representar nas telas a veia mestra de *Dom Casmurro*, um tema universal: o ciúme. E nós, neste artigo, mergulhamos em algumas cenas de *Dom*, para analisar os recursos cinematográficos empregados para a produção (apesar dos poucos recursos, por ser um filme de baixo orçamento), no sentido de investigar as várias possibilidades de leitura que as cenas oferecem no desenrolar do drama filmico. O filme convence, emociona, arrebatava; caracteriza-se como uma obra de arte. Enfim, como uma observação final, destacamos a sutileza do cineasta que, ao impedir que *Dom* lesse o resultado do exame de DNA, não tenta desfazer o mais precioso mistério de nossa literatura, o enigma de Capitu.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 29. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- AUMONT, J. et al. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1994.
- BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. Coleção Primeiros Passos. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006. v. 9.
- CAPITAL INICIAL. *Rosas e vinho tinto*. São Paulo: Sony Bmg/Ariola. 2003. 1CD Faixa 09 (3 min 20s).
- CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de luz: o drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CARRIÈRE, J. Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: editora Artemídia Rocco, 1997.
- DOM. Direção e Roteiro de Moacyr Góes. São Paulo: Produção de Diler & Associados / Warner Bros, 2003. DVD-ROM (1h30min).
- DOCTOR JIVAGO. Direção de David Lean. EUA: Vídeo Arte/Warner, 1965. 2 DVD's (200min).

- JULES ET JIM. Direção de François Truffaut. França: P&B, 1962. VHS. (105 min).
- LUMET, Sidney. *Fazendo filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MARTIN, M. *A Linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MOREIRA, Lúcia C. M. de M. *A Construção do sentido na narrativa audiovisual: um caso de ficção na mídia*. Comunicação Veredas – Revista do Programa de Pós- Graduação em Comunicação. São Paulo: Unimar, v. 4, n. 4 p. 101 – 207, 2005.
- OS GIRASSÓIS DA RÚSSIA. Direção de Vittorio DE Sica: EUA: Video Arte/Warner, 1970. 1 DVD (101min).
- TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- VIEGAS, A. Cláudia. *Da página à tela: ou vice-versa*. Revista de Comunicação, Cultura e Política. Rio de Janeiro: Puc. V. 4 – n.8, p. 39 - 50 2004.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

O Jornalista Mark Twain e a censura
do *establishment* norte-americano:
patriota ou traidor?

The Journalist Mark Twain and the
American establishment censorship:
Patriotic or betrayer?

Heloisa Helou DOCA

Professora Doutora da Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo -
Universidade de Marília / SP – Brasil; Professora Orientadora do Programa de
Pós-graduação em Letras (Mestrado) da Universidade de Marília (UNIMAR).
E-mail: heloisahelou@hotmail.com

RESUMO

A leitura cuidadosa do texto do “Tratado de Paris”, em 1900, leva o jornalista Mark Twain a concluir que a intenção política norte-americana era, claramente, a de subjugação. Declara-se, abertamente, anti-imperialista nesse momento, apesar das inúmeras críticas recebidas por antagonistas políticos que defendiam o establishment dos Estados Unidos. A produção jornalística do autor é cerceada pela censura e muitos de seus contundentes textos só vieram à tona recentemente.

PALAVRAS-CHAVE: Mark Twain; jornalismo; censura; antiimperialismo.

ABSTRACT

The careful reading of the “Trait of Paris”, in 1900, leads Mark Twain to conclude that America intended policy was clearly one of subjugation. He frankly declares himself an anti-imperialist at that time, notwithstanding the several criticisms he had received from political antagonists who had been defending the United States establishment for a long time. Twain’s journalistic articles are forbidden to be published at that time and many of them could only be known nowadays.

KEY-WORDS: Mark Twain; journalism; censorship; anti-imperialism.

A condição de inegável celebridade de Mark Twain sempre contribuiu, ironicamente, para que seus escritos anti-imperialistas fossem, como ocorre ainda hoje, relativamente desconhecidos e pouco presentes no campo dos estudos literários, historiográficos e jornalísticos. Isso se deve à própria história do destino editorial de seu trabalho, após sua morte. Seria eufemismo falarmos em omissão ou em mero “mascaramento” da produção relacionada ao tema do Imperialismo e das frequentes e veementes referências feitas ao polêmico assunto por Mark Twain, principalmente nos últimos anos de sua vida (1835-1910).

O termo correto é censura, e a posição de destaque que o autor ocupa no cânone literário norte-americano atesta esse aspecto, tornando-o inequívoco, sobretudo a partir do minucioso levantamento que vem sendo realizado por Jim Zwick, pesquisador e professor da Syracuse University, nos Estados Unidos e por meio de investigações realizadas em nossa tese de doutorado (“Mark Twain: um patriota imperialista e seu relato de viagem em *The Innocents Abroad or The New Pilgrims’ Progress*”, defendida em fevereiro de 2006, na Universidade Estadual Paulista – UNESP – Assis).

