UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

JOSÉ AUGUSTO MENDES LOBATO

**A ALTERIDADE NA FICÇÃO SERIADA E NA
GRANDE REPORTAGEM**

**Um estudo sobre as estratégias de representação do outro na narrativa
televisual brasileira**

SÃO PAULO

2017

JOSÉ AUGUSTO MENDES LOBATO

**A ALTERIDADE NA FICÇÃO SERIADA E NA
GRANDE REPORTAGEM**

**Um estudo sobre as estratégias de representação do outro na narrativa
televisual brasileira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCOM) da Universidade de São Paulo, na linha de pesquisa Linguagens e Estéticas da Comunicação, área de concentração Teoria e Pesquisa em Comunicação, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Mayra Rodrigues Gomes.

SÃO PAULO

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Assinatura: _____

Data: _____

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lobato, José Augusto Mendes

A alteridade na ficção seriada e na grande reportagem: Um estudo sobre as estratégias de representação do outro na narrativa televisual brasileira / José Augusto Mendes Lobato. -- São Paulo: J. A. M. Lobato, 2017.
439 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Mayra Rodrigues Gomes
Bibliografia

1. Narrativas de alteridade 2. Grande reportagem jornalística 3. Telenovela 4. Identidade 5. Representação I. Gomes, Mayra Rodrigues II. Título.

CDD 21.ed. - 302.23

Nome: LOBATO, José Augusto Mendes.

Título: A alteridade na ficção seriada e na grande reportagem: Um estudo sobre as estratégias de representação do outro na narrativa televisual brasileira.

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.

Aprovado em _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À Mayara, meu par e minha inspiração.
Aos meus familiares e amigos,
pelas boas energias.

AGRADECIMENTOS

Apesar de refletir os resultados de um projeto de pesquisa, que dominou – no bom sentido, na maioria das vezes! – minha vida nos últimos quatro anos, esta tese é muito mais que o produto de uma trajetória no doutorado do PPGCOM-USP. Na verdade, há, também, muita gente a agradecer por valiosas contribuições ao longo do mestrado na Faculdade Cásper Líbero, da graduação na Universidade da Amazônia e dos ensinamentos fundamental e médio nas escolas em que estudei em Belém – além de meus familiares e amigos, que souberam compreender cada etapa, cada dificuldade e cada plano revisto em função dos estudos. Infelizmente, não há espaço suficiente para fazer menção a todos que vêm me ajudando a atravessar os labirintos e armadilhas do pensamento científico, mas saber que não estive e não estou sozinho dá uma sensação extremamente boa ao fim do percurso deste trabalho.

Agradeço à minha família, em especial à minha mãe, Maria do Carmo, e ao meu pai, José Augusto (*in memoriam*), que apostaram na educação como via de aprimoramento ético, pessoal e profissional para mim e para minhas irmãs, e à Mayara, minha companheira há exatos onze anos na vida – e na academia.

Com seus conselhos sempre objetivos, sua leitura constante de artigos e capítulos da tese e seu interesse pelas humanidades, a Carmita – como carinhosamente a chamamos – talvez nem saiba o quanto ajudou nos encaminhamentos práticos deste trabalho, clareando o cenário para mim com uma visão (quase) isenta. Saudoso e extremamente atencioso e conversador, meu pai, falecido em 2012, sempre foi um dos maiores entusiastas de meu sonho de percorrer todas as etapas da pós-graduação; hoje, certamente está celebrando essa caminhada e fazendo torcida por meu êxito lá de cima. E, compartilhando o mesmo projeto de vida comigo há tantos anos, a Mayara, parceira nos medos e nas angústias que todo doutorando vive, é hoje minha maior inspiração como docente e minha fonte de amor, ternura, sabedoria e paz, mesmo nas horas mais corridas.

No eixo das relações que vêm de berço, agradeço às minhas amorosas (e ciumentas) irmãs – que aqui serão citadas em ordem alfabética para evitar posteriores questionamentos – Clarissa, Isabela, Isadora e Rita e, também, ao meu irmão Nazareno, que infelizmente só tive o prazer de conhecer recentemente. Também menciono aqui meus queridos avós, tios, sobrinhos, cunhados e minhas primas Marina e Lígia, assim como a família que ganhei já na

vida adulta: meus sogros Edilberto e Felicia e minha cunhada Mayssa, que iluminam nossas vidas.

Em seguida, e com igual regime de importância, registro a imensa felicidade de ter como orientadora desta pesquisa a Prof^a. Dr^a. Mayra Rodrigues Gomes. Para além das funções de professora na pós-graduação e orientadora do trabalho, que exerce brilhantemente, Mayra é uma apaixonada estudiosa das narrativas e linguagens – inspirando-me a mergulhar nesse universo nos últimos anos. Com suas indicações de leitura, com seus conselhos, suas respostas sempre rápidas e detalhadas e sua enorme vontade de me ver ter êxito profissional e acadêmico, certamente contribuiu para amadurecer esta pesquisa e conferir-lhe forma, mesmo quando o autor demonstrava insegurança e ansiedade.

Na Universidade de São Paulo, agradeço em especial aos professores doutores Rosana de Lima Soares, Eugenio Bucci, Cristina Munglioli, Wagner Souza e Silva, Sandra Reimão, Daniela Guertzenstein e Eneus Trindade pelas aulas que frequentei, pelas formações propiciadas pelo Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), pelas contribuições na banca de qualificação e pelo apoio na solução de todas as questões ligadas ao meu período no PPGCOM-USP. Também sou grato à oportunidade de ter conhecido pessoas incríveis na universidade por meio da secretaria da Escola de Comunicações e Artes (ECA) e do PPGCOM, do Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (MidiAto), dos eventos científicos e das disciplinas que cursei na ECA e na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Talvez não saibam, mas colegas como Ivan Paganotti, Nara Lya Cabral, Fernanda Budag, Felipe Polydoro, Seane Melo, Renata Costa, Helen Suzuki, Maura Martins, Natalia Keri, Thiago Venanzoni, Eduardo Paschoal, Midierison Maia, Cintia Liesenberg, Daniele Gross, Andrea Limberto e Juliana Doretto influenciaram positivamente este trabalho; trocando ideias com eles, tomando incontáveis cafés e assistindo-os defender de forma tão competente suas pesquisas, ganhei mais ânimo e segurança para seguir em frente.

Dos tempos da Cáspér Líbero, onde cursei o mestrado entre 2010 e 2012, agradeço à Prof^a. Dra^a. Dulcilia Buitoni – que sempre tratou a mim e à Mayara com tanto carinho – e a meu orientador de mestrado, Prof. Dr. Luis Mauro Sá Martino, que não só permanecem em contato como também forneceram importantes orientações e avaliações para este trabalho. Também sou imensamente grato à Prof^a Dr^a. Angela Marques e ao Prof. Dr. Eugenio Menezes, por terem indicado leituras que até hoje ressoam nesta pesquisa, e aos amigos de sala de aula Dora Carvalho, Bruno Chiarioni, Rafael Lourenço, Danielle Denny, Luana Magalhães e Helena Charro.

Se hoje chego a este momento cumprindo o prazo, vivo e com a mente sã, também sou grato aos meus colegas da Report Sustentabilidade – que, de um ambiente de trabalho, converteu-se em uma sociedade administrada em clima de cumplicidade e parceria. Aos diretores Estevam Pereira, Alvaro Almeida, Sergio Almeida e Gilberto Longo e aos amigos que fiz ao longo dos anos por lá – Adriana Braz, Ana Carolina Souza, Michele Silva, Fernando Badô, Judith Mota, Beto Gomes, Rubia Piancastelli, Patricia Berton, Fabio Valverde, Victor Netto, Fabíola Nascimento, Karina Simão, Thais Colpaert, Fernando Rocha, Rejane Lima, Gisele Fujiura, Guilherme Falcão, Talita Fusco –, meu muito obrigado pela paciência, pela escuta atenta, pelos conselhos e por terem compreendido minhas ausências em função do doutorado. O mesmo agradecimento devo aos demais docentes e aos meus alunos e orientandos do centro de pós-graduação *lato sensu* do Complexo Universitário FMU-FIAM-FAAM, pelo apoio, pela compreensão, pela paciência e pelas trocas sempre enriquecedoras.

Agradeço aos amigos paraenses de longa data, hoje espalhados pelo Brasil, que acompanharam e compartilharam comigo as dificuldades e alegrias dessa jornada: Luiz Mário Brotherhood, João Marcos Lessa, Anderson Frigo, Pedro Galvão, Leandro Moreira, Toni Moraes, Felipe Chamma, Ricardo Martins, Roberto Guevara, Igor Nóvoa, Diva Nassar, Luã Lima, Márcio Moreira, Ize Sena, Fernanda Martins, Camila Barbalho e Rayza Sarmento. Agradeço, ainda, aos vizinhos-amigos Felipe Marques, Cintia Nery e Marília Barros. E a professores de outras instituições que contribuíram e contribuem com diferentes etapas de minha formação: Prof^ª. Dr^a. Tania Hoff, Prof^ª. Dr^a. Maria Aparecida Baccega, Prof^ª. Dr^a. Gislene da Silva, Prof. Dr. Marcio Serelle, Prof^ª. Dr^a. Magaly Prado, Prof. Dr. Relivaldo Pinho, Prof^ª. Dr^a. Danila Cal, Prof. Marcelo Vieira, Prof^ª. Dr^a. Isaben Ferin, Prof^ª. Dr^a. Ana Lúcia Prado, Prof^ª. Dr^a. Marise Morbach, Prof. Dr. Ernani Chaves, Prof. Dr. Cláudio Coelho e Prof. Dr. Dimas Künsch.

Finalmente, meu muito obrigado a todos os demais que porventura não tenham sido citados textualmente, mas que contribuíram com pensamentos positivos, palavras de estímulo, dicas e, é claro, com a torcida por um bom desfecho desta pesquisa. E, por último e mais importante, agradeço a Deus – que me tem propiciado tantos aprendizados, descobertas, forças e oportunidades de amadurecimento, mesmo nos momentos de maior dúvida e insegurança.

Our media allow us to frame, represent and see the other and his or her world. They do not, by and large, in their distancing, invite us to engage with the other, nor to accept the challenge of the other. In effect they provide a sanctuary for everyday life, a bounded space of safety and identity, both within and around it. But sanctuaries insulate and isolate as well as protect.

Roger Silverstone

RESUMO

Esta pesquisa tem como propósito identificar, compreender e analisar as estratégias que regem a representação da alteridade nas narrativas televisivas brasileiras, tomando, como objetos específicos de estudo, os gêneros jornalístico e de ficção seriada, nos formatos de grande reportagem e telenovela. Para fins práticos, o *corpus* definido inclui 16 edições do programa Globo Repórter e quatro telenovelas – “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge” – que abordam outros países ou biomas e comunidades do Brasil retratados como exóticos. A abordagem a ser utilizada combina referenciais teóricos das ciências da linguagem, dos estudos culturais e dos campos específicos das teorias do jornalismo e da ficção, bem como de estudiosos da narrativa, da imagem e da linguagem televisual, incluindo autores como S. Moscovici, H. Bhabha, M. Farré, J. Català, T. Todorov, S. Hall, K. Woodward, M. Foucault, V. Flusser, F. Jost, A. Machado, M. Gomes, E. Bucci e M. Sodr. Entre os conceitos teórico-metodolgicos de base para a anlise proposta esto os de representao social; de narrativa de alteridade – entendida como um oposto-complementar ideia de narrativa da nao; de imagem evenemencial, que contextualiza a relao entre a produo de narrativas visuais e o desenho de experincias de mundo; e os de alteridade geogrfica e sociocultural, que indicam um caminho para examinar as diferentes fronteiras entre o eu/ns e o outro nos processos comunicacionais. Aps apresentarmos reflexes tericas sobre os campos da narrativa, das imagens e dos discursos jornalstico e de fico, partiremos anlise do material audiovisual, com foco em trs categorias que permitem identificar os principais recursos aplicados representao do outro no texto televisivo. So eles: (a) as estratgias de autenticao e produo de efeitos de realidade fundadas na retrica testemunhal; (b) a construo de polos opositivos e a demarcao de fronteiras entre o prximo e o distante; e (c) as interaes entre ficcionalizao e factualizao nas narrativas, movidas por um tipo de configurao que toma a alteridade em si como intriga ou conflito em diferentes nveis de intensidade. Ao fim, identificamos oito estratgias que atuam como marcos estruturantes das narrativas de alteridade aplicadas ao jornalismo e fico seriada na TV, reiterando as funes de reconfigurao e disciplinarizao da experincia operadas neste espao de representao.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativas de alteridade; Grande reportagem jornalstica; Telenovela; Identidade; Representao social.

ABSTRACT

This research aims to identify, understand and analyze the strategies of representation of alterity in Brazilian television narratives, taking as specific objects of study the journalistic and serial fiction genres, in the formats of in-depth reporting and telenovela (soap opera). The defined corpus includes 16 editions of the journalistic program *Globo Repórter* and four telenovelas – “*Além do Horizonte*”, “*Amor Eterno Amor*”, “*Joia Rara*” and “*Salve Jorge*” – that address other countries, as well as biomes and communities in Brazil portrayed as exotic. Our approach combines theoretical references of language sciences, cultural studies and the specific fields of journalism and fiction theories, as well as scholars in the areas of narrative, image and television language studies, including authors such as S. Moscovici, H. Bhabha, M. Farré, J. Català, T. Todorov, S. Hall, K. Woodward, M. Foucault, V. Flusser, F. Jost, A. Machado, M. Gomes, E. Bucci, and M. Sodr. Among the basic theoretical-methodological concepts for the proposed analysis are those of social representation; narrative of alterity, designed as an opposing-complementary idea to the national narrative; eventual image, which contextualizes the connection between the production of visual narratives and the organization of world experiences; and the notions of geographical and socio-cultural alterity, which indicate a way to examine the different boundaries between the “self” / “us” and the “other” in communicational processes. After presenting theoretical reflections on the fields of narrative, images and journalistic and fictional discourses, we will analyze the audiovisual material, focusing on three categories that allow us to identify the main resources applied to the representation of the other in television: (a) the strategies of authentication and production of reality effects based on a testimonial rhetoric; (b) the construction of oppositions and the demarcation of boundaries between the near and the distant; and (c) the interactions between fictionalization and factualization in narratives, driven by a type of configuration that takes alterity itself as the intrigue or conflict of a story at different levels of intensity. Finally, we identify eight strategies that work as structuring frameworks for alterity narratives applied to journalism and serial fictions on TV, reiterating the functions of reconfiguration and disciplining of experience in this field of representation.

KEYWORDS: Narratives of alterity; In-depth journalistic reporting; Brazilian telenovela; Identity; Social representation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Mônica Teixeira descrevendo as paisagens da Armênia de dentro do veículo da reportagem.....	281
FIGURA 2 - Durante passagem, repórter tropeça e se apoia em pedras em sua caminhada às cavernas.....	282
FIGURA 3 - Glória Maria descreve as formações rochosas de Halong Bay, no Vietnã.....	284
FIGURA 4 - Chico José descreve o trajeto rumo à nascente do Amazonas, no Peru.....	284
FIGURA 5 - Repórter prova água do Oceano Atlântico, na região da foz do Amazonas.....	285
FIGURA 6 - Repórter Ricardo von Dorff, em passagem na qual reclama do frio extremo na serra catarinense.....	288
FIGURA 7 - Barco utilizado pelos “eleitos” na jornada pelos rios da Amazônia, após explosão provocada por um membro do grupo.....	290
FIGURA 8 - Imagens da sequência da viagem de Pedro e Tobias rumo à ilha do Marajó....	293
FIGURA 9 - Sonan faz orações dentro de barco, na travessia do Atlântico.....	294
FIGURA 10 - Grafismos utilizados para ilustrar a viagem de Sonan, Jampa e Tenpa do Nepal até o Brasil.....	295
FIGURA 11 - Durante passagem, Dulcinéia Novaes carrega o bebê de uma moradora usando capulana.....	298
FIGURA 12 - Auxiliar técnico da equipe seca os pés no fogo, após quase congelá-los durante gravação.....	301
FIGURA 13 - <i>Frames</i> da cena matrimonial de Tamar e Demir; em uma das imagens (acima), Stênio fotografa a cerimônia exótica; na imagem inferior, mulheres fazem oferendas aos noivos.....	305
FIGURA 14 - Pedro apresenta Vila dos Milagres para Miriam.....	308
FIGURA 15 - Glória Maria elogia as águas claras das cachoeiras, interpelando o telespectador.....	313
FIGURA 16 - Glória Maria participa do <i>baci</i> de um bebê e recebe votos de boa sorte.....	314
FIGURA 17 - Repórter Cláudia Bomtempo entrevista uma especialista, que explica o fenômeno que as impede de afundar na água.....	317
FIGURA 18 - Eunice Ramos grava passagem de vídeo caminhando por área alagada do Pantanal.....	319
FIGURA 19 - Carmem prepara Miriam para a noite de lundu em Vila dos Milagres.....	321
FIGURA 20 - Stênio conta sua experiência na Capadócia pelo <i>tablet</i> ; o texto é narrado sobre imagens para o telespectador de “Salve Jorge”.....	322
FIGURA 21 - Glória Maria ilustra segurança de Cingapura exibindo portão da casa de um bilionário.....	341
FIGURA 22 - Kiria Meuer recorre a entrevistas com cariocas que se adaptaram ao frio do Sul.....	346

FIGURA 23 - Salas de aula usadas para ilustrar qualidade do ensino em Lucas do Rio Verde (MT).....	350
FIGURA 24 - Celina busca conselhos para atrair alunos às aulas de reforço.....	354
FIGURA 25 - Heloísa e Flávio trocam impressões sobre as palafitas de Tapiré.....	357
FIGURA 26 - Família marajoara faz trapalhadas no aeroporto do Rio de Janeiro.....	359
FIGURA 27 - Em cena de “Joia Rara”, os monges explicam sua cultura e sua religiosidade aos demais inquilinos.....	363
FIGURA 28 - Cena de “Salve Jorge” em que Drika, desavisada, exhibe símbolo ofensivo para Fátma.....	366
FIGURA 29 - Imagens do cotidiano do pantaneiro, exibidas para ilustrar a prosperidade do período de seca.....	372
FIGURA 30 - Imagens da experiência imersiva de Glória Maria no caótico trânsito do Vietnã.....	374
FIGURA 31 - Pérola é hostilizada pelos meninos ao querer jogar futebol no Nepal.....	379
FIGURA 32 - Em “Amor Eterno Amor”, Fernando mostra incômodo com populares em Belém (PA).....	384
FIGURA 33 - Cenas da reportagem sobre o Nepal, que alterna imagens do cotidiano local a gravações da telenovela “Joia Rara”. Acima, à esquerda, uma frase do ator Caio Blat descreve a natureza de Buda e é apresentada de maneira estilizada, com uma aplicação gráfica.....	395
FIGURA 34 - Acima, Glória Maria apresenta o templo e faz referência a “Tomb Raider”; abaixo, imagem dos turistas fazendo fotos.....	399
FIGURA 35 - <i>Frames</i> da apresentação de alguns dos pesquisadores participantes da expedição ao Parque do Tumucumaque.....	401
FIGURA 36 - Programa aposta na exibição de animais e no contato em tempo real com descobertas dos cientistas.....	402
FIGURA 37 - A protagonista Morena e seu filho Júnior são surpreendidos por um tiroteio no Complexo do Alemão.....	406
FIGURA 38 - Acima, à esquerda, imagem fictícia do tiroteio no Alemão; nas demais, imagens da cobertura jornalística da Rede Globo inseridas na trama. As cenas estão no primeiro capítulo de “Salve Jorge”.....	407
FIGURA 39 - <i>Frames</i> da cena em que Theo encarna o soldado do Exército que fincou bandeira no topo do Alemão.....	408

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - Categorias e gêneros da TV brasileira, segundo Aronchi de Souza (2004).....	124
TABELA 2 - <i>Corpus</i> da pesquisa – programas jornalísticos e telenovelas.....	248
TABELA 3 - Mapeamento da intriga central das edições de Globo Repórter.....	393

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
 PARTE I – NARRATIVAS: SOBRE A DEMARCAÇÃO DO EU E DO OUTRO NA LINGUAGEM.....	 24
1 Narrativas, discursos, representações: mapeando conceitos.....	26
2 Estruturas e funções narrativas: o contar sobre o mundo – e sobre si.....	35
2.1 A narrativa como instrumento, lazer e veículo de identidade.....	43
3 Identidades e alteridades: a demarcação do outro na linguagem.....	52
3.1 Do discurso identitário à narrativa de alteridade.....	56
3.2 As duas faces da alteridade: o sociocultural e o geográfico.....	63
 PARTE II – IMAGEM E EXPERIÊNCIA: QUESTÕES DE ALTERIDADE NAS NARRATIVAS TELEVISUAIS.....	 71
4 Operações da imagem: o olhar, a técnica e os e vínculos enunciativos.....	73
4.1 Três hipóteses: imagem-índice, imagem-interface, imagem-espetáculo.....	85
4.2 Imagem evenemencial: a experiência pela narrativa visual.....	101
5 Objeto televisão: linguagem, estética, gêneros e estatuto.....	111
5.1 Televisão e opinião pública: a hipótese do telespaço.....	126
5.2 TV e imaginário: a dimensão narcísica da narrativa televisual.....	130
5.3 Vivência mediada ou midiática? O contato com a alteridade no texto televisual.....	136
 PARTE III – JORNALISMO E FICÇÃO SERIADA: DEMARCANDO GÊNEROS, CAMPOS E SENTIDOS.....	 146
6 Percursos teóricos sobre o jornalismo: pressupostos, especialidades e formatos.....	149
6.1 O tratamento do fato na mensagem jornalística: da notícia à reportagem.....	159
6.1.1 Grande reportagem: jornalismo e narratividade em sintonia.....	162
6.2 Telejornalismo: da mediação ao testemunho televisual.....	170
6.3 Variações e tendências do campo: poder disciplinar, <i>infotainment</i> e índices de ficcionalização no telejornalismo.....	182

6.3.1 O poder disciplinar do jornalismo.....	183
6.3.2 A hibridização entre lazer e informação no <i>infotainment</i>	187
6.3.3 Ficcionalização no telejornal: a dramaturgia e os mundos possíveis na informação.....	189
7 Discursos de ficção: do boca-a-boca à telenovela.....	197
7.1 Do ficcional ao fictício: para que servem – e o que produzem – as ficções.....	204
7.2 A ficção midiática e a telenovela: histórico e consolidação.....	213
7.2.1 Linguagem e traços estruturais da telenovela.....	222
7.3 A evolução da ficção televisiva: da internacionalização ao transmídia.....	233
 PARTE IV – A CONSTRUÇÃO DA ALTERIDADE NA TV.....	 240
8 Procedimentos metodológicos e <i>corpus</i> de análise.....	242
8.1 Globo Repórter.....	248
8.2 As telenovelas “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara”, “Salve Jorge” e “Além do Horizonte”.....	252
9 Narrativas televisuais de alteridade: apontamentos e percepções gerais.....	258
10 Testemunho, imersão, evenemencialidade: o contato com o outro e a autenticação do real.....	271
10.1 As narrativas de trânsito: jornada rumo à alteridade.....	277
10.2 Os testemunhos de contato e interação.....	295
10.3 Registros evenemenciais: o outro como processo de descoberta.....	309
11 Jogos opositivos: a produção de fronteiras e a tradução do não familiar.....	327
11.1 Demarcação de polos: parâmetros e mapas de sentido.....	336
11.2 Singularização e tradução da diferença: a estratégia dos personagens fronteiriços..	369
11.3 Atribuição de valores: juízos de valor e domesticação do outro.....	380
12 Ficcional e factual em diálogo: hibridismos e estruturas da narrativa de alteridade.....	388
12.1 Ficcionalidade e referencialidade nos discursos da diferença.....	389
12.2 Marcos estruturais das narrativas de alteridade na TV.....	409
 CONCLUSÃO: POR UMA POÉTICA DAS NARRATIVAS DE ALTERIDADE.....	 422
 REFERÊNCIAS.....	 428

INTRODUÇÃO

Dentro da longa tradição dos estudos associados à comunicação, à linguagem e mais recentemente às mídias, muitas têm sido as tentativas de problematizar a maneira com que estamos reconfigurando nossos modos de ver, viver e estar no mundo, guiados por processos de mediação técnica. O que mudou, em nossas mentes e em nossa expressão, com o acesso mais e mais frequente às informações por meio de dispositivos difusores de relatos? Como pensamos, como nos posicionamos no ambiente circundante quando a experiência passa a se fundar não apenas em nossos sentidos, mas também em um olhar que lê as coisas, os sujeitos e os eventos para nós? E, principalmente, quais os reflexos da transposição desse hábito de contar e ouvir histórias sobre os conceitos que elaboramos sobre nós e sobre os outros?

Mais que suscitar respostas, tais questões nos guiam rumo a um universo complexo de possibilidades de reflexão – e uma delas é justamente pôr em crise a ideia de que somente hoje lidamos com os problemas associados à dependência de representações. Se, por um lado, podemos tomar como certo que é nas mídias que mais se evidenciam, por outro, os desafios de enxergar o mundo sem experimentá-lo direta e previamente nos assombram desde o berço – como provam os achados das ciências da linguagem, pondo em convergência raciocínios de áreas como a filosofia, a linguística, a semiótica e a psicanálise.

A partir desse campo interdisciplinar, podemos afirmar que essencialmente nada do que vemos está livre dos jogos do representar; e isso não se resume à ideia de que, recorrendo às palavras de Serge Moscovici (2003, p.40), “todas as interações humanas, surjam elas entre duas pessoas ou entre dois grupos, pressupõem representações”. Antes mesmo de interagirmos, já estamos mergulhados em suas operações, pensando e elaborando conceitos a partir de uma malha ou ordem simbólica (GOMES, 2003) que nos foi ofertada – e que inclui a língua que falamos, os gestos que são ensinados, as convenções e normas que nos disciplinam e os imaginários e identidades que nos mobilizam. Já nascemos, em suma, em um ambiente que nos foi desenhado – e, com o passar dos anos, integramo-nos a essa cena com notável habilidade.

Essa perspectiva se prova frutífera para retornarmos às questões anteriores e enxergarmos a mundialização dos costumes, a profusão dos discursos de diferença e a reconfiguração de experiências de contato, tão citadas nos debates do último século, como sintomas de um desejo que é da natureza dos sujeitos e, também, das comunidades que os acolhem: o de construir relatos e representações capazes de produzir o laço social e, em

última instância, solidificar identidades, a fim de instaurar a segurança do pertencimento, do reconhecimento e do estar-junto. Esse processo, no entanto, não se resume a elencar semelhanças; rígidas operações de classificação, atribuição de valores e diferenciação são necessárias para que saibamos mapear, nas paisagens e nas culturas que nos cercam, aquilo que é próximo e aquilo que é distante. O que é familiar e o que é exógeno – ou exótico, diferente, estranho, estrangeiro, não familiar... O que é, pois, da ordem do já visto e o que pertence ao desconhecido, já que, como diz Bhabha (1998, p.77), “a demanda da identificação – isto é, ser *para* um Outro – implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade” (grifo do autor).

Em resumo, se hoje temos a pretensão de tudo ver e conhecer nos dispositivos midiáticos – por meio de coberturas jornalísticas, filmes, testemunhos, histórias de vida, ficções, entrevistas, depoimentos, *reality shows* e documentários que exibem paisagens dos quatro cantos do planeta – é porque parte dessa massa infinita de sentidos e significados ainda permanece misteriosa, ainda precisa ser desvendada e ainda clama por uma representação que estabeleça fronteiras. O surgimento dos tipos móveis, da fotografia e, mais recentemente, do audiovisual e das tecnologias digitais pode e deve ser associado, pois, a uma resposta a essa necessidade humana de encontrar processos capazes de nos pôr frente a frente com um mundo impossível de se captar plenamente com os sentidos. “Podemos considerar as ferramentas, as máquinas e os eletrônicos como imitações das mãos”, diz-nos Vilém Flusser (2007, p.36) sobre o modo como vivemos nesse “mundo codificado”; e esse processo de tatear, experimentar e vivenciar a realidade por dispositivos envolve não apenas a assimilação do que é semelhante, mas também o confronto com a alteridade – lugar de descoberta e de produção de novas e múltiplas representações sociais.

Em outra obra célebre, Flusser (2011) discutirá a reconfiguração das vivências humanas por meio de imagens técnicas, recorrendo ao universo fotográfico como exemplo de tal fenômeno. Compreender como as imagens de lugares desconhecidos atuam como chaves de acesso à realidade visível nos diz muito sobre como as experiências vicárias propiciadas pelas mídias geram efeitos cognitivos que impactam o modo como acessamos, conhecemos e vivenciamos o outro.

Nas palavras do autor, hoje, “vivenciar passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias. Conhecer passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter ‘visão de mundo’” (FLUSSER, 2011, p.66) – um debate que, de certo, podemos estender às mídias audiovisuais que sucederam o dispositivo fotográfico, incluindo o cinema, a televisão e as tecnologias digitais. Em todos esses campos, dá-se acesso a um

mundo codificado em sua essência, criando regimes perceptivos e rotinas de leitura que, se já complexos no âmbito das narrativas sobre o próximo, tornam-se ainda mais críticos quando se fala de universos espacial ou culturalmente distantes. Recorramos, pois, ao exemplo de Flusser sobre a contemplação de fotografias de guerra:

A realidade da guerra no Líbano, a realidade ela mesma está na fotografia. Não pode estar alhures. Se o receptor da fotografia for para o Líbano ver a guerra com seus próprios olhos, estará vendo a mesma cena, já que olha tudo pelas categorias da fotografia. Está programado para ver magicamente. E para que fazer tal viagem, se a fotografia lhe traz a guerra para sua casa? O vetor de significado se inverteu: o símbolo é o real e o significado é o pretexto (FLUSSER, 2011, p.57).

É sobre esse debate dos novos regimes de conhecimento, reconhecimento e experiência via produções das mídias que buscamos erguer nossa pesquisa, a fim de entender, em sentido amplo, como contamos histórias a respeito de universos espacial ou culturalmente distantes. Provocados por contribuições metodológicas de estudos sobre as narrativas em diferentes campos – como a literatura, o cinema e o jornalismo –, acreditamos ser possível identificar procedimentos, recursos e modos de contar que atravessam gêneros discursivos e formam, assim, estruturas mais ou menos estáveis, capazes de revelar como se formatam os relatos sobre o outro. Tomamos, assim, as estratégias que fundam as por nós chamadas *narrativas de alteridade* como um problema geral de pesquisa, buscando examinar sua incidência e suas características centrais de modo específico a partir de produtos da televisão brasileira.

Nossa opção pela TV como objeto de estudo não é aleatória. Para além de sua presença maciça nos lares do Brasil – superior a 97%, segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2014 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) – e de sua reconhecida importância para a economia da cultura nas sociedades ocidentais, encontramos nessa mídia enorme riqueza e hibridismo nos modos de construção de relatos, seja nos gêneros jornalísticos e de informação, seja nos produtos de entretenimento ou nos de ficção seriada, o que abre margem para uma investigação mais abrangente sobre estruturas narrativas e estratégias de representação. Além disso, nela há uma complexa combinação de linguagens e códigos verbais, sonoros e visuais e de formatações propiciadas pelas tecnologias de comunicação contemporâneas – que abre possibilidades pertinentes à investigação dos discursos da diferença.

Dentro do panorama da produção televisiva, conduzimos nossa pesquisa com um recorte que inclui registros dos gêneros jornalístico e de ficção seriada, tomados como exemplares das características que configuram essa mídia no Brasil. E, nesses campos, uma seleção mais específica demarca nosso interesse pelas grandes reportagens jornalísticas e pela telenovela, formatos respectivamente associados a cada gênero.

O *corpus* é constituído de 16 edições do programa Globo Repórter e de quatro telenovelas também exibidas pela Rede Globo de Televisão: “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”. Identificado após a observação sistemática da produção televisiva da emissora ao longo dos anos de 2011, 2012, 2013 e 2014, esse conjunto de registros serve-nos como vestígio material do já discutido fenômeno de enunciação de universos distantes, tanto no que concerne à representação de outros países (pertencentes ao que denominamos alteridade geográfica) quanto no campo da exibição de biomas e comunidades brasileiros construídos como exóticos (alteridade sociocultural). Partindo dessa categorização, de viés metodológico, dividimos o *corpus* de forma equitativa conforme o tipo de outro retratado, permitindo um olhar direcionado para estratégias próprias de cada universo.

Em sintonia com o problema de pesquisa proposto, percorreremos referenciais teóricos que abrangem os estudos sobre linguagem, as teorias da imagem e do audiovisual e os debates específicos sobre a televisão e os gêneros jornalístico e de ficção seriada. Sem a pretensão de problematizar por completo as questões que envolvem todas essas áreas, nosso objetivo é construir alguns marcos teórico-metodológicos essenciais para a análise de narrativas de alteridade no espaço televisivo. Entre eles, destacam-se as próprias noções de narrativa de alteridade e as categorias sociocultural e geográfica do outro; os conceitos de contra-narrativa e fronteira; a noção de imagem evenemenecial, proposta a partir de um debate sobre as dimensões indicial, espetacular e complexa dos registros visuais e sua relação com a experiência; os elementos de linguagem que caracterizam a telenovela brasileira e a grande reportagem jornalística; e os estudos e hipóteses contemporâneos sobre a configuração de gêneros, formatos e linguagens híbridos nas narrativas da mídia, com ênfase em aspectos como ficcionalização, referencialidade, narratividade e a construção de efeitos de real na TV. Inspirados pelo referencial teórico, estabelecemos a análise narrativa e a análise qualitativa do discurso como metodologias de referência para o trabalho.

Para uma observação mais precisa e direcionada do *corpus*, foram definidas três categorias, tidas como estruturantes do processo de significação da alteridade e potencialmente reveladoras das estratégias que buscamos mapear. São elas: os processos

testemunhais, evenemenciais e de imersão, capazes de promover a autenticação do outro a partir do desenho da experiência mediada de contato; a formação de polos opositivos, a partir dos quais são erguidos os limiares e fronteiras entre a identidade e a alteridade dentro das narrativas; e as hibridações entre o factual e o ficcional, que acreditamos ser constitutivas e recorrentes dentro das estratégias imersivas da telenovela e da grande reportagem. Tomando esses três eixos como pontos de partida, acreditamos poder percorrer as narrativas de forma mais elucidativa, encontrando não apenas oposições, mas também paralelismos e pontos de convergência nos modos de narrar o outro do jornalismo e da ficção seriada.

O trabalho está dividido em quatro seções. Na primeira, será discutido o processo de demarcação do eu e do outro na linguagem, por meio de conceitos como os de narrativa, discurso e representação e chegando às definições que justificam nosso tema genérico de pesquisa (narrativas de alteridade) e suas categorizações e dimensões possíveis. A segunda parte volta-se aos estudos sobre a imagem e à problematização da noção de experiência de alteridade por meio de narrativas televisuais, debatendo aspectos como a evenemencialidade dos registros imagéticos, as características do discurso da televisão e as mudanças cognitivas propiciadas pela emergência das imagens técnicas e do espaço público televisual.

Na terceira parte, voltamos às teorias do jornalismo e da ficção para compreender o histórico, a constituição, o estatuto e os traços marcantes dos respectivos gêneros, examinando hipóteses atuais e elementos de linguagem dos formatos de grande reportagem e telenovela, que foram eleitos como foco deste trabalho. Por fim, a quarta seção, intitulada “A construção da alteridade na TV”, busca verificar a materialidade de nossas discussões a partir da análise das narrativas de Globo Repórter e das quatro telenovelas, executada com base nas três categorias previamente definidas. Para isso, examinaremos cenas, sequências, diálogos e edições dos respectivos produtos audiovisuais e cruzaremos tais observações ao referencial teórico trabalhado.

As hipóteses que moveram esta pesquisa se dividem entre uma geral e quatro específicas. Em primeiro lugar, interessou-nos verificar se, como acreditávamos, a figuração da alteridade nas narrativas televisuais é estruturada segundo um conjunto regular e abrangente de técnicas, recursos e padrões – identificável, portanto, tanto nos registros jornalísticos quanto nas telenovelas selecionadas para o *corpus* –, que, a respeito de eventuais adaptações aos gêneros e formatos que abarcam tais produções, opera de maneira similar nos processos de tradução, representação e demarcação de fronteiras.

As quatro hipóteses específicas, por sua vez, dizem respeito às interações e aos diálogos possíveis entre os gêneros e formatos estudados. São elas: (a) a de que ficção e a

grande reportagem têm padrões comuns de enunciação e representação da alteridade, contrapondo-a a elementos familiares a fim de reforçar seu caráter exótico em relação aos discursos de identidade; (b) a de que, embora não trabalhe com a informação bruta, tampouco obedeça aos padrões do discurso jornalístico, a ficção por vezes se reveste de linguagens documentais e estratégias realistas ao representar as alteridades sociocultural e geográfica, com ênfase na produção de efeitos de real, no testemunho e na verossimilhança; (c) a de que, mesmo seguindo padrões referenciais que orientam a produção de seu discurso, a grande reportagem de TV recorre a diversos índices de ficcionalização para tornar o outro acessível ao telespectador, com ênfase na dramatização do discurso e na produção de funções e intrigas narrativas; e (d) a de que a telenovela e o jornalismo ainda recorrem a simplificações e estereótipos diversas à hora de narrar e atribuir sentidos e valores do outro, deixando de enunciar sua complexidade sociocultural e atuando na produção de leituras preferenciais que disciplinam e domesticam sua compreensão.

Ao longo da análise das grandes reportagens e das telenovelas, verificamos a pertinência da hipótese geral, mapeando um conjunto de oito marcos estruturais que regem a representação de alteridade nessas narrativas, potencialmente identificáveis em outros produtos televisivos. Quanto às hipóteses específicas, notamos variações dentro do *corpus* que sinalizam relativa influência dos pressupostos de gêneros e formatos e do tipo de alteridade (sociocultural ou geográfica) narrada sobre a natureza dos recursos de representação adotados, sem, no entanto, invalidar suas recorrências na narrativa televisual.

Movidos pelas categorias de análise, identificamos que a intriga fundada na alteridade, a retórica testemunhal, a narração de trânsitos e descobertas, a tensão entre proximidade e distanciamento na construção de polos opositivos, a produção de contra-narrativas, a marcação de fronteiras por meio da singularização, a atribuição de valores positivos ou negativos ao outro e a adoção de índices de factualização e ficcionalização são estratégias que permitem a figuração da alteridade na narrativa televisiva e sua consequente tradução para telespectadores brasileiros. Nas próximas páginas, buscaremos expor os raciocínios que sustentam e justificam, assim, nossa afirmação de que narrar o outro significa, a um só tempo, testemunhá-lo, traduzi-lo, torná-lo visível e induzir – ou domesticar – experiências que levem ao seu desvendamento e rotinização.

PARTE I

—

NARRATIVAS: SOBRE A DEMARCAÇÃO DO EU E DO OUTRO NA LINGUAGEM

Muitas são as direções possíveis à hora de mergulhar nas bases de nosso objeto de estudo – a saber, a construção da alteridade na televisão. Se o objetivo central, porém, é discutir estruturas e estratégias que permeiam a conversão do outro em objeto de enunciação, há um ponto de partida essencial: discutir, conceituar e relacionar os processos de narração, compreendendo suas implicações na conformação da subjetividade humana, a fim de abrir espaço para uma reflexão de escopo mais amplo sobre o papel das mídias na reconfiguração de tais operações.

Neste capítulo, percorreremos questões que levam ao entendimento da narrativa como um importante instrumento de demarcação de sentidos sobre o mundo para indivíduos e comunidades. Nosso objetivo é introduzir alguns preceitos que serão examinados em detalhes à hora de discutir as características do jornalismo e da ficção seriada, tomados, aqui, como objetos de estudo específicos.

Ancorados nas ciências da linguagem, nos estudos culturais, na psicologia e na filosofia, entre outros campos de conhecimento, trabalharemos, em um primeiro momento, com as noções de narrativa, discurso e representação – abordadas de modo diferente e com usos igualmente diversos, mas que aludem às mesmas estratégias de abstração e compreensão da realidade e de sedimentação da cultura.

A ideia é entender, sobretudo, de que modo o ato de observação e transposição da experiência concreta para suportes discursivos se relaciona à própria constituição do sujeito, permitindo sua inscrição na ordem simbólica e, acima de tudo, sua familiarização com relação aos objetos e fenômenos que o circundam. Relacionaremos tais ideias à própria noção de experiência e à dimensão social constitutiva do discurso e da expressão verbal, a fim de abarcar diferentes pontos de vista sobre as tensões, assimetrias e instabilidades envolvidas nos processos comunicacionais.

Em seguida, partiremos à análise de algumas funções e estruturas narrativas, com ênfase nos estudos que a vinculam com estruturas lúdicas e de compartilhamento de experiências que permitem a sobrevivência psíquica do indivíduo e das comunidades; com a orientação cognitiva destes em suas práticas e relações cotidianas, em uma dimensão

instrumental – ou pragmática – que perpassa os mais diversos gêneros e formatos narrativos; e, por fim, mas não menos importante, com a consolidação de agrupamentos identitários, que representam o primeiro passo rumo à compreensão da alteridade como elemento essencial aos estudos de mídia.

O terceiro tópico busca aprofundar esta última relação – primeiro por meio da observação de características específicas das representações identitárias e, em seguida, examinando as diferentes formas de demarcação e delimitação do eu/nós e do outro no campo da linguagem. Propomos o conceito de *narrativa de alteridade* como categoria a partir da qual podemos delimitar certos tipos de discurso que, mais que reforçar as fronteiras e a organização interna do eu/nós, ajudam-nos a compreender e consolidar olhares sobre universos culturais distantes, muitas vezes inacessíveis na experiência imediata. E, ao fim, articulamos um marco metodológico que orienta e justifica a seleção de nosso *corpus* e nos permitirá examinar narrativas de alteridade segundo o tipo de outro que nela é apresentado – por meio da definição das dimensões geográfica e sociocultural da diferença.

1. NARRATIVAS, DISCURSOS, REPRESENTAÇÕES: MAPEANDO CONCEITOS

Hoje, tornou-se frequente no campo da comunicação recorrer à máxima que estipula que, caso não seja devidamente narrado e colocado em algum tipo de mídia, determinado fato ou acontecimento jamais deixará de ser informação restrita a alguns poucos olhos e ouvidos, em algum lugar isolado do globo. É uma afirmação tautológica: não há o que discutir sobre a importância que damos, na contemporaneidade, aos dispositivos e tecnologias que viabilizam a circulação transnacional de conteúdos. Sem eles, o mundo ao redor torna-se confuso, polímorfo, desarticulado. A informação desliza por entre os dedos, perde-se no turbilhão de fenômenos, sem um enquadramento ou estrutura na qual montar-se como argumentação coerente.

Por excelência, e fazendo jus ao seu nome, as mídias são os caminhos de acesso àquilo que queremos – e podemos – conhecer de um mundo ontologicamente impossível de capturar pelos próprios sentidos. Entretanto, tão importante quanto reconhecer essa posição central da comunicação na vida humana é desdobrá-la, problematizá-la e mergulhar em suas origens – a saber, antes da mediação técnica, que hoje nos parece tão natural e constitutiva. Afinal, há que se examinar de que modo a prática de contar e ouvir histórias veio nos acompanhando muito antes da consolidação dos dispositivos midiáticos, atuando de maneira decisiva no psiquismo individual, no convívio em sociedade e na própria produção e perpetuação das culturas e saberes.

Nascidos em contextos diferentes, e com propósitos igualmente diversos, os conceitos de *representação*, *narrativa* e *discurso* são as chaves para compreendermos as implicações, funções e características das práticas comunicativas. Aludem às operações ocorridas em seu seio, aos efeitos de sentido gerados e às estruturas que perpassam todo tipo de expressão – textual, verbal, imagética – do homem, independentemente de gêneros, tecnologias ou suportes utilizados para tal.

Entender a relação entre comunidades, indivíduos e o ambiente ao nosso redor é uma preocupação antiga: remonta à filosofia da Antiguidade, sobretudo aos estudos de Aristóteles (1996). Com o objetivo de discutir a dimensão criativa das práticas humanas, a *Poética* é uma das primeiras obras ocidentais a posicionar música, literatura, pintura e outras manifestações artísticas como meios legítimos de recriar, trabalhar e manipular os fenômenos mundanos em um plano extra-material, construído e reforçado pelos processos de representação.

Entendendo esta como forma de construção simbólica essencial à sobrevivência da tradição, à consolidação das práticas coletivas e ao estabelecimento de saberes, Aristóteles

reapropria-se da noção de *mimese* – associada por Platão à imitação bruta das aparências (ou seja, da realidade visível, e não da essência) – reforçando sua função criativa e cultural, a rigor independente do objeto mimetizado. Para além de copiar ou documentar o mundo, a ideia é que, ao escrever um texto, criar palavras e conceitos para designar objetos, desenhar um cenário que lhe saltou aos olhos ou compor uma história, o homem aspira outro tipo de experiência: busca relacionar-se com o cotidiano não apenas diretamente, mas também o contemplando de fora, por meio das representações que constrói e compartilha.

É o que autores contemporâneos como Vilém Flusser (2007; 2008; 2011) denominam *abstração*: a necessidade humana de transpor – seja pelas mãos, por máquinas ou por aparelhos – coisas concretas em ideias e distanciar-se do mundo, interpretando-o conceitualmente. É por isso que ao inventar a escrita, por exemplo, o homem “se afastou ainda mais do mundo concreto quando, efetivamente, pretendia dele se aproximar” (FLUSSER, 2008, p.10) – processo que, como veremos no capítulo seguinte, foi ainda mais significativo quando da transição para as imagens técnicas. Segundo o autor, esse movimento de inflexão, de debruçar-se de longe sobre o mundo, está na gênese dos processos de representação que vieram se qualificando ao longo dos séculos.

A noção de representação veio sendo retrabalhada, em especial no século XX, por outros campos de conhecimento, como a sociologia, a antropologia e a psicologia. Entre as referências recentes de maior relevância está o trabalho de Serge Moscovici (2003) sobre o conceito de *representação social*. Com foco nos aspectos psicológicos que envolvem a conversão de um universo “não familiar” – desarticulado, complexo e aparentemente caótico – em “categorias e imagens comuns” (MOSCOVICI, 2003, p.61), sua obra amplifica os debates sobre as funções da representação, associando esta a estratégias de estabilização do corpo social e, também, da subjetividade do indivíduo.

Para o autor, partir do ponto de que devemos constantemente reagir a fenômenos, situações de comunicação e informações trazidas do mundo exterior, processando-as, demanda o entendimento da função das representações – que “intervêm e nos orientam em direção ao que é visível e àquilo a que nós temos de responder cotidianamente” (MOSCOVICI, 2003, p.31).

Muitas vezes anteriores à consciência, por serem construídas coletivamente e literalmente impostas a quem conhece o mundo por meio de seus enquadramentos, as representações sociais são sistemas de classificação, denotação e atribuição dos objetos e acontecimentos; espaço de confluência entre o coletivo e o individual que surge no processo de socialização. O elemento criativo de tais sistemas, que sinaliza sintonia entre o pensamento

de Moscovici e a filosofia aristotélica, fica evidente: a experiência de mundo guiada pela representação é outra, secundária à (potencial) experiência imediata. Afinal, “através da comunicação, as pessoas e os grupos concedem uma realidade física a ideias e imagens, a sistemas de classificação e fornecimento de nomes” (MOSCOVICI, 2003, p.90).

Duas funções são marcantes em todas as representações: a *convencional* (ou consensual), que se associa ao estabelecimento de padrões e consensos sobre os objetos, pessoas ou acontecimentos, dando-lhes “uma forma definitiva” e um “modelo de determinado tipo, distinto e partilhado por um grupo de pessoas” (MOSCOVICI, 2003, p.34), e a *prescritiva*, já que as operações simbólicas “se impõem sobre nós com uma força irresistível”, apresentando-nos estruturas de leitura do real “antes mesmo que nós comecemos a pensar e de uma tradição que decreta o que deve ser pensado” (MOSCOVICI, 2003, p.36).

A busca por modelos de compreensão já estabelecidos e a necessidade de tê-los em mãos para interagir socialmente estão intimamente ligadas à necessidade de reduzir a carga de estranhamento diante da complexidade do ambiente exterior. Desse modo, conforme diz o autor, as relações sociais são “uma dinâmica de familiarização”, na qual “objetos, pessoas e acontecimentos são percebidos e compreendidos em relação a prévios encontros e paradigmas” (MOSCOVICI, 2003, p.55) trazidos nas representações.

É por conta da necessidade de estabilizar as tensões emocionais internas, de ter um mínimo de controle sobre a informação proveniente do meio ambiente e de criar imagens ou sentenças para distorcer os elementos aparentes da realidade objetiva que as comunidades, segundo o autor, procuram produzir representações que “dominem” ou deem conta daquilo que seus membros desconheciam até então.

Assim, chegamos à finalidade central de todas as representações: “tornar familiar algo não familiar, ou a própria não familiaridade”, produzindo universos consensuais em que “todos querem sentir-se em casa, a salvo de qualquer risco, atrito ou conflito” (MOSCOVICI, 2003, p.54). E, nas palavras de Moscovici, é na comunicação – via discursos e narrativas – que tais processos ocorrem, pois “a conversação (os discursos) cria nós de estabilidade e recorrência, uma base comum de significância entre seus praticantes” (MOSCOVICI, 2003, p.51).

Duas operações psíquicas e linguísticas – pois demandam sua realização no campo discursivo – se destacam no processo de elaboração das representações sociais. A primeira é a *ancoragem*, ou seja, a aproximação e redução de ideias estranhas a categorias comuns, visando à sua compreensão. Na segunda, denominada *objetivação*, alude-se à conversão de algo abstrato em algo quase concreto, a fim de “transferir o que está na mente em algo que

exista no mundo físico” (MOSCOVICI, 2003, p. 61). Esses procedimentos se referem, sobretudo, à necessidade de denominarmos, rotularmos e traduzirmos conceitos abstratos nos elementos concretos que os designam – aproximando-os de um repertório compartilhado e permitindo, assim, a apreensão dos sentidos.

Tais ideias são, para nós, um significativo ponto de partida para pensar o lugar das *narrativas* – essas sólidas, longevas e altamente eficientes técnicas de representação social – na contemporaneidade. O progresso das ciências, das técnicas de disseminação de conhecimento e dos aparelhos construídos para que o homem tivesse maior domínio sobre o meio exterior impulsionaram de forma decisiva o hábito de contar e ouvir histórias; desse modo, diferentes linguagens, formatos e gêneros passaram a servir à circulação de conhecimentos sobre o mundo por meio das representações que produzimos.

No mesmo rumo das reflexões acima citadas, diversos autores (MEDINA, 2003; SODRÉ, 2009; BENJAMIN, 1996; BAKHTIN, 1988; BORGES, 2008; FREITAS, 1992) reforçam a relevância dos processos narrativos para a constituição do sujeito e, extensivamente, do meio social. As perspectivas envolvem desde a relação entre eles e a conformação de identidades coletivas até a dimensão cognitiva e instrumental da linguagem, que assegura a compreensão dos fenômenos e mensagens pelo indivíduo, e seu papel na organização da experiência mundana. É, conforme diz Medina (2003, p.47), uma relação de interdependência: sem as narrativas, o homem “não se expressa, não se afirma perante a desorganização e a inviabilidade da vida”.

Em um ensaio célebre no campo da narratologia e da filosofia, Walter Benjamin (1996) discute as principais atribuições e competências do narrador – figura que o autor associa intimamente à *transmissão de experiências*. Em um texto que busca contrapor as histórias contadas oralmente às narrativas de informação e romances, por exemplo – que representariam um certo declínio da “verdadeira” narrativa –, Benjamin traça uma linha de raciocínio, essencial para o raciocínio aqui proposto, que associa o ato de contar (e recontar) histórias à ampliação da experiência de mundo. A perspectiva é de que a vivência “que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1996, p.198), e que é por meio dela que são transmitidos conhecimentos, saberes, orientações essenciais à conformação do sujeito, para além da simples exibição de dados. A narrativa, nessa ótica:

(...) Tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa

sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, *o narrador é um homem que sabe dar conselhos* (BENJAMIN, 1996, p.200, grifos nossos).

É interessante notar que, ao estudar a figura de quem enuncia, Benjamin acaba lançando luz sobre a problemática das funções narrativas no âmbito da recepção e de seus usos e efeitos sociais, que examinaremos em detalhes mais adiante.

Outro ponto relevante é que, em sintonia com o pensamento clássico sobre os processos de representação, o autor enxerga na narração mais do que uma simples dimensão utilitária. Ao recobrar acontecimentos pessoais, fenômenos e organizá-los discursivamente para o ouvinte, muitas vezes na forma de conselhos ou ensinamentos formais, a narrativa supera a alcunha de “informação” – esta, criticada pelo autor por aspirar “a uma verificação imediata” (BENJAMIN, 1996, p.203) e conclamar explicações e contextualizações que a acompanhem, reduzindo seu espectro interpretativo – e torna-se, também, alimento para o espírito.

Por sobreviver e até qualificar-se conforme é contada e recontada, a história enunciada, diz Benjamin (1996, p.204), “conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”, sendo retransmitida e ganhando novos elementos conforme seus narradores mergulham nas próprias experiências, trazendo-as ao texto. Nas palavras do autor, a narrativa é:

uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim que imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1996, p.205).

A despeito das críticas lançadas por Benjamin ao romance e ao texto de informação, cabe reconhecer uma hipótese fundamental em seus raciocínios: a de que as narrativas atuam ao mesmo tempo na organização das imagens e dos fenômenos e em sua recriação; contam sobre o mundo e, recorrendo às palavras de Borges (2008, p.65), também versam “sobre formas de percebê-lo e contá-lo, portanto, de criá-lo”. São, portanto, espaço de transmissão de conhecimento e de atuação criativa da consciência humana – e, acima de tudo, um lugar essencial para tornar viável a comunicação entre indivíduos e comunidades. Tais ideias são pertinentes, especialmente se considerarmos o campo no qual nos movemos – as narrativas sobre o outro – e o potencial de reconfiguração e transmissão das experiências por meio de

relatos, em uma operação cuja existência há de ser examinada em suas recorrências nas mídias, como faremos ao longo desta investigação.

Igualmente relevantes são as contribuições de Bakhtin (1988) para os estudos sobre o discurso e a enunciação. Ao propor uma análise em duas faces do processo interacional – o conteúdo interior (psíquico/mental) e sua objetivação exterior, na forma de enunciado para si ou para os outros –, vinculando ambas com notável força à situação social e aos ambientes ideológicos, o autor é enfático ao afirmar que, diferentemente do que se costuma afirmar no âmbito da teoria da expressão e da psicologia, não há uma primazia do conteúdo interior sobre sua expressão exterior¹. Na realidade, a interação verbal, para ele, brota da situação e do ambiente em que os interlocutores estão inseridos, percorrendo o fluxo inverso e determinando, assim, as próprias possibilidades de pensamento e expressão do indivíduo. Em outras palavras,

Não é a atividade mental que organiza a expressão, mas, ao contrário, é *a expressão que organiza a atividade mental*, que a modela e determina sua orientação. Qualquer que seja o aspecto da expressão-enunciação considerado, ele será determinado pelas condições reais da enunciação em questão, isto é, antes de tudo *pela situação social mais imediata*. (BAKHTIN, 1988, p.114).

O diálogo entre os diferentes atores sociais, assim, é visto como ponto de partida para a compreensão da noção de discurso – que está vinculada, para Bakhtin e para uma ampla gama de estudiosos que o tomaram como referência ao longo do século XX, à palavra e às situações de interação, às condições materiais de sua existência e aos lugares ou posições de onde os indivíduos lançam seus enunciados. Não apenas a transmissão de “informação factual”, mas também a “expressão verbal de uma necessidade qualquer”, diz Bakhtin (1988, p.116), é “socialmente dirigida”, implica a adaptação de nosso “mundo interior” às possibilidades de expressão existentes no ambiente coletivo.

A palavra, unidade e ponto de imbricação das práticas discursivas, se torna para Bakhtin o principal espaço da interpelação ideológica. Por meio dela, formam-se consciências, saberes são construídos e reformulados e transformações sociais são empreendidas. “Como criação de um grupo de indivíduos, a linguagem tem um caráter eminentemente social”, afirma Motter (1994, p.69). Segundo a autora, a língua não apenas

¹ Essa perspectiva, como veremos adiante, entra em conflito direto com a posição da psicanálise, que aborda a constituição do sujeito via linguagem e o papel determinante do psiquismo e da subjetividade individuais na consolidação da expressão.

serve à transmissão de dados; também “veicula a ideologia do grupo que a utiliza e é nela que se cristalizam as aspirações desse grupo”.

Desse modo, em linha com o pensamento de Bakhtin, os discursos ideológicos em permanente circulação são conjuntos de enunciados capazes de fixar fortemente a *psyché* individual – entendida por outras correntes, como a da psicanálise, como campo do qual emana a identidade – e o corpo social, em igual medida. Maria Lourdes Motter assinala, por fim, que “a experiência social fixada na língua impõe-se, de maneira indiscutível, sobre os membros da comunidade” (MOTTER, 1994, p.69).

Não há, sob essa perspectiva, um uso inocente ou livre dos elementos do discurso: parte integrante da vida, ele é também um modo de conformá-la segundo pressupostos ideológico-cognitivos elaborados e problematizados socialmente. Em sintonia com o que nos diz Moscovici (2003), a autora nota, nos processos de atribuição de sentido corriqueiros da linguagem, grande capacidade de fixação de conceitos a determinados termos, objetos e figuras – por meio de artifícios de expressão condicionados pelo indivíduo e sua natureza relacional:

Cada língua é (...) uma maneira de classificar o que se pensa e o que se sente e uma maneira de se referir ao que se pensa e ao que se sente – e é, indubitavelmente, condicionado pelo estado fisiológico do indivíduo, pela sua história, cultura, classe social, por tudo o que se passa no mundo exterior (MOTTER, 1994, p.68).

Para outros autores vinculados à filosofia da linguagem, como Foucault (1996; 2001), a noção de discurso perpassa discussões mais amplas, relacionadas ao controle, às relações de poder e à regulação de campos de saber e conhecimento. De modo bastante simplificado, pode-se afirmar que o autor analisa, em obras como *A Ordem do Discurso*, os mecanismos perpetrados na linguagem que visam à articulação, legitimação e estabilidade dos organismos sociais. No eixo interno do discurso, que concerne à produção linguística e narrativa em geral, destaca-se a noção de *disciplina* – um importante “princípio de controle da produção do discurso”, que envolve a fixação de limites “pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras” (FOUCAULT, 1996, p.36).

Os chamados dispositivos disciplinares, que examinaremos em mais detalhes em nossas discussões sobre a narrativa jornalística e problematizaremos na questão da narração de alteridade, existem, assim, para e em função da ordenação – e operam de maneira notável não apenas nas relações institucionais, mas também, e sobretudo, para autores como Gomes (2003), no campo da linguagem, das relações entre indivíduos. Como diz esta autora, “não há

discurso, não há produção de verdade sem um jogo de oposições, de isolamento de campos que implica embates e coerções, interdições e exclusões” (GOMES, 2003, p.45). Ou seja: para além de suas funções de fixar representações, organizar a experiência de mundo, conformar sentidos e gerar e ser gerados pelo ambiente social de interação, os enunciados que produzimos refletem determinadas disciplinas; modos de ver e viver o mundo que são reforçados pelas operações da linguagem.

É preciso dizer dos discursos que eles representam uma forma de narrar o mundo e nessa forma está embutido o mundo a ser vivido. (...) Trata-se da estratificação de relações de poder sendo construída e mantida, pois o que caracteriza a discursividade é justamente a determinação de tais relações (GOMES, 2003, p.41).

Essa perspectiva reposiciona os paradigmas da representação e dos processos de comunicação anteriormente discutidos. Seguindo a linha foucaultiana, que pressupõe a fragmentação do poder e sua circulação nas sociedades na condição de elementos presentes nas relações cotidianas, na interação social (daí a ideia de uma “microfísica do poder”, que intitula uma de suas mais conhecidas obras), somos levados a crer que, mais que um “laço social” ou espaço de “imbricação da socialidade e da singularidade”, o discurso se posiciona, como bem diz Freitas (1992, p.122), como “a possível direção em que recolocar o problema da comunicação”. Afinal, o contar e o ouvir sobre o mundo permitem organizá-lo discursivamente e recortar seus muitos elementos possíveis – trabalho que evoca uma série de escolhas, juízos e tomadas de posição, o que nos obriga a examinar narrativas e enunciados não isoladamente, mas dentro de seu contexto.

Daí deriva a perspectiva de que o discurso é, acima de tudo, uma forma de apontar para desejos sociais, produzir normas, selecionar e revelar sistemas de valores (CHARAUDEAU, 2006, p.46-47). Assim como a visão de que, por não existir de maneira “primitiva” ou independente do sujeito, toda narrativa “é uma escolha e uma construção; é um discurso e não uma série de acontecimentos” (TODOROV, 2003, p.107). Que, mais que um documento, os discursos são uma reconstrução – ou representação, na acepção clássica – criativa que rearticula o mundo da vida e as relações entre os seres.

Aferimos que discursos e narrativas são, enfim, meios de emoldurar as experiências humanas e definir aquilo que, delas, tornar-se-á acessível aos interlocutores das relações em que eles circulam. Ao dar ordem e sentido aos fenômenos, todo enunciado é campo privilegiado de ordenamento e disciplinarização da experiência. Somos intimados a conhecer o mundo por meio daquilo que ouvimos e falamos sobre ele. Operações simples, como a

denotação, a atribuição e a referência, revelam-se, desse modo, como pontos de partida para a – e não reflexos da – experiência. Como sumariza Gomes (2003, p.103), “onde quer que haja discurso há palavras de ordem, a disciplina e o controle com que ele alimenta, e dos quais se alimenta”. A todo tempo, é nele e por meio dele que “enuncia-se o visível e, portanto, o vivível”.

Conectando essas reflexões sobre o discurso às anteriormente apresentadas sobre a representação e a narrativa, entendemos que todo enunciado (verbal, imagético, textual etc.) convoca à comunicação e ao diálogo; pressupõe a transmissão de algum tipo de experiência ou informação; acumula e faz ressoar vivências, aspectos culturais e identitários; associa-se à familiarização da realidade e à situação social imediata na qual é gerado; e, por fim, reflete embates, operações seletivas e disciplinas perpetradas na comunicação humana. Munidos de tais reflexões, podemos partir à observação mais detalhada dos aspectos que envolvem a produção narrativa, promovendo uma primeira aproximação com nosso objeto de estudo.

2. ESTRUTURAS E FUNÇÕES NARRATIVAS: O CONTAR SOBRE O MUNDO – E SOBRE SI

Discutimos de que forma conceitos como o de narrativa, o de discurso e o de representação poderiam contribuir para a delimitação do terreno sobre o qual nossa pesquisa se moverá. Agora, torna-se essencial o aprofundamento nas funções e nas próprias estruturas dos processos narrativos, a fim de compreendermos, em especial, sua vinculação com a formação de identidades socioculturais e com o ordenamento ou delimitação da experiência de mundo.

Os debates já lançados sobre a natureza da narrativa nos apoiam na identificação de algumas de suas principais atribuições: a de fornecer mapas de orientação diante do mundo, sistematizando conceitualmente informações que descrevem seus fenômenos; a de assegurar a “sobrevivência psíquica” (BYSTRINA, 1995) do indivíduo, articulando elementos lúdicos essenciais à sustentação da cultura; e a de atuar na conformação do sujeito, com implicações diretas na constituição da identidade e, extensivamente, da alteridade – ou seja, do eu/nós e do(s) outro(s).

Daí deriva nossa perspectiva sobre a existência de três funções identificáveis nos mais diversos gêneros, formatos e suportes narrativos, decomponíveis apenas em termos formais/estruturais: a saber, respectivamente, a cognitiva/instrumental; a lúdica; e a identitária. Antes de examiná-las, porém, é necessário buscar respostas para questões de escopo mais amplo e geral: do que as narrativas falam? Quais suas estruturas de base? Que regras regem sua construção e quais os efeitos de sentido visados?

Traçando reflexões sobre a natureza das narrativas em diferentes campos – como o do direito, o da literatura e o das próprias operações mentais –, o psicólogo americano Jerome Bruner (2014) nota que o processo de tessitura (ou *fabricação*, como gosta de denominar) de histórias está intimamente ligado aos discursos interior e exterior do indivíduo. Sua linha de reflexão pressupõe a narratividade como um componente do próprio pensamento, que diz respeito tanto ao contar sobre o mundo, ou seja, à comunicação social em sentido estrito, quanto ao contar sobre si mesmo – ou seja, à configuração da individualidade, da subjetividade, dos traços pessoais etc.

Uma das principais notações do autor, a que indica que toda história – mesmo a de ficção, como discutiremos ao longo deste trabalho – é um tipo de experiência narrativizada, conecta-se diretamente com essa ideia e alude à sua tese de que o eu, enquanto instituição do sujeito e da suposta individualidade, é a primeira grande criação narrativa de nossa autoria –

muito antes das tragédias e das complexas histórias de ficção, produzidas para reificar o real-histórico.

Segundo Bruner (2014, p.15), em um raciocínio que já abordamos anteriormente ao falar da noção de discurso, histórias dificilmente são neutras ou inocentes, posto que “elas sempre carregam uma mensagem, muitas vezes tão bem camuflada que nem mesmo o narrador sabe qual abacaxi está sendo descascado”. Na mesma medida em que elas expressam um ponto de vista, elas também acabam fornecendo os modelos de observação e vivência a partir dos quais construímos nossa estrutura de pensamento.

Se por um lado consumimos narrativas e as usamos para olhar para fora, “nós também nos agarramos a modelos narrativos da realidade e os utilizamos para moldar nossas experiências diárias”, diz Bruner (2014, p.17). Essa ideia é análoga a uma afirmação muito corrente nos estudos da psicanálise e da linguagem: o pensamento, em si, estrutura-se como narrativa, com a construção de nós, conexões e traços estruturais fundantes de todo modelo psíquico que é adotado pelos indivíduos em suas relações e práticas cotidianas.

A criação do eu é uma arte narrativa. (...) A construção de si, de modo anômalo, tem origem tanto interior quanto exterior. O interior dela, como gostamos de formular em nosso modo cartesiano de ser, é constituído por memória, sentimentos, ideias, crenças, subjetividade. (...) Mas muito da autoconstrução vem de fora para dentro – baseia-se na estima aparente dos outros e na miríade de expectativas que nós, desde cedo, até mesmo sem pensar, recolhemos da cultura em que estamos imersos (BRUNER, 2014, p.75).

Bruner lança-nos, portanto, uma tese que antecede toda e qualquer compreensão das funções e estruturas narrativas: ao procurá-las e produzi-las, buscamos dar sentido àquilo que está fora e, também, ao que reside em nossas mentes, forjando-as a partir do real, do possível e das expectativas que temos acerca daquilo que nos cerca e daqueles que nos examinam nas relações cotidianas. Narrativas são, nesse sentido, parceiras do universo da cultura, ao trabalhar não apenas com os elementos dados, mas também abrindo-nos para o universo das possibilidades – ao “subjuntivo”, como ressalta o autor –, nos quais reside toda produção criativa, e das disciplinas, nas quais a existência é moldada a partir da contínua interação e adaptação dos sujeitos a determinados conjuntos de regras, conformados socialmente.

É assim, a partir desse trabalho que modula o externo e o interno nas histórias, nos pensamentos e nas conversações, que geramos narrativas que são sempre “autoconstruídas e autodirigidas”, que “expressam desde cedo aquilo que pensamos que os outros esperam que sejamos” (BRUNER, 2014, p.76). “Não precisamos sequer de um salto pós-moderno para

concluir, então, que o eu também é um outro”, sumariza o autor: seu objetivo é notar que, seja qual for o gênero, o molde, o propósito ou o destinador e o destinatário de uma história, ela sempre reverberará experiências, expectativas, individualidades e disciplinas: é uma conexão entre o que há de mais íntimo no sujeito e os elementos que o circundam e modulam seus modos de estar-no-mundo – em suma, a cultura. O eu, assim, torna-se “produto de nosso contar, e não uma essência a ser perscrutada nos recônditos da subjetividade” (BRUNER, 2014, p.96). Continua o autor:

As narrativas que contamos a nós mesmos, que constroem e reconstroem o nosso eu, são atinentes às culturas em que vivemos. Por mais que confiemos em um cérebro em funcionamento para alcançar nossa individualidade, somos praticamente desde sempre expressões da cultura que nos nutre (BRUNER, 2014, p.97).

Assim como Moscovici (2003), Bruner enxerga nas narrativas uma tensão entre a representação da familiaridade, que traz conforto e produz laços de identificação, e a enunciação e tradução do desconhecido, que assusta, incomoda, convoca às possibilidades diferentes de experiência. Por um lado, a “convencionalização da narrativa” é capaz de converter “a experiência individual em uma moeda de troca coletiva que pode circular, digamos, em uma base mais ampla do que meramente interpessoal” (BRUNER, 2014, p.26). Por outro, as histórias também pressupõem uma mínima transgressão de universos de familiaridade, ou seja, também geram a inquietude diante do desconhecido.

Assim como na *ancoragem*, na *objetivação* e na *rotinização* propostas por Moscovici, Jerome Bruner identificará uma certa “domesticação” das transgressões do familiar na narrativa, algo natural à linguagem (que opera por substituição), mas que não se restringe à apresentação do “exótico”, do estritamente diferente; muitas vezes, e sobretudo nas grandes narrativas das culturas orais e escritas, trabalha-se com um conjunto de elementos familiares compostos de forma a gerar surpresa e estranhamento: ou seja, enunciando não apenas o que foi, mas o que poderia ter sido. Para convertê-los em mensagem compreensível, trabalha-se com a convencionalização – ou seja, com a atribuição de formas e modos consensuais, que gerem um terreno de familiaridade mínima capaz de domesticar o visível, mesmo quando este não está em nosso universo de experiência imediato, restrito, portanto, à mediação do texto:

A narrativa é uma recontagem de planos humanos que não saíram como previstos, de expectativas que foram frustradas. É um jeito de domesticar o erro e a surpresa do ser humano. Ela convencionaliza as formas mais comuns de incidentes humanos em certos gêneros: a comédia, a tragédia, o romance,

a ironia ou qualquer outro formato que possa aliviar o fardo ou fortuito. As histórias confirmam um certo senso comum a respeito daquilo que podemos esperar, e até mesmo (ou principalmente) daquilo que podemos esperar que saia errado, bem como daquilo que deve ser feito para restaurar a situação inesperada ou lidar com ela (BRUNER, 2014, p.40).

Em suma, as ideias de Bruner nos são especialmente pertinentes por indicar que toda narrativa: (a) expressa elementos do mundo exterior, mas também molda nosso pensamento e configura nossos modos de estar-no-mundo; (b) está presente não só nos textos da cultura, mas também – e antes de tudo – em nosso pensamento e em nossas formas de formulação da identidade; e (c) oscilam entre os campos da domesticação do não familiar, da convencionalização do mundo da vida, e o do subjuntivo, das possibilidades e do não concreto (ou não concretizado). Em suma, ajudam-nos a entender algo que está por trás de todos os empreendimentos discursivos do homem: a narratividade latente da consciência e da experiência, que são transformadas em moedas de troca e estratégias de comunicabilidade essenciais à manutenção da ordem do mundo.

Para além dessas reflexões, devemos notar que, a despeito de seu uso em contextos utilitários, no jornalismo, na publicidade ou nos gêneros de ficção, toda narrativa possui laços e padrões comuns, que se tornaram alvo de estudos focados na compreensão de tais enquadramentos. Em especial no formalismo e no estruturalismo, correntes teóricas interdisciplinares muito influentes desde o fim do século XIX até o século XX, autores como Propp (1984), Todorov (2003) e Barthes (1973) propuseram uma análise minuciosa dos modos de representação do mundo nas narrativas. Apesar de inicialmente focadas no texto literário ou ficcional, tais análises, conforme defendemos, sinalizam padrões aplicados também aos gêneros informativos – na realidade, a todos os demais formatos de enunciação.

Em um texto de referência, Barthes (1973) busca desenvolver um modelo de análise estrutural da narrativa. Seu ponto de partida é claro: a operação central de todo discurso é inscrever autor e leitor em universo com lógica interna, início, meio e fim, com o objetivo não apenas de representar – em uma acepção clássica do termo –, mas também “de constituir um espetáculo que permanece ainda para nós muito enigmático”, que “não saberia ser de ordem mimética” (BARTHES, 1973, p.57), a partir de códigos que colaboram para moldar estruturalmente tais mensagens.

A análise do autor se baseia em três níveis: o das funções narrativas; o das ações (ou das personagens); e o da narração em si – ou seja, do discurso, do enunciado. É em torno destes três elementos, respectivamente, das intencionalidades e direcionamentos dos acontecimentos narrados, das personagens – sem as quais “não existe uma só narrativa”

(BARTHES, 1983, p.41) – e das formas discursivas, que o autor indica qual deve ser o objeto de toda análise narratológica: “descrever o código através do qual narrador e leitor são significados no decorrer da própria narrativa” (BARTHES, 1973, p.45).

A questão da personagem será tratada mais adiante, nas reflexões teóricas nos campos do jornalismo e da ficção. No entanto, cabe notar que a análise estrutural-formalista aposta na relevância da personagem para a definição e absorção das funções que são engendradas no discurso. Como diz Propp (1984, p.26), em sua análise das formas do conto maravilhoso, compreender “o que não muda” nas narrativas – ou seja, suas normas internas e estruturas fixas – não perpassa as funções ou ações, que variam pouco ou nada, e sim o “como”, ou seja, a condução destas pelas personagens, que têm, cada qual, atribuições e abordagens específicas para questões semelhantes.

Seguindo as linhas de raciocínio de Barthes, aferimos que o código central de significação da narrativa concerne tanto à compreensão de suas estruturas, ou seja, de suas linhas e fórmulas de construção, quanto à formulação da *diegese* – ou seja, a produção da lógica interna da narrativa, calcada na verossimilhança e/ou no efeito de real, como veremos mais adiante – e sua relação com o processo de consumo do texto.

Como diz Barthes, toda narrativa é uma “grande frase”, composta de uma série de sequências e enunciados que se conectam, produzindo um universo espaço-temporal coerente e, assim, legível para o leitor/espectador. Três elementos ou características estruturais se destacam: sua organização, semelhante à de um organograma, “capaz de integrar os movimentos para trás e os saltos para diante” (BARTHES, 1973, p. 55) por meio de diferentes sequências; sua natureza secundária à língua – ou seja, sua relativa dependência do sistema linguístico para produzir significado, em uma complexa teia de relações semióticas; e sua estrutura sintética, “fundada essencialmente sobre uma sintaxe de encaixamento e de desenvolvimento”, que permite a irradiação de múltiplas significações possíveis a partir de um mesmo ponto ou função narrativa (BARTHES, 1973, p.52). Ideia que, aliás, é também tratada por Todorov (2003) ao propor o *encaixe* como lógica matriz das narrativas encadeadas.

A essas características, cabe-nos, ainda, somar uma quarta, discutida pelo mesmo autor alguns anos depois, em uma revisão das análises estruturalistas: a produção de *efeitos de real*. Ao identificar, no romance moderno, uma transição do modelo da verossimilhança clássica – pautada pela lógica diegética da própria narrativa, pelas funções e personagens e por elementos de realismo documental – para a busca por um realismo combinado à “carência de significado”, o autor observa certas passagens (denominadas insignificantes, no sentido de

secundárias ao sentido da história) que promovem uma “representação pura e simples do real”, um “relato nu daquilo que é (ou foi)”, que surge como “resistência ao sentido” (BARTHES, 1988, p.187) nas narrativas de autores de romances pós-século XIX, como Flaubert.

É esse, portanto, o efeito de real: o apelo à “referência obsessiva ao concreto”. É uma significação vazia em conteúdo; forma pura, voltada exclusivamente à autenticação de um mundo possível e realista, inscrito na narrativa – como, por exemplo, uma notação sobre a decoração de um quarto, um comentário sobre o clima em determinado dia, uma angulação específica sobre um tema aparentemente irrelevante para o andamento da trama.

Essa nova verossimilhança é muito diferente da antiga, pois não é nem o respeito das “leis do gênero” nem sequer a sua máscara, mas procede da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o simples encontro de um objeto e de sua expressão (BARTHES, 1988, p.190).

Interpretando Barthes, em um exame sobre a narrativa jornalística, Gomes (2000, p.27) reforça que esse efeito de realidade é uma condição contemporânea da verossimilhança, designando “resultado das estratégias dos discursos realistas, aqueles que, na busca de testemunho para o seu testemunho, recorrem a uma realidade em cuja construção colaboram”. Esse elemento, como veremos na análise das grandes reportagens de Globo Repórter e nas telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”, se relaciona às estratégias de autenticação do real no texto informativo, além de marcar presença em diversos momentos nas obras de ficção televisual – herdeiras na forma e no conteúdo, como se sabe, dos folhetins, melodramas e romances literários e radiofônicos, fundados em uma lógica discursiva que, em diferentes medidas, bebe do realismo.

As reflexões de Barthes nos auxiliam, sobretudo, a entender de que modo as narrativas se estruturam como extensões do mundo corrente, presas à referencialidade e à verossimilhança, e ao mesmo tempo promovem uma “tradução” e redução de complexidade do objeto narrado, ao convertê-lo em discurso que resume o universo (virtual ou concreto) a ser retratado. Indicam, ainda, a oportunidade de traçarmos “organogramas” ou esqueletos que permitam identificar suas características, além de promover a divisão formal entre os níveis de análise do discurso, das personagens e ações e das funções narrativas. Tentaremos fazer um trabalho alinhado a esse método ao longo desta pesquisa, por meio da identificação de marcos estruturantes da narrativa de alteridade segundo categorias de análise que decompõem

funções e atuações específicas dos personagens/sujeiros de diferentes narrativas, notando, por extensão, alguns valores e características que nelas são atribuídos e reiterados.

Com foco semelhante, Todorov (2003) traz outros apontamentos pertinentes para nossa reflexão. Em uma análise que desvia de duas posições extremas – acreditar que existe um código comum a toda literatura ou “afirmar que cada obra engendra um código diferente” (TODOROV, 2003, p.39), o autor propõe uma série de conceitos estruturantes das narrativas modernas, como os de tema, função (em uma acepção parecida com a de Barthes e, também, de Propp) e intriga ou *conflito* – este, tido como o fio condutor de toda produção discursiva humana e especialmente pertinente à nossa análise da narrativa de alteridade.

Interpretando o pensamento de Propp (1984), Todorov enxerga, nas funções e na intriga que origina tais funções, os reflexos das ações tomadas pelas personagens inscritas na narrativa – um elemento central para a produção diegética. No centro de tudo está o tema, elo que permite o diálogo entre diferentes assuntos ao longo da condução de determinada história. A perspectiva do autor é que, ao identificar-se um modelo ou código abstrato, aplicável a todas as narrativas humanas, com variados níveis de adaptação e inovação, é possível compreender a capacidade dos gêneros – como o romance policial, a narrativa fantástica etc. – de acoplar-se a tais molduras e desenvolver formas de utilizá-las a favor da construção de um universo narrativo próprio. Tal proposição explica nosso interesse pelo trabalho desses autores, que sinaliza com notável precisão meios de compreender a enunciação de alteridade, acima de tudo, como uma construção relativamente estandardizada, que perpassa os mais diversos gêneros e formatos.

A concepção de *intriga* de Todorov (2003) não difere muito da desenvolvida por outros pesquisadores, como Vogler (2006), Bruner (2014) e Propp (1984). A ideia de que “a narrativa não pode nascer se não se tiver uma aventura a relatar” (TODOROV, 2003, p.186), aliás, figura desde a filosofia aristotélica nos estudos sobre a representação e ganhou especial força nas análises sobre a literatura e o cinema nas últimas décadas, visando à identificação dos problemas ou conflitos primordiais, que movem os personagens e suas ações em determinada história.

Seguindo os raciocínios do autor, a intriga mínima completa figura, regra geral, como a passagem de um equilíbrio a outro; esses “dois momentos de equilíbrio, semelhantes e diferentes, estão separados por um período de desequilíbrio que será constituído de um processo de degradação e um processo de melhora” (TODOROV, 2003, p.87). Pode se manifestar em uma quebra de expectativas, em um problema a ser resolvido, em um conflito ou necessidade ou em uma mudança de curso na história a ser narrada.