Não há muitos outros escritores da literatura norte-americana que tenham a popularidade de Mark Twain, seja entre a crítica, em geral, seja no setor editorial e na indústria da cultura. Dialogando com nossa dissertação de Mestrado, “Humor e Preconceito em *The Innocents Abroad*, de Mark Twain”, encontramos um pouco de sua fortuna crítica:

Twain já foi chamado de o Cervantes americano, Homero, Tolstoy, e, até mesmo, de Shakespeare da América. Howells, seu particular amigo, o cognomina de “O Lincoln da Literatura Americana”. Ernest Hemingway dizia que toda literatura americana provém de um só livro de Mark Twain, *Huckleberry Finn*. O presidente Franklin Delano Roosevelt retirou o termo New Deal, do livro de Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court*. O livro *The Gilded Age* nomeou toda uma época. Bernard Shaw, certa vez, escreveu a Twain: “Os historiadores da América terão como fonte de consulta indispensável, a sua

obra, da mesma forma que os historiadores franceses procuram se nortear nos tratos políticos de Voltaire. (DOCA, 2000, p.17)

Homem de múltiplos talentos, Twain foi humorista, ficcionista, jornalista, conferencista e, acima de tudo, crítico das mudanças sociais registradas nos Estados Unidos no período compreendido entre o final da Guerra da Secessão, em 1865, e o início do século XX. Todo teor de crítica de seu trabalho, em relação ao imperialismo, em geral, e ao expansionismo imperialista norte-americano, em particular, foi deliberadamente mantido, durante décadas, à margem das edições e dos estudos acadêmicos, mostrando ter sido objeto de acirrada censura, por parte do *establishment* editorial e acadêmico norte-americano.

Inicialmente um defensor manifesto do processo de anexações territoriais, empreendido pelos Estados Unidos, Twain veio, gradativamente, a tornar-se um crítico ferrenho da rapina imperialista praticada pelo país, o que o levou, em seu retorno em 1900, após uma ausência de sua pátria, a fazer-se membro ativo da Liga Anti-imperialista Norte-Americana. A partir desse momento, todo seu prestígio literário e seu talento na expressão escrita e oral foram colocados a serviço da causa anti-imperialista, dando origem a uma produção extensa e diversificada, que inclui artigos, cartas, panfletos, ensaios e textos satíricos.

A biografia de Mark Twain é longa e assombrosamente prolífica em várias áreas. Seu nome verdadeiro era Samuel Langhorne Clemens, oriundo da pequena cidade de Flórida, no estado do Missouri. A primeira parte de sua infância foi passada na cidade de Hannibal, no mesmo estado, às margens do rio Mississipi. A família era proveniente do estado de Tennessee, no Sul, e a atmosfera social de Hannibal assemelhava-se muito à das cidades sulistas, principalmente devido à vigência da escravidão.

O menino Clemens cresceu em um ambiente onde presenciou a opressão, o domínio e, muitas vezes, a injustiça. Vivenciou, aos 10 anos, a história de um escravo que foi acusado injustamente de estuprar uma moça branca e, depois, linchado nas redondezas de Hannibal.

Um texto (escrito por Twain) publicado no jornal *Buffalo Express*, em 1869, sem assinatura, trata das injustiças sofridas pelos negros nos Estados Unidos, desta época. Se essas memórias da infância e adolescência sedimentaram algumas obras de Mark Twain, elas também ecoaram na memória de muitos americanos que cresceram no Sul, no período que antecedeu a Guerra Civil.

Na época em que escreveu este pequeno ensaio satírico, Mark Twain era coproprietário e editor do *Buffalo Express* (jornal de grande projeção). A autoria só foi atribuída a Twain por Philip S. Foner, autor de *Mark Twain: Social Critic* (Nova York, International Publishers, 1958). Posteriormente o texto veio a ser incluído em *Mark Twain at the 'Buffalo Express'*, editado por Joseph B. McCullough e Janice McIntire-Strasbourg (Dekalb, Northern Illinois University Press, 1999).

O texto encontra-se entre os primeiros escritos, nos quais Twain se manifesta contra os linchamentos, assunto que ele viria a abordar também em sua produção literária, como fez em *Aventuras de Huckleberry Finn*, de 1885, e em “Os Estados Unidos do Linchamento”, de 1901.

Utilizando deliberadamente a palavra “negro”, que possui, em inglês, violenta carga discriminatória, Twain procura, por meio do uso satírico do termo, denunciar o racismo de forma assemelhada à que emprega no capítulo 32 de *Huckleberry Finn*. Com efeito, quando Tia Sally pergunta se alguém havia-se ferido num acidente com um barco a vapor, Huck responde com a naturalidade de alguém criado numa comunidade escravista: “Não, senhora. Morreu só um **negro**”.

A colocação da palavra, em negrito, aqui representado, indica o realce da crítica e o estranhamento que Twain deseja conferir-lhe, em um escrito marcado pela contundência da ironia e do sarcasmo, que são, juntamente com a paródia e a alegoria política, as armas mais eficientes de denúncia social empregadas pelo jornalista Twain.

Buffalo Express (26 de agosto de 1869)