Esse elemento é a força motriz da narrativa: representa não apenas seu impulso inicial, mas também o lugar em que os personagens e seus papéis e funções são definidos, um ponto de identificação primordial com o leitor/espectador. Afinal, como diz Todorov, este “lê um livro, antes de tudo, como a narrativa de uma intriga” (TODOROV, 2003, p.83).

Defensor da análise estrutural como um caminho para avançar nas próprias reflexões sobre a linguagem – que é tomada de empréstimo pelos gêneros e formatos discursivos –, o autor é enfático: ao atuar de forma secundária ao mundo representado (real ou fictício, pouco importa), a narrativa literária, quando desconstruída, permite lançar luz sobre as próprias propriedades do discurso. E uma delas, já abordada anteriormente, é a capacidade deste de conferir ordem e sentido aos acontecimentos como parte de uma realidade vivente – ou seja, de organizá-lo segundo uma estrutura dramática:

A narrativa se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros (TODOROV, 2003, p.20-21).

Do mesmo modo, Bruner (2014, p.37) tratará da noção de *peripeteia*, de Aristóteles, para aludir à ideia de que “o ímpeto da narrativa é a expectativa frustrada”, ou seja, uma fagulha de narratividade criada a partir da desestabilização do estado das coisas – seja ela factual, como no caso de um acidente de trânsito descrito em uma narrativa jornalística, seja ela criada, como em um relato pessoal que dramatiza a própria experiência de vida. Indicará, ainda, que toda história se divide em três grandes momentos: as condições iniciais, entendidas como estado de equilíbrio (euforia); a ruptura com essas condições, que instaura a situação de desequilíbrio (disforia); e as ações que levam ao retorno ao equilíbrio, à resolução do problema ou pelo menos a uma alteração do estado das coisas, reintroduzindo a euforia.

Outros estudiosos da literatura e do cinema, como Propp (1984) e, mais recentemente, Campbell (2005a, 2005b) e Vogler (2006), descrevem, em obras minuciosas e detalhistas, as etapas que comporiam o eixo nodal em torno do qual as diversas fábulas, histórias e narrativas da cultura humana foram construídas. No caso do primeiro, o trabalho em torno do conto maravilhoso mapeia 31 funções, comuns a mais de 400 histórias da cultura russa; já Campbell e Vogler descrevem a chamada jornada do herói a partir de passos comuns e identificáveis nas diversas narrativas do cinema, como o chamado para a aventura, o encontro com um mentor,

a provação, a recompensa e o retorno (transformado) ao equilíbrio. Tais trabalhos, extremamente influentes até hoje, são formas diferentes de esquematizar o trabalho de transformação da narratividade implícita de um fato/fenômeno em uma história, seguindo pressupostos específicos que levam à estruturação da intriga, de personagens com funções claras e de um universo dramático coeso, coerente e verossímil.

Mais à frente, veremos de que modo esses elementos de dramatização e construção da intriga podem figurar não só na ficção televisual, mas nas narrativas contemporâneas do jornalismo (SODRÉ, 2009; COUTINHO, 2012; FARRE, 2004). No entanto, desde já podemos sustentar a hipótese de que as reflexões dos estudos narrativos, que tentamos apresentar resumidamente aqui, nos abrem novas possibilidades: mais que entender as implicações das estruturas de enunciação sobre a construção dos gêneros televisuais, somos instados a compreender que a elaboração de um conflito ou intriga que produz as tensões, funções e ações de uma história, a construção de personagens que ajudam a dar conta de tais funções, a multiplicidade de significados aventada pela síntese narrativa, sua organização, pautada pela combinação ou encaixe de sequências que servem, cada qual a seu modo, ao propósito ou tema central, e a busca permanente pela referencialidade e pela verossimilhança, por vezes na forma de efeitos de real construídos discursivamente, são pressupostos que devemos considerar no futuro exame de conteúdos midiáticos de informação e/ou entretenimento, independentemente dos gêneros que os abarcam.

Tais reflexões evocam, naturalmente, outro objetivo deste texto: o de entender como essas estruturas narrativas, tão presentes e relevantes para a existência do corpo social, se relacionam à produção de sentidos sobre o mundo, sobre a individualidade e sobre as culturas e práticas sociais – com ênfase na demarcação da alteridade, processo que examinaremos em detalhe.

2.1. A narrativa como instrumento, lazer e veículo de identidade

De certo modo, boa parte dos raciocínios trabalhados no tópico anterior nos leva a crer que os processos narrativos têm como atribuição fundamental viabilizar a experiência humana – com todas as implicações daí decorrentes. Tal assertiva demanda uma observação cuidadosa, por abrir espaço para uma série de reflexões que englobam as relações sociais, a subjetividade, as relações entre percepção e interpretação da realidade e, acima de tudo, certa determinação do visível por meio das operações da linguagem.

Presente nos estatutos básicos da comunicação informativa, a *dimensão instrumental ou cognitiva* das narrativas – jornalísticas, ficcionais, híbridas, funcionais... – vincula-se à ideia de que cabe a elas atuar na “transmissão do *ethos* comunitário, ou seja, de tradições e modos de ser”, segundo Muniz Sodré (2009, p.180), articulando temporal e espacialmente os acontecimentos, fenômenos e objetos. À medida que estes são conduzidos do plano material para a representação, constrói-se “uma imagem de unidade de funcionamento do cotidiano” (SODRÉ, 2009, p.87), responsável por trazer conforto e segurança a quem as enuncia ou interpreta. Assim, o “mundo-texto” citado por Vilém Flusser, impossível de ser absorvido unicamente pela experiência, é convertido em mensagem (ou imagem) no âmbito da representação. Diz o autor (2008, p.50):

O homem precisa inclinar-se sobre o mundo-texto a fim de poder decifrá-lo. Tal postura de inclinação, tal postura reverencial perante o mundo é, se vista fenomenologicamente, a maneira como o homem histórico está no mundo.

O trabalho de Sodré (2009), que analisa as implicações da marcação do fato em acontecimento jornalístico, e o de Flusser (2008), uma rica reflexão sobre os processos de abstração e imaginação humanos, que discutiremos mais adiante, são alinhados a uma série de outros autores com perspectivas semelhantes. É o caso de França (2006, p.25), que, em um estudo focado no discurso televisivo, afirma que as narrativas tornam “o mundo (ou um certo mundo) acessível e conhecido por todos e fornece[m] os assuntos que povoam as conversas cotidianas”. Ou de Freitas (1992), para quem a comunicação é, sobretudo, lugar de criação do laço social que conecta indivíduos, culturas, saberes e subjetividades. Ou de Palacios (2010, p.48), que, ao associar o texto jornalístico à produção de atualidade, afirma que “guardar as imagens do presente para uma visita posterior” é um dos processos narrativos que mais bem denota sua proximidade com a memória, ao mesmo tempo em que colabora para um entendimento mínimo sobre os acontecimentos cotidianos.

Essa dimensão instrumental e estruturante da linguagem, cabe a nós reforçar, vincula-se, portanto, às leituras de mundo que fazemos e em como caminhamos nele, baseado nos relatos que povoam nosso imaginário. Em sintonia com os raciocínios anteriormente expostos sobre as representações sociais, identificamos que as narrativas ancoram e objetivam conceitos, ideias e atribuições aos objetos, sujeitos e fenômenos do mundo, exercendo importante papel socializador e de orientação.

Determinam, também, de maneira prescritiva, os ângulos a partir dos quais observamos o mundo, já que se trata de um discurso secundário ao real, que dele extrai alguns

entre infinitos elementos narráveis, em uma operação de inescapável redução de complexidade. É, portanto, lugar de imbricação do social e do individual, de experiência do sujeito e, também, de cognição e aferição/análise dos fenômenos que o cercam, criando o que Jerome Bruner (2014, p.35) denomina “comunidades interpretativas”. Sobre o assunto, sintetiza Araújo (2006, p.65-66):

Compor uma narrativa é, antes de tudo, o movimento de definir um universo de referência e organizar o mundo, o ambiente e as pessoas, dentro de um enredo – narrar é, pois, essa atividade organizante, essa experiência de organização da experiência dos sujeitos.

Outra direção na qual podemos caminhar é a de mapear a *função lúdica* dos processos narrativos. Desde a filosofia clássica, como vimos, a dimensão criativa é um elemento estruturante destes: mais que transmitir informações ou conhecimentos, o hábito de ouvir e contar histórias vincula-se à vontade humana de superar a finitude, a solidão e a possível falta de sentido para a própria existência, como dizem autores como Vilém Flusser, recriando o mundo para além de sua materialidade. Ao nos tornarmos “aptos a construir universos alternativos e paralelos a este que nos foi supostamente dado” (FLUSSER, 2007, p.85), passamos a produzir textos e produtos culturais que servem ao espírito como instrumentos de sobrevivência psíquica – esta, um duplo ou complemento à sobrevivência material, viabilizada pela técnica (BYSTRINA, 1995, p.4).

Em suas reflexões no âmbito da semiótica da cultura, Ivan Bystrina desenvolve um raciocínio fecundo para este texto: o de que a cultura, como “manifestação sógnica da segunda realidade, armazenada em textos e transferida para fora, que foi criada pela imaginação, pela criatividade e pela fantasia humana” (BYSTRINA, 1995, p.19), encontra na produção simbólica um lugar de sobrevivência. A defesa do autor é de que o jogo – muitas vezes mencionado, também, como “o lúdico” –, é a chave para entendermos de que modo o homem se apropria do ambiente externo, encontra alívio psíquico e atua criativamente sobre a realidade.

Como uma das molas propulsoras da atividade do ser humano, o lúdico faz parte da procura pelo novo. (...) Numa situação de jogo, o jogador diferencia os vários planos da realidade, porque ele sabe até aonde vai a realidade lúdica e onde começa a realidade cotidiana (BYSTRINA, 1995, p. 15).

Alimentando a “segunda” realidade e dando sentido à primeira, o jogo, que pode ser traduzido não apenas em atividades concretas, mas também na produção criativa e artística,

nas dinâmicas da cultura e, inclusive, no entretenimento midiaticizado de hoje – como veremos na terceira parte do trabalho –, é, por excelência, objeto de base dos processos de narração. Sua importância para a formação da consciência individual e coletiva é examinada por outros autores, como Huizinga (2005, p.12), para quem o elemento lúdico possui uma qualidade de distensão, tornando-se um acompanhamento e um componente estrutural essencial à vida.

Com a perspectiva de que, ao atuar como um intervalo na vida cotidiana, convocando os indivíduos para uma atuação criativa capaz de produzir prazer, associada ao lazer e ao bem-estar, o autor reforça o posicionamento de Bystrina, afirmando que é pelo jogo que criamos, primeira e simbolicamente, uma noção de ordem do real². Além disso, indica que há uma natureza de embate ou “luta” no jogo, bem como de representação – por meio de imagens, textos, da arte e do discurso.

Os processos de imaginação, segundo Huizinga, são o lugar em que a função lúdica opera: a criação poética, embora por vezes escondida por trás dos avanços científicos, das modulações sociais, dos discursos totalizantes e da razão clássica, é necessária à própria civilização que eventualmente a renega. A “limitação e o domínio de si próprio” (HUIZINGA, 2005, p.234), paradoxalmente, dependem de periódicas quebras da ordem do real e fugas ao campo lúdico/imaginário – espaço da criatividade e da estética, de sobrevivência cultural e de produção de subjetividade.

Reina dentro do domínio do jogo uma ordem específica e absoluta. E aqui chegamos a sua outra característica, mais positiva ainda: ele cria ordem e é ordem. Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta (...). É talvez devido a esta afinidade profunda entre a ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio da estética. (...) O jogo lança sobre nós um feitiço: é ‘fascinante’, ‘cativante’. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia (HUIZINGA, 2005, p. 13).

Não é difícil percebermos vinculação entre as ideias de Huizinga (2005) e Bystrina (1995), que exploraremos em mais detalhes ao falarmos das funções da ficção, e a terceira – e, para nós, mais importante – funcionalidade dos trabalhos de narração: a de *formar e consolidar identidades e alteridades*. Examinada à exaustão por pesquisadores da psicologia,

² Eis um momento em que nossa delimitação das funções instrumental/cognitiva, identitária e lúdica parece pouco clara. Como afirmamos anteriormente, decompor as atribuições dos processos narrativos é algo que fazemos com intuítos meramente formais, facilitando o processo de análise. De certo, os vários pontos de interlocução e troca entre tais funções demonstram como, ao enunciar, vivenciamos a um só tempo o confronto e reforço da identidade, o entendimento do mundo e a satisfação de necessidades psíquicas por meio do lazer e do jogo. Mais discussões a respeito da função lúdica das representações serão traçadas na terceira parte da tese, quando aprofundarmos nossos debates sobre a natureza da ficção.

da sociologia, dos estudos culturais e de linguagem e do campo da comunicação, a relação entre aquilo que narramos e as identidades que construímos é um ponto essencial para compreendermos de que modo representações fixam sentidos sobre o eu/nós e o outro – dos primórdios da civilização ao século XXI.

Extensivamente à noção de todo discurso como demarcação de um campo, podemos aferir que processos comunicacionais básicos, como dar nomes a objetos, coisas e pessoas, intitular determinadas práticas sociais e artísticas, fornecer rótulos a indivíduos em seus comportamentos e consolidar uma língua, um dialeto, um sotaque ou um novo significante verbal, por exemplo, são formas de construir, conformar e reformular identidades. Estas representam enunciados, narrativas, práticas culturais ou sistemas de classificação e denotação minimamente consolidados e consensuais, que protegem os indivíduos, “dando-nos um respaldo social, o sentimento de pertencimento e as implicações, a partir dele, de todos os outros efeitos que vêm do berço” (GOMES, 2008, p.77-78). Processo que, como notam diversos autores dos estudos culturais e da psicanálise (BHABHA, 1998; HALL, 2001; WOODWARD, 2000; LACAN, 1998; FREITAS, 1992), é indissociável dos enunciados e representações que são construídos no cotidiano.

Na teoria psicanalítica, costuma-se atribuir à inserção efetiva do indivíduo na linguagem o momento da assunção da identidade – em um processo de constante transformação e mudança, que permeia a busca do sujeito por estabilidade psíquica e, também, no organismo social, como participante deste, via reconhecimento nos discursos. Lacan (1998, p.525), por exemplo, em seu estudo sobre a instância da letra no inconsciente, associa o aparecimento da linguagem à emergência da “dimensão da verdade”, traduzida na dependência do Outro – duplo da identidade, face que convoca o processo de interlocução entre indivíduos e comunidades, como veremos no tópico seguinte –, para que o sujeito se constitua como tal, tornando-se *significante para outro significante*.

Não à toa, autores que interpretam tais preceitos, como Freitas (1992), veem na comunicação um campo especialmente valioso para a conformação da subjetividade, e outros, como Gomes (2000), identificam, nas práticas discursivas mediadas, um campo de ampliação da problemática do sujeito contemporâneo. Daí deriva uma das operações naturais para a produção de identidades: a *identificação*. Operação esta que depende substancialmente da linguagem, como suporte de reiteração do eu e de substituição da falta, da necessidade de posicionamento a um Outro, por meio dos sujeitos inscritos na comunicação.

Seguindo os raciocínios de Freitas (1992, p.83), “o valor da linguagem reside na evocação e no reconhecimento”, pois estes fazem com que a linguagem ligue “os sujeitos ao

pacto que os transforma e é assim que os estabelece como sujeitos”. Para a autora, a comunicação é, sobretudo, uma operação de evocação, na qual o que se diz e o que não se diz têm igual importância: a linguagem não apenas convoca ao entendimento, à identificação, mas sinaliza a falta instaurada, que se busca preencher pela alteridade.

Ser na linguagem é significar ser um significante para outro significante a entrada na linguagem consiste, assim, em relações transformadoras que fazem do indivíduo um significante na linguagem, um significante para outro significante, e, só por este meio, representando um sujeito para outro significante. A realização do sujeito é marcada, deste modo, por sua dependência significativa à linguagem, ao lugar do Outro (FREITAS, 1992, p.54).

Em um trabalho considerado transformador para os estudos da psicologia no campo social, Freud (1976) trabalha, a partir dos agrupamentos humanos (massas), com uma noção mais ampla da identidade e da identificação, que vai além da conformação do sujeito e encontra suas raízes nas interações coletivas e nos sentidos daí derivados e produzidos. O autor enxerga nos vínculos construídos em agrupamentos e comunidades um fator libidinal – intimamente emocional, portanto – que está ligado à procura, pelo homem, do compartilhamento de informações e da projeção do ego em âmbito coletivo; tomada de ação de natureza inconsciente, que visa à busca pelo Ideal de Eu e pelo Eu Ideal por meio de identificações construídas com relação a um grupo ou seu líder.

A coletividade, portanto, reverbera as necessidades individuais de supressão da falta do indivíduo por meio da interação social. Esse achado de Freud abriu espaço para diversos avanços posteriores da psicologia experimental e da sociologia no século XX. O principal achado, recorrendo às palavras do sociólogo Norbert Elias em outro famoso estudo, foi perceber que a identidade social ou coletiva faz reverberar, ao mesmo tempo em que constrói, a subjetividade do indivíduo:

A identidade coletiva e, como parte dela, o orgulho coletivo e as pretensões carismáticas grupais ajudam a moldar a identidade individual, na experiência que o sujeito tem de si e das outras pessoas. Nenhum indivíduo cresce sem esse alicerce de sua identidade pessoal na identificação com um ou vários grupos (ELIAS; SCOTSON, 2000, p.133).

O que é importante notar nesses trabalhos é a vinculação – de forma mais evidente em Lacan e, sutilmente, em Freud – estabelecida entre a formação identitária e as práticas comunicativas ensinadas na linguagem. Esses aspectos vieram sendo estudados ao longo do

século XX, sob diferentes prismas teóricos, e reforçam o que já sinalizamos, de maneira superficial, nas páginas anteriores: se narrar é, principalmente, demarcar campos, delimitar sentidos e organizar via cognição o mundo vivido, identificar-se é uma operação natural à hora de lermos e proferirmos tais enunciados.

A representação é, assim, vista como veículo de identidade: falar de si e dos outros é consolidar aquilo que se pensa sobre tais interlocutores. Como diz Kathryn Woodward, “é por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos” (WOODWARD, 2000, p.17) – não à toa, a tradição, as culturas, os modos de vida e a memória social são temas recorrentes dos enunciados, informativos ou fictícios, literários ou coloquializados, orais, textuais, audiovisuais ou multimídia. A formação e a enunciação do eu – e do outro, como examinaremos adiante – são inevitáveis em toda comunicação que protagonizamos cotidianamente.

A função identitária das narrativas é examinada com notável precisão pelos estudos culturais. Sobretudo nos trabalhos de Homi Bhabha (1998) e Stuart Hall (2001), vemos que a preocupação com os processos de escrita da tradição e da memória das comunidades humanas nos ajuda a tangenciar nosso objeto de estudo – e compreender de que modo a narrativa pode ir além da veiculação de identidades, servindo como campo de diálogo, conflito e reconhecimento da diferença.

Ao discutir as formas com que comunidades propagam e transmitem seus saberes, Hall (2001) percebe um complexo movimento de afirmação, deslocamento e reconstrução das identidades por meio do que denomina *narrativa da nação*. Esse conceito abarca as “estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2001, p.49) e está vinculado à ideia de que a sensação de permanência, contiguidade e solidez das culturas demanda sua inscrição na linguagem. É o que também defende Gomes (2008), em seu trabalho sobre a organização do espaço simbólico pelas identificações:

As identidades nacionais dependem dos modos como se representam os membros de uma comunidade, ou seja, das narrativas que fornecem uma configuração à comunidade: as histórias contadas sobre a história da nação, a cultura, o apontamento de suas especificidades etc. (...) A identidade nacional se delineia na tradição de continuidade destas origens que são apresentadas como um ponto intemporal e intrínseco, encravado na própria natureza das coisas (ou das pessoas) (GOMES, 2008, p.153).

Termos como tradição, memória, coletividade e identificação são, assim, essenciais para a compreensão desses enunciados como peças essenciais para a conformação da subjetividade. Em uma célebre frase, Hall atesta, ainda, que as identidades “não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2001, p.48). Ou seja: os movimentos de identidade são contínuos, dispersos, simultâneos. As identidades reconfiguram-se e circulam dentro dos enunciados, que servem à sua consolidação no corpo social.

Tal assertiva evoca a influência da circulação de discursos sobre a própria subjetividade, em um movimento que está longe de ser um processo estável e estanque: como identificam os autores, em especial na contemporaneidade, a ampliação dos processos comunicacionais permite uma circulação irrestrita e constante de informação sobre as culturas e coletividades – o que gera um descentramento das posições identitárias.

Segundo Bhabha (1998, p.85), “para a identificação, a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade”. Essa instabilidade, marca de nossos tempos atuais, é influenciada pela ampliação das mídias disponíveis e por novas formas de posicionar-se em termos de subjetividade. Sintetiza Hall (2001, p.13):

À medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

Em seu estudo sobre os processos de “escrita” das nações e comunidades, Bhabha argumenta que, durante as interações, as identidades tentam se firmar como um conjunto de “fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana” que “devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente” (BHABHA, 1998, p.207). Para isso, um processo se torna essencial: a narração da identidade, ou seja, a transformação do sentido de coletividade em um discurso coerente e sólido, compartilhado pelos diversos sujeitos que o assumem.

Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performativo. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de *escrever a nação* (BHABHA, 1998, p.207, grifos do autor).

Um conceito essencial para o entendimento desse processo, para o autor, é o de *tradução* – que remete não somente à compreensão do exógeno no ambiente social, como veremos mais adiante, mas também à necessidade de assimilar, de maneira adaptativa, elementos de identidade que circulam nas trocas culturais. Desse modo, a ideia é que:

A própria possibilidade de contestação cultural, a habilidade de mudar a base de conhecimentos, ou de engajar-se na “guerra de posição”, demarca o estabelecimento de novas formas de sentido e estratégias de identificação. As designações da diferença cultural interpelam formas de identidade que, devido à sua implicação contínua em outros sistemas simbólicos, são sempre “incompletas” ou abertas à tradução cultural (BHABHA, 1998, p. 228).

Há, portanto, um conjunto de elementos complexos que deve ser levado em conta quando abordamos o potencial das narrativas de transformar e reconfigurar indivíduos e comunidades. Ao atuar como ponto de confluência de nosso entendimento sobre o mundo, lugar de produção criativa e simbólica e veículo de construção e transmissão de identidades, os enunciados são – independentemente de seu suporte, dos gêneros que os abarcam, dos lugares de fala e dos sujeitos que os produzem – um ponto nodal da existência coletiva. Cabe, agora, analisarmos como esse raciocínio se aplica à hora de examinar os processos de contato, compreensão e interlocução com a alteridade.

3. IDENTIDADES E ALTERIDADES: A DEMARCAÇÃO DO OUTRO NA LINGUAGEM

Se, como vimos no capítulo anterior, a produção de enunciados é uma resposta natural do indivíduo às suas necessidades cognitivas e psíquicas de conformação de identidade e interação social, não é difícil perceber a dependência existente entre a formação do eu/nós e a definição da alteridade, a partir da qual a diferença é demarcada e as fronteiras que a separam do já conhecido são constituídas.

O ponto de vista que defendemos é o de que, ao examinar todo e qualquer tipo de produção discursiva, devemos levar em conta não apenas as operações de identificação que aí podem – e devem – ser geradas, visando à efetividade da comunicação, mas também as estratégias de apresentação da alteridade, que geram estranhamento, conflito e interlocução. Seguimos, aqui, o que dizem Lopes (2004, p.15), para quem “a afirmação de uma identidade se fortalece e se recia na comunicação – encontro e conflito – com o outro”, e Bhabha (1998, p.75), que aponta, de maneira mais ampla, que “existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou *locus*”.

De antemão, podemos reconhecer um ponto de partida: toda narrativa convoca ao reconhecimento – do próximo ou do distante, nos termos de Ortiz (2000). Isso porque, seja qual for seu tema, sejam quais forem suas funções e personagens, independentemente do gênero discursivo empregado, há uma necessidade de reproduzir, em texto ou imagem, aquilo que já ocorre nas interações cotidianas entre indivíduos: os processos de conflito e busca pelo entendimento entre sujeitos e elementos oriundos de diferentes culturas e/ou localidades.

Novamente, cabe evocar os estudos de Moscovici (2003) sobre as representações sociais. Produzidas discursivamente, como falamos, estas visam à aproximação entre os indivíduos, com modelos já estabelecidos e objetivados para a contemplação do mundo – essencialmente via familiarização, categorização e denotação. Como diz o autor, a busca por um sentido de continuidade e por marcos referenciais pelos indivíduos é constantemente dificultada pela presença da alteridade, que deve ser “trazida para perto”, por meio das representações que a traduzem. Assim, a classificação torna-se uma atitude essencial para definir objetos e fenômenos do mundo como familiares ou não, associando-os ao universo de julgamentos e percepções possíveis para aquele que os contempla:

A tendência para classificar, seja pela generalização, ou pela particularização, não é, de nenhum modo, uma escolha puramente

intelectual, mas reflete uma atitude específica para com o objeto, um desejo de defini-lo como normal ou aberrante. É isso que está em jogo em todas as classificações de coisas não familiares – a necessidade de defini-las como conformes, ou divergentes, da norma (MOSCOVICI, 2003, p.65).

Nesse processo, é notável que “a conclusão tem prioridade sobre a premissa e. nas relações sociais (...). O veredicto tem prioridade sobre o julgamento” (MOSCOVICI, 2003, p.58). Ou seja: na hora de contemplar algo que nos é estranho, tendemos a definir de antemão posições a partir das quais assimilamos ou rejeitamos o outro. O posicionamento de Moscovici, no qual nos apoiamos em vários momentos, indica que, por poder quebrar os universos consensuais já estabelecidos, o não familiar tende a se configurar inicialmente como um risco. Desse modo, a tensão entre familiaridade e não familiaridade nestes universos sempre ocorreria a favor do primeiro (MOSCOVICI, 2003, p.58). Nas palavras do autor:

A ameaça de perder os marcos referenciais, de perder contato com o que propicia um sentido de continuidade, de compreensão mútua, é uma ameaça insuportável. E quando a alteridade é jogada sobre nós na forma de algo que ‘não é exatamente’ como deveria ser, nós instintivamente a rejeitamos, porque ela ameaça a ordem estabelecida (MOSCOVICI, 2003, p.56).

Outros estudiosos da filosofia e da sociologia, como Todorov (1993), Elias (2000) e Buber (2001), discutem as atitudes e posturas tomadas no contato com o Outro, levantando problemas de natureza semelhante, referentes à valoração da alteridade. O primeiro, autor de um minucioso estudo sobre a conquista da América pelo colonizador europeu, viu, no enfrentamento e destruição das civilizações pré-colombianas, uma demonstração da criticidade dos processos interacionais entre comunidades com diferentes tradições e culturas.

Assim como os autores que apresentamos até o momento, Todorov identifica, na alteridade com a qual somos constantemente confrontados, um elemento essencial para a definição de um eu/nós articulado e com elementos diferenciais que justifiquem sua existência. Em suas palavras:

O homem nunca está só, e não seria o que é sem sua dimensão social. (...) Pode-se dizer, um pouco grosseiramente, que a vida humana está contida entre dois extremos, aquele onde o eu invade o mundo e aquele onde o mundo acaba absorvendo o eu (...) (TODOROV, 1993, p.243).

Partindo do pressuposto de que “em si, a linguagem não é um instrumento unívoco: serve igualmente à integração no seio da comunidade e à manipulação de outrem” (TODOROV, 1993, p.118), o autor propõe uma reflexão sobre os motivos que levaram o

européu a dizimar populações que não tiveram sequer a oportunidade de conhecer em profundidade. O motivo para isso, segundo ele, está no campo dos signos, do simbólico: o outro não foi reconhecido como sujeito, e sim como desviante, errante, impossível de traduzir; por isso, foi aniquilado, simbolicamente e materialmente. É assim que Todorov conclui que “toda a história da descoberta da América, primeiro episódio da conquista, é marcada por esta ambiguidade: a alteridade humana é simultaneamente revelada e recusada” (TODOROV, 1993, p.47).

Os raciocínios de Todorov tornam-se extremamente importantes para nós por detalhar as posturas do indivíduo à hora do primeiro contato com a diferença. Segundo ele, a problemática da alteridade está na incapacidade de reconhecimento e na consequente negação do outro, que é travestida na forma de uma “compreensão” que o põe em posição objetual. Assim, age-se “com vistas à exploração, ao ‘tomar’; o saber será subordinado ao poder” (TODOROV, 1993, p.128). Após o lançamento do primeiro olhar ao desconhecido – momento do estranhamento, da mensagem não codificada, da derrubada de fronteiras –, diz Todorov (1993, p.183), podem ocorrer três reações:

Primeiramente, um julgamento de valor (...): o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele, ou, como se dizia na época, me é igual ou me é inferior (...). Há, em segundo lugar, a ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro (...): adoto os valores do outro, identifico-me a ele; ou então assimilo o outro, impondo-lhe minha própria imagem; entre a submissão ao outro e a submissão do outro há ainda um terceiro termo, que é a neutralidade, ou indiferença. Em terceiro lugar, conheço ou ignoro a identidade do outro (TODOROV, 1993, p. 183).

Entre conhecer e ignorar a alteridade, portanto, há uma série de processos de negociação e tradução – recorrendo à terminologia de Bhabha (1998) – que permitem a circunscrição de sentidos, a demarcação de campos opositivos e, por fim, a definição dos modos de abordar (ou não) o desconhecido, assimilando-o ou julgando-o inferior.

Não é difícil perceber pontos de convergência com a filosofia do diálogo de Martin Buber (2001) no trabalho de Todorov. Ao trabalhar com as noções de Eu-Tu e Eu-Isso para designar as relações humanas, o autor aponta que o nível de empatia e capacidade de mergulho na alteridade do indivíduo determinará sua forma de enxergá-lo e interpelá-lo. A primeira vincula-se à experiência sensorial, efêmera, recíproca, subjetiva e de contato com o outro; a segunda, Eu-Isso, representa uma relação prática, objetiva e instrumental, relacionada à experiência imediata (BUBER, 2001, p.52).

Para Buber, a combinação entre as duas é o único meio de acesso a uma experiência de mundo ao mesmo tempo rica e frutiva, útil e prazerosa. A tendência humana a estabelecer princípios de relação instrumental (Eu-Isso) com outros indivíduos, em detrimento da construção de vínculos concretos e do reconhecimento da alteridade, diz o autor, enfraquece a própria consolidação da identidade. Para ele, o Eu somente “se realiza na relação com o Tu” (BUBER, 2001, p.13) e, de maneira mais geral, só consegue experimentar e vivenciar o mundo a partir da relação construída entre si mesmo e os sujeitos que o cercam.

No mesmo rumo de Todorov e Buber, mas buscando explicações na sociologia, Elias e Scotson (2000) propõem, em um influente estudo, caminhos de análise para a problemática das interações entre comunidades. Com um ponto diferencial, e que será útil para nossas explicações posteriores sobre as dimensões de alteridade sociocultural e geográfica: mais que do o outro ausente e distante, o texto da obra *Os Estabelecidos e os Outsiders* trata de uma alteridade espacialmente próxima, mas que vivencia os mesmos processos de conflito, embate e submissão que autores como Todorov identificam na análise de contatos entre grupos socioculturais mais distantes.

Por meio do exame das relações, hierarquias e percepções de uma comunidade (ficticiamente denominada Winston Parva) no interior da Inglaterra a respeito de seus vizinhos – um trecho específico da mesma localidade, mas tido como local degradado, com uma população marginalizada –, Elias e Scotson (2000) recaem em um raciocínio intrigante: mesmo sem compartilhar tantas diferenças, inclusive socioeconômicas, os membros do grupo “que julga” assumem uma posição superior em relação aos “julgados” – que passam a enxergar a si mesmos como inferiores e desviantes, pelo simples fato de terem chegado ao loteamento depois de seus fundadores e, por isso, viverem à margem.

Essa normatização produzida pelo corpo social produz um efeito de inversão: ao ser sistematicamente atacada e negada, a alteridade passa a ser vista negativamente pelos próprios sujeitos que fazem parte dela. Sintetizam os autores: “o estigma social imposto pelo grupo mais poderoso ao menos poderoso costuma penetrar na auto-imagem deste último e, com isso, enfraquecê-lo e desarmá-lo” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p.24).

Por meio da rotina das associações comunitárias, das conversações cotidianas e, inclusive, das fofocas – tidas como elemento fundante do estigma que circunda os *outsiders* de Winston Parva –, Elias e Scotson analisam as hierarquizações e os juízos de valor emitidos pelas figuras de dominância (os estabelecidos) e chegam à conclusão de que, dentro da conformação da identidade coletiva, há a formação de uma imagem exaltada, idealizada da

coesão do grupo. Do outro lado, o mesmo fenômeno ocorre. Ambos tomam a parte pelo todo – porém, com implicações diferentes.

A imagem que os estabelecidos (...) têm de si e transmitem aos outros tende a se pautar na 'minoridade dos melhores', ou seja, tende para a idealização. A imagem dos outsiders, dos grupos relativamente pouco poderosos em comparação com os setores estabelecidos, tende a se modelar na 'minoridade dos piores', isto é, tende a estar denegrida (ELIAS; SCOTSON, 2000, p.56).

As reflexões de Elias e Scotson apontam para duas questões importantes: por um lado, a discussão que envolve a construção/invenção da tradição – tão debatida nos estudos culturais por Hall (2001) e Bhabha (1998) por exemplo – e o consequente reforço do senso de pertencimento em grupos sociais; por outro, a capacidade de, em nome de um “clima de admiração mútua” que garante “alto grau de coesão” entre os estabelecidos (ELIAS; SCOTSON, 2000, p.128), construir uma série de estigmas que afetam a subjetividade dos sujeitos considerados *outsiders*.

Pode-se relacionar tais ideias às discussões anteriores e concluir, enfim, que o trabalho de demarcação identitária envolve juízos de valor, relações de poder e operações de seleção e organização do espaço simbólico que, em sintonia com os raciocínios sobre o discurso, geram não apenas memória e solidez de sentido para as comunidades humanas, mas também produzem esquecimentos, selecionam aquilo que deve ser visto, “apagam” os traços mais incômodos do outro, sempre que conveniente. Esse, inclusive, é um dos aspectos que saltarão aos olhos em nossa análise das narrativas de Globo Repórter, “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”: a atribuição de valores e sentidos na enunciação de universos exógenos, capaz de modelizar experiências mediadas de contato com ambientes desconhecidos por grande parcela dos telespectadores.

Essas operações atuam, enfim, de modo *disciplinar*, determinando não só as posições para os sujeitos em diálogo, mas também modos de enxergar tais posições e tais diálogos. É em meio a esse terreno de conflitos e embates que percebemos como, no âmbito das relações humanas, as percepções de alteridade são conformadas de maneira complexa. Mas de que modo isso ocorre nas narrativas?

3.1 Do discurso identitário à narrativa de alteridade

Levando em consideração a natureza secundária de todo trabalho de narração – que, como já vimos, nada mais é do que a transposição do mundo vivido em representação –, não é

difícil perceber que estamos em um cenário que se torna mais complexo em tempos atuais. Afinal, se Todorov, Elias e Buber já enxergam, cada qual a seu modo, dificuldades no contato do sujeito com a diferença e o “estrangeiro”, o que dizer quando o meio de conhecermos o outro não está mais nele mesmo, na interação imediata, e sim em uma narrativa produzida de modo a desvendá-lo?

Essa questão se posiciona como um problema relativamente novo – no sentido de ainda pouco abordado, e não no de ser recente – e crítico para os estudos sobre comunicação: cada vez mais, somos convocados a vivenciar o embate com a diferença, familiarizá-la e traduzi-la, por meio de textos e imagens que explicam a alteridade outrora inacessível, comumente antecedendo a experiência concreta. As representações que fazemos sobre o mundo e seus sujeitos “estranhos” ou distantes promovem, nos termos de Flusser (2007, p.113), tomando como objeto específico as mídias, uma nova forma de experiência, que nos “oferece cada vez mais coisas que não podemos experimentar diretamente, e nos priva de outras com as quais poderíamos ter contato”.

Três pontos são importantes para que possamos, enfim, alcançar nosso propósito aqui lançado, o de definir uma noção de *narrativa de alteridade*: a determinação da experiência pelo discurso que versa sobre o Outro; sua associação com a rotinização e a estereotipia; e, por fim, sua capacidade de amplificar e reavivar as noções de vivência e reconhecimento, dentro ou fora dos ambientes midiáticos contemporâneos, a partir de um complexo jogo de oposições, fronteiras e brechas.

De certo, o problema – ou, melhor dizendo, pressuposto – do olhar pré-existente em todo discurso que chega aos nossos olhos e ouvidos é tema recorrente nos estudos de comunicação. Da perspectiva crítica, que associa as leituras e explicações trazidas nos textos, produtos e conteúdos que acessamos ao apagamento do real (BAUDRILLARD, 1991; 1997), à repetição e padronização (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), à superficialidade das narrativas (BENJAMIN, 1996) e à produção de esquecimento, até os autores que concentram esforços em entender as negociações e práticas de recepção e produção de sentido nessas operações (MARTÍN-BARBERO, 1997), somos intimados a assumir a perspectiva de que, quando narradas, as identidades tornam-se de algum modo “desvinculadas de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’” (HALL, 2001, p.75), abertas à negociação e à reapropriação. Longe de seus lugares de origem e, por vezes, dos sujeitos que as protagonizam, as representações de identidade/alteridade pressupõem um pacto ou cumplicidade implícitos entre o leitor-espectador e aquele que lhe oferece determinada narrativa.

A questão de acessar o outro por meio do olhar de alguém sobre ele é discutida, por exemplo, por Machado (2002), em um trabalho sobre a figuração do sujeito no enunciado do cinema. Trabalhando com noções da psicanálise e da teoria do audiovisual, o pesquisador propõe que a identificação, confundida no cinema com a projeção do espectador nas figuras, ações e personagens de uma cena específica, seja, sobretudo, um modo de experimentar a alteridade.

Para além da identificação “genérica” – ou seja, o ato de vincular-se com uma ou duas personagens do filme, projetando sobre elas seu ego –, Machado vê nas projeções/identificações estabelecidas entre o espectador, o olhar agenciador dos planos e das cenas e a intriga que move a trama uma maior profundidade, com impactos diretos na subjetividade; segundo ele, “o espectador só se pode constituir como sujeito vidente reconhecendo-se em outro (...), portanto, se percebendo como objeto” (MACHADO, 2002, p.102). Eis a questão, portanto, que consideramos essencial no que concerne ao pacto de legitimidade estabelecido nas narrativas:

O processo que chamamos de identificação, uma das chaves da legibilidade (inteligibilidade) do filme, nunca deve ser pensado como um monólito, mas como um sistema maleável (embora consistente) de trocas provisórias, em que os vários olhos do filme (entre os quais o do espectador) se substituem segundo um modo de agenciamento que pode ser fechado ou aberto, centralizado ou múltiplo, de acordo com cada filme. Habitar o texto fílmico como um leitor é se dividir para ocupar muitos lugares ao mesmo tempo e experimentar o outro como uma entidade móvel e escorregadia (MACHADO, 2002, p.97).

Trataremos dos aspectos relacionados à mediação no capítulo seguinte, com foco na imagem tecnicamente produzida; desde já, porém, cabe atentar para essa questão com base nos debates do ambiente midiático, entendendo as possibilidades e restrições que são geradas em termos de experiência de mundo a partir do (re)conhecimento do outro via enunciados que já o “leram”. O exemplo de Machado, oriundo dos estudos sobre cinema, é fecundo por nos indicar a necessidade de “habitar” as narrativas que versam sobre o outro, conectando-se ou distanciando-se dele; tomar posição diante dele, de suas práticas, de seus fenômenos, e fazê-lo, antes de tudo, por meio do discurso que o traduz. É um procedimento reconhecidamente parcial, seletivo e que determina os modos de reconhecer a alteridade. Torna-se pertinente trazer à tona o pensamento de Martín-Barbero sobre a impossibilidade de isenção ou imparcialidade das produções audiovisuais. Para o autor, o que se vê nas telas:

São imagens que resultam de outro olhar que lê e escreve ‘para nós’. E este olhar, o que fabrica as imagens, é bastante menos o do olho – consciência – da câmara ou do diretor e mais o dispositivo social, ideológico, que, enquanto conjunto de regras, enquanto código, materializa o processo de produção que regula o processo de emissão (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p.102).