Um telegrama de Memphis menciona que, de dois negros recentemente condenados à morte na região, um deles, chamado Woods, acaba de confessar ter violentado uma jovem durante a guerra, crime pelo qual outro negro foi enforcado à época pela multidão vingativa, sendo a evidência que condenou o infeliz inocente o seu chapéu, que Woods agora informa ter roubado e deixado no local para desviar atenções. Ah, bom! É uma pena, é claro! Um pequeno erro cometido na administração da justiça pela lei da turba sulista, mas nada de importante. Só um “negro” morto por engano, nada mais. É claro que todo cavalheiro aristocrata, cujos esforços foram lamentavelmente mal orientados nessa questão pela astúcia do depravado Woods, lamenta o fato como se espera que um cavalheiro aristocrata lamente a triste sorte de um “negro”. Mas erros acontecem, mesmo na conduta das multidões mais bem reguladas e aristocráticas, e não existe razão por que um cavalheiro sulista deva se angustiar com lamentos inúteis, pois se trata apenas de, vez por outra, um “negro” inocente ser enforcado, ou queimado, ou açoitado até a morte. Suponhamos que o erro de linchar o homem errado aconteça uma vez em quatro ou cinco casos! E isso é razão para se argumentar contra o refinamento e a gratificação dessas paixões cavaleirescas e contra o nobre espírito do Sul que não suporta a formalidade fria do direito regular, quando a feminilidade sulista ultrajada clama por vingança? Morra pensamento tão indigno da alma sulista! Que ele fique restrito ao sentimentalismo e ao humanitarismo da fria civilização ianque! O que representam as vidas de alguns “negros” comparadas à preservação dos instintos impetuosos de uma raça orgulhosa e inflamada? Guardem, portanto a corda, ó cavalheiros de Memphis! Guardem pronto o laço; guardem a lenha da fogueira para uso no próximo “negro” suspeito de crime condenável! Imponham a ele uma vingança rápida, para satisfação dos nobres impulsos que animam corações cavaleirescos, deixando a cargo do tempo e do acaso descobrir, se for possível, se ele era culpado ou não.

(TWIN, 2003, p. 297-298)

Aos doze anos, com a morte de seu pai, Twain se vê na necessidade de trabalhar e, tornando-se aprendiz dos impressores locais, emprega-se como tipógrafo; posteriormente, como jornalista, escreve no jornal local de Hannibal, dirigido por seu irmão mais velho. É nesse jornal que Twain inicia sua carreira de ficcionista, escrevendo pequenas histórias humorísticas sob o pseudônimo de W. Spaminondas Adrastus Blab.

Um período de profundas mudanças, tanto domiciliares, como profissionais, inicia-se, para ele, ao completar dezoito anos. Essas mudanças, que se estendem por cerca de quatro anos, levam-no a estabelecer-se sucessivamente em cidades localizadas entre o Meio-Oeste e o Leste. Decidido a

empreender uma viagem ao Sul, Twain desce o Mississippi rumo a Nova Orleans, num dos famosos barcos a vapor característicos desse período (*steam boat*). A viagem viria a transformar-se num marco importante de sua vida: nela, ele conhece o veterano piloto de bordo Horace Bixby, e inicia o aprendizado do ofício de piloto, que se estende durante quatro anos. É na experiência adquirida na arte da navegação do Mississippi que o jovem Samuel trava contato com a expressão, que posteriormente se converteria em seu próprio pseudônimo literário – Mark Twain. Guiado pelo veterano piloto Bem Thornburgh, nas passagens de difícil travessia, o aprendiz aguardava ouvir do mestre o grito de aviso, informando que a profundidade atingida já permitia seguir viagem. Esse grito era o esperado “mark twain” (indicador da profundidade de 3,65m), informando que a barra já havia sido transposta e que era possível seguir a todo vapor.

O início da Guerra Civil, em 1861, vem interromper o tráfego fluvial entre o Sul e o Norte, e a pilotagem de vapores deixa de ser uma atividade lucrativa. Engajado numa tropa de Confederados voluntários, Twain desloca-se até o então recém-organizado território de Nevada. Após um período inicial, em que se põe à procura de jazidas de prata e especula em reivindicações de terras, emprega-se como repórter no *Enterprise*, jornal local para o qual escreve pequenas histórias humorísticas. É nessa época que, pela primeira vez, utiliza o pseudônimo com o qual viria a notabilizar-se.

A tarefa, exercida na qualidade de *free lancer*, lhe dá condições de encontrar tempo para a prospecção de ouro nas montanhas da Califórnia e para uma viagem às Ilhas Sandwich, cujos custos ele paga com colaborações para o *Sacramento Union Press*, sob a forma de cartas. E, é precisamente assim, que Twain haveria de passar os anos que se seguem, firmando-se como repórter nacional e realizando viagens que se estendem até a Europa e ao Oriente Próximo. Esse período proporciona-lhe o primeiro contato com uma cultura estrangeira *in loco*, assim como seus primeiros contatos com povos que sofrem na carne o processo expansionista estadunidense, e haveria de dar-lhe os primeiros discernimentos na contemplação de uma consciência crítica quanto à política externa norte-americana.

O trabalho ficcional de Mark Twain transcende em muito os parâmetros dentro dos quais a tradição crítica e acadêmica veio a imortalizá-lo como ícone da Literatura Norte-Americana. A sutileza crítica, prenunciada na extraordinária riqueza de temas e formas trabalhados, vai muito além do mero registro cronista saboroso e abre significativas possibilidades de discussão do processo vertiginoso de transformações vividas pelo país, que vão desde a Guerra Civil, ocupação do Oeste, urbanização em suas variantes regionais, conflitos raciais, até a luta a favor do voto feminino e ascensão do país à condição de potência internacional nos planos político e econômico.

A militância anti-imperialista, abraçada pelo jornalista no momento (1898) em que desfruta indiscutível prestígio literário nacional e internacional, encontra-se presente, ainda que muito embrionariamente, nas entrelinhas de obras anteriores de sua produção. Ao longo da cronologia de seus trabalhos, pode-se acompanhar, implicitamente, a gradativa constituição de uma consciência crítica em relação aos mitos da nacionalidade norte-americana e aos seus pressupostos e contradições. No estágio atual de estudos da obra de Twain, é precisamente essa a diretriz de trabalho mais estimulante, pelo fato de convidar ao reexame de sua produção e de desdobrar-se em instigantes revelações e debates de surpreendente atualidade.

Imortalizado nas tradições literárias e culturais dos Estados Unidos e submetido à institucionalização daí decorrente, o nome de Twain foi, durante décadas, veiculado por iniciativas de propagação de uma “americanidade” pouco condizente com a militância anti-imperialista que ele desenvolveu.

Embora o pensamento anti-imperialista de Mark Twain não se relacione, exclusivamente, à sua atuação na Liga Anti-imperialista Americana, que vai de 1898 a 1910, foi sua entrada para essa associação que assinalou a forma mais sistemática sobre a elaboração de escritos relacionados ao tema. A adesão ao movimento anti-imperialista foi, seguramente, a mais longa e significativa forma de ativismo político de sua vida, tendo fornecido farto material de inspiração a editores e cartunistas políticos da época.

Ao retornar da Europa, no final de 1900, Mark Twain fez de seu último pronunciamento público do ano um libelo contra o imperialismo, abordando e estabelecendo relações entre quatro das mais gritantes manifestações

imperialistas: a tomada da baía de Kiao Chow, na China, pela Alemanha, a ocupação da Manchúria pela Rússia, a Guerra dos Bôeres na África do Sul e a Guerra Filipino-Americana.

A “Saudação” havia sido, originalmente, escrita para uso da Cruz Vermelha em uma série de noites de vigília que ocorreriam por todo o país na passagem do ano, mas a constatação de que seu nome estaria sendo usado para a publicidade do evento levou Mark Twain a não autorizar a sua utilização. O texto só veio a ser publicado em 30 de dezembro de 1900 pelo *New York Herald* e foi divulgado por todo o país por meio de pequenos cartões-postais, impressos pela Liga Anti-imperialista da Nova Inglaterra.

DISCURSO DE SAUDAÇÃO DO SÉCULO XIX AO SÉCULO XX
ANOTADO TAQUIGRAFICAMENTE POR MARK TWAIN

Apresento aos senhores esta majestosa senhora chamada CRISTANDADE – que volta encharcada, enlameada e desonrada dos ataques piratas a Kiao Chow, Manchúria, África do Sul e Filipinas; tem a alma cheia de maldade, o bolso carregado de espólios e a boca cheia de pia hipocrisia. Deem-lhe sabão e toalha, mas escondam o espelho.

Dez., 31, 1900.

(TWIN, 2003, p. 47)

Mark Twain era uma celebridade nacional e havia passado quase dez anos fora do país, viajando e atuando em missões relacionadas a assuntos internacionais. Seu retorno, em 15 de outubro de 1900, foi um evento de enorme repercussão na imprensa e nos meios políticos e literários.

Uma semana antes de sua chegada, o jornal *New York World* já publicava, com destaque, suas opiniões sobre o imperialismo. A eleição presidencial estava próxima e nela o imperialismo era saudado pelos democratas como um assunto de importância primordial. O clima político era dos mais carregados: embora o candidato democrata, William Jennings Bryan, fosse contrário ao imperialismo, sua defesa do uso livre dos padrões de prata e ouro como base para as emissões monetárias havia levado muitos anti-imperialistas a apoiar o republicano William McKinley.

Nestas entrevistas com Twain, os repórteres enviados para realizar a cobertura de sua chegada procuraram obter definições e confirmações de seus pontos de vista no tocante ao anti-imperialismo.

MARK TWAIN, O MAIOR HUMORISTA
AMERICANO VOLTA PARA CASA
New York World (Outubro de 1900)

Você me pergunta sobre o assim chamado imperialismo. Bem, tenho opinião formada sobre esta questão. Estou em desvantagem por não saber se nosso povo apoia ou condena a ocupação por nós de toda a face do globo; se apoia isso me entristece, pois não acho sábio nem necessário. Quanto à China, aprovo a ação do nosso governo de se livrar daquela complicação. Está se retirando depois de fazer o que ela queria. Está certo. Nada mais temos a tratar na China, assim como nada temos em qualquer outro país que não o nosso. Há também o problema das Filipinas. Tentei muito e, ainda assim, por mais que pense, não consigo entender como fomos nos envolver naquela confusão. Talvez fosse impossível não entrar – talvez fosse inevitável que tivéssemos de lutar contra os nativos daquelas ilhas –, mas não consigo entender, e nunca consegui chegar à origem de nosso antagonismo contra os nativos. Devíamos agir como seus protetores – jamais oprimi-los sob nosso tácio. Cabia a nós livrá-los da tirania espanhola, permitir que organizassem seu próprio governo e esperar que ele estivesse pronto para ser avaliado. Não deveria ser um governo ajustado às nossas ideias, mas um governo que representasse os sentimentos da maioria dos filipinos, um governo de acordo com as ideias Filipinas. Essa teria sido uma missão digna dos Estados Unidos. Mas agora... Ora, nos enfiemos numa confusão, num lamaçal de onde, a cada passo, torna-se imensamente mais difícil sair. Gostaria muito de nos ver saindo de lá e de tudo o que aquilo significa para nós como nação.

(TWAIN, 2003, p. 48-49)

MARK TWAIN VOLTA AOS ESTADOS UNIDOS
Chicago Tribune (Nova York, 15 de outubro 1900)

CHICAGO TRIBUNE – O senhor foi apresentado aqui como anti-imperialista.