Essa problemática também é tratada por Moscovici (2003) em seu conceito de *rotinização* – processo ou efeito de sentido gerado pela circulação contínua de determinadas representações sociais. Por perceber, nas conversações cotidianas, operações que permitem a indivíduos e grupos “se tornarem mais familiarizados com objetos e ideias incompatíveis e desse modo poder se ligar com eles” (MOSCOVICI, 2003, p.89), o raciocínio do autor é o de que a existência de protótipos permite que nos tornemos habituados a decifrar a diferença por meio deles, logo ao estabelecer contato com o outro.

Em suas palavras, se é verdade que nós classificamos e julgamos as pessoas e coisas “comparando-as com um protótipo”, estaríamos “inclinados a perceber e a selecionar aquelas características que são mais representativas desse protótipo” (MOSCOVICI, 2003, p.64). É assim que surge a *rotinização*, um processo definido como o ato de “pronunciar, ler ou escrever uma palavra ou noção familiar no lugar de, ou preferencialmente, a uma palavra ou noção menos familiar” (MOSCOVICI, 2003, p.69) – mas que, de certo, pode ir além do campo da linguagem verbal e encontrar eco em discussões sobre narrativas textuais e audiovisuais. Estas, a nosso ver, são campos preponderantemente afeitos à redução de complexidade e à produção de “rotinas” de leitura – ou *leituras preferenciais*, como diria Hall (2003), em um importante trabalho sobre o processo de decodificação das mensagens culturais no ambiente midiático, assunto ao qual retornaremos nas análises da quarta parte desta tese.

Essa definição de *rotinização* também possui proximidade com o conceito de *estereótipo*, um antigo objeto de apreciação na psicologia e nos estudos sobre mídia. Sob prismas os mais diversos, entendendo-a como processo psíquico essencial, pressuposto narrativo ou reforço para a produção de estigmas e para o aumento da redundância na comunicação humana, essa noção pode ser entendida como um retrato do mundo que permite, viabiliza e facilita a vivência cotidiana, por meio da apreensão do já conhecido. Ou, nas palavras de Sponholz (2009, p.94), como uma estratégia de conhecimento – e de reconhecimento – do real que surge em resposta à nossa incapacidade de captá-lo em sua plenitude.

Estereótipos também são uma estratégia de conhecimento. Como não se pode acolher todas as informações enviadas pelo mundo exterior, escolhe-se alguns aspectos através de um modelo que lhes confere sentido, as torna interessantes e úteis (SPONHOLZ, 2009, p.94).

Em um texto considerado seminal para o tema, Lippmann (2008) reforça que todas as atividades cognitivas humanas, mesmo o testemunho ocular, não são capazes de traçar “um quadro ingênuo da cena” (LIPPMANN, 2008, p.149); isso porque, em geral, “o que supõe ser um relato de um acontecimento é, na realidade, uma transfiguração dele” (LIPPMANN, 2008, p.150).

A posição é a de que, ao ser um produto de duas instâncias – o mundo a ser compreendido e o indivíduo, já carregado de percepções, julgamentos e consensos prévios que povoam seu imaginário –, os estereótipos caminham lado a lado com os relatos, figurando como pacotes interpretativos de orientação da experiência. Embora muitas vezes tentem negá-la, as narrativas acabam caminhando junto da estereotipia, em maior ou menor medida. Como sintetiza o autor, “um relato é o produto conjunto do conhecedor e do conhecido no qual o papel do observador é sempre seletivo e geralmente criativo. Os fatos que vemos dependem da posição em que estamos colocados e dos hábitos de nossos olhos” (LIPPMANN, 2008, p.150). São raciocínios que vão ao encontro do que discutimos no início deste texto, discorrendo sobre discursos e representações.

Mesmo em uma “observação não adestrada”, diz o autor, somos instados a colher informações do meio pautados por nossos juízos e significados prévios. Desse modo, os estereótipos atuam, sobremaneira, como estruturas valorativas que organizam o sistema perceptivo, e não o contrário. Embora sejam estratégias que tornam o mundo legível, eles são – e Lippmann é lúcido ao reconhecê-lo muito antes das famosas discussões sobre a estereotipia nos meios de comunicação –, por excelência, modos de limitar nossa experiência. Diz o autor:

As mais sutis e penetrantes de todas as influências são as que criam e mantêm o repertório de estereótipos. Dizem-nos tudo sobre o mundo antes que o vejamos. Imaginamos a maioria das coisas antes de experimentá-las. E a menos que a educação nos tenha tornado agudamente conscientes, essas concepções governam profundamente todo o processo da percepção (LIPPMANN, 2008, p.156).

Lippmann usa, por fim, um exemplo interessante para mostrar os efeitos cognitivos da produção e circulação de estereótipos: cita o caso de um homem que, após se habituar a ver paisagens em quadros de salas de visita, procura no mundo essa mesma cena. Após vê-la em

determinado momento, ele provavelmente se lembrará da que viu antecipadamente – e possivelmente contestará a imagem “concreta”, por esperar algo mais do que está vendo. É essa paisagem que não foi vista que representaria a estereotipia: as informações, os valores e os dados que acumulamos previamente e que orientam nossa atividade perceptiva, mesmo que de forma não explícita. E que invariavelmente dominam nossos sentidos à hora de ler o mundo da vida.

Há, portanto, uma relação de contiguidade entre a narrativa e o estereótipo – ambos dependem plenamente um do outro para alcançar seus efeitos desejados na percepção do indivíduo, a saber, a fixação de informação e conteúdo. Entendemos que a primeira não apenas “representa a realidade, mas também a coloca dentro de algum tipo de lógica, organizando os fatos, pessoas e acontecimentos dentro de uma narrativa dentro da qual o sentido pode acontecer” (MARTINO, 2010, p.41), e que os sentidos postos por ela são sempre, inevitavelmente, restritos em relação à complexidade do mundo. O estereótipo, como todo discurso, também é um sistema – ou uma estratégia – natural de classificação e organização de conhecimentos, servindo para a adaptação social, psíquica e cognitiva do indivíduo.

Trabalhamos com estes conceitos e raciocínios acerca da representação de alteridade e de seus efeitos para alcançarmos a noção que intitula e confere materialidade ao nosso objeto de pesquisa. Afinal, se pretendermos debater de que modo ficção seriada e jornalismo tratam de universos socioculturais distantes, convertendo-os em mensagem a ser apreendida e fixada pelo telespectador, devemos entender as narrativas aqui tomadas como objetos como mais do que identidades sociais e coletivas transformadas em discursos; está-se falando de um (ou vários) outro(s) que alcança(m) nossos olhos por meio do trabalho contínuo de tradução, familiarização e representação. Operações essas engendradas no que denominamos *narrativas de alteridade*.

De forma complementar à noção de narrativa da nação dos estudos culturais, anteriormente apresentada e discutida, entendemos estas como enunciados que, mais que remeter continuamente ao próximo e ao familiar, têm em seu cerne – em sua estrutura, portanto – a ênfase na apresentação do outro, por meio de ações de permanente referencialidade, ancoragem, objetivação e, naturalmente, oposição.

Para além dos fins comumente associados ao consumo, a estratégias de atração baseadas no exotismo ou do espetáculo visual, eventualmente encarnados nas enunciações de mundos distantes, entendemos que as narrativas de alteridade têm dupla atribuição: ao mesmo tempo em que nos apresentam um olhar que leva ao (re)conhecimento, ressignificando as

possibilidades de vivência e experiência de mundo, contribuem para a conformação do sujeito, ao oferecer-lhe elementos da diferença cultural que permitem a formação das fronteiras simbólicas essenciais à identidade.

Em sintonia com as noções da linguagem como campo de demarcação da subjetividade, a enunciação de alteridade é um ponto de partida para acessarmos universos culturais distantes: muitas vezes, é o primeiro – ou mesmo o único – canal de acesso a eles, sobrepondo-se ao contato concreto. Portanto, determina as vivências que seu leitor pode ter com relação ao desconhecido, orientando sua postura diante do outro, a produção de sentido e, consequentemente, “a instalação de campos opositivos” (GOMES, 2006, p.2) ou fronteiras a partir dos quais a identidade se opõe.

Assim como a narrativa da nação, a de alteridade pode – e tende a – ser preexistente à consciência individual, servindo à sua própria conformação em comunidades específicas. Atua de modo convencional e prescritivo, como diz Moscovici (2003, p.36), ou disciplinar, nos termos de Foucault (1996) e Gomes (2003), pois nos ensina a enxergar o outro de determinado modo, orientando consensos sobre ele produzidos e definindo seus traços que são trazidos à luz na representação.

Em resumo, é um produto discursivo que mergulha não nas semelhanças, mas nas diferenças, convidando seu leitor/espectador a decifrá-las por meio de um repertório que é oferecido em sua própria estrutura retórica. Contemplando desde a formação da intriga ou do conflito até as funções e personagens engendradas estruturalmente, a narrativa de alteridade é esse terreno lodoso, exótico e atrativo no qual pisamos para encarar – e traduzir – o desconhecido.

Não é difícil perceber ressonâncias de tais ideias nos mais diversos produtos midiáticos – romances, filmes, telejornais, programas de auditório, revistas, telenovelas e produtos televisivos híbridos. No jornalismo, aqui tomado como objeto de estudo, sua presença se destaca em formatos como a grande reportagem e a cobertura internacional, já que investem comumente na apresentação de países e comunidades distantes, seja este recurso intencional, quando o outro é a própria força motriz da pauta – caso, como veremos, da ampla maioria das edições de Globo Repórter aqui examinadas –, seja incidental, quando é necessário à compreensão do tema principal (uma reportagem sobre uma crise militar em determinado país do Oriente Médio, por exemplo). Na ficção seriada, a alteridade também tem ganhado ênfase por meio da telenovela, com dezenas de obras ambientadas parcialmente em outros países figurando na grade televisiva – muitas vezes com o intuito declarado de

enunciar a diversidade de culturas do mundo, feito comumente atribuído a autores como Glória Perez.

Conforme fomos nos aproximando de nosso objeto de estudo e do *corpus*, lançaremos olhares sobre as imbricações e os procedimentos e estruturas que permeiam o trabalho de enunciação do outro no discurso televisual e nos campos do jornalismo e da ficção. Antes disso, porém, devemos mergulhar em mais alguns debates sobre a questão identitária. Falamos, acima, de um movimento – muito comumente associado ou confundido com a globalização – do século XX que estimulou a fragmentação, a diluição e a circulação mundial de culturas, práticas e saberes. Mas de que modo isso dificulta ou torna mais complexas as discussões sobre o que podemos definir como próximo ou distante, próprio ou alheio, local ou estrangeiro, interno e externo? Acreditamos ser possível solucionar essa questão – mesmo que apenas em termos formais e analíticos – a partir de um marco metodológico.

3.2 As duas faces da alteridade: o sociocultural e o geográfico

Consideremos um ponto de vista anteriormente lançado: em todos os enunciados que produzimos ou consumimos, inclusive os marcadamente ligados às culturas locais, estamos tratando de tomadas de posição. Formas de delimitar, assim, aquilo que nos é familiar e opô-lo à enorme complexidade de culturas, modos de vida e saberes acumulados por outros agrupamentos e nações. É um processo inescapável, já que só damos sentido à nossa existência organizando-a como um todo coerente, narrável e articulado em torno de identidades socioculturais sedimentadas. Estas identidades, porém, há muito se mostram como construções instáveis, enfraquecidas pela circulação global de informações – processo que tomou força ao longo do século XX, suscitando reflexões diversas nas ciências sociais.

É assim que, para fins metodológicos e de compreensão do universo no qual caminharemos, precisamos examinar mais atentamente os procedimentos de demarcação de fronteiras entre o eu e o outro nas interações comunicacionais. E, assim, alcançar o posicionamento que relativiza a própria noção de alteridade com a qual trabalharemos na análise dos discursos televisuais de ficção e informação.

Com foco na construção da diferença, Kathryn Woodward (2000) é uma das autoras que posiciona com maior clareza o ponto nodal da questão identitária na contemporaneidade. Para ela, é nas oposições construídas na interação social que a cultura molda a identidade, “ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade” (WOODWARD, 2000, p.18-19). É um processo que,

como já vimos, envolve uma busca pela centralidade do sujeito, em um determinismo que se traduz em juízos de valor, jogos de poder e na construção de campos opositivos. Sintetiza a autora:

As formas pelas quais a cultura estabelece fronteiras e distingue a diferença são cruciais para compreender a identidade. A diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições (...) as identidades são construídas por meio de uma clara oposição entre “nós” e “eles” (WOODWARD, 2000, p.41).

O que é interessante notar, seguindo Woodward, é que esse processo veio reconfigurando-se ao longo do século XX sob influência direta da globalização – este complexo movimento econômico, político e sociocultural, estudado à exaustão nos mais diversos campos de conhecimento (BAUMAN, 2005; MAGALHÃES, 2004; CANCLINI, 2000; MARTÍN-BARBERO, 2004a), que muito resumidamente se pode traduzir na circulação em massa de toda sorte de produtos, bens culturais, informações, conhecimentos e narrativas, diluindo fronteiras simbólicas que separavam as comunidades nacionais e suas estruturas identitárias.

Para Woodward, as oportunidades geradas em um mundo de conexões cada vez mais ágeis e múltiplas permitem, por um lado, a (re)afirmação de culturas, modos de vida e tradições locais em escala global; por outro, o relativo assentamento da diferença, subjugada à indústria da cultura e aos processos de hegemonia e poder simbólico; e, em uma terceira via que em muito nos interessa, também abrem espaço para brechas – ou fissuras, como denomina Bhabha (1998) – a partir das quais as insurgências de identidade brotam e se fazem ouvidas.

Se, em linha com raciocínios anteriores, entendemos que o processo de construção da cultura perpassa escolhas e juízos de valor, é natural que a construção identitária produza ocultamentos. Para Woodward, porém, a globalização tende a reforçar a redundância na mesma medida que abre espaço para uma maior diversidade. No jogo das identidades no mundo globalizado há pequenas insurgências de grupos reafirmando suas identidades e localismos, mesmo que sejam migrantes diaspóricos, em outras localidades, nações e países. Isso porque:

A globalização (...) produz diferentes resultados em termos de identidade. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e

reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade (WOODWARD, 2000, p.21).

Um conceito de grande importância para compreendermos tais dinâmicas é o de *fronteira* – que pode ser tangenciado a partir das reflexões da semiótica da cultura, sobretudo nos estudos de Iuri Lotman (1998). Em seu *La Semiosfera*, reflexões sobre as formas com as quais comunidades interagem entre si e trocam informações são aplicadas ao campo cultural por meio da semiosfera – entendida como “um continuum semiótico, totalmente ocupado por formações semióticas de vários tipos e que se constituem em vários níveis de organização” (LOTMAN, 1998, p.22, tradução livre)³.

De caráter concreto e material, a semiosfera pode ser entendida como um agrupamento de identidades e discursos que se reforçam mutuamente, definido por meio da produção de diferenças – em sintonia, portanto, com o raciocínio advindo dos estudos culturais – e da construção de uma linguagem comum. É por meio deste espaço, diz o autor, que se tornam “possíveis a realização dos processos comunicativos e a produção de novas informações” (LOTMAN, 1998, p.23, tradução livre)⁴ pelos agrupamentos humanos.

Para entender de que modo diferentes semiosferas comunicam-se e conseguem visualizar um mapa geral umas das outras, Iuri Lotman recorre à noção de fronteira, definindo-a como uma soma de “filtros” bilíngues – aqui, devemos ressaltar que se trata de uma metáfora, calcada na linguagem verbal, mas aplicável aos demais tipos de produção discursiva – a partir dos quais um texto se faz legível para outras “línguas”, inclusive e sobretudo fora da semiosfera que lhe deu origem. Além de essencial como campo de demarcação e oposição, as fronteiras são, portanto, um interstício comunicativo, lugar em que as “não mensagens” adquirem sentido e se tornam reais para seus diferentes receptores. Sumariza Lotman (1998, p.26, tradução livre)⁵:

A função de toda fronteira e película (...) se resume a limitar a penetração do externo no interno, a filtrá-lo e elaborá-lo adaptativamente. Em diversos níveis, essa função invariante se realiza de diferentes maneiras. No nível da semiosfera, significa a separação do próprio e do alheio, a filtragem de

³ No original: “un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan em diversos niveles de organización”.

⁴ No original: “posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información”.

⁵ No original: “la función de toda frontera y película (...) se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. En los diversos niveles, esta función invariante se realiza de diferente manera. En el nivel de la semiosfera, significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información”.

mensagens externas e a tradução destas a uma linguagem própria, assim como a conversão das não-mensagens externas em mensagens, ou seja, a semiotização do que entra de fora e sua conversão em informação.

Fronteiras são, portanto, os locais em que o confronto das diferenças e o reforço das semelhanças ocorrem concomitantemente, atuando de maneira decisiva na articulação das culturas e dos universos identitários. Não à toa, o autor diz que “tomar consciência de si mesmo no sentido semiótico-cultural significa tomar consciência da própria especificidade, da própria contraposição a outras esferas” (LOTMAN, 1998, p.28, tradução livre)⁶: a contraposição que vislumbramos por meio dos espaços fronteiriços é o que define a sensação de conforto das identidades e das identificações.

Um elemento interessante no raciocínio de Lotman – que examinaremos e aplicaremos na quarta parte desta tese, à hora de decompor os elementos estruturais e estratégias das narrativas de alteridade – é a possibilidade de materialização da fronteira em sujeitos específicos. Desse modo, neles e por meio deles são protagonizados os processos de tradução e conversão das mensagens exteriores, bem como dos textos culturais internos que são reproduzidos externamente, para diferentes públicos. Para o autor, essas pessoas (ou organizações), que “pertencem a dois mundos”, “se estabelecem na periferia territorial, na fronteira do espaço cultural e mitológico” (LOTMAN, 1998, p.27, tradução livre)⁷, permitindo aos agrupamentos e indivíduos criar não apenas sua organização interna, mas também a desorganização externa que define a alteridade.

Esse mesmo fenômeno de embate de diferenças e reforço das semelhanças é examinado por Bhabha (1998). Seu detalhado estudo sobre a produção e escrita das nações ocidentais – esses campos em que a localidade da cultura é vivenciada e reforçada cotidianamente – trabalha com a ideia de que, ao construir uma noção de identidade via produção narrativa, toda comunidade tende a definir seus critérios e fronteiras não somente a partir do que é externo, mas também a partir de elementos internos que são desconsiderados nas representações hegemônicas.

Desse modo, todo “congelamento” da nação em um discurso abre brechas para futuros questionamentos, desatualiza a narrativa da nação e define sua própria instabilidade: aquilo que é visto como homogêneo nada mais é do que uma ilusão de ótica, reflexo das relações de poder engendradas no corpo social, no discurso e nas fronteiras da nação imaginada.

⁶ No original: “tomar conciencia de si mismo en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas”.

⁷ No original: “se establecen en la periferia territorial, en la frontera del espacio cultural y mitológico”.

A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. O problema não é simplesmente a ‘individualidade’ da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população (BHABHA, 1998, p.209).

Ou seja: temos um cenário complexo, em que comunidades e sujeitos descentralizados e descentrados, que “vestem” diferentes identidades a partir das interações e experiências cotidianas, são representados como um todo coerente – todo este que, na prática, não é capaz de abarcar a complexidade do ambiente social. É assim que, pouco a pouco, surgem as insurgências mencionadas anteriormente por Woodward (2000) e definidas de maneira precisa por Bhabha: as contra-narrativas que questionam as representações recorrentes e redundantes, que expõem a multiplicidade da vida e que enriquecem as interações culturais – mediadas ou não.

A noção de contra-narrativa vem como resposta à crescente necessidade de explicar que o espaço nacional é definido em função de múltiplas fronteiras: as que estão dentro e são definidas por seus sujeitos, muitas vezes em relações conflituosas, e as que estão fora e são demarcadas a partir de um discurso totalizante. Por ver que a “ameaça” que representa a diferença cultural “não é mais um problema do ‘outro’ povo”, e sim “uma questão da alteridade do povo-como-um” (BHABHA, 1998, p.213), o autor enxerga nessas narrativas de quebra e contestação – que se refletem nas manifestações artísticas alternativas, nos discursos políticos de oposição, nos movimentos de minorias étnicas e sociais etc. – oportunidades para derrubar o potencial homogeneizante e disfuncional da globalização. Nas palavras do autor:

As contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais ‘comunidades imaginadas’ recebem identidades essencialistas (BHABHA, 1998, p.211).

Assim como Hall (2001), Bhabha vê na fragmentação do sujeito contemporâneo e na necessidade de produção de memória, tradição e continuidade das nações por meio de suas representações os motivos para a problemática relação entre identidade e alteridade, bem como para a produção de narrativas que reforçam e questionam o nacional a um só tempo. A cultura de uma comunidade, diz, “vem a ser articulada como uma dialética de temporalidades diversas – moderna, colonial, pós-colonial, ‘nativa’ – que não pode ser um conhecimento que se estabiliza em sua enunciação” (BHABHA, 1998, p.215).

Em sintonia com os raciocínios de Martín-Barbero (1997; 2004a) sobre a questão das mediações e das negociações e resistências existentes nos produtos massivos da indústria cultural, a perspectiva de Bhabha é de que a complementaridade das contra-narrativas – seu potencial de trazer o novo, de evocar a atualização, de convocar a mudança e a renovação das representações – atua na pós-modernidade como um campo de experimentação, produção e negociação de sentidos.

Insinuando-se nos termos de referência do discurso dominante, o suplementar antagoniza o poder implícito de generalizar, de produzir solidez sociológica. (...) O poder da complementaridade não é a negação das contradições sociais pré-estabelecidas do passado ou do presente; sua força está (...) na renegociação daqueles tempos, termos e tradições, através dos quais convertemos nossa contemporaneidade incerta e passageira em signos da história (BHABHA, 1998, p.219).

Ou seja: podemos aferir que as narrativas da nação – e, extensivamente, as narrativas de alteridade – são uma ilusão (necessária) que produzimos para nos sentirmos mais confortáveis em nossa experiência cotidiana. Em termos não formais, representam o mesmo movimento: o de ida e vinda de sentidos, informações, modos de vivenciar o mundo, que nos constituem enquanto sujeitos e sociedades e delimitam nossas fronteiras. Ao representar identidades que, na prática, não são unificadas, reforçam o que Woodward (2000, p.14) afirma: “pode haver contradições no seu interior” – na realidade, *deve*. E estão constantemente sujeitas às quebras, fissuras e aos questionamentos trazidos pelas contra-narrativas, que evocam e trazem à luz a diferença cultural que, em vão, tenta-se ocultar no plano das representações sociais.

Ao longo de nossa análise, a ser executada na quarta seção do trabalho, verificaremos como as tensões entre o familiar e o distante na tradução do outro, a construção de fronteiras e os processos contra-narrativos operam como indutores da experiência da alteridade representada nas narrativas jornalísticas e de ficção.

Além disso, as reflexões até agora apontam para uma necessidade metodológica que definirá os próximos pontos da pesquisa. Como trataremos de narrativas que abordam diferentes comunidades e países nos discursos informativos e de ficção da televisão brasileira, precisamos definir o que trataremos como alteridade. Para isso, reforçamos a perspectiva já adotada anteriormente (LOBATO, 2014a) à hora de analisarmos as representações do exótico na telenovela, segundo a qual definimos duas categorias de alteridade com as quais trabalhar: geográfica e sociocultural.

A primeira, comumente associada aos enunciados que tratam de países exóticos e locais pretensamente misteriosos para o homem ocidental, diz respeito à diferença produzida discursivamente para dar conta de comunidades espacialmente distantes daquelas a que a narrativa se destina; é o caso, por exemplo, de uma reportagem jornalística que aborda os modos de vida e costumes de um país no Oriente Médio – ou de uma telenovela parcialmente ambientada na Europa Central ou na África. Neste caso, trata-se de um outro no sentido clássico do termo – o estrangeiro, exógeno ou distante –, tido por autores como Todorov (1993, p.154) como a peça mais relevante nos diálogos interculturais. Nas palavras do autor, “a pedra de toque da alteridade não é o *tu* presente e próximo, mas o *ele* ausente ou afastado”.

É justamente em contraposição a tal assertiva que definimos a categoria de alteridade sociocultural. Diferentemente da primeira, que se baseia na territorialidade, trata-se, nesta, de um outro cuja diferença reside, acima de tudo, nas práticas, nos costumes e hábitos culturais; é o famoso *estrangeiro que está ao lado*, gerado e identificável a partir de processos contra-narrativos, que pode ser identificado das mais diversas maneiras no campo das representações – em matérias de telejornal que mostram a vida no sertão brasileiro e no bioma amazônico, comumente associados ao exótico nacional, por exemplo; em documentários sobre o cotidiano de comunidades periféricas de grandes cidades; em obras de ficção que abordam os costumes religiosos de determinados grupos sociais do próprio País; em obras literárias que versam sobre subculturas urbanas e populações tradicionais; entre outros.

Não é difícil perceber consonância entre a segunda categoria – mais complexa e de difícil identificação, em muitos casos, por confundir-se com as narrativas identitárias em suas estruturas enunciativas – e a noção de contra-narrativa, discutida anteriormente com base nas reflexões de Bhabha (1998). Ao trabalhar de maneira frequente com discursos de resistência e elementos culturais tidos como exóticos dentro do próprio ambiente semiológico do qual emergem, as narrativas de alteridade que se pautam pela diferença sociocultural indicam múltiplos caminhos para construir e trabalhar com representações que enfraquecem – e às vezes efetivamente derrubam – fronteiras internas, artificialmente erguidas, das comunidades, pondo em xeque narrativas identitárias ou nacionais essencialistas e totalizantes.

Essa diferenciação, de natureza meramente formal, apoiará nossa proposta metodológica de examinar, a um só tempo, materiais jornalísticos e de ficção que abordam outros países e os diferentes biomas do Brasil. Nossa hipótese, a ser verificada nas análises subsequentes, é a de que a alteridade geográfica e a sociocultural compartilham algumas estruturas de representação e enunciação, mas ao mesmo tempo ostentam diferenças sutis à

hora de converter os vários outros nacionais e estrangeiros em discurso compreensível para o público telespectador.

Antes de partimos à demarcação e observação do *corpus*, porém, há alguns percursos teóricos essenciais. O primeiro é compreender como as reflexões até aqui tratadas se inscrevem no ambiente midiático: somos confrontados com uma série de questões associadas à cultura visual e à linguagem imagética – que, combinada com a narrativa sonora e verbal/em texto, compõe o complexo universo de códigos da televisão – que envolvem não apenas a análise das mídias audiovisuais, mas também das práticas humanas mediadas pelo olhar e pela abstração, com reflexos diretos no campo do pensamento, da experiência e da vivência na contemporaneidade.

Em seguida, na terceira parte, também devemos examinar estudos que versam sobre os discursos jornalístico e de ficção, com foco específico, respectivamente, nos formatos de grande reportagem e telenovela. Do percurso histórico às principais correntes, reflexões e hipóteses lançadas sobre cada formato, levantaremos alguns pontos que permitem defini-los como categorias definidoras da identidade e da cultura televisivas do País. Munidos destes raciocínios, que serão trabalhados nos próximos capítulos, poderemos mergulhar em nosso objeto de estudo com maior aprofundamento e precisão.

PARTE II

—

IMAGEM E EXPERIÊNCIA:

QUESTÕES DE ALTERIDADE NAS NARRATIVAS TELEVISUAIS

A primeira etapa de nosso trabalho teve um tema bem definido: a narrativa – com todas as implicações decorrentes dos processos de enunciação na configuração do sujeito, das comunidades e das noções de identidade e alteridade. Examinamos algumas características dessa produção incessante de textos e discursos, uma das marcas mais antigas da cultura humana, bem como as estruturas que a regem e os efeitos de sentido e representações que nascem a partir de sua circulação. Agora, é preciso promover uma aproximação real com nosso objeto de estudo. Apresentados os primeiros debates sobre os modos com que narramos o mundo, devemos mergulhar naquela que, como linguagem, formato ou processo, operação psíquica ou produção técnica, rege, cotidianamente, as relações que estabelecemos entre nós e com o ambiente externo, operando em um sistema discursivo próprio: a imagem.

Como já ressaltamos, nossa hipótese, a ser verificada a partir da análise do discurso televisual sobre a alteridade, é a de que as narrativas audiovisuais são um campo de reconfiguração e domesticação da experiência de entrar em contato com o outro – que é convertido em discurso e codificado a fim de se tornar legível, com vistas à sua apreciação por um tipo específico de audiência. Por isso, entender as operações da imagem, desde os processos imaginativos, psíquicos e artísticos até sua transformação nos ambientes comunicacionais dos séculos XX e XXI, é tão importante quanto decifrar os processos e as estruturas do discurso verbal. É na combinação desses dois instrumentos de produção da linguagem que, enfim, chegaremos aos gêneros jornalístico e de ficção e aos processos que os geram e conformam no espaço televisivo.

Nosso percurso se iniciará em estudos que mergulham na questão do olhar e de como a produção e circulação de imagens se constitui como campo de afloramento da subjetividade e do pensamento simbólico. É a partir desse cenário que surge a intervenção técnica, capaz de produzir novas formas de comunicação visual, que veio se qualificando ao longo dos últimos séculos. Dotados das reflexões sobre os novos vínculos possibilitados pela circulação de imagens em larga escala, incluindo seus efeitos sobre a consciência individual e os modos de vivência cotidiana do homem, podemos, então, discutir o estatuto da imagem na contemporaneidade, que se articula, nos estudos recentes, em uma notável oposição a respeito

do que ela significa: espetáculo e recrudescimento da experiência e do olhar ou, no outro rumo, interface capaz de enriquecer, novamente e em um curioso retorno às origens, nosso processo de decodificação do mundo.

É assim que chegamos à hipótese da *imagem evenemencial* – ou seja, um determinado tipo de registro do real que se configura, a um só tempo, como produto e fio condutor das experiências de vida, como captura e moldura de mundo, passível de identificação nos diferentes suportes e formatos de produção imagética. Capazes de sugerir a lógica do sentido (simbólica), a materialidade (indicial) e a visualidade (icônica) do instante que é registrado pelos dispositivos ou pelo olhar humano, as imagens evenemenciais sinalizam um caminho possível para a análise dos discursos televisuais como indutores de experiência – caminho que efetivamente buscaremos fazer na quarta parte deste trabalho, na análise do *corpus*.

Em seguida, mergulhamos na televisão como campo no qual assentar nossas reflexões sobre a representação de alteridade: a ideia é discutir seu histórico e consolidação, os gêneros e formatos que a caracterizam e algumas correntes que avaliam sua relação com a constituição do espaço público contemporâneo, com o comportamento coletivo e com a atualização da linguagem audiovisual como um todo – enfatizando os elementos estéticos da TV brasileira nos dias de hoje. Ao fim, e pautados pelos raciocínios até agora empreendidos, discutiremos de que modo a experiência de alteridade nas mídias pode atuar de maneira prescritiva sobre as percepções de universos socioculturais e/ou geográficos distantes sob representação, promovendo mediações cruciais para a produção de sentido.

4. OPERAÇÕES DA IMAGEM: O OLHAR, A TÉCNICA E OS E VÍNCULOS ENUNCIATIVOS

Os homens hoje vivem no mundo. Não vivem nem na linguagem. Vivem na verdade nas imagens do mundo, de si próprios e dos outros homens que foram feitos, nas imagens do mundo, deles próprios e dos outros homens que foram feitos para eles (KAMPER, 2001, p.7).

Ao afirmarmos, no capítulo anterior, que a necessidade humana de converter sua própria experiência em discurso está na base de todos os procedimentos de conformação social e individual, abrimos espaço para uma discussão que ultrapassa o âmbito das narrativas escritas ou orais: trata-se, como bem aponta Dietmar Kamper no trecho acima, de uma relação entre nós, o mundo e as representações que construímos – relação esta regida, em maior ou menor proporção, pelas imagens. É a partir de sua lógica de produção e circulação, das sociedades primitivas ao século XXI, que podemos compreender como, quando combinada à linguagem oral ou escrita, a visualidade se converte em fator de ampliação e determinação da vivência no âmbito dos dispositivos comunicacionais contemporâneos.

Os caminhos de que dispomos para abordar essa questão são vastos e diversificados. Vários autores (BAZIN, 1983; KAMPER, 2001; DUBOIS, 1994; DEBRAY, 1993; FLUSSER, 2007; 2008; MACHADO, 2002; CATALÀ, 2005) propõem um exame minucioso das imagens nos mais diversos suportes e dos efeitos provocados por sua circulação; nosso intuito é resgatar algumas destas reflexões para, pouco a pouco, alcançar o raciocínio que pressupõe a evenemencialidade – ou capacidade de produção discursiva da experiência – dos processos imagéticos, com implicações diretas (e alinhadas ao que já discutimos sobre o discurso) na conformação dos sentidos de identidade e alteridade nos produtos televisuais.

Das imagens mentais/psíquicas às expressões pictóricas, passando pela fotografia, pelo audiovisual e, por fim, pelas imagens digitais, todas mantêm relação estreita com a produção de consensos e olhares sobre o mundo: com um modelo específico – mediado – de experiência que permite a criação sobre os fenômenos cotidianos, seu arquivamento e a transmissão de informações essenciais à sobrevivência da cultura e da coletividade. Nesse sentido, cabe iniciar nosso percurso discutindo aquilo que está na base de toda operação da imagem: a questão do olhar – e de como este atua, a um só tempo, no sentido de documentar, substituir e transpor o real em um processo complexo e determinado por sucessivos diálogos, interações e recortes.

Teóricos que se debruçam sobre a gênese e o estatuto das imagens, como Kamper (2001), Debray (1993) e Bazin (1983), percebem, na sua produção, um movimento simultâneo de busca pela superação da efemeridade dos fenômenos, por seu registro e, também, por sua própria transfiguração. Por ser “presença, representação e simulação de uma coisa ausente”, as imagens, diz Kamper (2001, p.12), possuem natureza ambígua: atuam como “substitutas daquilo que falta, que é ausente” (KAMPER, 2001, p.14), mas também como instrumento de objetivação e presentificação daquilo que representam. Nas palavras de Baitello (2005a, p.22), as imagens atestam “a presença de uma ausência e a ausência de uma presença”.

Ou seja, nosso propósito, ao produzirmos imagens que ajudam na compreensão dos fenômenos, é ultrapassar um instante específico, só vivo no próprio olhar lançado àquela hora: convertê-lo em memória, em algo que possa ser resgatado e tenha (mesmo que relativa) materialidade. É por isso que, seguindo os raciocínios do autor – e muito em sintonia com as reflexões anteriores sobre a narrativa⁸ –, a imagem possui ao menos três funções: “a de presença mágica, a de representação artística e a de simulação técnica, entre as quais existem múltiplas intersecções e superposições” (KAMPER, 2001, p.7). Ou seja: ela reflete/presentifica, representa e simula, com todas as sutilezas que separam o sentido de tais termos.

De um lado a outro, percorremos duas perspectivas: a que toma a imagem como atestado de existência de algo, processo que ganhou mais força com a ascensão da tecnoimagem, como veremos mais adiante; e a que a considera um instrumento de representação não mimética do real, eminentemente criativa e vinculada aos processos culturais e artísticos. É entre elas que o processo de significação no campo visual sempre se constitui:

Essa posição mutável [da imagem], entre uma ordem mágica da plena presença na qual a imagem é idêntica àquilo que mostra e uma ordem da representação que tende ao vazio, no qual, no melhor dos casos, é semelhante (uma impressão, um espelho, uma semelhança...), nunca se perdeu de todo (KAMPER, 2001, p.2).

⁸ Interessante notar que, para alguns autores, como Bazin (1983) e Debray (1993), as imagens não atuam como linguagens em sentido estrito – estão em um sistema semiótico e comunicacional distinto. Para o último, inclusive, o visual corresponde à “infância do signo”: a imagem, nesse sentido, “é simbólica, mas não tem as propriedades semânticas da língua” (DEBRAY, 1993, p.46). É uma perspectiva da qual discordaremos em vários pontos, reforçando a similaridade e comparabilidade das operações informativas, transfigurativas e identitárias perpetradas nas linguagens oral, escrita e imagética.

Por isso, devemos considerar que medidas simples, como memorizar uma paisagem ou figura, desenhá-la/pintá-la, bater fotos ou filmar determinado fenômeno, têm gênese comum na necessidade de evocar e substituir o real por sua própria imagem – em geral, a fim de decifrá-lo. É princípio semelhante àquele que anteriormente expusemos no campo dos discursos: por natureza, narrativizamos a própria vida – e, também, recorrendo a imagens que surgem na nossa mente, nos aparelhos técnicos, nos suportes físicos e nos dispositivos. E esse processo, como bem aponta Merleau-Ponty (1989) em sua discussão sobre o olhar e o papel do pintor – ou operador de representações, como poderíamos aferir – na contemplação do mundo, envolve também um processo de “mergulho” do indivíduo no ambiente. “Imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo. E, por seu lado, esse mundo, de que ele faz parte, não é em si ou matéria” (MERLEAU-PONTY, 1989, p.278).

Aferimos, assim, a hipótese de que o olhar é, mais que uma operação fisiológica, um ponto de partida para as operações que envolvem a leitura do mundo e uma ferramenta essencial à sobrevivência da cultura e do humano, em sentido mais amplo, por meio de sua própria imersão no ambiente. Ou, como diz Vilém Flusser (2007, p.142), sobre a função das imagens em nossa contemplação do mundo:

As imagens são mediações entre o homem e o seu mundo, que para ele se tornou imediatamente inacessível. São ferramentas para superar a alienação humana: elas tinham a função de permitir a ação dentro de um universo no qual o homem *não vive mais de forma imediata, mas o enfrenta* (grifos nossos).

Em um estudo detalhado sobre a questão do olhar nas sociedades ocidentais, Debray (1993) levanta raciocínio semelhante ao evocar o que denomina “compulsão imaginária” – a saber, nossa tendência a produzir e consumir imagens sobre tudo aquilo que pretendemos interpretar. Desde as imagens esculpidas até as pinturas presentes em ornamentos, instrumentos mortuários, utensílios ou em formas ancestrais de escrita, o homem tende a buscar nas imagens o preenchimento de vazios ou angústias – dentre os quais estão a ideia de mortalidade e a sensação de não conseguir capturar em plenitude os fenômenos que se oferecem aos sentidos. Ou seja: tomamos o olhar – assim como as narrativas e representações – como instrumento de sobrevivência psíquica.

O autor atesta que a função da representação e das imagens é “tornar presente o ausente. Portanto, não somente evocar, mas substituir. Como se a imagem estivesse ali para preencher uma carência, aliviar um desgosto” (DEBRAY, 1993, p.38). Esse papel de

suplantar o próprio mundo que enuncia possui uma dimensão *mágica* – termo também evocado por Flusser (2007; 2008; 2011) e Kamper (2001). Vincula o concreto ao abstrato e opera no sentido de mediar as relações entre indivíduos e o mundo, de maneira mais intensa que a linguagem textual. O texto comunica e convida à reflexão, *possui um fim*; a imagem, por sua vez, é ponto de partida, aventa sentidos e instiga. Mais que fim, é *meio* – ou *mediação*.

A imagem – primeiramente esculpida; em seguida, pintada – é, na origem e por função, mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma comunidade e uma cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjugam. Essa imagem não é um fim em si, mas um *meio* de adivinhação, defesa, enfeitiçamento, cura, iniciação. (...) De forma mais sucinta: um verdadeiro *meio de sobrevivência* (DEBRAY, 1993, p.33, grifos do autor).

Um ponto extremamente importante levantado por Debray é o potencial comunicativo do campo visual. Comparando-o à linguagem oral ou escrita, o autor reforça que a multiplicidade de sentidos que podem ser aventados por uma imagem torna-a mais suscetível à interpretação – por isso, é ao mesmo tempo mais rica no que pode enunciar e menos clara a respeito do que efetivamente quer dizer, atuando como mediação, e não mensagem encerrada em si mesma, com sentido único.

Uma cadeia de palavras tem um sentido; uma sequência de imagens tem mil. Uma palavra pode ter larguíssimo número de acepções, mas suas ambivalências são identificáveis em um dicionário, exhaustivamente enumeradas: pode-se chegar ao fim do enigma. Uma imagem é para sempre e definitivamente enigmática, sem “boa lição” possível (DEBRAY, 1993, p.59).