MARK TWAIN – E sou. Há um ano eu não era. Pensava que seria muito bom dar muita liberdade aos filipinos, mas hoje acho que é melhor que eles próprios se deem a sua própria liberdade. Além do mais, ao examinar o tratado vejo que nos obrigamos a controlar os padres e suas igrejas. Acho que isso não é bom.

CHICAGO TRIBUNE – Então o senhor apoia Bryan?

MARK TWAIN – Acho que não. Estou mais inclinado para McKinley, ainda que ele seja imperialista. Mas não me faça perguntas sobre política, pois só sei o que li nos jornais ingleses.

(*TWAIN*, 2003, p. 49)

MARK TWAIN NOS ESTADOS UNIDOS
New York Tribune (Nova York, 15 de outubro de 1900)

Antes eu não era anti-imperialista. Pensava que salvar aquelas ilhas do governo sob o qual haviam sofrido durante 300 anos era uma causa digna de nós. Mas ainda não havia estudado o Tratado de Paris. Quando vi que ele nos tornou responsáveis pelos padres e suas propriedades, mudei de ideia.

(*TWAIN*, 2003, p. 50)

MARK TWAIN, ANTI-IMPERIALISTA, NOS ESTADOS UNIDOS
New York Herald (Nova York, 15 de outubro de 1900)

Quando parti destas terras, era um ardente imperialista. Queria ver a águia americana sair voando sobre o Pacífico. Ela me parecia cansada e domesticada, satisfeita apenas com as Rochosas. Por que não abrir as asas sobre as Filipinas, eu me perguntava. E me dizia que seria muito bom.

Eu dizia com meus botões, aqui está um povo que sofre há 300 anos. Temos capacidade de torná-los livres como nós, dar-lhes um governo e um país que sejam seus, colocar uma miniatura da Constituição americana a flutuar no Pacífico, fundar uma república absolutamente nova que há de tomar seu lugar entre as nações livres do mundo. Pareceu-me grandiosa a tarefa que nos havíamos imposto.

Mas repensei muito desde então, li com todo cuidado o Tratado de Paris e vi que nunca tivemos a intenção de libertar, mas a de subjugar aquele povo. Fomos até lá para conquistar, não para salvar.

Também comprometemos a força desta nação em manter e proteger o sistema abominável estabelecido pela Igreja Católica nas Filipinas.

Parece-me que nosso prazer e dever seriam tornar livres aquelas pessoas e deixar que elas próprias resolvessem sozinhas as suas questões internas. E é por isso que sou anti-imperialista. Eu me recuso a aceitar que a águia crave suas garras em outras terras.

(*TWAIN*, 2003, p. 50)

Dando prosseguimento à visão crítica apresentada em “Saudação do século XIX ao século XX”, um ano antes, Mark Twain compõe, de forma

irônica e contundente, uma alegoria do significado histórico e político da passagem de século dentro da esfera política internacional de então.

“A Procissão Estupenda” referida no título é o cortejo simbólico de chegada do século XX, imaginado como uma espécie de parada triunfal em que as instituições desfilam com as vestimentas figurativamente representativas de sua índole real. As imagens apresentam um caráter sintético e eloquente, com destaque para a figura sangrenta e imponente da Cristandade, cuja fronte é cingida por uma coroa de espinhos ornamentada com cabeças de bôeres, boxers e filipinos. A visão irônica da civilização como processo predatório é apoiada na crítica à rapina imperialista como elemento característico do processo histórico atravessado.

A PROCISSÃO ESTUPENDA

Na hora marcada ela atravessou o mundo na seguinte ordem:

O SÉCULO XX – Uma figura loura e jovem, bêbada e imoral, levada nos braços de Satã. Uma bandeira com o lema “Agarre o que puder, guarde o que agarrar”.

Guarda de honra: Monarcas, presidentes, chefes políticos, ladrões, condenados, todos vestidos a caráter e trazendo os símbolos de sua profissão.

CRISTANDADE – Uma matrona imponente vestida com túnicas encharcadas de sangue. Sobre a cabeça, uma coroa dourada de espinhos; empaladas nos espinhos as cabeças sangrentas de patriotas – bôeres, boxers, filipinos, árabes; numa das mãos uma funda, na outra, a Bíblia, aberta no texto “Faça aos outros”, saindo do bolso uma garrafa com o rótulo “Trazemos a vós às bênçãos da civilização”. Colar: algemas e um pé de cabra.

Seguidores: de um lado, a Matança, de outro, a Hipocrisia.

Bandeira com o lema “Ama os bens de teu próximo como a ti mesmo”.

Insígnia: a bandeira negra.

Guarda de Honra: missionários e soldados alemães, franceses, russos, carregados de saques.

E assim por diante, com uma seção dedicada a cada nação da Terra, encabeçada pela bandeira negra, cada uma trazendo símbolos horríveis, instrumentos de tortura, prisioneiros mutilados, colonizados de corações partidos, jangadas cobertas de cadáveres sangrentos.

Mark Twain em “Saudação do século XIX ao século XX”

(Artigo não publicado na época (1901) por ter sido veementemente censurado.)

(TWIN, 2003, p. 51-52)

Sob o viés do olhar acurado de Twain dirigido aos subjugados e oprimidos, faz-se necessário registrar um último exemplo da censura acirrada que vivenciou o jornalista em situações diversas.

A simpatia de Twain pelos chineses na América data de um período bem anterior ao da Revolução dos Boxers, o grande conflito de proporções internacionais que envolveu a presença estrangeira em território chinês. Em meados de 1860, Twain havia tentado publicar uma notícia sobre a perseguição de chineses, em São Francisco, sem obter, porém, a permissão de seu editor. “Vergonhosa perseguição de um garoto” foi publicado apenas dez anos depois, em 1870, sob a forma de sátira paródica marcada por uma ironia aguda e contundente.