Assim, o autor alcança uma hipótese para nós muito fecunda – e bastante disseminada no senso comum: a de que a imagem possui uma natureza mais “contagiosa” ou “viral” que o escrito, por isso mesmo servindo, no comportamento coletivo, como um importante instrumento de coesão. Deriva de sua natureza mágica o “dom capital de consolidar a comunidade crente”, produzindo, “pela identificação dos membros à Imago central do grupo” (DEBRAY, 1993, p.91), uma organização social que podemos relacionar aos raciocínios de Freud (1976) sobre as vinculações das massas. Mais do que o texto, a imagem convocaria ao reconhecimento, à interação e à identificação. Podemos aferir, inclusive, que fixaria representações de modo mais imediato – e com intencionalidades menos explícitas – do que as produções discursivas verbais ou escritas.

A riqueza operativa das imagens e suas diferenças com relação à palavra são um importante objeto de análise dos estudos de Vilém Flusser. Em um raciocínio complexo, o autor propõe identificarmos a escrita como um “metacódigo” da imagem: ou seja, um meio de descrevê-la e explicá-la. Para Flusser, os textos que criamos para representar conceitualmente o mundo não o significam diretamente. “Os conceitos não significam fenômenos, significam ideias”, as quais estão vinculadas a imagens que as sinalizam – por isso, diz o autor, “decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos. A função dos textos, assim, é a de explicar imagens; a dos conceitos, analisar cenas” (FLUSSER, 2011, p.10).

A percepção do autor é a de que o trabalho de compreensão perpassa um processo de abstração, ou seja, de descrição e produção conceitual para compreendermos os fenômenos do chamado “mundo-texto”. O lugar da imagem, diferentemente do atribuído à escrita, é o de trazer à tona, tornar concreto o abstrato; já o da escrita é, basicamente, o de distanciar-se da concretude para descrevê-la e, assim, “facilitar o deciframento das imagens” (FLUSSER, 2007, p.140) que a significam. Não à toa, ele atesta que “todos os textos, mesmo os mais abstratos, significam, em última análise, uma imagem” (FLUSSER, 2007, p.140), e que não é possível apropriar-se do ambiente exterior sem fazer, antes, representações visuais dele. As imagens são, assim, *ponto de partida para os* – e não um simples reflexo dos – textos que interpretam o mundo, vivendo em relação simbiótica com estes.

Como superfície que descreve o real, aparentemente apresentando-o com grande objetividade, a imagem é, portanto, um veículo de acesso ao mundo e, extensivamente, poderoso campo de inserção da subjetividade. Figura na história em suportes os mais variados – primeiro nas próprias imagens mentais, depois em gravuras, pinturas rupestres, artes plásticas, materiais impressos e no audiovisual contemporâneo –, ajudando no processo de conformação do indivíduo e na própria configuração da linguagem, que surgiu, como vimos, visando a decifrá-la.

Tais questões, porém, sofrem alterações a partir da combinação de procedimentos e suportes técnicos que reconfiguram o estatuto e os modos de circulação de representações visuais. É com a ascensão da *imagem técnica* ou *tecnoimagem* que passamos, pouco a pouco, a viver de certo modo pisando sobre as imagens, ao invés de tê-las como referências interpretativas – mudança essa que evoca uma série de possibilidades e riscos, como veremos mais adiante.

Anteriormente, expusemos o raciocínio de que a produção de imagens pelo homem busca, a um só tempo, a leitura/transposição do mundo para o suporte visual – com fins documentais – e sua representação estética, com fins que ultrapassam o objetivo de mimetizar

o real. Esta última função, vinculada a uma espécie de “utilitarismo antropocêntrico” (BAZIN, 1983, p.122), de natureza puramente documental, foi um compromisso – e também uma ilusão – constante das formas de documentação visual ao longo da história humana, inclusive nas artes, durante o Renascimento. Porém, com a ascensão de técnicas de reprodução, em especial a fotografia, no século XIX, o estatuto da imagem passa a potencializar essa característica de produção do real nos meios técnicos. Capazes de capturar um instante e registrá-lo em imagens estáticas ou em movimento, cientificamente verossímeis e aparentemente neutras e imparciais, os dispositivos comunicacionais modernos reforçam a “utopia de um total controle do visível” (MACHADO, 2002, p.225) por meio da técnica. Ao invés de ressignificar, como o pintor que registra uma paisagem conforme sua sensibilidade ou o homem pré-histórico que rascunha na parede da caverna momentos de sua rotina, recriando-os, a palavra de ordem é reproduzir – *espelhar* – o mundo.

Em um período de aproximadamente dois séculos, fotografia, vídeo e simulações virtuais surgiram, pretendendo transpor com veracidade e imparcialidade cada vez maiores os fenômenos do mundo, com vistas ao apagamento da subjetividade do processo de representação. A presença do aparelho, no lugar do olho ou da mão do homem, busca tirar dele o papel de “ler” o mundo: ao invés das operações humanas, haveria um processo fotoquímico (e, mais à frente, digital) que permitiria um registro instantâneo e de grande precisão dos fenômenos em imagem. Haveria, aí, a ideia de termos ultrapassado, em uma pequena parcela da história da humanidade, diversas fases da “história da fabricação” proposta por Vilém Flusser: a fase das mãos, a das ferramentas e das máquinas deu lugar à dos aparelhos eletrônicos (FLUSSER, 2007, p.36).

Não à toa, autores como Bazin (1983) enxergam, no momento de ascensão da imagem fotográfica, uma espécie de libertação no plano das artes, que deixam de lado sua busca pela perfeição e sincronia com o real, voltando a perseguir a superação da mimese bruta – transição especialmente perceptível nos movimentos abstracionistas e impressionistas surgidos após o século XIX –, enquanto esse papel “imitador” passa a ser atribuído à fotografia e às outras técnicas audiovisuais. Com a imagem técnica, alcança-se uma formação material de representações que se fundariam na ausência relativa da intervenção humana. Como diz o autor:

Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível

que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos de sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno ‘natural’, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica (BAZIN, 1983, p.125).

Embora haja uma série de aspectos a questionar nessa suposta neutralidade – o que faremos mais adiante –, o raciocínio de Bazin aponta para o que vários autores, mais ou menos críticos com relação à imagem, argumentam: a ascensão das tecnoimagens promove transformações relevantes nos modos de interação entre homem e mundo. Elas alteram as estratégias de autenticação do real e de circulação de informação, impactam as estruturas e nos gêneros narrativos e, inclusive, modificam os modelos de pensamento e consciência do homem, em sua relação com o ambiente externo.

O conceito de imagem técnica, originalmente formulado por Flusser (2007; 2008), alude, sobretudo, às representações produzidas sob a intervenção de dispositivos ou aparelhos: fotografias, vídeos, clipes, simulações, gráficos etc. São, de forma bastante direta, “virtualidades concretizadas e tornadas visíveis” (FLUSSER, 2008, p. 24). Cabe, porém, reforçar aqui o que autores como Machado (2002) apontam: a técnica está presente na produção visual desde muito antes da existência do aparelho fotográfico ou da câmera de vídeo. A pintura rupestre e as artes visuais, por exemplo, são também produtos da aplicação técnica humana à hora de pintar/desenhar – o que avança a possibilidade de que toda expressão visual exteriorizada é, por essência, tecnoimagética. Como diz Machado (2002, p.223), reinterpretando o pensamento de Flusser, “toda imagem materializada em algum tipo de suporte é o resultado da aplicação de algum tipo de técnica de representação pictórica”.

Desse modo, alcançamos uma noção mais ampla, que concebe o universo das imagens técnicas como “um campo de fenômenos visuais e audiovisuais em que a intervenção da técnica produz uma diferença no universo das imagens” (MACHADO, 2002, p.224). É toda imagem que possui seu estatuto e seu formato enunciativo transformados pelo próprio suporte ou técnica que a produz. Fruto de um complexo processo de codificação/decodificação do mundo, a tecnoimagem é capaz de alterar, conforme argumenta Flusser (2007), a forma com que lidamos com o ambiente exterior.

De acordo com o autor, a natureza *mágica* das representações visuais alcança sua máxima eficiência na contemporaneidade: a ilusão produzida por imagens cada vez mais verossímeis, informativas e ricas em elementos faz com que passemos a viver na “superfície” dos fenômenos, e não mais nas representações abstratas – essencialmente escritas – que os interpretam. Ou seja: depois de nos debruçarmos sobre o mundo para descrevê-lo e

compreendê-lo, hoje estamos contemplando este mesmo mundo a partir das imagens que mostram sua superfície, sendo necessário mergulhar nos conceitos que as originaram para entender o real em sua plenitude; rumávamos do abstrato ao concreto, usando os conceitos para entender os fenômenos, e hoje devemos fazer o caminho inverso. Caminhar do concreto ao abstrato, usando as imagens para entender os conceitos que interpretam o mundo.

É assim que, aos poucos, o denominado *pensamento em superfície* – modo de cognição orientado pelas imagens – passa a sobrepor-se ao *pensamento conceitual* (ou em linha), cujo eixo de direcionamento é o texto. Para o autor, “estamos vivendo em um mundo imaginário, no mundo das fotografias, dos filmes, do vídeo, de hologramas, mundo radicalmente inimaginável para as gerações precedentes” (FLUSSER, 2008, p.41-42): em suma, em um mundo de processos imaginativos, construído a partir de tais imagens. É um complexo movimento no qual as imagens, antes criadas a fim de registrar ou transfigurar o mundo, acabam por substituí-lo, alterando nossos modos de experiência e vivência.

O pensamento em linha, muito associado pelo autor ao discurso histórico convencional, diz respeito à busca de explicações conceituais para o mundo. Nele, operamos sobre o mundo por meio de ideias e reflexões abstratas, criadas para interpretá-lo. Vincula-se a um código especializado (os sistemas linguísticos), que permite uma leitura racional e detalhada dos elementos do mundo e sua posterior descrição. Já o pensamento em superfície é operado por imagens e cenas, que representam tais conceitos e os oferecem para visualização imediata. Flusser associa esse processo a um modo “pós-histórico” de vida, que supera a linearidade, a cronologia e a ordem do sentido – retornaremos a essa questão no último capítulo desta parte. Com um código compreensível para todos, inespecífico, a imagem permite uma leitura mais ágil e fugaz de suas mensagens.

Convivendo em permanente tensão, estes dois processos são caminhos diferentes para abordar a realidade vivente: a partir dos conceitos que o interpretam ou a partir das imagens que trazem de volta à tona a materialidade de tais conceitos. Para Flusser, a grande riqueza dos conteúdos visuais está nas possibilidades que abrem, e não necessariamente em sua mensagem: a leitura de uma imagem é mais aberta, portanto, polissêmica. Nas palavras do autor, “precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la” (FLUSSER, 2007, p.105). Eis uma importante definição sintética das formas com que o mundo é apreendido nesses dois modos:

Os fatos são representados pelo pensamento imagético de maneira mais completa, e são representados pelo pensamento conceitual de maneira mais clara. As mensagens da mídia imagética são mais ricas e as mensagens da mídia conceitual são mais nítidas (FLUSSER, 2007, p.115).

Em suma, Flusser nos diz que um mundo povoado por imagens técnicas permite experiências imediatas potencialmente mais ricas, possibilidades múltiplas, diferentemente de um sem número de conceitos que trazem, em sua própria estrutura, mensagens e sequências prontas. De maneira simples, seria como comparar a interpretação da diegese de um romance clássico à de um filme: o olhar que a tela nos impõe não removeria do audiovisual a capacidade de nos oferecer maior riqueza de detalhes. “Ao lermos as linhas, seguimos uma estrutura que nos é imposta; quando lemos as pinturas, movemo-nos de certo modo livremente dentro da estrutura que nos foi proposta” (FLUSSER, 2007, p.104).

Cabe-nos aqui reconhecer que essa operação, no entanto, pressupõe uma série de recortes e determinações: ao invés de fazer-nos refletir conceitualmente sobre os fenômenos (pensamento em linha), as imagens técnicas, cada vez mais perfeitas, estimulam a leitura em superfície – que é mais completa, porém não alcança o nível de clareza de um texto por, entre outros fatores, ter suas intencionalidades pouco evidentes. É nesse sentido que o autor identifica um grande risco nas imagens oferecidas pelas mídias: de tão perfeitas, acabam sendo confundidas com a expressão da realidade. E não o são – pois, assim como as narrativas e representações do âmbito verbal/escrito, que já discutimos, têm em seu cerne operativo a natureza disciplinar de escolher ângulos, enquadramentos e abordagens que determinam o sentido e impõem um modo de ver.

Espaço de ilusão de objetividade e atuação intensa da subjetividade humana, por meio dos aparelhos que operamos para captá-las, as imagens são, em suma, capazes de jogar com o real – e aqui, referimo-nos à realidade vivente, não ao Real da psicanálise, inacessível por definição – e propor uma estratégia de autenticação que não condiz com sua natureza seletiva e perspectiva. É por isso que o próprio autor enxerga negativamente a “absorção” do pensamento em linha pelo pensamento em superfície: sem o primeiro, as sociedades tendem a confundir representação e objeto e a direcionar comportamentos e modos de vida a partir das imagens. A experiência e a vivência cedem espaço à mediação pura, e, quanto mais ricas se tornam as imagens, “melhor se deixam substituir pelos fatos que em sua origem deveriam representar”. Assim, diz o autor, “os fatos deixam de ser necessários, as imagens passam a se sustentar por si mesmas e então perdem o seu sentido original” (FLUSSER, 2007, p.116).

Ao invés de apontar-nos sentidos possíveis, as imagens técnicas distanciadas do pensamento conceitual dominariam a fruição estética e a contemplação do mundo. Diz o autor, em uma de suas passagens mais sombrias:

As imagens técnicas são flechas de trânsito que apontam caminhos rumo ao nada, a fim de dar rumo a vidas no próprio nada. E estamos seguindo cegamente, em situação mais e mais dominada por tecnoimagens. Vivenciamos, conhecemos, valoramos e agimos cegamente em função delas – a menos que decifremos o que tais imperativos, tais dados imperativos estendidos significam; a menos que descubramos os seus programas (FLUSSER, 2008, p. 54).

O trabalho de Flusser tornou-se extremamente influente nos estudos sobre imagem por expor, com riqueza de detalhes, as relações entre os sistemas linguístico e visual, bem como as implicações da preponderância de um deles sobre a vida humana. A perspectiva exposta em trabalhos como *O Mundo Codificado*, *Filosofia da Caixa Preta* e *O Universo das Imagens Técnicas* é clara: podemos viver harmoniosamente em um mundo dominado por imagens, desde que saibamos decifrar os conceitos – ou programas – que estão por trás delas, algo que, como propomos ao longo desta tese, pode e deve ser feito a partir da análise de seus modos de estruturação. Essa mesma ideia é apresentada muito resumida e ironicamente pelo midiólogo Régis Debray (1993, p.318): “a imagem que nos faz pensar não pensa. Para descobrir seus pontos cegos vai ser preciso, antes de tudo, desviar os olhos. Por exemplo, para pousá-los sobre livros”.

A nosso ver, isso significa compreender o processo de depuração e construção narrativa do mundo dentro da linguagem imagética. Ou seja, decompor conceitualmente a operação estrutural que envolve a conversão de algo em narrativa – exatamente nosso intuito neste trabalho, mesmo que com um recorte operado sobre um objeto específico, a saber, a enunciação de alteridade na televisão.

A crítica de Flusser encontra eco em outros autores que examinam a mediatização e seus efeitos na comunicação mediada por imagens. Régis Debray, por exemplo, percebe que as mudanças ocorridas no plano das tecnologias de representação permitem a demarcação de três “fases” ou “idades” do olhar na história ocidental. Ao fim delas, um período crítico, marcado pelo que denomina *declínio do olhar*: uma era de excesso de visualidade que se traduz em enxurradas de imagens, pensamento recrudescido e experiências comprometidas, ao invés de potencializadas, pelo contato mediado.

Por perceber que o olhar é categoria essencial de onde partir para compreender a imagem – já que este coloca “em ordem o visível” e organiza a experiência e esta “tira seu sentido do olhar” (DEBRAY, 1993, p.42) –, o autor analisa tendências artísticas, técnicas e comunicacionais a partir de três períodos históricos: logosfera, ou período correspondente à era dos ídolos e das imagens, que se estende da invenção da escrita à da imprensa; grafosfera, ou era da arte, com duração da imprensa à TV a cores; e, por fim, a videosfera, posterior à televisão e marcada pela circulação, em nível global, de imagens em movimento.

A delimitação midiológica proposta busca demarcar os momentos em que nossa relação com o olhar e a imagem foi reconfigurada. Na primeira etapa, o potencial mágico e totêmico das representações pictóricas está retratado nas formas primitivas de escrita, posteriormente convertidas em texto, nas gravuras e expressões visuais e na adoração da imagem, tida como elemento de integração e conformação subjetiva; na segunda, marcada pela Renascença e pelo progresso científico e artístico, ocorre a “transição do teológico para o histórico” (DEBRAY, 1993, p.208), em linha com a perspectiva de Flusser sobre o pensamento conceitual, bem como com os avanços técnicos e tecnológicos da Modernidade.

Já a videosfera, cujo maior sintoma é a hipertrofia do visual, é essencialmente uma era de extrema tecnicidade e, também, de retorno ao arcaico. Debray atesta o depauperamento da singularidade, da autoria e do próprio conteúdo das imagens técnicas, em função das trocas cada vez mais ágeis e tecnologicamente qualificadas de representações por indivíduos e organizações dos mais variados lugares do mundo. A visibilidade em excesso, para o autor, é, em um movimento paradoxal, mas muito reconhecido na atualidade, produtora de constante desinformação e perda de sentido referencial e histórico. Passamos a viver em função – e não mais por meio – das imagens. “Uma imagem sem autor e autorreferente coloca-se automaticamente em posição de ídolo, e nós em posição de idólatras, tentados a adorá-la diretamente em vez de venerar por ela a realidade que indica” (DEBRAY, 1993, p. 296).

Para Debray, a ideia de exibir tudo (ou quase tudo) por imagens conduz a uma incapacidade de pensar e refletir acerca do que não é trazido à tona nas mídias. Outro efeito negativo é a associação imediata entre o visível, o “real” e o verdadeiro – a imagem deixa de ser representação e se torna prova incontestável da existência de algo. Ou seja, calcada na ilusão de objetividade, atua preponderantemente em sua dimensão referencial, fazendo com que atentemos menos para os processos de representação simbólica. A equivalência legitimada entre o objeto e sua representação faz com que as sociedades trabalhem em um novo regime de visibilidade:

Somos a primeira civilização que pode julgar-se autorizada por seus aparelhos a acreditar em seus olhos. A primeira a ter colocado um sinal de igualdade entre visibilidade, realidade e verdade. Todas as outras, e a nossa até ontem, estimavam que a imagem impede de ver. Agora, vale como prova. O representável apresenta-se como irrecusável (DEBRAY, 1993, p.358).

Mais à frente, discutiremos a abrangência e outros desdobramentos de tais debates no campo dos estudos sobre televisão – esta, tida como Debray como o real ponto de mudança das sociedades após a invenção da imprensa.

Cabe, ainda, ressaltar algo extremamente importante no contexto de nosso objeto de estudo: a circulação irrestrita de imagens, para Debray, *trabalha contra, e não a favor, da diferença*. Em um rumo semelhante aos debates dos estudos culturais sobre a globalização e seus reflexos no campo da identidade, o autor indica que o fluxo de imagens, constante e incessante, produz efeitos que contradizem sua própria natureza: ao invés da diversidade, leva à semelhança, à estereotipia e à redundância. O reflexo é muito semelhante à visão de Flusser sobre a dominância do imagético: a expansão desmesurada da visibilidade, para Debray, leva-nos a um recrudescimento da capacidade imaginativa e da experiência.

O que não se traduz em imagens facilmente fica fora da luz, à sombra, longe das representações midiáticas. É o preço que pagamos, segundo o autor, por ter em mãos suportes comunicacionais cada vez melhores: “o custo desses benefícios de operacionalidade, para o exterior, residiria em uma certa cegueira simbólica, no interior”. E, assim, sumariza: “quando tudo se vê, nada vale. A indiferença às diferenças cresce com a redução do válido ao visível” (DEBRAY, 1993, p.361-362).

Perspectiva semelhante possui Baudrillard (1997), que, em seu tratado sobre a implosão do sentido pela virtualidade, indica o dismantelamento do político, do social e do próprio real em função da produção de conteúdos midiáticos que, para ele, configuram-se como processos maquínicos: simulacros que geram mais simulacros, em um crescendo contínuo. É a ideia de uma superação de história nas sociedades pós-industriais – que Flusser, como vimos anteriormente, também sinalizou –, porém, com um viés eminentemente negativo. A imagem midiática, para o autor, derruba o real e destrói os processos imaginativos e socializadores associados à temporalidade, à elaboração de um sentido relativo ao passado, ao presente e ao futuro (BAUDRILLARD, 1997, p.71-72).

O percurso teórico traçado até agora nos induz, enfim, a identificar um complexo embate de forças no campo dos estudos sobre a imagem. Atestado do mundo, reconstrução surgida de sua observação cotidiana, mimese criativa, superfície determinante para a

experiência humana e matéria-prima dos processos comunicacionais contemporâneos, ela veio sendo identificada ora como salvação, ora como risco para os indivíduos e comunidades que se deparam com um mundo cada vez mais conectado, interdependente, complexo e impossível de se vivenciar sem qualquer tipo de mediação técnica. Para nós, mostra-se extremamente importante compreender tais pontos, a fim de relacioná-los às discussões sobre a narrativa para compreender de que modo a identidade e a alteridade podem ser moldadas e ter seus sentidos reconfigurados pela própria natureza estrutural da linguagem em áudio e vídeo.

Devemos, pautados por tais reflexões, alcançar os debates específicos sobre o objeto televisão, que concentra os gêneros e formatos que examinaremos em detalhes. Mas esse trabalho demanda uma observação mais atenta sobre as possibilidades enunciativas da imagem e suas relações com a socialidade e a experiência de mundo. Para isso, tomaremos, antes, dois caminhos: um para examinar algumas hipóteses sobre a imagem de grande influência nos estudos contemporâneos, além de úteis para nossa análise das representações de alteridade; e, em seguida, outro, para decompor nosso raciocínio sobre o caráter evenemencial das imagens, que podem servir como determinação e disciplina, mas também como ponto de partida para a vivência.

4.1. Três hipóteses: imagem-índice, imagem-espetáculo e imagem complexa

Anteriormente, pudemos observar que os estudos sobre imagem caminharam em direções mais ou menos articuladas: em uma direção, viam-na como um registro expressamente verossímil, objetivo – “real”, categoria esta tão tentadora quanto perigosa de se utilizar – dos acontecimentos e fatos mundanos. Em outro extremo, perceberam-na como um instrumento de deformação ou ressignificação do mundo, com implicações artísticas ou ideológicas que ultrapassavam a pretensão de transparência das representações. No meio do caminho, múltiplas perspectivas também se desenvolveram, tomando o campo visual como espaço de operação de movimentos no âmbito da comunicação interpessoal e, em sentido mais amplo, das relações sociais.

Uma perspectiva interessante, e já aplicada à análise de uma linguagem visual técnica, é a desenvolvida por Philippe Dubois (1994), em um estudo que examina o processo fotográfico nos diferentes gêneros que o utilizam como recurso narrativo. Com a perspectiva de que a fotografia inaugura um momento em que “não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser” (DUBOIS, 1994, p.15), o autor percebe, nas tensões criadas entre o

campo da arte e o das imagens técnicas, uma busca – também aventada por Bazin (1983) – pela superação da natureza mimética do primeiro, atribuindo ao segundo tal função “instrumental”.

Segundo Dubois, três correntes – semelhantes às funções da imagem de Kamper (2001), de que falamos anteriormente – se desenvolveram na interpretação do registro imagético na fotografia. A primeira segue a esteira do pensamento cientificista: se há um processo fotoquímico, que supostamente liberta a imagem da intervenção humana e coordena o processo de captura do mundo, a fotografia é instrumento de documentação; atestaria a existência de algo, confirmaria um fenômeno, combinar-se-ia ao texto para, literalmente, produzir história. É “escrava do real” – perspectiva que encontra maior sintonia com o desenvolvimento da fotografia de imprensa, com o jornalismo clássico de fins do século XIX e com a utopia de controle do visível, mencionada por Arlindo Machado, que dominou a Modernidade nos mais diversos campos. Em comparação com a pintura, o autor alerta que, nessa perspectiva,

O sujeito pintor faz a imagem passar por uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma, por uma presença humana que sempre marcará o quadro. Ao contrário, a foto, naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na ausência do sujeito (DUBOIS, 1994, p.32).

A segunda visão, também por nós comentada nas discussões gerais sobre a imagem, relaciona o visual à transformação do cotidiano: olhamos para o mundo e este olha para nós, sempre que estamos traduzindo suas cenas, paisagens e seus acontecimentos em representações. Portanto, cabe à fotografia de viés artístico, por exemplo – um movimento que caminhou sob olhares suspeitos dos representantes das artes pictóricas em geral –, superar o registro e caminhar de volta para o campo da interpretação e da subjetividade: fotografar, pintar ou rascunhar o “real” para transfigurá-lo. “A distribuição, portanto, é clara”, diz o autor: “à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário” (DUBOIS, 1994, p.32).

Dubois, porém, não enxerga lucidez suficiente em nenhuma dessas perspectivas. Sua preocupação é entender de que modo o dispositivo fotográfico permite uma espécie de confirmação da materialidade do instante fotografado, para além da mimese total ou da deformação de sentidos: sua visão é, sobretudo, a de que a fotografia nos permite acessar um “traço” da realidade, em uma natureza indicial. Cor, luz, ambiente, condições de exposição

são alguns dos elementos capturados e que conferem sentido e valor à representação imagética.

A fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (DUBOIS, 1994, p.38).

Essa perspectiva caminha em sintonia com as ciências da linguagem e seus desdobramentos no campo da narrativa: estabelece que a câmara escura não é um dispositivo neutro; que as imagens carregam subjetividade, por envolverem a escolha de um ângulo e as possibilidades operativas do aparelho utilizado; e que a compreensão da mensagem fotográfica demanda de nós um mergulho não apenas sobre o produto material (a imagem), mas também sobre o momento da captura, a dinâmica de sua leitura e o contexto geral do ato fotográfico.

Nas palavras de Dubois, toda foto, por mais abstrata que seja, “testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica *a priori* que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese” (DUBOIS, 1994, p.35). Transfiguração e cópia seriam, portanto, apenas possibilidades teóricas ou formais de um processo que sempre está a meio caminho.

A apropriação da ideia de *índice*, oriunda da semiótica de matriz peirceana, é fecunda por indicar o valor de “traço de um real” que perpassa toda produção imagética. Essa condição atesta uma relação quádrupla entre o objeto referencial e os signos indiciais trazidos na imagem – que promove operações de “conexão física, de singularidade, de designação e de atestação” (DUBOIS, 1994, p.51).

A imagem como índice, portanto, leva-nos a perceber seu funcionamento como testemunho: “atesta a existência (mas não o sentido) de uma realidade” (DUBOIS, 1994, p.52). Sua significação está muito mais no âmbito exterior, naquilo que ela denota para os que a registram ou leem sobre o ambiente que representam, do que efetivamente em seu conteúdo. Palavras semelhantes, aliás, são trazidas nas reflexões de Susan Sontag, para quem “as intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso” (SONTAG, 2003, p.36).

Por isso mesmo, a decodificação das imagens ocorre de maneira muito relacionada aos ambientes comunicacionais/enunciativos em que ocorrem, aludindo a um certo determinismo das intencionalidades externas latentes sobre os efeitos de sentido:

A foto-índice afirma a nossos olhos a existência do que ela representa (...), mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação; ela não nos diz ‘isso quer dizer aquilo’ (...) Sua significação continua enigmática para nós, a não ser que sejamos participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém (DUBOIS, 1994, p.52).

Essa perspectiva, para nós, estabelece alguns princípios orientadores à hora de se analisar representações audiovisuais – portanto, capazes de combinar imagens em movimento e som – e sua relação com a demarcação de campos simbólicos, de sentidos de identidade e alteridade: ao atestar e conferir materialidade a determinados traços do eu e do outro, imagens são veículos de confirmação e produção de efeitos de real sobre mundos possíveis – e muitas vezes distantes, como no caso de nosso objeto, as narrativas de grandes reportagens e telenovelas sobre o outro. É no domínio da *imagem-índice* que compreendemos a referencialidade e o caráter de testemunho inevitável em todo processo – ficcional ou informativo – de enunciação de universos socioculturais, bem como sua capacidade de promover efeitos de mediação.

Outro ponto de vista, desta vez orientado para a compreensão das diversas imagens técnicas (inclusive as televisivas, que compõem nosso objeto empírico de estudo) que povoam os ambientes comunicativos humanos na atualidade, é desenvolvido por Josep Maríà Català, professor da Universidade Autônoma de Barcelona. Em um tratado sobre o que denomina *imagem complexa*, o autor traça as linhas gerais para compreender como os fenômenos visuais contemporâneos estão entrelaçados uns aos outros, abrindo novas possibilidades de vivência e produção informativa a partir de representações em permanente conectividade, instabilidade e interação.

O raciocínio do autor parte do princípio de que, de uma era dominada pela cultura da imagem, estamos vivendo uma transformação rumo ao que ele denomina cultura visual. Ambas, cada qual a seu modo, são povoadas pelas representações imagéticas – na forma de pinturas, imagens psíquicas, gravuras e fotografias, por exemplo. Como principal diferença entre os dois períodos, destacam-se não necessariamente o conteúdo dos registros, mas, sobretudo, a lógica de circulação e os *vínculos enunciativos* possibilitados pela circulação das imagens “abertas” – ou seja, que superam o posicionamento da imagem como emblema, como mensagem fechada em si mesma, como comunicação unidirecional – em diálogo, e não mais

em conflito, com as narrativas textuais. Eis um trecho que indica a natureza a ser superada da representação:

Pensar na imagem era pensar na estrutura pictórica como emblema, era pensar em um objeto posto entre o autor e seu espectador (...), era referir-se (...) à racionalidade do texto para compreender os processos cognitivos e estéticos que estavam em funcionamento, para compreender o trabalho da imagem em si (...). Era pensar na imagem como informação, como comunicação, como mensagem (CATALÀ, 2005, p.43, tradução livre)⁹.

Atribuindo a linguagens como a do cinema e da televisão o papel de reforçar a superação desse paradigma – porém, reforçando que, em sua gênese, tais dispositivos também operaram durante muito tempo sob a lógica da imagem fechada –, Català atesta que, na contemporaneidade, “a imagem já não existe mais, existem em todo caso as imagens, sempre no plural” (CATALÀ, 2005, p.43, tradução livre)¹⁰.

Ou seja: na hora em que observamos uma fotografia, um filme, um vídeo ou uma narrativa televisiva de ficção ou informação, há uma série de conexões possíveis pressupostas nas representações, que impedem uma contemplação estanque e centralizada do objeto material. Aquilo que antes permaneceria ocultado ou separado agora se percebe de maneira conjunta: o visual não é mais campo de transmissão direta de conteúdos, e sim “um conglomerado, praticamente sem limites, de percepções, lembranças, ideias, englobados em uma ecologia do visível ou em diferentes manifestações desta ecologia” (CATALÀ, 2005, p.43, tradução livre)¹¹.

O raciocínio de Català, de certo, assume uma perspectiva otimista a respeito das possibilidades narrativas gestadas nessa nova era da imagem – ou, mais precisamente, do visual. A imagem “fixa”/“fechada” da fotografia e a imagem naturalmente aberta do cinema estão relacionadas e podem inverter-se: uma série de fotos pode propor complexidade notável de significados e um filme, por sua vez, pode assumir a lógica enclausurada da representação espetacular, colado a um referente estanque, estereotipando-o. A mudança por ele proposta alcança a ideia de imagem complexa por meio de uma mudança de regimes perceptivos¹²:

⁹ No original: “pensar en la imagen era pensar en la estructura pictórica como emblema, era pensar en un objeto interpuesto entre el autor y su espectador (...), era referirse (...) a la racionalidad del texto para comprender los procesos cognitivos y estéticos que estaban en funcionamiento, para comprender la labor de la imagen en sí (...). Era pensar en la imagen como información, como comunicación, como mensaje”.

¹⁰ No original: “la imagen ya no existe, existen en todo caso las imágenes, siempre en plural”.

¹¹ No original: “un conglomerado, prácticamente sin límites, de percepciones, de recuerdos, de ideas, englobados en una ecología de lo visible o en distintas manifestaciones de esta ecología”.

¹² Cabe dizer, porém – e isso é reconhecido pelo próprio autor –, que nem todas as representações imagéticas contemporâneas têm essa lógica plenamente incorporada a seu estatuto de circulação. De fato, há uma limitação

globalizadas, mundialmente difundidas, as imagens, pensadas como fechadas ou interconectadas, são forçadas a abrir-se para a multiplicidade de sentidos:

As imagens contemporâneas dificilmente são percebidas de maneira isolada, seja porque elas mesmas se apresentam conjuntamente, ainda que pertençam a territórios diferentes, organizando constelações visuais, como ocorre na televisão, seja porque o nosso olho olhar, que entrou em um regime perceptivo peculiar, se encarrega de agrupar umas imagens e outras, como pode ocorrer quando passeamos por uma cidade. Já não existem imagens isoladas; nem sequer estão isoladas aquelas que foram pensadas isoladamente, aquelas que pertenciam à época da imagem fechada (CATALÀ, 2005, p.46-47, tradução livre)¹³.

Três mecanismos, segundo Català, são responsáveis por demarcar a complexidade das imagens contemporâneas. O primeiro – e mais evidente – é a *multiplicidade*: ou seja, a necessidade (ou imperativo) de construir as representações ou lê-las de modo que possam dar conta da enorme rede de elementos e possibilidades de um mesmo fenômeno. A complexidade visual é, portanto, dependente de uma busca por diversidade e especificidade, superando representações essencialistas e totalizantes.

Outro elemento é a *entre-captura*, que, para o autor, relaciona-se “tanto à relação entre o todo e as partes quanto à relação destas entre si”. Assim, o importante não é tanto a pluralidade das representações, mas sim a capacidade da multiplicidade de transformar “sem cessar a cada elemento que a compõe, assim como ao conjunto que forma todas elas” (CATALÀ, 2005, p.61, tradução livre)¹⁴. Por fim, chega-se à *estrutura dissipativa*, mecanismo que se refere à capacidade da imagem complexa de construir-se, dissipar-se e regenerar-se mutuamente, em uma tensão entre mudança e estabilidade que indica o potencial criativo da cultura visual.

que perpassa a própria configuração dos gêneros e estruturas de enunciação – elemento que discutiremos em mais detalhe no próximo capítulo – e que restringe os avanços potenciais da imagem ao campo técnico. Essa mesma crítica é feita por Machado (2002, p.228), ao analisar as tecnoimagens e seu potencial comunicativo – nem sempre utilizado de maneira efetiva. Diz ele: “As ‘novas imagens’ (...) nem sempre anunciam necessariamente um progresso no modo de perceber, enunciar e compreender o mundo, nem sempre correspondem ao que poderíamos denominar uma visão propriamente contemporânea”. E continua: “o mais sofisticado *spot* publicitário exibido na televisão, apesar de construído com recursos tecnológicos de última geração, nos quais se incluem captação em película cinematográfica, pós-produção em vídeo de alta definição e inserções de imagens modeladas e animadas em computador, em geral, nada mais faz que celebrar uma iconografia historicamente datada, tomada como modelar e repetida até a exaustão pelas sucessivas gerações”.

¹³ No original: “las imágenes contemporáneas difícilmente se perciben de manera aislada, ya sea porque ellas mismas se presentan conjuntamente, aunque pertenezcan a territorios diversos, organizando constelaciones visuales como ocurre en la televisión, o porque nuestra mirada, que ha entrado en un régimen perceptivo peculiar, se encarga de agrupar unas imágenes con otras, como puede suceder cuando nos paseamos por una ciudad. Ya no existen imágenes aisladas, ni siquiera están aisladas aquellas que fueron pensadas aisladamente, aquellas que pertenecen a la época de la imagen cerrada”.

¹⁴ No original: “tanto a la relación entre el todo y las partes como a la de éstas entre sí” / “sin cesar a cada elemento que lo compone, así como al conjunto que forman todos ellos”.

Esses elementos, a nosso ver, indicam a complexidade visual como característica de um universo ontologicamente articulado por imagens que oferecem, para imediata visualização, os sentidos outrora reservados às linguagens abstratas e textuais. Como Flusser (2007; 2008; 2011), Català partilha da ideia de que as operações cognitivas e simbólicas são mais imediatas e abertas no universo da imagem: em suas palavras, “o texto, evidentemente, esclarece e ‘raciocina’ de forma mais poderosa e incisiva que qualquer imagem”, porém esta “permite uma imediata visualização das complexidades que os textos contêm” (CATALÀ, 2005, p.69, tradução livre)¹⁵, servindo como um meio de acesso mais eficaz ao todo, em primeira instância.

A chave para a superação da era da imagem fechada, portanto, estaria em utilizar todo o potencial das representações a nosso favor, viabilizando experiências de mundo mais ricas, trocas informativas e culturais completas e um fortalecimento – e não recrudescimento, como acreditam Debray (1993), Debord (1997), Baudrillard (1991; 1997) e outros autores de viés mais crítico – da imaginação. Usar as imagens como chaves de acesso, e não biombo que nos separa do sentido que pretendemos alcançar.

Há um lugar, para Català, em que essas possibilidades se mostram mais ricas: o campo das imagens digitais, viabilizado pelas experiências interativas em dispositivos como a TV e a internet. Daí deriva a sua noção de *imagem-interface*, considerada uma manifestação perfeita da imagem complexa: categoria de representação visual que é capaz de “não esgotar seu significado na simples visualização (espectatorial)”, já que “sua estrutura visual serve de conexão com outras mídias, como o som ou o texto” (CATALÀ, 2005, p.82, tradução livre)¹⁶; que consegue ir para além da mensagem que efetivamente transmite, também trazendo os sentidos possibilitados por outras leituras e conexões articuladas pelos diferentes sujeitos produtores e consumidores de informação.

Em uma tentativa de conceituar a interface, o pesquisador acaba tomando como exemplo o ambiente virtual: considera-o lugar em que as identificações são construídas e as subjetividades, representadas – como campo que busca não a recepção passiva do usuário, e sim sua atuação (CATALÀ, 2005, p.540). Mais que uma tecnologia específica, porém, o fenômeno da interface deve ser entendido como um modelo mental da realidade contemporânea (CATALÀ, 2005, p.84): deve ser considerado um comportamento que atesta a

¹⁵ No original: “el texto, evidentemente, matiza y razona de forma más poderosa e incisiva que cualquier imagen”, porém esta “permite una inmediata visualización de las complejidades que los textos contienen”.

¹⁶ No original: “no agotar su significado en la simple visualización (espectatorial)” / “su estructura visual sirve de conexión con otros medios como puede ser el sonido o el texto”.

natureza essencial das imagens para gerenciar nossa relação com o ambiente externo e com os demais sujeitos e comunidades.

Com base em uma série de exemplos e análises específicas sobre a televisão e as novas mídias, que não exploraremos de maneira aprofundada aqui, o autor lança uma hipótese valiosa para nós: a de que toda imagem-interface (e, extensivamente, toda imagem complexa) só o é à hora em que supera a multiplicidade e diversidade que a constituem, tornando-se, também, terreno de criação e recriação. Ao mostrar várias facetas de um mesmo fenômeno, uma série fotográfica, um vídeo, uma reportagem e/ou um filme também devem abrir espaço ao questionamento e permitir a transformação mútua dos conteúdos repassados.

A interface se apresenta, assim, como um espaço epistemológico que funciona por meio de um procedimento hermenêutico (interativo) de caráter temporal, dialético e representacional, ou, dito de outra maneira, por meio do movimento, da fluidez e das transformações que alcançam inclusive a própria plataforma de atuação e que, por isso, se fundamenta na instabilidade básica de todo o conjunto, cujos elementos se modificam entre si (CATALÀ, 2005, p.574, tradução livre)¹⁷.

A análise de Català, que soa como uma contraposição a todos os atestados de decadência e teses críticas da sociologia e da filosofia sobre a ascensão do imagético como veículo de comunicação privilegiado do século XX, expõe, portanto, os modos com que as imagens e os suportes que as constituem podem operar no sentido de enriquecer a produção de sentidos – e, traçando paralelos com o trabalho de Flusser (2007), no de combinar pensamento conceitual e pensamento imagético em uma nova lógica de apropriação do mundo, que pode e deve se consolidar não apenas nas interações em ambientes digitais contemporâneos, mas também nas formas de transmissão, recepção e produção de conteúdos televisuais, fotográficos, radiofônicos e multimidiáticos.

Sua hipótese, como veremos, é de especial importância à hora em que formos defender e articular uma noção de imagem evenemencial – que pode atuar na configuração da experiência, para além de produzir determinismos e modos disciplinados de contemplação dos fatos, fenômenos e objetos do cotidiano – e relacioná-la à produção de sentidos sobre a identidade e a alteridade nas narrativas de informação e ficção, com vistas à ampliação de nossas operações de demarcação de fronteiras, oposição simbólica e conhecimento do mundo.

¹⁷ No original: “la interfaz se presenta, así, como un espacio epistemológico que funcione a través de un procedimiento hermenéutico (interactivo) de carácter temporal, dialéctico y representacional, o, dicho de otra manera, a través del movimiento, la fluidez y las transformaciones que alcanzan incluso a la propia plataforma de actuación y que por lo tanto se fundamenta en la básica inestabilidad de todo el conjunto, cuyos elementos se modifican entre sí”.

Um raciocínio comparativo relevante que Català desenvolve para opor a imagem complexa à imagem publicitária – para ele, uma antítese exemplar à interface – servirá, aqui, como um ponto de transição para examinarmos a crítica do visual, que o associa à lógica do espetáculo e, mais radicalmente, à implosão do social e do próprio referente das representações. Por “arredondar” conceitos e ideias, ao invés de expor contradições e possibilidades, e mergulhar em uma simplificação reducionista dos objetos narrados, as imagens da publicidade, para o pesquisador, são um campo de produção de ocultamentos. Engessam as possibilidades enunciativas e, assim, acabam por derrubar persuasivamente os diferentes efeitos de sentido que uma representação é, por essência, capaz de gerar. Eis sua perspectiva:

Podemos considerar a interface como a imagem complexa perfeita e, neste sentido, devemos considerar que a imagem publicitária e a imagem complexa também se contrapõem de modo essencial. A imagem publicitária tenta persuadir ‘manipulativamente’, e para isso deve ‘ocultar’, deve proceder a uma síntese dos distintos níveis de complexidade de um fenômeno, deve simplificar a complexidade por eliminação, por meio da intensificação de determinados elementos em detrimento de outros etc. A imagem complexa faz exatamente o contrário: tenta atuar por meio da exposição de todos os elementos necessários (CATALÀ, 2005, p.561, tradução livre)¹⁸.

Os ecos dessa contraposição de Català são percebidos nos diversos autores que atribuem à imagem um potencial nocivo e narconizante que precisamos examinar, de modo a compreender as implicações existentes no contato mediado com o mundo por meio da imagem em movimento. Afinal, ao observamos os conteúdos que nos são ofertados em filmes, vídeos e narrativas multimidiáticas, somos confrontados com imagens que nem sempre expõem as possibilidades traçadas por Català (2005). Pelo contrário: contradizem-nas.

Por vezes, a utilização do recurso visual para a ampliação de determinadas narrativas serve não ao fortalecimento de suas potencialidades, mas sim à ativação do interesse imediato (e não do pensamento conceitual), ao enfraquecimento da multiplicidade de sentidos, à síntese, à estereotipia e à disciplina – em um sentido mais pejorativo para os termos do que os que viemos utilizando até agora. Como diz Flusser (2007; 2008), por vezes as imagens que se interpõem entre nós e o mundo podem efetivamente nos distanciar dele; podem tornar-se

¹⁸ No original: “podemos considerar a la interfaz como la imagen compleja perfecta y en este sentido debemos considerar que la imagen publicitaria y la imagen compleja también se contraponen de manera esencial. La imagen publicitaria intenta persuadir ‘manipulativamente’, y para ello debe ‘ocultar’, debe proceder a una síntesis de los distintos niveles de complejidad de un fenómeno, debe simplificar la complejidad por eliminación, por intensificación de determinados elementos en detrimento de otros, etc. La imagen compleja hace exactamente lo contrario, intenta actuar por medio de la exposición de todos los elementos necesarios”.

muralhas que tornam a experiência cotidiana ainda mais restrita, em um complexo e paradoxal movimento de inversão de possibilidades técnicas e cognitivas propiciadas pelas mídias de que dispomos.

Entre os diversos trabalhos de referência na crítica às imagens contemporâneas, encontramos na obra de Guy Debord um solo essencial. Com uma concepção muito mais ampla do que significam as imagens – na realidade, preocupando-se mais com seus impactos sociais do que com suas propriedades técnicas –, o autor, associado ao movimento situacionista, atribui ao *espetáculo* a função de viabilizar a circulação desmesurada de imagens nas sociedades contemporâneas – e em um sentido que vai além do registro visual em si, também contemplando aspectos como aparência, implosão do social e comportamento coletivo.

A perspectiva de Debord (1997) difere de outras dos estudos críticos da comunicação por situar o espetáculo não como um adjetivo que podemos acoplar às imagens da imprensa sensacionalista e dos produtos midiáticos de baixa qualidade – uso mais comum do termo nos estudos da comunicação –, e sim como um processo ou configuração social da contemporaneidade.

Mais que um conjunto de representações, o autor associa o espetacular a uma lógica de relações pautada, sobremaneira, pela circulação desmesurada de imagens – que travestem identidades, sentidos, subjetividades e reforçam determinadas operações ideológicas. Ou, em suas palavras, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p.14), ao mesmo tempo “o resultado e o projeto do modo de produção existente” (DEBORD, 1997, p.14) – ou seja, do capitalismo, que em plena eclosão da pós-modernidade viu-se vinculado de modo cada vez mais estrito à indústria midiática.

Sua perspectiva, diametralmente oposta à de Català (2005), associa a ascensão da imagem como meio prioritário de acesso a informações e dados do mundo à construção de um universo de *performance* – em que mesmo as relações entre sujeitos são mediadas por uma experiência visual, simulada e artificial. Ao invés de contribuir para, a imagem desconstrói a socialidade sob a égide do consumo e da aparência. “O espetáculo”, continua, “é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo descobre-o como a negação visível da vida; uma negação da vida que se tornou visível” (DEBORD, 1997, p.16).

Para embasar sua hipótese, Debord analisa dois momentos de transição causados pelo que denomina uma dominação da economia sobre a vida social: de uma primeira fase, em que

as sociedades viviam segundo o ser, pulou-se a uma que é ditada pelo ter. É a característica básica, diz ele, do capitalismo, que preconiza o acúmulo de bens via consumo como maneira de conformação do indivíduo. A fase atual, porém, pressupõe um novo deslocamento – desta vez, do *ter* para o *parecer*. Essa mudança é ainda mais crítica, pois o penúltimo perde seu prestígio imediato e sua própria funcionalidade: o ter para utilizar/ostentar foi suplantado pelo parecer, com o intuito expresso de simular.

Na mesma linha de Baudrillard (2009), Debord enxerga, no consumo, um sistema de trocas simbólicas e ideológicas que exprime com clareza a conversão de tudo em mercadoria e representação. O mundo “real”, a evidência, diz o autor, esgotou-se, converteu-se em um conjunto de imagens que “tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico” (DEBORD, 1997, p.18). Os indivíduos passam a relacionar-se por meio das mercadorias e trocas que circulam por entre suas mãos e seus sentidos, sobretudo pela mediação das imagens.

Aqui, há um ponto de convergência com os teóricos da Escola de Frankfurt: produtos de crescente semelhança, que trazem conforto psíquico, evitam o conflito e a dissonância e reforçam o simulacro, são aquelas mercadorias que sobrevivem em um mundo cada vez mais fabricado por pseudo-acontecimentos “que se sucedem na dramatização espetacular” e “não foram vividos por aqueles que lhes assistem” (DEBORD, 1997, p.107). Como diz Feuerbach, citado pelo autor:

(...) O nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... Ele considera que a ilusão é sagrada, e a verdade é profana. E mais: a seus olhos o sagrado aumenta à medida que a verdade decresce e a ilusão cresce (...) (FEUERBACH apud DEBORD, 1997, p.13).

Anteriormente, discutimos de que modo o olhar vinculou-se aos distintos momentos históricos da humanidade, servindo como meio de construção de sentidos pelo homem que imagina – e que produz imagens. Guy Debord enxerga a sociedade do espetáculo como um lugar em que a visão se tornou sentido privilegiado, “que noutras épocas foi o tato”; hoje, afirma, “o sentido mais abstrato, e o mais mistificável, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual” (DEBORD, 1997, p.13). É o que autores como Debray (1993) e Flusser (2007) também reforçam: as imagens, naturalmente menos evidentes em suas intencionalidades e nos efeitos de sentido que visam a produzir, estimulam um modo de pensamento e observação dos fenômenos mais ágil, porém menos complexo e articulável com relação ao texto, que tende à hipnose, ao comportamento esquizoide, à extasia plena.

Comportamento não racional, ditado pelo fetichismo propiciado pela mercadoria tornada, em sua essência, espetacular.

Assim como Català, Debord percebe um novo modo de estar-no-mundo propiciado pela circulação massiva de imagens – intitula-o *sobrevivência ampliada*. O sentido dessa ampliação, porém, é essencialmente negativo: pauta-se pela “abundância das mercadorias”, “a base real da aceitação da ilusão geral no consumo das mercadorias modernas” (DEBORD, 1997, p.33). O consumo e a produção de bens tornaram-se alienados; ou seja, seu sentido foi subtraído do sujeito. O que vale é o desejo incontrolável da posse e a produção de pseudonecessidades – objetos de que não precisamos, mas que são incluídos à força no rol de produtos necessários para a sobrevivência.

Há, portanto, uma complexa seleção de termos que Debord evoca para falar de seu objeto, a sociedade dominada pela imagem espetacular: o consumo, tido como fator de desintegração do corpo social e reforço da aparência; o pseudoacontecimento, considerado produto imediato de uma era em que o real tornou-se escravo de suas próprias representações; a pseudonecessidade, gerada pela nova lógica de produção e circulação de imagens e objetos; e a sobrevivência ampliada, cujas mediações e socialidades são o maior sintoma de um mundo vivido em função de simulacros sem referente. Como vimos, a imagem é tomada como objeto crucial para a produção desse modelo de vida – está presente em todos os aspectos cotidianos, do uso de objetos e bens às representações que os enunciam em diferentes suportes e dispositivos.

Resta, porém, abordar o que para nós é essencial para compreender a *imagem-espetáculo*: como Debord examina, precisa e especificamente, os produtos e sua relação com as mídias? É nesse momento que percebemos de que modo a crítica do autor se opõe diretamente às potencialidades enunciativas da linguagem visual: para ele,

O espetáculo nada mais seria que o exagero da mídia, cuja natureza, indiscutivelmente boa, visto que serve para comunicar, pode às vezes chegar a excessos. (...) Assim como a lógica da mercadoria predomina sobre as mais diversas ambições concorrenciais de todos os comerciantes (...), também a rigorosa lógica do espetáculo comanda em toda parte as exuberantes e diversas extravagâncias da mídia (DEBORD, 1997, p.171).

Debord enxerga que a valorização do supérfluo e do superficial nas mídias é reflexo das operações nela engendradas pelas organizações administrativas e por seus sujeitos, que perderam a capacidade de discernir prioridades e guiar suas ações pela ética; em seu lugar, entra, de fato, a estética e uma economia do sensível, direcionada por produtores que, no

fundo, são tão espectadores/receptores quanto aqueles a quem direcionam suas mensagens. Sobre esta figura do espectador, o autor sumariza:

Quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta (DEBORD, 1997, p.24).

Vê-se, portanto, que a natureza própria das operações midiáticas é igualmente execrada nas reflexões de Guy Debord: em sintonia com autores da teoria crítica como Theodor Adorno (1985) e Marcuse (1978), bem como com a crítica pós-estruturalista que, intencionalmente ou não, faria ressoar suas ideias nas obras de autores como Baudrillard (1991; 2009), o teórico vê nas imagens em movimento do século XX um elemento perigoso, que atua a serviço dos processos de dominação, da alienação das audiências e do apagamento dos sentidos e, em última análise, da complexidade do mundo.

Ao invés de um campo de ampliação da interface, Debord enxerga na imagem espetacular um elemento a se combater, a fim de emancipar o sujeito das simulações que o afastam de uma vida plena e concreta. Tais ideias rememoram o embate proposto por Vilém Flusser entre o pensamento conceitual e o em superfície, viabilizado pelas imagens e capaz de promover uma “louca alienação do homem com relação à natureza e à cultura” (FLUSSER, 2008, p.39). O risco seria o de estarmos “nos aproximando de um novo tipo de era mágico-mítica, de uma cultura da imagem pós-histórica” (FLUSSER, 2008, p.144).

As ideias de Guy Debord, extremamente influentes, podem ser percebidas em estudos posteriores que tomaram como objeto de exame as mais diferentes questões – da comunicação na América Latina à arte, passando pelas linguagens do jornalismo, da publicidade e de outros gêneros ou campos profissionais baseados na comunicação midiática. Um olhar para nós relevante para essa questão, por exemplo, é lançado por Martín-Barbero (2004a), nome influente dos estudos sobre comunicação na América Latina.

Tomando a televisão como objeto, o pesquisador propõe examinarmos o espetáculo como uma espécie de solo cultural sobre o qual a cultura popular, as memórias, os localismos e o cotidiano das audiências são ressignificados. Diferentemente de Debord, Martín-Barbero não enxerga de maneira plenamente negativa a dramatização do mundo e a instrumentalização das relações de consumo¹⁹ ensejadas pelo espetáculo e pela cultura da imagem: acredita que

¹⁹ Outro eixo de reflexão importante nos estudos latino-americanos é o de Canclini (2000; 2005), com seus estudos sobre os processos de hibridização cultural e a lógica do consumo. Em *Consumidores e Cidadãos*, um de

as operações da indústria cultural dependem do resgate do imaginário coletivo para se efetivarem em determinado ambiente, o que abre espaço para múltiplas resistências, caso as audiências ajam no sentido de valorizar seus próprios conteúdos. No entanto, o imaginário, diz o autor, “é a matéria-prima com a qual os meios maciços trabalham”, o que não impede que “nesse discurso da massmidiação o desejo das massas” seja “amordaçado, explorado e virado contra elas” (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p.76).

A presença do audiovisual como campo de reforço, circulação e produção de informação e cultura reflete uma máxima – também defendida por Debord (1997) – de que somos, hoje, escravos da mediação para consolidar a experiência social, pois “os meios de comunicação não são independentes do acontecimento, mas sim sua condição” (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p.91). A repetição, a estereotipia, o reforço da simulação pela imagem são, sob essa ótica, também reflexo de um movimento social, cultural e político de escopo mais amplo:

O espetáculo não é definido, não é configurado por seus conteúdos, mas por essa vontade recíproca de ver, que é vontade de dramatização, necessidade de representação que faz parte da própria substância do social: a teatralização constante da vida coletiva (MARTÍN-BARBEROa, 2004, p.98-99).

Também é relevante para nós evocar o trabalho do francês Jean Baudrillard, que, em dois momentos, discute os sistemas de trocas de signos na cultura de consumo (2009) e o imperativo da simulação nas sociedades midiáticas (1991), relacionando-os de maneira notável à produção de imagens e à sua natureza espetacular.

Preocupado com a circulação excessiva dos objetos na atualidade, com implicações diretas nas formas de sobrevivência e na “funcionalização do próprio consumidor” (BAUDRILLARD, 2009, p.193), o autor busca analisar o caráter de manipulação de signos pelas práticas de consumo. O ponto-chave não está nos produtos, e sim naquilo que eles denotam: a lógica de um mundo em que o controle psicológico se exerce segundo leis de mercado e imagens disseminadas que determinam os bens a serem acessados para garantir uma experiência plena:

O que o homem encontra nos objetos não é a garantia de sobreviver, é a de viver a partir de então continuamente em uma forma cíclica e controlada o

seus trabalhos mais influentes, o pesquisador defende postura radicalmente oposta à de Debord, Baudrillard e outros; sua perspectiva propõe que observemos os processos de consumo como operações essenciais à conformação da cidadania e ao engajamento coletivo.

processo de sua existência e de ultrapassar assim simbolicamente esta existência real cujo acontecimento irreversível lhe escapa (BAUDRILLARD, 2009, p.104-105).

Para Baudrillard, a relação entre os objetos, as imagens que os representam e os indivíduos obedece a uma lógica de singularização programada: a imagem “vendida” de uma experiência de mundo única, possibilitada pelo signo mercadológico, é o que interpela o consumidor moderno. Os objetos “entregam-se, desdobram-se, procuram você, provam-lhe que existem graças à profusão de seus aspectos, por sua expansividade”. O sujeito-tornado-objeto, diz o autor, “é visado, amado pelo objeto. E porque é amado, você se sente existir: você é ‘personalizado’” (BAUDRILLARD, 2009, p.180). E essa sensação não perdura: é programada de modo a fazer-nos buscar outras imagens às quais nos adequarmos.

Em suma, entregamo-nos como verdadeiros objetos a um mundo definido em função de imagens que remetem a outras representações, significando objetos de consumo, em uma economia de permanente frustração que progressivamente passa a negar todo e qualquer referente.

A profusão de imagens é sempre usada para, ao mesmo tempo, elidir a conversão para o real, para alimentar sutilmente a culpabilidade por uma frustração contínua, para bloquear a consciência mediante uma satisfação de sonho. *No fundo, a imagem e sua leitura não são de modo algum o caminho mais curto para um objeto, mas sim para uma outra imagem* (BAUDRILLARD, 2009, p.186, grifos nossos).

As reflexões de *O Sistema dos Objetos* são bem mais profundas do que podemos alcançar neste texto, ultrapassando nosso propósito; de todo modo, ajudam-nos a problematizar a questão da imagem-espetáculo no campo das mídias e da sociedade de consumo, com maior especificidade com relação às discussões amplas de Guy Debord.

Cabe atentar, ainda, para um aspecto ligado à produção de frustrações na sociedade de consumo. Calcado na psicanálise – em Freud, sobretudo –, Baudrillard atesta que a insatisfação gerada por um mercado volúvel, direcionado a consumidores funcionalizados e tornados eles mesmos objetos, depende diretamente das operações da imagem. É por meio dela que se materializam caminhos de saída, acessos para algum tipo de satisfação de falta via sistema das relações de consumo – acesso este nunca concretizado, pois toda imagem conduz, apenas, a uma réplica de si mesma:

Precisamos reter bem esta função de omissão do mundo na imagem, função de frustração. Somente isto nos permite compreender como o princípio de

realidade omitido na imagem, nela, entretanto, transparece eficazmente como repressão contínua do desejo (sua espetacularização, seu bloqueio, sua decepção e, finalmente, sua transferência regressiva e derrisória num objeto) (BAUDRILLARD, 2009, p.186).

Em uma obra mais conhecida, *Simulacros e Simulação*, o autor debruça-se sobre os processos que aprofundam a conversão de tudo aquilo que vemos em virtualidades e imagens. Opondo a concepção clássica de representação às simulações, o autor aponta que o princípio de equivalência – utópico, porém formalmente necessário, em termos relativos – do signo e do real não faz mais sentido no contexto das imagens midiáticas. Na realidade, a simulação opera em um “princípio de equivalência”: “parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência”, instaurando o simulacro como produto final de toda observação da realidade exterior (BAUDRILLARD, 1991, p.13).

O sociólogo identifica, nas imagens contemporâneas, um movimento de esvaziamento que nos é representativo, por complementar a problemática das relações mediadas levantada por Guy Debord. Segundo Baudrillard, aos poucos, a imagem deixa de ser “o reflexo de uma realidade profunda”, passando a mascarar e deformar uma realidade profunda. Descido este degrau na equivalência signo-objeto, o percurso continua: a imagem “mascara a ausência de realidade profunda” e, por fim, chega ao ponto de não mais ter “relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro” (BAUDRILLARD, 1991, p. 13). Aos poucos, perde-se o contato com a vida e o pseudoacontecimento, a fabricação dos fatos e a existência como teatralidade se reforçam.

Assim, chegamos ao principal efeito dos processos de simulação via imagem: ultrapassa-se o nível da realidade e alcança-se o “hiper-real” – universo ontologicamente semelhante ao real que o inspira, porém, construído a partir das simulações. Local em que ocorre uma “substituição no real dos signos do real, isto é, (...) uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, (...) que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias” (BAUDRILLARD, 1991, p.19-20). Cabe trazer mais algumas palavras do autor para explicar como isso se relaciona à própria produção do acontecimento:

É que estamos numa lógica de simulação, que já nada tem a ver com uma lógica dos factos e uma ordem das razões. A simulação caracteriza-se por uma *precessão do modelo*, de todos os modelos sobre o mínimo facto – os modelos já existem antes, a sua circulação, orbital como a da bomba, constitui o verdadeiro campo magnético do acontecimento. Os factos já não têm trajetória própria, nascem na intersecção dos modelos (BAUDRILLARD, 1991, p.26, grifos do autor).

Seguindo as ideias de Baudrillard, é preciso, portanto, compreender os objetos de consumo da sociedade espetacularizada como signos, ideologicamente manipuláveis e capazes de produzir o esvaziamento ou implosão do sentido. As imagens espetaculares, que representam, reiteram e constituem tais objetos e as relações entre nós e eles, quanto mais simulam, mais mergulham na lógica do simulacro, descolando-se de todo referente e alcançando um nível de esvaziamento de sentido sem precedentes na história da humanidade.

Assim, acrescentamos às ideias de Debord uma conclusão sombria a respeito da hipótese da imagem-espetáculo: *esta é não apenas um fator de regressão para a experiência humana, mas seu próprio epitáfio*. Produto e indutora de uma sociedade atomizada, fragmentada, desintegrada e com cada vez menos formas de acessar a realidade externa, a imagem contemporânea tende a ser, sob essa ótica crítica, vista como a própria implosão da vida como a conhecíamos.

Dos raciocínios anteriormente lançados decorre admitirmos que a imagem-espetáculo – também poderíamos denominá-la imagem-objeto – é, portanto, hipótese que anularia as reflexões de Dubois (1994) e Català (2005) sobre o caráter indicial e complexo das representações visuais. Ora, se a imagem espetacular é império do simulacro, escrava das relações de consumo e elemento de elisão do mundo a ser vivido, não pode ser índice; não atesta a existência dos objetos e fenômenos, já que sua materialidade é autorreferente. Por outro lado, distancia-se da complexidade e, extensivamente, da interface propostas por Català: não propõe relações qualificadas entre os sujeitos e o mundo. Na verdade, nega-os ostensivamente.

Em permanente oposição e tensão, as três hipóteses que levantamos nas últimas páginas demarcam possíveis efeitos gerados pela atribuição que as sociedades contemporâneas dão às imagens: mostram caminhos a partir dos quais podemos proceder à análise e observação de todas as produções simbólicas humanas que tomam o campo visual como espaço enunciativo. Ancorados em tais perspectivas, buscaremos, na sequência, delimitar o campo das imagens evenemenciais – um caminho intermediário de onde podemos pensar a produção de sentidos sobre o mundo a partir de representações que, a um só tempo, constituem, domesticam e reverberam a experiência do sujeito.

4.2. Imagem evenemencial: a experiência pela narrativa visual

Em um texto considerado de referência na análise do fotojornalismo, a americana Susan Sontag discute de que modo nos posicionamos diante da dor dos outros. Seu objeto, a fotografia, é tomado a fim de problematizar algumas questões de fundo psicológico: o que sentimos quando observamos e percebemos o sofrimento, representado de alguma maneira por alguém e posto diante de nossos olhos em imagens de guerras, conflitos, crimes, catástrofes e incidentes? Prazer sádico, horror ou empatia? No que resulta esse contato mediado com a tragédia?

O raciocínio da autora vai além da crítica à espetacularização das imagens: conecta-se à ideia de um uso prático do choque como meio de sensibilização. Propõe que o horror que eventualmente é trazido no trabalho de fotojornalistas ou documentaristas que acompanham o sofrimento alheio ganha, em tempo de imagens em excesso, função política: faz-nos acordar do êxtase, convoca posicionamentos, produz emoções que reverberam no campo social ou, como diz ela, referindo-se ao instante capturado na foto, “fere mais fundo” (SONTAG, 2003, p.23). Especialmente hoje, quando as imagens em abundância amenizam nosso senso estético e crítico, produzindo a cegueira simbólica mencionada por Régis Debray, a mensagem testemunhal das representações da dor seria um caminho viável para propor novos olhares sobre o que muitas vezes nos é inacessível e inexplicável: a morte, o acaso, a tragédia que ocorrem alhures.

Deixamos de estar anestesiados pela fotografia, tomada como prova da existência dos acontecimentos. E, nas palavras da autora, “num sistema calcado na máxima reprodução e difusão de imagens, o ato de testemunhar requer a criação de testemunhas brilhantes, célebres por sua coragem e por sua dedicação na obtenção de fotos importantes e perturbadoras” (SONTAG, 2003, p.32) – testemunhas que, é claro, são os operadores de aparelhos produtores de imagens.

Todo o raciocínio de Sontag se direciona para uma “crítica à crítica”, tomando como objeto as imagens por vezes assumidas como sensacionalistas ou grotescas – e que, no fundo, cumpririam o propósito de veicular experiências que, quando mediatizadas, fazem-nos acessar conteúdos sobre determinados ambientes sociais e reagir conscientemente àquilo que ocorre neles.

É por isso que a autora afirma que as fotos seriam “meios de tornar real (ou mais real) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar” (SONTAG, 2003, p.12). A dor documentada, o testemunho do fotógrafo que a viu com os próprios olhos, atravessa o registro imagético, “fere” o leitor de imagens e o

convida a uma tomada de posição. É, em suma, *uma experiência registrada e uma indução ao olhar; uma convocação à qual devemos responder*.

Um dos elementos mais importantes para a construção do testemunho e da narratividade do registro imagético, segundo argumenta Buitoni (2010) em um trabalho que mira o processo fotográfico, é a capacidade que este possui de aventar possibilidades, caminhos e possíveis elementos que extrapolam suas próprias molduras. A esses pontos de abertura e inflexão a autora denomina *embrião narrativo*. Ancorada em discussões que abarcam o pensamento de Català, Dubois e outros autores também explorados neste texto, Buitoni discute de que modo uma imagem é capaz de enunciar para além do espaço que demarca, evocando a natureza das formas, cenas, objetos e ações capturadas pela câmera.

Para além do “flagrante”, que congela um quadro de determinada sequência em termos espaço-temporais, o embrião narrativo tem como principal atribuição nos dar “pistas de uma ação a ser continuada, ou que pelo menos nos sugira a existência de ações – antes ou depois – da cena registrada” (BUITONI, 2010, p.12). É uma noção que implica a narratividade de determinados elementos que compõem a cena registrada – um personagem que denota uma transição de estados, um objeto que evoca outras possibilidades interpretativas etc. E, também, a capacidade da imagem de tocar – ou ferir, nos termos de Susan Sontag – aquele que a lê, em sintonia com a noção de *punctum* trabalhada por Barthes. Diz a autora:

O conceito de embrião narrativo envolve uma ideia de sequência, de sucessividade: a modificação temporal está implícita em sua percepção. Assim, embrião narrativo é toda forma ou gesto congelado no tempo que permita imaginar o passado ou o futuro imediato daquela ação. (...) A narratividade que pode estar presente numa foto isolada é a mesma potencialidade narrativa de um fragmento de ação (BUITONI, 2010, p.12).

Ou seja: imagens são instrumentos de sensibilização, por sua capacidade de expor a riqueza das coisas em sua superfície para visualização imediata, e além disso atuam como poderosos campos de produção de narratividade; abrem novas possibilidades de leitura de acordo com a quantidade e o potencial interpretativo dos elementos que trazem à luz.

Recorremos ao exemplo do trabalho de Susan Sontag e ao raciocínio de Buitoni por considerarmos essencial, passado este momento de apresentação de referenciais teóricos os mais diversos, discutir como a experiência humana é traduzida e percebida nos registros imagéticos, desde a invenção da fotografia até os dias atuais. Isso porque as narrativas visuais, complementando e em diálogo com as hipóteses lançadas no tópico anterior, devem ser, para nós, a um só tempo indutoras e produtos da vivência do sujeito. Devem carregar consigo,

além da mensagem que a impulsiona, algo do já-vivido, em sintonia com a figura ideal do narrador proposta por Benjamin (1996); podem ser algo mais do que simples simulações sem referente, contrariando as teses catastróficas de Baudrillard (1991).

Não importando seu grau de mediação, as imagens devem carregar em si a *eventualidade* que pressupõe todo trabalho de projetar-se e ser projetado no mundo. Nossa perspectiva é a de que imagens que trazem aos nossos olhos fenômenos, fatos, personagens e objetos pertencentes a nosso universo sociocultural imediato ou a outras comunidades, por mais próximas que estejam do espetacular, da lógica do consumo e da implosão de sentido, carregam em si uma mínima referencialidade; uma conexão, por mais breve que seja, com a experiência de captura que as fundou. Toda imagem, mesmo a técnica, induz e reverbera aquilo que um outro – operador da câmera ou do vídeo – viveu ao registrá-la. Inclusive quando, como em nosso objeto de estudo, as imagens carregam a alteridade consigo.

Na mesma linha de Sontag, mas alcançando outras conclusões, Walter Benjamin (1996) afirma, em sua análise sobre a imagem fotográfica, que uma de suas principais características é a capacidade de transmitir uma atmosfera e uma ideia – de maneira diferente do que é visto na pintura ou em outras representações imagéticas, por exemplo. “A técnica mais exata pode dar às suas criações [do produtor de imagens] um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós” (BENJAMIN, 1996, p.94), defende o autor. Isso ocorre porque existe uma vinculação essencial entre o “aqui e agora” vivenciado pelo fotógrafo e a demanda por informação que a contemplação da imagem pressupõe; por isso, o instante congelado faz reverberar não somente experiências subjetivas, mas também possibilidades enunciativas, elementos que vão muito além daqueles que conseguiríamos – ou poderíamos – captar pelo olhar direto para o mundo.

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamecou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente (BENJAMIN, 1996, p.94).

O que a reprodutibilidade técnica que se faz sentir na fotografia, no cinema e nos mais variados suportes comunicacionais traz de novo à vida, segundo Benjamin, é justamente o

questionamento da relação essencialista e bidirecional entre o produtor de imagens e o mundo, no que concerne à produção de sentidos. Como diz o autor, “podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido”, e, “na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial” (BENJAMIN, 1996, p.168). Isso faz com que sua leitura ocorra em múltiplos ambientes e que a *aura* – categoria essencial no pensamento benjaminiano, que alude a uma “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais” (BENJAMIN, 1996, p.170), ou seja, a uma essência – do cenário ou fenômeno original se dissipe. Ou seja, a experiência, tanto de quem faz quanto de quem lê as narrativas visuais, configura-se de maneira diferente daquela vinculada à experiência concreta, em sintonia com a própria afirmação de Benjamin que transcrevemos acima.

“Aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”, é uma das definições mais claras e ricas da dimensão aurática, que é profundamente questionada pela ascensão das mídias. A percepção de Benjamin chega a ser romântica: para ele, “observar, em repouso, uma tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, (...) significa respirar a aura dessa montanha, desse galho” (BENJAMIN, 1996, p.101). Para ele, é justamente esse tipo de elemento que escapa à representação fotográfica ou textual – que inaugura uma época em que se torna irresistível “possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução”.

As imagens que acessamos nos jornais ilustrados e nos filmes – devemos chamá-las tecnoimagens –, diz o autor, são diferentes das convencionais por não carregarem sua “unicidade” e a “durabilidade”. No lugar, são efêmeras, fugidias e sucedem-se quase que instantaneamente. Contemplamos, no registro fotográfico, um mundo subtraído de sua complexidade e sua aura, que chega até nós inundado por traduções e carregado de uma atmosfera de representação e leitura plenas – fato esse impossível, na perspectiva do autor.

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante” no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único (BENJAMIN, 1996, p.101).

Queda da singularidade, ressurgimento do potencial mágico do campo visual e um certo fim da figura individual/subjetiva como centro de onde emana toda e qualquer mensagem implícita são, enfim, algumas das alterações propiciadas pela ascensão da fotografia e das técnicas de reprodução, em escopo mais amplo, para Benjamin. Partindo do

mesmo ponto de Sontag, o autor desenvolve uma perspectiva que poderíamos denominar crítica: afinal, promove a separação plena, sem chances de negociação, da singularidade do instante e de sua imagem; diferentemente de Sontag, o autor frankfurtiano não acredita na possibilidade de qualquer tipo de representação visual de trazer à tona o testemunho, ao menos uma centelha do momento único – o “aqui e agora”, que buscamos tão apressadamente nas narrativas que consumimos e que é ponto-chave da identificação. Sua visão é a de que os métodos de reprodução “constituem uma técnica de miniaturização” (BENJAMIN, 1996, p.104), ajudando o homem a ter maior domínio sobre as coisas e os fenômenos, sem ostentar o intuito de propiciar experiências.

Nossa discordância com relação a esse posicionamento não invalida as contribuições de Benjamin – especialmente a discussão sobre a aura e a dissociação entre os conteúdos reproduzidos e sua essência, seu uso ritual, que será de grande utilidade à hora de examinarmos as representações de alteridade e sua capacidade de atribuir valores à diferença retratada. No entanto, partimos do pressuposto de que, embora incapaz de traduzir a complexidade do instante registrado, do ambiente que é emoldurado pela câmera fotográfica ou de vídeo, a imagem jamais perde sua referencialidade: sempre estará vinculada a algum tipo de traço do mundo, expondo, nele e por meio dele, as possibilidades narrativas e os enunciados que fundam a complexidade visual e questionam a superfície espetacular que lhe é inerente.

Em um ambiente distante do analisado por Sontag, porém com proposições parecidas, Merleau-Ponty (1989) examina as representações artísticas produzidas na pintura, trazendo para nós importantes reflexões sobre a relação entre o olhar, o espírito daquele que observa e o mundo transfigurado em imagem. Em uma crítica direta ao pensamento instrumental, que tenta atribuir às criações humanas uma lógica igual à dos aparelhos e máquinas, o autor percebe que a imersão do indivíduo no mundo é um caminho sem volta no processo de representação. “O mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser”, diz (MERLEAU-PONTY, 1989, p.278). É justamente nesse movimento de abertura que identificamos a presença da subjetividade nas imagens produzidas sobre o ambiente exterior:

Imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo. E, por seu lado, esse mundo, de que ele faz parte, não é em si ou matéria (MERLEAU-PONTY, 1989, p.278).

O autor evoca as palavras de Cézanne – “a natureza está no interior” – para afirmar que o resultado material do processo de percepção do mundo, a saber, a cor, a luz, a profundidade e as formas contidas na mensagem pictórica, é produto direto desse momento em que o mundo “invade” o indivíduo e seu corpo. Em uma analogia muito rica, afirma que a montanha contemplada pelo pintor não é capturada por ele; “é a própria montanha que, lá de longe, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar” (MERLEAU-PONTY, 1989, p.281).

Ou seja, aferimos que o olhar é um processo de tradução dos elementos exteriores e interiores em mensagens – no caso, pinturas, mas cujo raciocínio podemos conduzir ao plano das demais representações imagéticas. O olho do produtor de imagens contempla um mundo que “se exhibe”, e o processo de percepção e concatenação de seus múltiplos elementos e enunciados demanda um trabalho de interrogar a exibição fenomenológica do mundo. “A visão do pintor”, diz, “é um nascimento continuado” (MERLEAU-PONTY, 1989, p.282), e ver é justamente “estar ausente de mim mesmo”, mergulhado no mundo visível que a todo momento é surpresa, descoberta (MERLEAU-PONTY, 1989, p.298). Eis um trecho em que a relação imersiva entre pintor e o ambiente exterior é minuciosamente explicada:

A visão do pintor não é mais um olhar sobre um exterior, relação “físico-óptica” somente com o mundo. O mundo não está mais diante dele por representação: antes, o pintor é que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível; e o quadro, finalmente, não se refere ao que quer que seja entre as coisas empíricas senão sob a condição de ser primeiramente “autofigurativo”; ele não é espetáculo de alguma coisa a não ser sendo “espetáculo de nada”, rebentando a “pele das coisas” para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo se faz mundo (MERLEAU-PONTY, 1989, p.294).

A questão que somos instados a lançar neste momento é: há como transferir um processo tão complexo, subjetivo e calcado na experiência concreta como o da arte para o campo das imagens tecnicamente produzidas? Quando operamos o aparelho fotográfico, que nos subtrai – embora não totalmente – esse papel “deformador” do ambiente propiciado pela imersão no mundo e pelo trabalho do olhar e das mãos, há como transpor à superfície das imagens a complexidade do momento, do fenômeno, dos objetos ou das personagens que queremos retratar? De certo não plenamente – pois trabalhar no âmbito das representações midiáticas, como vimos, é trabalhar, antes de mais nada, em um universo de simplificação, familiarização, rotinização, ancoragem e redução de complexidade. O que não nos impede de pensar em um meio-termo: ou seja, *supor a possibilidade de representações que, a um só*

tempo, disciplinam e estimulam o olhar, oferecem e convidam a conhecer aquilo que narrativizam.

Na realidade, nosso desafio é justamente o de encontrar as brechas a partir das quais a singularidade, o testemunho e o processo de percepção e mergulho do produtor de imagens no mundo se tornam visíveis. É somente assim que podemos transpor a crítica benjaminiana e atestar a produção de vivências por meio das imagens que geramos e lemos cotidianamente – sejam elas concernentes a universos socioculturais próximos ou distantes, sejam elas fixas ou em movimento. Superar a hipótese de que o homem contemporâneo “não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas” (FLUSSER, 2011, p.9), e refletir sobre a possibilidade da própria configuração da existência por imagens que exprimem a singularidade dos fenômenos.

Nos produtos e narrativas que acessamos via televisão, cinema, redes interconectadas ou suportes impressos, somos constantemente confrontados com informação – ficcional ou jornalística – que nos orienta, oferece visadas para o mundo: muitas vezes, conhecemos os lugares, pessoas e coisas de imediato por meio das imagens que nos são oferecidas sobre eles. É uma posição em que nos colocamos a serviço de um discurso que já nos chega pronto, que já carrega consigo um ciclo interpretativo anterior; como diz Borges (2008, p.76), apesar de “desvelar uma realidade preexistente capturada pela câmara”, a imagem “manifesta também a presença de um pensamento, de uma subjetividade”.

Torna-se evidente, portanto, a dimensão disciplinar e determinante do discurso audiovisual sobre as formações psíquicas que configuram nosso modo de ver o ambiente que nos cerca – debate que empreendemos, em especial, no capítulo anterior, abordando os processos narrativos. As hipóteses anteriormente lançadas sobre a imagem, cobrindo autores como Debord (1997), Baudrillard (1991; 1997; 2009) e Debray (1993), identificam justamente alguns dos riscos e efeitos gerados por esse excesso de visualidade e mediação.

Por outro lado, há que se considerar o potencial que toda imagem tem de aventar novos sentidos: ao manter e supor, mesmo que em um grau reduzido, a intervenção e o processo imersivo no mundo pelo indivíduo durante o processo de representação, toda fotografia, todo vídeo carrega consigo inúmeros elementos implícitos e possibilidades que são capazes de enunciar modos de compreender, enxergar e interpretar o ambiente externo.

Combinando elementos psíquicos – imagens mentais, tomadas de decisão anteriores ou concomitantes ao processo captura – à observação, a imagem tecnicamente produzida pode trazer ampliar nossa mirada sobre a realidade e convidar à reflexão para além de sua superfície, promovendo reflexão conceitual e novos modos de experimentar o mundo, mesmo

que em termos relativos. Assim, torna-se o que denominamos *imagem evenemencial*: uma categoria de registro que é a um só tempo a experiência capturada e seu ponto de partida, sujeito e objeto da mediação social cotidiana. Uma demarcação do mundo que é, a um só tempo, registro de sua existência e produção que orienta suas formas de apropriação e percepção.