A crítica de Twain, desencadeada a partir da notícia do apedrejamento de um chinês por um garoto de São Francisco, desenvolve-se de modo a expor claramente os diferentes aspectos e implicações do episódio: a xenofobia arraigada na educação e na cultura dominantes nos Estados Unidos, o interesse sensacionalista da imprensa, a existência de taxas ilegítimas e extorsivas discriminando cidadãos chineses e a desigualdade de tratamento por parte das autoridades policiais.

VERGONHA E PERSEGUIÇÃO DE UM GAROTO

Galaxy, maio de 1870.

Em São Francisco, há alguns dias, “um garoto bem vestido, a caminho da escola dominical, foi preso e atirado na cadeia por ter apedrejado um chinês”. Que comentário sobre a justiça humana! Que proeminência ele atribui à nossa disposição humana de tyrannizar os fracos! São Francisco não tem direito a reivindicar o crédito pelo trabalho desse pobre rapaz. Como o rapaz foi educado? Como ele iria saber que é errado apedrejar um chinês? Antes de tomarmos posição contra ele, ao lado da ultrajada São Francisco, devemos dar-lhe uma oportunidade: vamos ouvir seu testemunho de defesa. Era um menino bem vestido e frequentava a escola dominical, portanto é provável que tenha pais inteligentes, bem de vida, em cuja formação entra a vilania natural suficiente

para justificar o enorme interesse no que dizem os jornais diários, bem como satisfazer esse interesse; portanto, esse menino teve a oportunidade de saber como agir corretamente durante a semana, assim como no domingo. E foi assim que ele descobriu que a grande comunidade da Califórnia impõe ao John estrangeiro uma taxa ilegal de mineração, enquanto permite ao Patrick, estrangeiro, garimpar ouro sem nada pagar, provavelmente porque o degradado mongol não consome uísque, ao passo que o refinado celta não passa sem ele. Foi assim que ele descobriu que alguns coletores de impostos cobram duas vezes, e não uma, e que, como o fazem apenas para desencorajar a migração de chineses para as minas, trata-se de uma atividade merecedora de aplauso, e que pode ser mesmo considerada divertida. Foi assim que ele descobriu que, quando um homem branco rouba ouro da caixa de cascalho de um garimpeiro (o termo branco indica espanhóis, portugueses, irlandeses, hondurenhos, peruanos, chilenos e outros), ele é expulso do garimpo, e que quando um chinês faz a mesma coisa, é enforcado. E foi assim que ele descobriu que em muitos distritos da vasta costa do Pacífico, o amor pela justiça é tão agreste e livre nos corações dos homens, que sempre que algum crime misterioso é cometido, eles dizem: “Que se faça a justiça, ainda que o céu caia sob a nossa cabeça”, e enforcam algum chinês. Foi assim que ele descobriu, pelo estudo diário da metade dos “assuntos locais”, que a polícia de São Francisco vivia adormecida ou morta, e que, pelo estudo diário da outra metade, os repórteres haviam enlouquecido de admiração pela energia, virtude, eficiência e intrepidez da mesma polícia, fazendo inúmeras referências a como, “sempre atento, o guarda Fulano de Tal capturou um perigoso chinês, no momento em que ele roubava galinhas e o trouxe gloriosamente para a cadeia da cidade”; e como o bravo detetive Beltrano vigiou silenciosamente os movimentos de um filho de Confúcio de olhos amendoados” (esse repórter é muito bem humorado), seguindo-o com aquele olhar distante e vazio, que sempre foi característica do policial de quarenta dólares, durante suas horas de vigília, e finalmente o capturou no ato de lançar mão sobre um punhado de alfinetes deixados, expostos pelo proprietário; como um guarda realizou tal feito importante, outro detetive, aquele outro feito e um seguinte, ainda outro – e todos esses acontecimentos tinham como elemento central um chinês culpado de um crime de centavos, um infeliz cuja infração deve ser ampliada em algo enorme, para evitar que o público saiba quantos bandidos realmente importantes deixaram de ser presos e como esses policiais são superestimados. Foi assim que o garoto descobriu que a Assembleia Legislativa, apesar de saber que a Constituição transformou os Estados Unidos no asilo dos pobres e oprimidos de todas as nações e que, portanto, não se poderá cobrar dos pobres e oprimidos que fogem para o nosso abrigo, nenhum taxa de admissão, aprovou uma lei estabelecendo que todo chinês, ao pisar no solo americano, deverá ser vacinado e pagar ao funcionário indicado pelo Estado, uma taxa de dez dólares pelo serviço, quando existem inúmeros médicos em São Francisco, que o fariam por meros cinquenta centavos. Foi assim que ele descobriu que nenhum chinês tem os direitos que todos devem respeitar; que o sofrimento do chinês não causa pena; que sua vida e sua liberdade não valeriam um centavo se algum branco precisasse de um

bode expiatório; que ninguém ama um chinês, ninguém é seu amigo, ninguém lhe poupa sofrimento quando é conveniente infligir-lhe sofrimento; que todos, indivíduos, comunidades, e mesmo a majestade do Estado, se unem no ódio, no abuso e na perseguição desses estrangeiros humildes. Ou seja, o que poderia ser mais natural que esse garoto, de coração puro a caminho da igreja, dizer para si mesmo, depois de tomar ciência de todos esses incentivos: “Olha ali um chinês! Deus não vai me amar se eu não lhe jogar uma pedra”.

E por isso ele foi preso e atirado na cadeia. Tudo conspirou para lhe ensinar que apedrejar um chinês era um ato sagrado, e mesmo assim ele é punido tão logo tenta cumprir seu dever; ele, pobre coitado, que sempre soube que um dos principais divertimentos da polícia era observar e desfrutar, tranquilamente, do espetáculo dos açougueiros, da Rua Brannan, atijando os cachorros contra um chinês pacífico, que tinha de correr para salvar a própria vida.¹

Tendo em mente o curso de humanidade oferecido por toda a costa do Pacífico aos seus jovens, há até uma certa sublimidade no grotesco da proclamação dos grandes da cidade (recentemente tornada pública), de que a polícia “tem ordens de prender todos os garotos, de qualquer classe ou raça, e sempre que encontrados, que cometerem violência contra os chineses”.

Ainda assim, devemos nos alegrar por eles terem dado a ordem, apesar de sua inconsistência; e devemos ter a certeza de que a polícia também ficará feliz, pois não há risco de prender garotos, desde que pequenos, e desde que os repórteres louvem essa ação com a mesma lealdade de sempre, ou a deixem sem menção. O novo formato dos “assuntos locais”, em São Francisco será: “O sempre vigilante e atento guarda Fulano de tal prendeu ontem o jovem Tommy Jones depois de renhida resistência”, etc. etc., acompanhado da costumeira estatística e do elogio final, com o sarcasmo inconsciente: “É bom que se diga também que esta foi a quadragésima sétima prisão deste bravo policial desde que esta ordem entrou em vigor. É extraordinária do nosso Departamento de Polícia. Jamais se viu algo semelhante”.

(TWIN, 2003, p. 231-234)

Para o jornalista, os momentos de crise cívica são precisamente aqueles em que a grande massa da população se preocupa, prioritariamente, em estar ao lado do vencedor, qualquer que seja ele: o relativismo do jogo político e a natureza dos fatores que o compõem associam-se àquilo que é costumeiramente chamado de patriotismo, e que consiste na covardia e na acomodação às circunstâncias dominantes. Ao ser chamado publicamente de traidor pelo fato de ter ido contra os interesses políticos da América, Twain ironiza e questiona os tênues limites que separam patriotas e traidores diante dos interesses e conveniências dos diversos grupos.

As questões suscitadas pela leitura dos escritos que vão contra a opressão do Outro, de Mark Twain, encontram-se mais presentes e pertinentes do que nunca no mundo contemporâneo, apesar da distância de quase um século que nos separa deles.

Apenas uma pequena parte dos escritos anti-imperialistas de Twain foi publicada por ele em vida, embora seu ativismo nunca tenha sido interrompido ao longo de sua carreira. Somente após a morte de Clara Clemens (filha e herdeira de Mark Twain), tornou-se possível o livre acesso aos originais do escritor-jornalista. A maior parte de seus críticos teve de contentar-se, até aquele momento, com edições que, conforme nossas pesquisas revelaram, eram produtos do esforço de manutenção de uma certa imagem pública de Twain, associada à sua celebridade como jornalista escritor e integrante de uma forma de criação já completamente identificada à tradição literária, jornalística e cultural dos Estados Unidos.

Retomando ao título de nosso artigo, damos o veredicto final ao jornalista: não, Mark Twain não fora um traidor de sua pátria pelo simples fato de não ter-se acomodado ao *establishment* vigente na América.

NOTAS

1 - Eu próprio me lembro de muitas dessas ocasiões, mas estou agora me lembrando de uma em particular, quando os açougueiros da Rua Brannan ataçaram os cachorros contra um chinês que passava tranquilamente com uma cesta de roupa na cabeça, enquanto os cachorros rasgavam a carne do chinês, um dos açougueiros o fazia engolir os dentes com um tijolo. Este incidente talvez viva mais forte na minha memória, pelo fato de, à época, eu estar a serviço de um jornal de São Francisco e não ter tido autorização para publicá-lo por ele ofender algum dos assinantes do jornal. MEMÓRIA DO EDITOR.

REFERÊNCIAS

DOCA, Heloisa Helou. *Humor e preconceito em The Innocents Abroad, de Mark Twain*. Campus de Assis, 2000, 173 p. Dissertação (Mestrado na área de Teoria Literária e Literatura Comparada) FCL - Universidade Estadual Paulista – UNESP.

_____. *Mark Twain: um patriota anti-imperialista e seu relato de viagem em The Innocents Abroad or The New Pilgrims' Progress*. Campus de Assis, 2006, 282 p. Tese (Doutorado na área de Literatura e Vida Social) FCL – Universidade Estadual Paulista – UNESP.

TWAIN, Mark. *Patriotas e Traidores: anti-imperialismo, política e crítica social*. Org. Maria Sílvia Betti. Trad. Paulo César Castanheira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003. 462 p.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

COMUNICAÇÃO: VEREDAS publica artigos científicos, resenhas de livros e teses, ensaios, comunicações, notas técnicas e textos acadêmicos da área da Comunicação, após ouvido o Conselho Editorial.