A imagem evenemencial é, simultaneamente, categoria e lógica de construção de representações visuais que indiciam elementos, objetos e fenômenos do real, permitindo a visualização de suas facetas possíveis, gestadas por meio dos embriões narrativos presentes à hora da captura. Em linha com a ideia de complexidade visual, entende-se que tal designação deve aludir àquelas imagens que permitam ao homem conhecer, vivenciar – *experimental* – os ambientes sob representação por meio de permanente multiplicidade e referencialidade, ou seja, do diálogo entre diferentes imagens interconectadas que apresentam diversidade de ângulos, e de vínculos capazes de sugerir a lógica do sentido (simbólica), a materialidade (indicial) e a visualidade (icônica) do instante que é registrado.

É por meio da imagem evenemencial, também, que podemos pensar em um processo a partir do qual seja possível, a um só tempo, *conhecer pelo olhar* (experiência mediada de contato com o mundo) e *vivenciar pela captura* – ou seja, o próprio evento de registro imagético consistindo em instância de contato com o real, permitindo, portanto, a conexão entre pensamentos conceitual e imagético, nos termos de Flusser (2007), e o mergulho do produtor de imagens sobre o ambiente, deixando-se invadir por ele e indagá-lo, conforme defende Merleau-Ponty (1989) no universo da pintura. Em suma, são estas as imagens que podemos considerar capazes de indiciar, produzir e orientar a experiência humana, gerando mediações constitutivas das sociabilidades, das culturas, das tramas relacionais. *Vida nas e por meio das imagens* – com todas as complexidades, possibilidades e riscos daí decorrentes.

Essa hipótese, trabalhada por nós anteriormente em estudos sobre o discurso fotográfico (LOBATO, 2014b), figura como um possível caminho para as análises que desenvolveremos a respeito das representações de alteridade na TV. Por pressupor um trabalho de imersão em ambientes exógenos, de modo a demarcar fronteiras e compreender as mensagens nele produzidas, os produtos televisuais que abordam o outro são um terreno possível para a circulação de imagens e textos que reverberam experiências; têm, em sua própria estrutura, o processo de contato, estranhamento e compreensão, tido como ponto de partida para a produção de sentido e eventualmente como intriga que move a narrativa – como veremos, não sem contradições e variações significativas, nas narrativas de Globo Repórter, “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”.

Caberá, ao examinarmos os produtos jornalísticos e ficcionais na quarta parte deste trabalho, aplicar a ideia de evenemencialidade como parte dos processos testemunhais que regem o contato com universos geográfica ou culturalmente distantes, presentes sob diferentes configurações nas narrativas televisivas de alteridade. Afinal, há mediação e/ou transmissão da experiência nos relatos midiáticos estilizados em grande reportagens e telenovelas que conduzem rumo a ambientes desconhecidos ou passíveis de tradução? Até que ponto produzir fronteiras e “autenticar” o outro sob diferentes regimes de produção de efeitos de real depende de algum tipo de ênfase testemunhal que toma a imagem não como mero meio de expressão da exuberância do exótico, mas como lugar de registro de uma vivência singular, que induz e abre margem para uma compreensão do diferente por parte do telespectador?

Examinando e problematizando tais questões em nosso *corpus*, mais adiante, teremos a oportunidade de identificar de que modo o recurso dos registros evenemenciais é aplicado à hora em que a alteridade é convertida em discursos que a traduzem às audiências; em que o outro – agora, fazemos ressoar as palavras de Gomes (2003) – deixa de ser um mistério e se torna *legível, visível e vivível*.

5. OBJETO TELEVISÃO: LINGUAGEM, ESTÉTICA, GÊNEROS E ESTATUTO

Até o momento, concentramos nossos esforços nesta parte do trabalho em compreender as diversas hipóteses lançadas sobre o campo da imagem – considerando tanto a crítica a seu estatuto quanto o percurso histórico dos processos de representação visual, a questão do olhar e as possibilidades enunciativas do discurso de linguagens como a audiovisual e a fotográfica. No entanto, falta acessar um campo de estudos específico para contemplarmos nosso objeto de estudo e contextualizarmos nele as reflexões anteriores sobre a narrativa e a imagem. Devemos dedicar algum tempo para examinar os trabalhos, estudos e pesquisas que abordam a televisão – mídia surgida no meio do século XX e que foi responsável, segundo autores de origens tão diversas, como França (2006), Debray (1993), Sodré (2003), Eco (1993), Sartori (2001), Thompson (1998), Jost (2007) e Català (2005), por inaugurar um novo regime cognitivo para as sociedades humanas, com impactos diretos na consolidação da subjetividade e na formação do espaço público.

Os pesquisadores que dedicam sua atenção à TV identificam em seu surgimento nos contextos global, na década de 1920, e brasileiro, na década de 1950, a verdadeira consolidação da mídia de massa no século XX. É com a ascensão do dispositivo que alcançamos, pouco a pouco, a figura tipicamente atribuída ao mundo pós-moderno das sociedades interconectadas, do sujeito diante e “dentro” da tela, do jornalismo em tempo real, da ficção cotidianizada, das experiências imersivas – enfim, da famosa *telerealidade*; as imagens em movimento antes restritas ao cinema, as imagens-testemunho da fotografia de imprensa, os vídeos caseiros, enfim, todas as representações visuais passaram a circular em escala global, instantânea e incessante, apoiadas na linguagem universal do olhar e nas transmissões via satélite, propulsoras de uma conectividade outrora impensável.

A lógica de observar, contar e conhecer as coisas do mundo – o desejo de ver cada vez mais à distância, como propõe Jost (2007) – passou a contar com uma mediação de rápido funcionamento, operação automática e presente no espaço doméstico e nos diversos ambientes de convívio coletivo; as fronteiras que separavam o homem do olhar-para-o-mundo passaram a parecer cada vez menos nítidas, mais frágeis – acessar a plenitude dos fenômenos tornou-se uma ilusão menos distante, promovendo um curioso retorno da utopia da objetividade também presente, como já vimos, nos primórdios da fotografia. Recorrendo aos termos de Flusser (2007), a TV consolidou o que podemos denominar uma *mediação pela superfície*: um contato tecnoimagético rápido, imediato e exuberante, propiciado por narrativas que fazem circular representações visuais opacas, abertas à permanente significação

e dotadas de uma referencialidade testemunhal que, se não verdadeira, ao menos se poderia dizer verossímil.

Não à toa, a TV se cola muito rapidamente ao senso comum e ao imaginário, tornando-se, conforme alegam França (2006), Thompson (1998) e Martín-Barbero (2004), conexão entre o indivíduo e o social, lugar de conservação da memória, construção de representações, sobrevivência da tradição e interpelação ideológica cotidiana. É esse efeito socializador, muito mais intenso que o atribuído à imprensa – que, além de pautada pela linguagem verbal e do texto, também pressupunha um público alfabetizado específico –, que faz com que o dispositivo seja suscetível às dinâmicas sociais e, no outro rumo, altamente influente sobre as comunidades receptoras, ecoando e fazendo ecoar os fragmentos e discursos capazes de consolidar o corpo social. Defesa semelhante possui Dominique Wolton, para quem a TV é instrumento de integração e formação cultural e política justamente por articular o discurso e alcançar um nível mínimo de informação, que “obriga todo mundo a estar à altura de um determinado olhar” (WOLTON, 2006, p.125).

Trazida ao Brasil pelas mãos de Assis Chateaubriand, que viabilizou na TV Tupi a primeira transmissão em solo nacional, em 18 de setembro de 1950, a televisão vivenciou nas últimas décadas um intenso processo de modernização e especialização, responsável por configurar uma identidade e uma linguagem que conferem papel essencial às pequenas telas na formação sociocultural do brasileiro. De um primeiro momento, no qual a baixa qualidade das imagens, a transmissão ao vivo – pela ausência do *videotape* –, o improvisado e o amadorismo eram marcas centrais, a TV transitou rumo à intensa “divisão de trabalho” e à “participação de profissionais e especialistas com orientações diversas” (FRANÇA, 2006, p.21), com uma qualificação tecnológica que impulsionou o desenvolvimento de diferentes gêneros, formatos e linguagens.

A ascensão e consolidação da TV no País vinculam-se a dois movimentos políticos e econômicos de grande importância: por um lado, o reforço institucional pela construção de uma mídia genuinamente brasileira, com produtos nacionais e uma audiência capaz de sustentá-la financeiramente, em sintonia com movimentos de mercado de outros países e da América Latina; e, por outro, a atuação da ditadura militar vigente na segunda metade do século XX, que exerceu forte influência sobre os conteúdos midiáticos via censura e, ao mesmo tempo, a quem interessou seu desenvolvimento, com investimentos voltados a uma certa ideologia de integração nacional.

Mesmo sob permanente vigilância, foi entre as décadas de 1960 a 1970, ou seja, nos anos de chumbo, que ocorreram os principais movimentos de qualificação técnica e

operacional da TV, com ênfase em dois formatos que até hoje se mantêm como elos essenciais da grade de programação televisual: o jornalismo e a ficção seriada (marcadamente a telenovela).

Como apontam Bucci (2000) e Ribeiro, Roxo e Sacramento (2010), as transformações pelas quais a TV passou no Brasil reverberam tendências globais – como a mundialização, a dissolução dos limites entre gêneros e formatos, a busca pela interatividade – e ao mesmo tempo compõem nosso caldeirão social, cultural e político, com características específicas que marcam a singularidade do dispositivo no cotidiano nacional. São a expressão da força da indústria cultural e de sua penetração nas vidas pública e privada, trazendo ao telespectador os elementos de um contrato perceptivo e comunicacional que passaria a reger boa parte das trocas informativas do País.

A TV assumiu o papel de absorver e precipitar as tendências de comportamento e de identificação em meio ao caldeirão de signos que borbulham no cenário discursivo a que chamamos precariamente de realidade. De início, atuou assim em sintonia com as políticas culturais forjadas no interior do estado autoritário do regime militar – como era autoritário, embora com raízes populistas, o estado governado por Vargas. Depois, a partir dos anos 90, manteve o mesmo papel em sintonia preferencial com o mercado da cultura, a um tempo nacional e globalizado (BUCCI, 2000, p.113).

Tais transformações estão em sintonia com a análise de Umberto Eco (1993) sobre a transição mundial da *paleotelevisão* à *neotelevisão*, movimento que coincide com o período de construção de uma linguagem definitivamente própria para essa mídia no Brasil. Centrada no mercado europeu, a perspectiva do autor é a de que, de um primeiro momento regido por uma “pedagogia pela imagem”, pautado por gêneros estanques – informação de um lado, entretenimento de outro –, uma linguagem que evoca outros formatos (imprensa, teatro, rádio etc.) e uma programação mais fixa e imposta às audiências, o mundo assistiu, após o fim dos anos 1970, ao surgimento da “nova tevê”, mais aberta, fragmentada e sensível ao ambiente externo.

Tendo como marca a hibridização, a busca por interatividade e o reforço de uma linguagem *televisiva por excelência*, menos formal, vinculada ao realismo, à verossimilhança e ao uso e reforço mútuos do senso comum, a neotelevisão convida-nos a vibrar e conviver com as representações, ao invés de enxergá-las como objetos sígnicos, naturalmente descolados do referente. Ou seja: a TV aproxima-se do anódino, do cotidiano – e passa a capturar novas e ávidas audiências com conteúdos que respondem a suas demandas por

conteúdo informativo e de lazer. É assim que a televisão passa a exibir, nas palavras de Eco (1993, p.327), uma de suas características mais marcantes: a capacidade de “determinar os gostos do público sem necessidade de adequar-se supinamente a eles”, traço marcante dos fluxos televisuais a partir dos anos 1990. E produzir, assim, como diz Nestor García Canclini, “uma matriz de desorganização-organização das experiências temporais” (CANCLINI, 2000, p.363) para as audiências.

Foi o que acabou acontecendo, também, em solo brasileiro – um País que, hoje, vê-se conectado *por meio de, para e à* televisão de maneira notável. Em termos quantitativos, a TV é o segundo eletrodoméstico com maior presença nos lares brasileiros: 95,1%, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) – à frente, por exemplo, das geladeiras, que estão em 93,7% dos lares. É, também, o veículo de mídia com maior aporte de verbas publicitárias: somente em 2013, recebeu R\$ 59,5 bilhões em recursos, 16% acima do ano anterior e representando nada menos que 53% de todo o investimento privado e público em comunicação no mercado atual, muito à frente dos jornais e revistas, do rádio e da própria internet. A TV é, também, berço para gêneros da indústria de produtos midiáticos com expressivo potencial comercial, como a telenovela, exportada para mais de 120 países – dado que exploraremos em mais detalhes no capítulo seguinte. Nacionalmente, mobiliza uma rede de mais de 220 emissoras, próprias ou afiliadas, vinculadas aos grupos empresariais que detêm as redes Globo, Record, SBT, Bandeirantes, Rede TV! e TV Cultura.

Mais que em números, porém, sua relevância se expressa qualitativamente, povoando os imaginários, as conversações cotidianas e a própria dinâmica de circulação da cultura e da informação. Aliás, não é exagero afirmar que, a despeito dos avanços com relação à inclusão digital e ao crescimento da circulação de conteúdos na internet nos últimos anos, os 200 milhões de brasileiros dependem, irrefutavelmente, do dispositivo televisão para reconhecer-se como comunidade e conhecer o mundo que os cerca. Como argumenta Paz (2006, p.122), em seu estudo sobre a produção histórica nas mídias, “é a televisão que concentra grande parte dos arquivos que produzem memória coletiva, o que é sem dúvida um instrumento de poder” – e, poderíamos dizer mais, em linha com os estudos de linguagem e sobre o audiovisual tratados anteriormente, é também um instrumento de construção de saber e de representações que abarcam a fixação simbólica dos indivíduos e coletividades. Nas palavras de Jesús Martín-Barbero, importante pesquisador da cultura popular-massiva na América Latina:

A capacidade de interpelação que apresenta a televisão não pode ser confundida com os níveis de audiência. Não porque a quantidade de tempo dedicado à televisão não conte, mas sim porque o peso político ou cultural da televisão não é medido no contato direto e imediato – só pode ser avaliado em termos da mediação social que obtêm suas imagens. E essa capacidade de medida provém menos do desenvolvimento tecnológico do meio ou da modernização de seus formatos que do que as pessoas esperam dele, e do que lhe pedem (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p.371).

Percebemos, portanto, e recobrando as reflexões que traçamos anteriormente, que a TV é, hoje, campo de produção e reprodução de imagens técnicas que alçam a experiência de mundo a outro patamar: em uma máxima já bastante conhecida, e reformulada com notável precisão por Eugenio Bucci (1997), o que não passa por suas câmeras sequer é notado como parte da vida concreta. Ou seja: *se não está na TV, não aconteceu*. Essa ideia reforça seu papel como mediação das temporalidades sociais e vivências e abre caminhos para reflexões de escopo mais amplo, que relacionam a TV a novas configurações do espaço público e, extensivamente, a novos modos de estar-no-mundo propiciados por uma instância produtora de imagens que presentificam e reificam o mundo da vida.

Em uma análise que relaciona o universo televisual à noção de utopia, Marialva Barbosa (2010) argumenta que nenhuma outra mídia conseguiu alcançar efeitos tão complexos em termos de configuração identitária. Isso porque a imagem da TV não só reverbera, mas permite “a produção da imaginação, que só se realiza naquilo que se projeta como ficção, nas imagens” (BARBOSA, 2010, p.31). Uma de suas principais capacidades, trazida pela expansão do universo de representação, natural à globalização de conteúdos e estruturas de registro, é a de, segundo a autora, conduzir o telespectador a diferentes ambientes e aventar seus significados possíveis, ampliando a experiência de fruição para além do lugar representado:

A televisão transforma suas imagens numa função da imaginação do público. Através das imagens, percebe-se não o lugar onde se está, mas um espaço longínquo, o alhures, que pela imaginação torna-se próximo, em certa medida realizável. Olha-se o nenhures, ou seja, o que é transmitido pela TV, um lugar que só existe como imagem potencial para atingir o alhures (...), que só se realiza com o complemento da imaginação (BARBOSA, 2010, p.23).

Perspectiva semelhante possui Català (2005), que, em seu tratado da imagem complexa, enxerga na televisão uma capacidade de redimensionar os processos de representação – recorrendo ao hibridismo, à mescla de referências e às adaptações dinâmicas da cultura para capturar suas audiências e viabilizar conexões de sentido. “Por meio das

formas da cultura oral e popular”, diz o pesquisador, “a televisão organiza narrativamente a informação, ordenando a plena interação de som e imagem através do tempo” (CATALÀ, 2005, p.553, tradução livre)²⁰. Para isso, baseia-se e propicia as “hibridações e impurezas que tanto enriquecem a representação contemporânea e que, sem dúvida, também podem ser encontradas nas raízes da percepção atual” (CATALÀ, 2005, p.54, tradução livre)²¹.

O olhar desses autores reforça o que Martín-Barbero posicionou no trecho por nós reproduzido anteriormente: o de que a produção de sentido na televisão deve ser analisada considerando seus impactos não apenas em termos numéricos ou imediatos, mas também, e sobretudo, naquilo que é gerado no âmbito das relações humanas, das construções identitárias e das produções de sentido sobre o ambiente exterior. Ou seja: que a análise dos efeitos e do estatuto cultural, social e político da TV deve levar em conta aquilo que está, também, fora dela; as figuras do sujeito-receptor e dos efeitos de sentido gerados no *socius* devem ser consideradas em sua complexidade, levando em conta sua atuação ativa na decodificação da mensagem midiática – tema que examinaremos no tópico seguinte – e sua relação com bens e objetos culturais cada vez mais complexos e fragmentados.

É uma perspectiva que encontra sintonia com o que preconizam autores como Thompson (1998), que, em sua análise dos impactos socioculturais da televisão nas sociedades, propõe o sistema de quase-interação mediada como característica marcante do dispositivo. Por demandar outro regime de atenção e ter uma situação de recepção mais complexa – fragmentada, compartilhada, descontínua –, a TV é, para o autor, capaz de alterar nossas práticas cotidianas de modo marcante. Isso porque a recepção de suas mensagens gera processos imersivos e multi-interpretativos, que combinam experiências pessoais, estereótipos, memórias, leituras de mundo e o olhar prévio, já recortado, daquele que capturou determinado fenômeno ou objeto e o traduziu narrativamente no dispositivo. Assim, a experiência espaço-temporal do indivíduo torna-se descontínua:

Os indivíduos que assistem à televisão suspendem, até certo ponto, as coordenadas de espaço e tempo do cotidiano e temporariamente se transportam para um diferente conjunto de coordenadas espaço-temporais; tornam-se viajantes no espaço e no tempo envolvidos numa transação com diferentes estruturas espaço-temporais e num intercâmbio de experiências mediadas de outros tempos e lugares com suas próprias experiências cotidianas (THOMPSON, 1998, p.86).

²⁰ No original: “por medio de las formas de la cultura oral y popular” / “la televisión organiza narrativamente la información, ordenando la completa interacción de sonido e imagen a través del tiempo”.

²¹ No original: “hibridaciones e impurezas que tanto enriquecen la representación contemporánea y que sin duda también se encuentran en las raíces de la percepción actual”.

Pertencente a um novo regime perceptivo, viabilizado pelo universo tecnoimagético e produtor de um novo modelo de pensamento, o discurso da TV combina o verbal (linguístico), o visual (icônico) e o sonoro, apropriando-se de alguns efeitos de sentido característicos desses formatos, a saber: a capacidade de elaborar conceitualmente o mundo; de trazer à tona e atestar a existência dos fenômenos, sujeitos e coisas; de redesenhar configurações espaço-temporais; e de organizar narrativamente a experiência dos que constroem e consomem os relatos contemporâneos, com ênfase nos efeitos de real construídos via verossimilhança e referencialidade – operações indissociáveis da imagem, como vimos anteriormente – e na objetivação e ancoragem de representações sociais atestadas, reificadas e rotinizadas (MOSCOVICI, 2003) pelo audiovisual. Todas essas discussões, quando combinadas a uma breve análise histórica da ascensão da TV no Brasil, lançam-nos duas perguntas essenciais: o que é específico, marcante e próprio da linguagem da televisão? E quais funções resumiriam sua influência sobre a subjetividade e a coletividade?

Um dos percursos teóricos mais coerentes nos atuais estudos da TV, a nosso ver, é realizado por François Jost (2007). Em *Compreender a Televisão*, o autor busca mapear os diversos olhares lançados sobre o meio para constituir um conjunto de referências capaz de dar conta do trânsito dos gêneros, da identidade, da conexão referencial e das linguagens que operam nas mais diferentes produções narrativas.

Entendendo-a como a materialização de um “velho sonho da humanidade” – o de estar em lugares nos quais não é possível, de superar as experiências mundanas e de tornar concreto o não concreto, como diria Vilém Flusser –, Jost percebe que a TV desponta como tecnologia como um complemento do rádio, ainda produzindo “falas tele-visadas” (JOST, 2007, p.43); pouco a pouco, porém, a invenção técnica torna-se mídia, “a partir do momento em que ela é apropriada pelos usos mais ou menos específicos do meio” (JOST, 2007, p.40); ou seja, estabelecendo uma linguagem e uma relação com o real-histórico próprias, a despeito de suas semelhanças com o cinema, o rádio e o teatro.

Não à toa, uma das críticas do autor direciona-se ao uso de referenciais da teoria do cinema para examinar conteúdos televisivos – prática muito comum na academia. Para ele, muito mais do que combinar imagens, sons e palavra, algo que também é proposto na diegese cinematográfica, a principal característica da TV é sua capacidade de, “contrariamente à imagem cinematográfica, que prolonga a vista”, colocar “o mundo na mão do telespectador” (JOST, 2007, p.45-46), por meio de um acesso extremado ao referente dos signos que veicula, via difusão de imagens e sons ao vivo. Com experiências imersivas mais curtas e fragmentárias, porém intensas, geradas para seu público, a TV sintetiza as diferentes

propostas de mídias anteriores: o vínculo com a experiência das narrativas orais; a escuta ativa e a impressão de um “diálogo por imagens”; o acesso aparentemente direto e irrestrito aos fenômenos, via imagem; e a transmissão de conhecimentos, conceitos e ideias em larga escala, algo já movido pela imprensa desde o início da Modernidade, mas potencializado pelas características do meio.

É por isso que ela se configura, diz Jost, como um “intermídia”, trabalhando a partir de gêneros calcados na síntese de linguagens e formatos:

A televisão é, em sua origem, o que se poderia chamar de intermedia: longe de se afirmar como uma mídia independente, com propriedades únicas e insubstituíveis, ela faz a síntese de técnicas e de espetáculos já existentes. Uma mídia só se constitui verdadeiramente como tal a partir do momento em que passa do estado de novidade técnica ao de elaboração dos programas (JOST, 2007, p.44).

Com base nesses raciocínios, o autor propõe dois traços elementares para a linguagem da TV: um é a construção do “direto”/ao vivo, da autenticidade e da cotidianidade; o outro é a “relação particular de intimidade que instala com o espectador” (JOST, 2007, p.46). Mais adiante discutiremos de que modo essa relação de mediação instantânea e ubíqua da TV altera as relações cognitivas e perceptivas dos sujeitos, além de redefinir a relação dos discursos circulantes com o espaço público mediatizado; cabe, desde já, ressaltar que, a despeito de suas diferentes formas de conexão com o real e o universo da ficção, a televisão, ao “pôr qualquer telespectador em contato com os mais variados pontos do globo”, é capaz de produzir efeitos “de admiração e, até mesmo, de narcisismo”; como diz o autor, “a televisão, desde sua origem, parece falar de mim quando fala dos outros, ou ao menos quando fala dos meus semelhantes” (JOST, 2007, p.46).

Diferentemente do cinema, mais voltado à construção do universo diegético e da intriga, a TV possui um fluxo enunciativo pessoal, mais próximo das conversas cotidianas, por meio da edição “costurada”, do movimento entre diferentes câmeras e planos e da combinação de cenários – paisagens externas, estúdio, auditórios etc. “O filme, responsável pela apresentação da intriga, deve dar a impressão de que se desenrola unicamente para que o espectador com ele se identifique”, diz Jost, enquanto a TV “visa primeiramente estabelecer uma ligação próxima da conversação, o que supõe uma troca franca, olhos nos olhos” (JOST, 2007, p.47), movida por um nível de concentração menor – fruto do consumo disperso, no ambiente doméstico – e por uma linguagem mais fragmentária, guiada pelo *zapping* e pelo acesso à programação de diferentes emissoras, nas mais variadas modalidades.

As reflexões de François Jost estão em sintonia com o que propõem autores como Guilherme Rezende (2000) e Vera França (2006), em análises que abarcam o telejornalismo – formato que exploraremos mais adiante – e as narrativas populares comumente exibidas na programação brasileira. O primeiro, por exemplo, notará que a ideia de um fluxo ininterrupto é um traço estrutural e de linguagem que configura não só os produtos televisivos, mas o estabelecimento de laços entre eles e o telespectador. “Interrupção (...) é um conceito que o discurso televisivo não comporta. Seu principal traço distintivo é o ritmo frenético e incessante da sucessão de fragmentos encadeados”, diz Rezende (2000, p.32); por isso, para ele, a programação de TV funciona ativamente como um marcador de tempo, promovendo complexas conexões entre o tempo cronológico, o subjetivo e o do próprio processo de produção.

Com um trabalho que busca ressaltar a força da linguagem verbal e da função fática na linguagem de TV, em relação de contiguidade com a “soberania do icônico”, Rezende volta à questão da intimidade estabelecida entre o meio e o telespectador para notar que “o discurso da TV se estabelece como um contato permanente entre o emissor e o receptor, por meio de um espetáculo contínuo levado diretamente ao telespectador que o recebe no aconchego do meio familiar” (REZENDE, 2000, p.37). Ou seja: como um ambiente comunicacional em que o próprio ato de comunicar-se – de simular um diálogo mediado entre sujeitos, fenômenos e objetos – se configura como mote narrativo.

A mensagem televisiva, como veremos nas análises do telejornalismo e da telenovela, é, portanto, uma combinação multissensorial e linguística que trabalha a favor da ilusão de um pleno estabelecimento de laços de intimidade com o espectador e de contiguidade com os fatos brutos, via linguagem verbal e icônica; diferentemente da escrita, “descontextualizada” e distante de quem a lê, a TV trabalha com a oralidade e a ubiquidade, convocando a comunicação dialógica, mesmo quando ela é logicamente impossível. No entanto, depende de uma codificação extremamente rígida, que exige nível de formalidade e referencialidade incompatível com as possibilidades poéticas da linguagem verbal. Por isso, com base no que o autor argumenta, nota-se que o uso da oralidade pela TV é um impasse entre a formalidade da escrita (edição, montagem, roteirização ec.) e a coloquialidade das interações cotidianas – ou um “oral produzido”.

Sintetizando seus raciocínios, o autor elenca, portanto, seis características marcantes da linguagem da TV: (a) ininterrupção / aceleração; (b) fragmentação; (c) redundância / autorreferência; (d) espetáculo; (e) coloquialidade / proximidade; e (f) transsensorialidade de códigos (icônico, linguístico e sonoro) (REZENDE, 2000, p.32).

São elementos igualmente ressaltados por França (2006), em sua análise sobre o que configura a televisão e suas relações com o cotidiano brasileiro. Também enfatizando os modos de recepção como eixo central da análise das relações entre TV e sociedade, a pesquisadora aponta a presença da televisão como “responsável pela disseminação e partilhamento de códigos, referências, representações e pelo estabelecimento de uma pauta ou roteiro de atenção. A televisão sintoniza todos numa agenda coletiva” (FRANÇA, 2006, p.23).

Sua presença nos mais diversos espaços públicos – aeroportos, restaurantes, salas de espera, empresas – e privados – sala de estar, cozinha, quartos –, combinada à leitura diversificada e à multiplicidade dos usos de seus conteúdos por telespectadores sintonizados em diferentes partes do País, faz com que entender a linguagem do meio perpassasse seu entendimento como “uma presença às vezes silenciosa e invisível, mas permanente; portanto, uma onipresença” (FRANÇA, 2006, p.24), capaz de mobilizar as discussões públicas ao mesmo tempo em que absorve aquilo que vem do ambiente exterior, em uma relação simbiótica com o corpo social.

Seja nas telenovelas – como veremos, altamente sensíveis às polêmicas e às discussões movidas na esfera pública –, seja nos telejornais e em sua lógica de enunciação imediata dos fenômenos e cenas cotidianos, a TV atua, mais que como meio de passagem para discursos, como uma “prática comunicativa”, nas palavras da autora: isso porque seu processo produtivo está intimamente conectado às intervenções e aos interesses das audiências, atuando como “uma linguagem em processo”, que “orienta tanto quanto é constituída pelas falas que a efetivam” (FRANÇA, 2006, p.32). É assim que a autora acaba lançando uma importante atribuição da TV: a de atuar *como lugar de experiência, e não apenas de sua transmissão*:

Lugar de prática, a televisão é, portanto, um lugar de experiência, da nossa experiência cotidiana. Fazer televisão, assistir à televisão não é algo externo, mas interno à vida social; o espaço televisivo não existe paralelamente às nossas experiências, mas é uma delas – com um fortíssimo poder de penetração nos demais âmbitos de nossa vivência. Não podemos, hoje, conceber ou falar da vida cotidiana de uma sociedade, ou de uma pessoa, sem falar da presença da televisão inserindo e repercutindo imagens, representações, temas, formas de procedimento e de conduta (FRANÇA, 2006, p.33).

Os elementos característicos da linguagem televisiva levantados pela autora são outro importante ponto de reflexão para o propósito de nosso trabalho. Menos sintética do que os autores citados anteriormente, Vera França indica que são doze os traços marcantes da

mensagem em TV, independentemente de seu gênero: (a) linguagem visual, com predominância do *icônico*; (b) apelo à *sensorialidade*; (c) *instantaneidade* e caráter massivo; (d) *fragmentação* e diversidade (de imagens, de representações, de discursos); (e) natureza industrial, *mercadológica*; (f) inscrição no *domínio do senso comum* (coloquialidade, ambiente de conversação, conceitos rápidos); (g) interação constante entre *ficção e realidade*, aspecto que debateremos no próximo capítulo; (h) caráter lúdico e de *entretenimento*; (i) natureza de *arena de discursos*, ou seja, de embates, contraditórios e permanente polifonia; (j) caráter *institucional e de classe*; (k) linguagem em permanente *construção*; e, por fim, (l) intensa *interação comunicativa*, com ênfase no lugar da recepção.

Notamos, portanto, que, a despeito de diferenças metodológicas, temporais e mesmo de ordem geográfica e cultural próprias dos autores, há forte consonância entre o que pensam Jost (2007), Rezende (2000) e França (2006) à hora de buscar demarcar os traços de linguagem da televisão contemporânea. Aspectos como o reforço verbal e imagético de suas mensagens, o trabalho de produção de efeitos de realidade e autenticidade – via conversação, imagem ao vivo/direto, simulação de diálogo etc. –, os hibridismos entre informação e entretenimento e o predomínio de uma linguagem que enfatiza a própria enunciação, para além do enunciado, são especialmente relevantes para examinarmos, neste trabalho, as formas com que jornalismo e ficção seriada trabalham com a demarcação da diferença e da alteridade em seus discursos televisuais.

Os autores também nos permitem notar funções e efeitos de sentido característicos da TV, em sentido amplo e abarcando suas diferentes modalidades e formatações: desde a transmissão de experiências, propiciada por sua linguagem que simula o acesso direto, pretensamente livre de intervenções, ao real-histórico, até as genéricas noções de “informar” e “entreter”.

No próximo capítulo, examinaremos a fragilidade de tais denominações e atribuições; no entanto, desde já cabe alertar que, conforme afirma José Carlos Aronchi de Souza (2004), baseado em estudos complexos sobre a grade de programação da TV brasileira e, também, em manuais de produção de emissoras globais, o propósito dessa mídia é entreter, sempre, e informar sempre que possível. “Em suma, qualquer que seja a categoria de um programa de televisão, ele deve sempre entreter e pode também informar. Pode ser informativo, mas deve também ser de entretenimento” (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p.39). Mais amplas e alinhadas ao nosso propósito são as atribuições levantadas por Vera França: para ela, a TV opera rumo à informação, à socialização, ao entretenimento, à integração ao mundo do consumo e à configuração das identidades, “ao criar referências comuns, estabelecer

partilhamentos” (FRANÇA, 2006, p.25), bem como à configuração do espaço público. Esses dois últimos aspectos estão ligados às discussões que abordaremos nos tópicos seguintes.

Para além das discussões sobre a linguagem e as funções da TV, também devemos concentrar nossas atenções brevemente sobre a questão dos gêneros e formatos televisivos. Dos estudos literários à filosofia clássica, passando pela teoria do cinema, compreender de que modo determinadas formatações do discurso são capazes de produzir “unidades vazias” ou “unidades mínimas”, capazes de configurar estruturalmente uma narrativa e conferir a ela credenciais de agenciamento de seus leitores/espectadores, tem sido uma preocupação constante, a fim de desvelar pontos nodais que marcam todo processo de representação.

Em seu estudo sobre os gêneros e formatos da TV brasileira, Aronchi de Souza (2004) resgata a definição etimológica do termo para associá-lo a um conjunto de espécies que apresentam certo número de caracteres comuns convencionalmente estabelecidos; ou seja, e pensando no campo da linguagem, um gênero é um tipo de construção consensual que confere lógica e ordenamento à produção discursiva/narrativa.

Intimamente associada à ideia de “modelo” ou “estrutura” – daí a preocupação marcante do estruturalismo, enquanto movimento teórico-conceitual dos estudos de linguagem e discurso no século XX, com a questão, como se vê nos trabalhos de Todorov (2003), Barthes (1973) e outros –, a noção de gênero veio sendo trabalhada na arte e na literatura com vistas à identificação de padrões e elementos mínimos que regem determinada representação. Por isso, os gêneros atuam simultaneamente como modelos de experiência e escritura, como diz Todorov, guiando a produção e a leitura de determinada informação segundo um conjunto de regras implícitas, que conformam o sentido e constroem sua conexão com o real e com os imaginários de indivíduos e sociedades.

Como diz Aronchi de Souza (2004, p.44), baseado em Jesús Martín-Barbero, os gêneros podem ser entendidos “como estratégias de comunicabilidade, fatos culturais e modelos dinâmicos, articulados com as dimensões históricas de seu espaço de produção e apropriação”. Estratégias essas que, vale ressaltar, não existiriam em sentido último para limitar, e sim para organizar logicamente toda produção narrativa: como diz Todorov, ao discutir a narrativa literária, a superação de modelos e formas, ao ponto de tornar algo “fora do molde”, é justamente o que caracteriza o gênero – um processo em eterno andamento.

Segundo Todorov, “o modelo ideal é aquele que tenha algumas traves mestras, mas ofereça ao mesmo tempo certa flexibilidade, para poder variar no momento da aplicação e ser capaz de revelar tanto o repetido quanto o novo” (TODOROV, 2003, p.10). Por isso, é natural que a conformação sociocultural dos gêneros obedeça tanto a uma lógica interna – ou seja, a

escritura/tessitura de uma narrativa – quanto à externa; submetida às dinâmicas de determinado contexto espaço-temporal e cultural, a definição do gênero é algo socialmente acordado e que depende da constante renovação.

A regra do gênero é sentida como um constrangimento a partir do momento em que ela se torna pura forma e não mais se justifica pela estrutura do conjunto. (...) O novo gênero não se constitui necessariamente a partir da negação do traço principal do antigo, mas a partir de um complexo de caracteres diferentes, sem preocupação de formar com o primeiro um conjunto logicamente harmonioso (TODOROV, 2003, p.103).

É assim que notamos duas características centrais dos gêneros – sejam literários, televisivos, radiofônicos, da linguagem verbal... –, notavelmente importantes para nossa análise e demarcação metodológica do *corpus* desta pesquisa: eles atuam como invólucros ou credenciais de articulação sócio-histórica e cultural dos discursos, independentemente dos suportes que os produzem, e ao mesmo tempo configuram um conjunto de regras, padrões e normatizações que dão ordem àquilo que é contado. É por isso que, mais à frente, examinaremos em detalhes os diferentes gêneros e formatações que abarcam o jornalismo de grande reportagem de TV e a telenovela brasileira; para compreender suas estratégias de enunciação da alteridade, somos instados a desvelar seus procedimentos e os pressupostos internos e externos que regem seus ambientes discursivos, em suma, suas estruturas narrativas e seus elementos de linguagem – que guiam desde o processo de produção até a recepção de conteúdos.

Como se comportam, então, os gêneros televisivos? Essa questão, tratada por França (2006) e Aronchi de Souza (2004), faz-nos retornar para o raciocínio da linguagem televisiva como um processo em constante construção. Isso porque, conforme notam os autores em suas reflexões, há um caráter de hibridismo, intertextualidade e fragmentação inerente à linguagem de TV, que torna a definição de suas formatações técnicas e estéticas quase impossível.

Em uma análise exaustiva da programação das emissoras de televisão brasileira entre os anos de 1990 e o início da década de 2000, Aronchi de Souza alcança uma importante definição, que diferencia categorias, gêneros e formatos em uma relação complexa, de notável interdependência. O autor toma o primeiro termo como uma definição genérica sobre a natureza principal ou mais marcante de um produto de TV, que abarca vários gêneros que a aprofundam e depuram; por fim, os formatos se referem à articulação e estruturação técnica, ou seja, às formas que regem e das quais são compostos os diversos gêneros. Por meio da análise da TV brasileira, o autor consegue elencar as diferentes naturezas dos produtos

oferecidos ao telespectador brasileiro, em uma configuração que pode ser resumida conforme a tabela abaixo:

Tabela 1. Categorias e gêneros da TV brasileira, segundo Aronchi de Souza (2004).

Categoria	Gêneros
Informação	Debate; Documentário; Entrevista; Telejornal
Educação	Educativo; Instrutivo
Entretenimento	Auditório; Colunismo social; Culinário; Desenho animado; Docudrama; Esportivo; Filme; <i>Game show</i> (competição); Humorístico; Infantil; Interativo; Musical; Novela; <i>Quiz show</i> (perguntas e respostas); <i>Reality show</i> ; Revista; Série; Série brasileira; <i>Sitcom</i> ; <i>Talk show</i> ; Teledramaturgia; Variedades; <i>Western</i> (faroeste)
Publicidade	Chamada; Filme comercial; Político; Sorteio; Telecompra
Outros	Especial; Eventos; Religioso

Embora extremamente pertinente, no que concerne à estruturação de um modelo de observação dos fluxos da programação televisiva, a categorização de Aronchi de Souza esbarra em uma problemática natural do meio: sua constante tendência a alterar, combinar e hibridizar elementos de diferentes formatos, gêneros e categorias no interior de um mesmo produto televisual. No capítulo seguinte, notaremos que examinar gêneros e formatos específicos da TV – como estamos propondo neste trabalho – demanda compreender sua capacidade de renovação e reestruturação, seguindo tendências de mercado, movimentações nos regimes perceptivos das sociedades e as transformações históricas vividas pelos gêneros. Notáveis exemplos são nossos próprios objetos de análise, os gêneros jornalísticos e de ficção seriada, que, como veremos, passaram por intensas transformações e hibridações ao longo das últimas décadas no ambiente televisivo.

Nesse aspecto, em nossa argumentação, aproximamo-nos do que propõe Vera França (2006, p.31), em seu debate sobre as narrativas populares da TV, atualizando as discussões sobre o gênero a partir da dupla configuração também proposta por Todorov: “a mistura e mobilidade de gêneros não eliminam sua existência – toda linguagem constrói seus formatos estandardizados e reconhecíveis de enunciados, sob pena de criar a incomunicabilidade”. É necessário compreender que, como afirma a autora, baseada em François Jost, os gêneros respondem a promessas de acesso ao mundo, combinando enunciado e enunciação.

Os gêneros, assim, devem ser buscados e definidos tanto do ponto de vista da construção de sentido (regras semânticas) quanto do estabelecimento de um contrato de interlocução com o outro (regras pragmáticas); eles dizem

respeito à relação entre o enunciado e o mundo e à comunicabilidade com o outro a propósito do sentido de mundo que se quer construir (FRANÇA, 2006, p.29).

Para fins de demarcação, neste trabalho, *condicionamos nossas reflexões a um entendimento do campo do jornalismo como um gênero específico do discurso, assim como o da ficção seriada; subjacentes a eles, estão, respectivamente, a grande reportagem e a novela, formatos que, uma vez alçados à TV, denominaremos telejornalismo de grande reportagem e telenovela*. Mais adiante, examinaremos as diferentes perspectivas sobre a configuração de normas, padrões e aspectos da enunciação que nos auxiliam a delimitá-los como formatações e gêneros dentro do complexo espaço televisivo, sustentando nossa proposta de análise. Tal definição se mostra essencial para que possamos mapear e discutir as estratégias discursivas que permeiam a enunciação do outro em bases narrativas distintas – embora intrinsecamente conectadas.