Os trabalhos para apreciação poderão ser enviados pela Internet, no endereço bulik@sercomtel.com.br (atentando para o tamanho do arquivo, que não deverá ultrapassar 3 mega bytes, já inclusos tabelas e gráficos) ou via correio (Rua Prof. Samuel Moura, 640 / Ap. 1301 CEP 86061-060 – Londrina – PR) em CD-R (devidamente identificado), gravado em editor de texto Word for Windows. Os textos devem conter de 15 a 25 páginas, com as seguintes especificações: página formato A4, fonte Times New Roman, corpo 12, entrelinha 1,5, com 3 cm de margem superior, e 2,5 inferior, esquerda e direita, parágrafo com recuo de 1cm da margem esquerda, observando-se as regras de normalização da ABNT. O autor deve informar o endereço completo e E-mail na primeira página do trabalho, para contato.

Serão aceitos trabalhos escritos nos seguintes idiomas: espanhol, inglês, português, francês e italiano.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

1) PRIMEIRA PÁGINA : título completo do artigo no mesmo idioma do texto e, em seguida, traduzido para o inglês, seguido do nome completo do(s) autor(es) (por extenso e apenas o último sobrenome em maiúscula); filiação científica, na seguinte ordem: Titulação, Departamento, Instituto ou Faculdade e Universidade, onde atua, Sigla, Cidade, UF, País e E-mail do autor.

2) SEGUNDA PÁGINA contendo: resumo de, no máximo, 200 palavras e cinco palavras-chave; título em inglês, Abstract, e KEY-WORDS.

3) CORPO DO TEXTO

- Títulos em negrito, corpo 14, alinhados à esquerda
- Subtítulos destacados em negrito, no mesmo corpo do texto, alinhados à esquerda.
- Texto contendo, sempre que possível, INTRODUÇÃO, DESENVOLVIMENTO, (corpo do texto com as reflexões), CONCLUSÕES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Notas de rodapé devem ser convertidas em notas de fim de página, apresentadas no final do texto antes das referências bibliográficas.

- Tabelas e gráficos deverão ser numerados consecutivamente, em algarismos arábicos, e encabeçados por seus respectivos títulos.

- Fotografias e ilustrações serão publicadas em preto e branco e devem ser enviadas separadamente ou escaneadas em boa resolução.

- As citações bibliográficas devem seguir as normas da ABNT, ou seja:

a) Citações curtas (até três linhas) são incorporadas ao texto, transcritas entre aspas, com indicações das fontes de onde foram retiradas.

b) Citações longas (mais de três linhas) são transcritas em bloco, sem abrir parágrafo, e em espaço simples de entrelinhas com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra menor que a do texto (fonte tamanho 10), e sem aspas, com indicação das fontes de onde foram retiradas. (Exemplo: KUNSCH, 1992, p.23)

c) Citações no corpo do texto deverão ser feitas pelo sobrenome do autor, entre parênteses e separado por vírgula da data de publicação EX: (SILVA, 1984). Caso o nome do autor esteja citado no texto, deverá ser acrescentada a data entre parênteses. Por exemplo “Silva (1984) aponta...”. Quando for necessário, especificar página(s), que deverá (ão) seguir-se à data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p., sem espaçamento (SILVA, 1984, p.128). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, deverão ser discriminadas por letras em ordem alfabética, após a data, sem espaçamento (SILVA, 1984a; 1984b). Quando a obra tiver dois autores, ambos deverão ser indicados, ligados por & (SILVA & SOUZA, 1987). No caso de três ou mais, indica-se o primeiro, seguido da expressão et al. (SILVA et al., 1986).

- Anexos e ou apêndices serão incluídos somente quando imprescindível à compreensão do texto.

- Referências bibliográficas: as referências bibliográficas deverão ser arroladas no final do trabalho, pela ordem alfabética do sobrenome dos autores, obedecendo às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002). Ex: LAKATOS. E. Marconi, M.A. *Metodologia do trabalho científico*. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 1986.

INFORMAÇÕES GERAIS

a) Os trabalhos deverão ser inéditos e os artigos deverão focar os objetos da Comunicação, isto é, as mídias e seus produtos.

b) Os direitos autorais dos trabalhos aceitos serão cedidos à Revista COMUNICAÇÃO: VEREDAS.

c) Os trabalhos, que não estiverem de acordo com estas normas, serão devolvidos ao(s) autor(es).

d) Os casos não previstos por estas Normas serão resolvidos pelo Conselho Editorial da Revista.

e) Os dados e conceitos emitidos nos trabalhos, bem como a exatidão das referências bibliográficas, são de inteira responsabilidade dos autores.

f) Os artigos serão submetidos a dois membros do Conselho Editorial, para apreciação do mérito científico, só depois que a Comissão Editorial da Revista verificar o atendimento dos requisitos acima.

INDICE DE AUTORES / AUTHOR INDEX

A

Ana Carolina Rocha Pessoa TEMER, 29

Antonio Manoel dos Santos SILVA, 49

Arthur Ribeiro CRUZ, 49

Ana Maria GOTTARDI, 191

C

Claudia SCHEMES, 79

D

Denise Castilhos de ARAUJO, 79

E

Edson Fernando DALMONTE, 117

F

Florentina das Neves SOUZA, 97

G

Giovandro Marcus FERREIRA, 117

H

Heloisa Helou DOCA, 217

L

Linda BULIK, 159

M

Maria Érica de Oliveira LIMA, 9

Marlene MARCHIORI, 173

R

Regiane Regina RIBEIRO, 173

S

Sebastião Guilherme Albano da COSTA, 9

T

Tânia Aparecida Tinonin da SILVA, 191

Tânia Siqueira MONTORO, 137

V

Verônica Dantas MENESES, 137



Papel Reciclado: a Universidade de Marília preservando o meio ambiente.