Nas últimas páginas, buscamos situar a televisão no amplo contexto de discussões que abordam seu estatuto, aspectos de sua linguagem e as principais funções e atribuições de seus produtos no contexto brasileiro. Naturalmente, isso nos levou a examinar brevemente a questão dos gêneros e formatos e sua aplicação às teorias da TV, a fim de compreender de que modo, mesmo diante da natureza instável e fragmentária dos produtos audiovisuais, determinados modelos de produção e consumo de narrativas são estruturados e atualizados no fluxo de programação, estabelecendo pactos de produção de sentido com as audiências.

Cabe, agora, salientar as mudanças macrosociais propiciadas pela ascensão da TV. Afinal, antes mesmo de produzir efeitos cognitivos e psíquicos que afetam os sentidos identitários e de coletividade, o dispositivo é responsável por inaugurar novos modos de legitimação e construção da visibilidade para os fenômenos e objetos cotidianos, fortemente calcados na imersão do sujeito em um universo pautado pela imagem em fluxo. Como diz Debray (1993, p.307), a TV, essa “janela aberta para o mundo”, enquadra os que olham através dela e reforça o cosmopolitismo e a globalidade das experiências de mundo possíveis para os consumidores de imagens – por ele pejorativamente denominados “telemânicos”. É um novo ambiente não só para o privado, mas também para o público – na verdade, e recorrendo às reflexões de Eugenio Bucci, para o *telespaço público*, novo campo de produção de sentidos viabilizado pela linguagem televisual.

5.1. Televisão e opinião pública: a hipótese do teleespaço

Por meio da noção desenvolvida por Bucci, que surge a fim de reposicionar a noção de esfera pública formulada por Habermas (1994) diante do contexto das mídias contemporâneas, pode-se identificar as características de uma época que, segundo ele, está pautada pela circulação de imagens em escala global, configurando uma paisagem informacional, cultural e política marcada pela ubiquidade e pela instantaneidade. Mais que um elemento da signagem televisual ou de sua técnica reprodutiva, o teleespaço é, para o autor, um modelo de existência, um estar-no-mundo permeado pela presentificação constante e pela elisão da temporalidade como antes a conhecíamos. Em suas palavras:

Ubiquidade e instantaneidade não são aspectos de um veículo novo dentro do velho espaço público, mas a marca do alcance do novo espaço público, o teleespaço público. É ele quem é ubíquo e instantâneo – não os seus eventuais veículos de comunicação ou de informação. É isso o que inaugura os novos padrões de tempo e lugar: o aqui está em toda parte, por isso é teleespaço, sendo instituído pela presença da revelação e do relato (e não do fato acontecendo, como se crê; o fato é que se destina ao relato para, por meio dele, ganhar visibilidade; o relato, e não o fato, é quem ganha o teleespaço público), e o agora engole os outros tempos, é o tempo de permanência do anúncio, da revelação e do relato, um tempo expansível, uma bolsa presentificada suspendendo o fio das horas, dos dias e dos séculos (BUCCI, 2006, p.4-5).

A noção clássica de espaço público proposta por Habermas (1994) pressupõe alguns elementos, como a materialidade, representada pelos lugares físicos onde ocorre a deliberação, a existência de sujeitos racionais em diálogo e interlocução e a busca pelo consenso nas trocas comunicativas, visando à constituição da opinião pública – ou de opiniões públicas. Bucci contrapõe essas noções, em uma tentativa de estudar o processo de deslocamento para o teleespaço contemporâneo. A primeira mudança é na noção de materialidade: “o teleespaço público tem sua materialidade não mais nos lugares físicos – espaços urbanos, espaços arquitetônicos, espaços projetados, espaços sociais, físicos ou virtuais, para encontros ou entendimentos”, diz, mas sim nas telepresenças, via imagens eletrônicas (BUCCI, 2006, p.2).

A utopia do consenso é outro ponto: no lugar de interações que visam à construção de ideias e raciocínios comuns, o teleespaço é marcadamente conflituoso – é onde as identidades, as informações e os discursos circulam, colidem e se reelaboram de maneira permanente, muito embora, como bem reconhece o autor, sua natureza própria seja, como todo discurso

produzido, a da redução de complexidade. Como reflexo disso, Bucci também propõe a falência do sujeito racional pressuposto na teoria habermasiana: regido por tensões inconscientes, o indivíduo é posicionado segundo as leis do desejo, do espetáculo e do impulso. Também cai por terra a definição de um espaço público uno e coerente – agora o telespaço “subdivide-se em incontáveis espaços públicos plurais, mais ou menos instantâneos, recortados do todo, cujos âmbitos se estendem da esfera íntima aos espaços globais” (BUCCI, 2006, p.2).

O autor enxerga no esvaziamento do significado em favor do significante um elemento central de nossos tempos. Na verdade, o que Bucci propõe é uma certa prevalência da forma sobre o conteúdo nos discursos midiáticos contemporâneos – agora unidos pela imagem eletrônica, cujo “alfabeto” é compartilhado globalmente e que reproduz o estatuto de controle da visibilidade pelo dispositivo. O idioma universal do telespaço, diz ele, “é dado pela visualidade e pela discursividade televisivas” (BUCCI, 2006, p.2), e esse novo regime é terreno fértil para a construção de relações assimétricas, associadas às lógicas de hegemonia e poder e à dimensão espetacular da comunicação.

Ao configurar-se como condição contemporânea do espaço público, o telespaço é “base para institucionalizações mais ou menos formais de debates específicos, sobre temas específicos, destinadas a finalidades específicas”, sem jamais consolidar-se como uma instituição formal (BUCCI, 2005, p.98) – é, acima de tudo, um modo de estar-no-mundo e desfrutar de suas possibilidades. Indissociável da lógica de consumo mundializada e da necessidade de perpetuação da mercadoria, material ou não, nas trocas simbólicas e econômicas dos sujeitos, o telespaço público permite a nós estar na sociedade de consumo: nele, todos “falam uma linguagem do mercado, voltada para o consumo, mesmo quando interpelados como cidadão, e interpela-se o cidadão intimando-o como consumidor” (BUCCI, 2006, p.8). Isso porque nele

a imagem circula e a mercadoria se reveste da qualidade de imagem para melhor circular. A mercadoria veste-se como imagem para assim ser, se não identificada, eficientemente etiquetada, dando visibilidade (vitruve) à sua circulação, daí o fato de que o seu caráter de mercadoria reside mais em sua visibilidade do que em sua substância corpórea (BUCCI, 2006, p.12).

Esse raciocínio é essencial para que possamos compreender as relações existentes entre os produtos televisuais e as representações de identidade e alteridade. Como veremos mais adiante, ao trabalhar com discursos, elementos, objetos e fenômenos que concernem a universos simbólicos que, de pontos isolados do globo, são convertidos em superfícies

transpostas a um ambiente comunicacional que integra experiências e culturas dos mais diversos lugares, a TV torna-se ambiente propício para a conversão do eu e do outro em objetos de consumo e apropriação: ou seja, a identidade e a alteridade, mais que “fichas simbólicas” com as quais trabalhamos cotidianamente, nas palavras de Bauman (2005, p.43), são mercadorias imateriais passíveis de contemplação e apropriação na sociedade contemporânea, que as torna visíveis de maneira constante por meio dos enunciados audiovisuais e eletrônicos.

Outra hipótese do autor, que acaba sendo fator estruturante do teleespaço público, é a de *instância de imagem ao vivo* – denominação atribuída ao ambiente que nos permite acessar, 24 horas ao dia, nos sete dias da semana, experiências, representações e narrativas as mais diversas, pautadas pela signagem visual e capazes de promover uma já mencionada equivalência entre passado, presente e futuro e entre real, visível e verdadeiro, conforme os termos de Régis Debray. Muito mais que o advento das transmissões instantâneas e da cobertura proposta pelas emissoras de TV, porém, a produção dessa instância corresponde, para Bucci, a um movimento histórico, que se liga à constituição do espaço público mediado pelos dispositivos comunicacionais.

Por “instância da imagem ao vivo” (...) entende-se a condição imediata e permanente de estar ao vivo a qualquer instante: a instância da imagem ao vivo não é a imagem ao vivo, em si, mas o lugar social que lhe serve de sede, a partir do qual ela se irradia e para o qual ela converge (BUCCI, 2009, p.71).

O autor explica que a perspectiva lacaniana sobre a instância – que deve ser entendida como um suporte que se presta à fixação de sentidos, mas também, e acima de tudo, como lugar de deslizamento de significantes ou cenas em movimento – é o caminho ideal para entendermos de que modo a imagem ao vivo reposiciona a lógica do olhar. Antes dela, a instância da palavra impressa – ou seja, a imprensa – era o ambiente em que ocorriam as significações das comunidades humanas: os públicos se formavam e produziam instâncias deliberativas diversas (e, aqui, mais uma vez a teoria habermasiana é reinterpretada por Bucci) por meio das trocas de sentido ali realizadas.

Essa situação é modificada no século XX, com a indústria cultural e os meios audiovisuais: no lugar do público letrado e racional, entra em cena a “massa iletrada”, “movida, sobretudo, pelo consumo do entretenimento” (BUCCI, 2009, p.68) e, podemos aferir, pelo olhar eletrônico. A instância da imagem ao vivo instaura-se “como o oráculo da sociedade, um oráculo massificado que se apresenta como a mais alta forma de registro da

dita realidade para uma civilização que terá em seus olhos o principal critério de verificação da verdade” (BUCCI, 2009, p.69). É o lugar em que o mundo torna-se mundo, em que seus potenciais elementos alcançam o status do visível, em que os consensos e os dissensos são formulados, derrubados ou reconstruídos. A correlação entre essa instância e a noção do telespaço é feita de maneira simples e direta pelo autor: “o telespaço público é o espaço social gerado pela instância da imagem ao vivo” (BUCCI, 2005, p.98). Ambos atuam a favor da consolidação de identidades e sentidos em um mundo cada vez mais mediado, interconectado e presentificado pelas imagens em movimento.

O espaço público posto pela instância da imagem ao vivo nasce, enfim, como um espaço marcadamente estético. Por meio dele, nada menos que as identidades nacionais serão retrabalhadas ou mesmo construídas em primeira mão (fenômeno do qual o caso brasileiro é exemplar). O que antes se tecia pelos jornais, através do texto, quando a palavra impressa era a instância máxima, passou a se dar pela imagem ao vivo. Os limites do idioma, insuperáveis para a palavra escrita, dissipam-se. As fronteiras geográficas se desmancham no ar. O tempo cíclico das atualizações diárias perde força para a instantaneidade: os intervalos temporais tendem a zero (BUCCI, 2009, p.69).

A TV, assim, é posicionada pelo pesquisador no centro de uma polêmica conjunção de mudanças sociais, culturais e políticas. Por simular a ausência de mediação, a globalidade dos processos de representação, a veracidade testemunhal das imagens que veicula e a integralidade dos elementos constituintes da realidade, além de produzir uma nova estrutura espaço-temporal, o discurso televisual é um poderoso campo de formação da subjetividade e das identidades coletivas, bem como de produção de verdade – em um sentido mais relativo – e operação de visibilidade e hegemonia.

Seu principal paradoxo reside justamente na tensão entre consenso e dissenso, que marca o espaço público contemporâneo: em linha com a crítica frankfurtiana da mídia, a TV homogeneíza, simplifica e estereotipa aquilo que as câmeras captam, reduzindo nosso escopo de contemplação; mas, e agora em sintonia com os estudos culturais, também abre espaço para o dissenso e para novas interações, alçando a audiências cada vez mais amplas as singularidades e diferenças que nela vivem em permanente tensão.

Ou seja, faz recrudescer e ao mesmo tempo expande nosso campo de visão. Por isso mesmo, Bucci faz uma metáfora interessante: a da TV como *campo de passagem*, com significantes em permanente deslizamento. É um caminho para que compreendamos seu estatuto hoje – o de lugar de produção de identidade, visibilidade, experiência e, por que não dizê-lo, realidade.

5.2. TV e imaginário: a dimensão narcísica da narrativa televisual

Transformar o mundo em imagens de síntese não será, no final, a maneira de impedi-lo – e a nós – de ver? (DEBRAY, 1993, p.328).

Outro autor que atribui importância especial à chegada da TV é Régis Debray, cujos debates sobre o olhar e a imagem já exploramos no tópico anterior. Sua noção de videosfera, como vimos, surge a partir da ideia de que, com as imagens em movimento, retornamos a uma época de adoração extrema das representações visuais que criamos para interpretar o mundo. De tão perfeitas, significativas e informativas, passaram a bloquear a capacidade imaginativa humana, a fazer-nos viver em função do que significam em si, sem considerar seus antigos e possíveis referentes.

Um dos efeitos nefastos atribuídos por Debray à televisão é o oposto das possibilidades dialógicas aventadas por Eugenio Bucci, em sua percepção do telespaço como possível campo de dissenso. O primeiro autor enxerga na era do visual uma tendência ao apagamento das diferenças: ao retornamos para uma era dominada por representações imagéticas do mundo, promovemos um esforço extremo de controle do real, processo este dependente das lógicas econômicas da indústria cultural. Eis um trecho em que Debray mostra sua opinião – a de que globalização e tecnologias audiovisuais são uma arma criada pelo homem contra si mesmo:

Do mesmo modo que a passagem da cultura oral para a cultura escrita marcou um avanço na unificação nacional das regiões através da liquidação dos dialetos e idiomas provinciais, assim também a passagem para a nova cultura visual marca um avanço na unificação mundial dos olhares mediante a liquidação das indústrias nacionais do imaginário (DEBRAY, 1993, p.101-102).

Ao diferenciar seus modos de recepção, Debray reforça o fato de que as imagens têm uma capacidade superior de penetração no inconsciente do indivíduo, produzindo gozo; “sonho, fantasma e desejo dão à imagem-objeto algo de pleno e suculento, que se suga como um seio e, de repente, deixa-nos em estado de graça” (DEBRAY, 1993, p.112). Por isso, causam, também, efeitos de sentido diferentes: enquanto ao texto é reservada a reflexão, a imagem convida à contemplação – e, aqui, mais uma vez deparamo-nos com as hipóteses do pensamento conceitual e em superfície, de Vilém Flusser (2007). Comparando os dois universos, Debray atribui à forma diferente de leitura da narrativa visual a capacidade de

anestesiarmos na experiência cotidiana – e esse é o elemento capaz de liquidar imaginários coletivos e concepções sólidas e históricas de mundo:

O escrito é crítico, enquanto a imagem é narcísica; um desperta, a outra pode adormecer a vigilância e, até mesmo, de forma suave, hipnotizar. A letra põe de pé, a imagem leva a estender-se (...). Um livro não pode ser lido, ao mesmo tempo, por várias pessoas, nem quando estamos meio adormecidos. Mas é possível ver em conjunto um quadro, um filme, uma peça - do mesmo modo que uma sala repleta escuta música. A atenção flutuante e vaga interrompe a leitura, mas não a emissão de TV, de rádio ou o disco que gira. Como a voz e a música, e contrariamente ao texto, a imagem nos trabalha o corpo. O olhar apalpa ou acaricia, devora ou insinua-se, toca de leve ou penetra (DEBRAY, 1993, p.112).

A televisão nada mais seria, portanto, que a expressão máxima – e mais eficaz – desses tempos sombrios, em que nossa capacidade imaginativa é diminuída concomitantemente à expansão das ferramentas disponíveis para acessarmos informações e dados do mundo. Em que, obcecados pelo mimetismo exacerbado da imagem técnica, esquecemos de suas muitas possibilidades enunciativas, mergulhando em uma capacidade indicial que lhe é inerente, mas que, paradoxalmente e aos poucos, possui cada vez menos substância. Em que passamos a depender da mediação técnica não só para interpretar, mas para agir sobre o mundo: indivíduos atomizados e idólatras, sugadores de imagens.

A TV, diz o autor, “serve de paliativo à destruição do vínculo social operada, antes mesmo de seu aparecimento, pela civilização industrial” (DEBRAY, 1993, p.329) – e, ao contrário do que pensam autores como Woodward (2000), já discutidos anteriormente, a nova regência produzida pela globalização “reduz as chances do pluralismo”, sendo “um fator de alinhamento, e não de desabrochamento das minorias” (DEBRAY, 1993, p.333).

Em suma, para Debray a televisão é a expressão da videosfera: apaga as singularidades e, extensivamente, o sujeito – tudo em nome da integração global, via homogeneização do olhar (e, mais importante, dos *modos de olhar*). Componente de um sistema de trocas simbólicas regido pela lógica de mercado e do espetáculo, produz visibilidade sobre determinados elementos, embora pretensamente exponha-os todos; liberta-se do sujeito e acaba subjugando-o à hora em que define o que, como e quando deve ser visto. Faz circular imagens externas que, em abundância, enfraquecem as paisagens interiores que somos capazes de criar; anestesia e – isso é extremamente pertinente para a hipótese que lançamos neste trabalho – pouco a pouco apagam o outro, em um percurso notadamente narcísico.

Em uma cultura de olhares sem sujeito e dotada de objetos virtuais, o Outro torna-se uma espécie em via de extinção; e a imagem, imagem de si mesma. Narcisismo tecnológico, isto é, retirada corporativa da "comunicação" para seu umbigo, funcionamento em círculo fechado da grande imprensa, mimetismo galopante do meio ambiente, alinhamento espontâneo dos órgãos escritos ou audiovisuais uns pelos outros (DEBRAY, 1993, p.298).

A perspectiva do autor, em sua constatação do declínio do olhar na contemporaneidade, é a de que nos tornamos cada vez menos capazes de extrair do mundo toda a complexidade de significados que lhe é natural. As imagens nos oferecem o mundo, mas não mais sabemos interpretá-lo – ou mesmo interpretar as próprias imagens. Eis, portanto, uma hipótese sobre a narrativa televisual que é de suma importância para nossa análise, mesmo que para relativizá-la ou questioná-la: a de que a TV operaria no sentido de reduzir nossa capacidade imaginativa, embora traga consigo múltiplas possibilidades de enriquecimento, com reflexos diretos na diminuição do leque de representações e enunciados que podemos acessar e trocar no teleespaço.

Com referenciais da psicanálise, Muniz Sodré (2003) segue no mesmo rumo de Debray: examina o que denomina a face narcísica da telerrealidade, indicando de que modo, ao sermos expostos ao conteúdo da TV, somos levados a crer em seu estatuto de veracidade; a mergulhar em processos de auto-referência e de identificação que tendem ao apagamento da alteridade – e aqui, podemos evocar os raciocínios de Todorov (1993) sobre o processo de reconhecimento do outro, abordados no primeiro capítulo – e de seus traços distintivos; e, sobretudo, à absorção dos simulacros de mundo expostos no fluxo das pequenas telas segundo as leis do desejo, da identificação e da manutenção dos modos de produção simbólica vigentes.

A análise de Sodré possui vários pontos de convergência com autores como Baudrillard (1991, 1997), Debray (1993) e Sartori (2001): expõe com acidez os perigos de uma tendência a ler o mundo prioritariamente por suas próprias imagens, que impactam profundamente em nossa subjetividade.

Buscando referência na psicanálise, o autor reforça que, desde Freud, o pensamento visual é considerado mais próximo do inconsciente do que o pensamento verbal/textual. Combinada ao “sistema disciplinar moderno”, no qual o olhar “é solicitado mais do que nunca pela civilização da escrita” (SODRÉ, 2003, p.33), essa característica é responsável por impor ao leitor de imagens uma série de simulacros industriais produzidos em relações assimétricas, em que se aprofunda a distância “entre aquele que vê e aquele que é visto” (SODRÉ, 2003, p.26).

Em sintonia com a hipótese da implosão do real de Baudrillard (1991), Sodré adota a perspectiva de que o mundo enxergado na e pela televisão não obedece mais à lógica dos processos de representação convencionais:

Não mais estamos aqui na esfera clássica da duplicação representativa (do real) pela imagem, mas no âmbito da duplicação simuladora, em que a imagem se assume como tal, dispensando ou abolindo a caução de verdade de uma referência real. “Escrito pela luz”, fotografado, o objeto morre para seu tempo e espaço históricos (SODRÉ, 2003, p.34).

A programação televisiva, como já vimos, está intimamente associada à produção de consensos, à estruturação (para alguns, acessória; para outros, plena) do espaço público e à definição dos regimes de visibilidade que guiam a observação de determinados espaços, culturas e comunidades do mundo. Para Sodré, o principal risco disso reside na capacidade da TV de invadir “o campo existencial do espectador, oferecendo-lhe um espaço e um tempo simulados” (SODRÉ, 2003, p.35), gerando o que denomina “uma relação privada com o mundo através da telepresença” (SODRÉ, 2003, p.37) – ou seja, uma vivência cotidiana que ocorre, paradoxalmente, pelo dispositivo que deveria ser apenas capaz de promover efeitos de mediação, naturalmente combinados à experiência concreta. Novamente, vida em função das imagens – raciocínio que temos aventado em diferentes momentos neste texto.

O sistema da telerrealidade, diz o autor, reproduz as relações sociais de produção ao “reter o olhar do outro, na captação infinita da atenção, como que transmutando o planeta em fibra ótica, de modo a fazer coincidir, instantaneamente, cérebro, olho e mundo” (SODRÉ, 2003, p.44). Isso faz com que a lógica da circulação de mercadorias aplique-se, também, às relações e trocas interculturais entre indivíduos, o que afeta substancialmente suas subjetividades e percepções. Pouco a pouco, a TV reforça não só o regime econômico e político vigente, mas passa a tratar as identidades como bens mercantis e suportes para relações de poder e hegemonia. Consequentemente, tende a apagá-las por meio de uma há muito discutida homogeneização das representações do mundo no discurso midiático. Sumariza o autor:

A televisão é o espelho no qual, narcisicamente, a ordem tecnocapitalista se reflete e indica as suas grandes linhas de constituição das identidades sociais. Mas o espaço/tempo televisivo, enquanto simulação do mundo, é narcísico por si mesmo. (...) A simulação televisiva, aquela imagem ‘mais perfeita que eu mesmo’, no dizer de Valéry, é sedutora por sua autossuficiência narcísica (SODRÉ, 2003, p.47).

Um discurso totalizante sobre o mundo trazido pela TV, nessa perspectiva, leva-nos a vivenciar os fenômenos e contemplar os objetos e sujeitos como extensões naturais de nós mesmos. Em sintonia com o raciocínio de personalidade narcísica de Freud, Sodré indica que a alteridade é trazida até nós, mas não nos convoca ao descobrimento: anestesia, faz descansar os sentidos. O outro se reduz a um prolongamento do eu, “mas com a identidade inalterada, sem diferenças” (SODRÉ, 2003, p.67). A TV seria um veículo que “nos ‘mata’ ou exclui, enquanto identidades originais” (SODRÉ, 2003, p.47); leva-nos rumo ao já conhecido, reforçando tais traços de subjetividade, em detrimento daquilo que permanece fora das objetivas das câmeras. A informação visual diminuiria nossa atenção e percepção crítica e, agora recorrendo às palavras de Eco (1993, p.353), “reduz a vigilância do espectador, constrange-o a uma participação, indu-lo a uma compreensão intuitiva que também pode não desenvolver-se verbalmente”.

O que é precisamente inovador no raciocínio de Sodré é perceber, nas mensagens televisuais, caminhos de acesso para a identificação narcísica: ou seja, a estrutura narrativa do suporte estimularia e reforçaria a tendência de buscar a si mesmo em todos os conteúdos e informações que chegam ao indivíduo do mundo exterior. A “economia de frustração” (SODRÉ, 2003, p.61) gerada pela imagem-simulacro seria, nesse sentido, um ponto de estímulo para a busca da redundância, da projeção no já conhecido: o desejo do sujeito de alcançar um Real inacessível de maneira plena faz com que, conscientemente ou não, use o aparelho televisual para acessar representações comuns, totalizantes e ilusoriamente ubíquas de tudo o que há para ser visto.

Tornamo-nos telespectadores narcisistas, enfim, porque somos frustrados com a incapacidade de entender o mundo, porque nos é mais fácil absorver elementos de identidade padronizados, coesos – mesmo que virtualmente. Agimos da mesma maneira que Todorov (1993) identifica nos processos de colonização, de contato com povos desconhecidos: ao invés de mergulharmos no outro, visando a entendê-lo e categorizá-lo, “traduzi-lo” discursivamente, impomos nossa própria visada a ele, apagamos seus traços distintivos e confortamo-nos com a redundância e a semelhança, sempre menos ameaçadoras e desestabilizadoras.

Com tal imagem não se dá o processo de identificação que registra como um de seus momentos cruciais a perda de si no outro, mas um auto-reconhecimento autoritário, mimético, que serve de pretexto ao sujeito para exprimir seu narcisismo individual e entrar no logro da consciência una, compacta, indivisa – essa mesma que fatalmente achará que tudo é possível. (SODRÉ, 2003, p.67).

É assim que, por fim, podemos aferir do trabalho de Sodré uma percepção essencialmente negativa sobre um veículo que, ao menos relativamente, propicia ao homem experiências de

contato com universos próximos e distantes. Mais que janela para o real, a TV seria um espelho, no qual o indivíduo se confronta com diversos modelos ou ideais de eu (aqui, o autor recorre à terminologia de Freud).

A obsessão contemporânea de tudo ver, falar, ouvir, sentir – a exacerbação tecnológica dos sentidos – e de pretender definir-se por um espaço/tempo de imediatez e ubiquidade (a instantaneidade, simultaneidade e globalidade da tevê) corresponde a modelos (organizacionais) de constituição do indivíduo de um Narciso onipotente. Daí, a produção televisiva de novos “ideais do eu” (modelos imaginários de personalidade), em que narcisismo e onipotência se combinam para gerar uma nova forma de relação social (o tecnonarcisismo), uma maquinaria de identidade coletiva (SODRÉ, 2003, p.68).

Embora presos a uma perspectiva essencialmente reducionista dos fenômenos de emissão e recepção da mensagem audiovisual em seus diversos formatos e gêneros, os raciocínios de Debray e Sodr servem, para ns, como um solo sobre o qual pisar hora de examinar os modos com que a alteridade trazida tona nas narrativas televisuais. O mesmo se pode dizer das reflexes de Eugenio Bucci, que indicam, para ns, uma importante vinculao entre estas e a conformao de sentidos, representaes e discursos circulantes nas sociedades.

Se a TV, enfim, lugar em que o espao pblico se produz e reproduz; inaugura um regime perceptivo pautado pelo fluxo de representaes em tempo real; organiza narrativamente o cotidiano; produz a iluso de ubiquidade e instantaneidade; e – acima de tudo – joga com as identidades e com a subjetividade humanas hora de disseminar informao e contedo nas mais diferentes audincias e regies do globo, podemos aferir que *as narrativas de alteridade nela produzidas so um complexo campo de embate das percepes que construmos sobre nosso entorno e sobre universos socioculturais distantes.*

A um s tempo, convidam-nos vivncia e ao consumo – em um sentido no necessariamente pejorativo – do outro, de lugares muitas vezes inacessveis ao homem em seu cotidiano; conduzem-nos ao “alhures”. Produzem sentidos sobre o que no conhecemos, de certo modo impem um modo de olhar, mas, ao mesmo tempo, oferecem uma experincia de alteridade que convida interpretao, ao embate; ao “encontro e conflito” com a diferena reforados por Lopes (2004). nesse ambiente que a diferena sutil entre *conhecer* e *consumir* a alteridade se delineia, submetida aos diferentes regimes e pressupostos implcitos em todo processo de produo de sentido.

5.3. Vivência mediada ou midiática? O contato com a alteridade no texto televisual

O novo homem não quer ter ou fazer, ele quer vivenciar. Ele deseja experimentar, conhecer e, sobretudo, desfrutar (FLUSSER, 2007, p.58).

Conhecido por refletir ora de maneira sombria, ora com esperança sobre a presença imperiosa das imagens nas sociedades ocidentais, Vilém Flusser é, também, um exímio analista dos modos com que o homem se debruça sobre o mundo a fim de compreendê-lo. Tomando a fotografia, em um primeiro momento, como objeto de estudo, o filósofo tcheco acaba por expandir suas reflexões sobre o campo visual e alcança raciocínios como o acima transcrito – que, na realidade, se aplica a qualquer análise sobre suportes narrativos. Frases como essa são convites tentadores a um debate de escopo mais amplo, que ultrapassa a discussão do estatuto ontológico das imagens na contemporaneidade e alcança uma nova forma de entender a atual configuração da experiência de mundo – viabilizada, transposta ou mesmo materializada nas imagens de que desfrutamos cotidianamente.

Como vimos afirmando ao longo deste capítulo, o ciclo da imagem nas sociedades humanas assemelha-se intensamente ao das narrativas: desde seu surgimento, cuja data não é (e provavelmente jamais será) precisa, o suporte visual atuou como uma “infância do signo”, nos termos de Régis Debray (1993): um mecanismo discursivo e simbólico que permitiu a transmissão das informações, dos saberes e a fixação do sujeito na complexidade do mundo antes do surgimento da escrita.

Aos poucos, as funções da imagem centraram-se em um modelo de superação da mortalidade e da efemeridade – pois as produzimos para eternizar algo que vimos, guardar para a posteridade uma informação que originalmente só estaria acessível aos olhos e à vivência concreta. Em seguida, sobretudo com o advento das artes pictóricas, alcançaram o *status* de campo de experimentação: mais que ao testemunho, a produção imagética servia à cultura, à criatividade, à sensibilidade daquele que a realizava e à deformação – em sentido não pejorativo – do mundo. Imaginar, além de documentar, tornou-se criar e recriar, jogando com os limites da representação, em diferentes graus de abstração e descolamento do referente original.

Esse modelo passou por fortes transformações a partir do advento da fotografia, no século XIX, e sobretudo da televisão e do cinema, que permitiram às sociedades do século XX assistir ao ressurgimento do potencial *mágico* das imagens. Este, como diz Flusser (2011, p.56), diz respeito ao ato humano de ser “consumido” por estas, ao invés de consumi-las; de

viver em função delas, ao invés de instrumentalizá-las e operá-las. A imagem, mais que mediadora entre o mundo e nossos sentidos, torna-se um ídolo a ser admirado. Esse movimento, já examinado e contextualizado por nós anteriormente, é especialmente relevante à hora em que tratamos de nosso objeto de estudo específico – ou seja, as representações televisuais de alteridade, que são, segundo nossa hipótese, um importante campo de demarcação da subjetividade, de fixação e rotinização de olhares e de demarcação disciplinadora da experiência humana.

Ora, se já apontamos em vários momentos os riscos e para a criticidade de uma experiência de mundo determinada por representações e imagens dele, ao invés de por seus elementos concretos, a questão se torna ainda mais crítica quando assistimos, no cinema ou nas telas da TV, a uma produção narrativa que enuncia universos cultural ou geograficamente distantes. Seja em uma reportagem, em uma obra de ficção ou em um documentário, seja em um videoclipe ou em um programa de entretenimento, está-se diante de um processo de representação triangulado entre o outro, aquele que leu o outro e o converteu narrativamente (o produtor de imagens, os vários autores possíveis da narrativa) e o leitor-espectador, que atesta a existência da alteridade e a conhece por meio do discurso que lhe é oferecido, por vezes e em certa medida sem alternativas imediatas.

De fato, e conforme ressaltamos na primeira parte deste trabalho, nada muito diferente daquilo que ocorre em todo suporte narrativo e mesmo em nossas mentes – das figuras pintadas em cavernas aos romances, passando pelas narrativas orais transmitidas de geração a geração e pelas transmissões midiáticas. Aceitamos um ponto de vista que nos é dado na narrativa, mergulhamos e nos projetamos nas histórias do mundo por meio de uma intriga que demarca o sentido dos objetos e fenômenos e que nos é proposta (ou imposta), permitindo sua apropriação no processo de consumo.

Neste ponto, novamente nos fundamentamos nas ciências da linguagem para afirmar que não há, em sentido estrito, como acessar o mundo de outra maneira que não por meio daquilo que sobre ele já foi dito ou mostrado. A diferença, no âmbito das narrativas de alteridade, está naquilo que podemos denominar a *prévia tradução do outro* engendrada nesse processo: sua leitura, o desenho de suas fronteiras, a escrita da sua diferença e a produção narrativa que converte o não familiar em familiar, tornando-o legível e visível fora de seu universo de existência. Devemos confiar nesse trabalho, em certa medida – o que evoca a necessidade de estabelecimento de um pacto entre quem produz e quem consome as narrativas contemporâneas.

Em um trabalho focado nas narrativas literárias de ficção, Umberto Eco (1994) enxerga, nas relações entre autor e leitor, a criação de um modelo que se traduz na construção da verossimilhança e do realismo, mesmo em tramas que abarcam universos fantásticos ou surreais. Por meio de seu conceito de leitor-modelo – figura que representa as negociações entre aquele que lê determinada história, as expectativas depositadas pelo autor de um texto e a construção narrativa em si –, somos capazes de entender como operamos, como interpretadores instados a fazê-lo, durante o consumo de uma narrativa: em seu desenvolvimento, por meio de técnicas discursivas e recursos estéticos diversos, somos levados a mergulhar em universo ontologicamente complexo e “suspense” do cotidiano, de modo a apreender seus sentidos possíveis, aceitando determinadas verdades e assertivas.

O leitor, diz Eco, deve aceitar esse *olhar que lê para si*, que apresenta as coisas como são (ou como supostamente seriam) em determinada acepção; é por isso que, ao examinar as distinções formais entre universos ficcionais e “reais”, o autor minimiza as diferenciações técnicas criadas pela narratologia tradicional. Para ele, os mundos ficcionais atuam como “parasitas” da realidade, que exploramos por meio de um acordo que suspenderia nossa natural desconfiança diante de uma atestação de mundo que não conferimos com nossos próprios olhos. Aceitamos tacitamente que a representação é fiel e merece nossa confiança, fazendo-o a fim de vivenciar a identificação necessária à sua leitura.

Esse pacto implícito entre autor e leitor, devemos ressaltar, não difere de modo algum do que é atribuído a outros gêneros discursivos não literários – incluídos aí os documentais ou informativos, como as reportagens de Globo Repórter que compõem nosso *corpus*. Como examinaremos adiante, e como reforça Eco, a função organizadora das narrativas, geradora de uma sensação de pertencimento e estabilidade, supera as denominações e oposições entre o real e o fictício. De maneira direta, o autor afirma que “as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história” (ECO, 1994, p.94), e que “o modo como aceitamos a representação do mundo real pouco difere do modo como aceitamos a representação de mundos ficcionais” (ECO, 1994, p.96).

Ou seja (e esse tema será recorrentemente tratado no capítulo seguinte): *não cabe discutir a veracidade de algo, e sim o estatuto que produziu determinado efeito de real e conferiu à representação caráter de credibilidade*. Além disso, é essencial notar que estamos discutindo um processo que, regra geral, se aplica a todo empreendimento discursivo, narrativo e de representação do homem, para além dos romances literários. Incluindo – e aí retornamos a nosso objeto de estudo – o que é mediado e processado no âmbito dos dispositivos televisuais.

Retornemos, então, a Flusser: o homem contemporâneo, diz ele, quer *vivenciar*, mais do que ter ou fazer algo. Queremos experiências, e não coisas ou serviços, na nova lógica de circulação de identidades, culturas e bens simbólicos. Esse novo modo preferencial de estar-no-mundo se relaciona a uma cultura pautada pelo já debatido pensamento em superfície, que propõe uma contemplação do mundo pautada pelas imagens técnicas. E esse modo de reflexão, por sua vez, que se inicia no concreto – suporte material – e propõe um percurso rumo ao abstrato, ou seja, aos conceitos que gestaram a representação visual, é perigoso, na medida em que pode desestimular o pensamento conceitual e histórico, gerador de reflexão crítica sobre as superfícies imagéticas.

Na realidade, o pós-histórico a que alude Flusser indica este tempo em que o estatuto da imagem é o de um significante sem referente necessariamente conhecido, mas que se basta; a imagem é indutora de experiência, e não o contrário. Como reforça o autor:

A inversão de história em espetáculo não é tão evidente neste exemplo quanto em outros, por exemplo, nos casos em que casamentos, saques, revoluções ou suicídios são feitos em função da presença de câmeras. Isto é a ‘pós-história’ no significado exato do termo. Os atos não mais se dirigem contra o mundo a fim de modificá-lo, mas sim contra a imagem, a fim de modificar e programar o receptor da imagem. Isto é o fim da história, porque a rigor nada mais acontece, porque tudo é doravante espetáculo eternamente repetível (FLUSSER 2008, p.59).

Já mencionamos que a crítica de Flusser à hipertrofia da cultura visual nos dias de hoje propõe uma solução: combinar pensamento conceitual e imagético, a fim de permitir apropriações de sentido mais ricas e um resgate das referências conceituais que usamos para interpretar e narrativizar a realidade. A chave, para isso, está na compreensão dos programas – ou seja, das possibilidades operativas que o aparelho produtor de imagens possui e que, de modo mais ou menos intenso, orientam nossas vivências. Como diz o autor, a solução para a alienação geral surge nas sociedades quando os homens “deixam de contemplar, passivos, as imagens divertidas, para passarem a usar as imagens como trampolim rumo a relações intra-humanas” (FLUSSER, 2008, p.70).

Conhecer – e consumir – o mundo pelas imagens que o representam é um fenômeno tão crítico quanto inevitável em sociedades intimamente habituadas à televisão, como é o caso do Brasil. É por meio dos telejornais, dos programas de ficção, de informes diversos e programas híbridos (*talk-shows*, *reality shows*, vespertinos de infotimento, documentários-ficção etc.) que, a um só tempo e conforme viemos discutindo, o espaço público se desenha, as identidades socioculturais locais se reforçam e as dimensões de alteridade são devidamente

construídas e reforçadas. A riqueza proporcionada pela combinação de imagem em movimento, som e linguagem verbal confere à TV importante efeito de mediação: é lugar em que o estranhamento, o embate e o confronto com as diferenças se configuram como elementos centrais pela imagem. E é nessas imagens informativas que, segundo Flusser, mídias como fotografia, cinema e TV “me proporcionam a sensação do jamais visto, da surpresa, do arrebatamento” (FLUSSER, 2008, p.49) e ao mesmo tempo nos acostumam ao ambiente circundante.

Como vimos, a noção de narrativa de alteridade nos conduz a um caminho semelhante do percorrido pelos estudos culturais – que viram nas narrativas da nação expressões máximas da tentativa de escrever a tradição, fixar simbolicamente os povos e comunidades e conferir sentido à sua própria permanência como organismos coesos em meio a um vasto, infinito conjunto de agrupamentos socioculturais. Conhecer o outro por meio daquilo que é dito sobre ele pressupõe um processo duplo de narrativização que envolve a construção de determinados pactos de verossimilhança e da produção de efeitos de real que sustentam a produção de sentido.

Se tomarmos como adequadas as máximas lançadas por Vilém Flusser a respeito do que as imagens tecnicamente produzidas geram, em termos de experiência de mundo, e de como devemos destrinchar suas operações – conhecendo os aparelhos e programas que as geraram –, somos levados a duas hipóteses, essenciais para as análises que elaboraremos posteriormente: em primeiro lugar, as imagens contemporâneas propõem a *mediação*, e não mais a *vivência*, como caminho de produção de sentidos sobre o outro; em segundo, para compreendermos de que modo isso ocorre devemos decompor os elementos estruturantes de seu processo narrativo.

A questão da mediação veio sendo discutida por nós nos tópicos anteriores, em especial nos trechos dedicados à imagem, com terminologias bastante diversas. Autores como Baudrillard (2009), Debray (1993) e Flusser enxergam, na conversão do mundo em representação visual tecnicamente produzida, elementos potencialmente negativos: o reforço da semelhança e o apagamento da diferença, a implosão do sentido e a tendência de caminharmos na superfície dessas imagens, a despeito da complexidade que resiste por trás delas. São elementos críticos de que não podemos escapar, de certo. Em sua discussão sobre o olhar nas sociedades contemporâneas, Debray lança uma questão intrigante: de que modo podemos olhar para uma imagem e apreender todo o sentido que a precede, toda a singularidade e especificidade do momento em que ela foi capturada? A resposta vem em um exemplo igualmente inquietante:

Posso ver realmente, em uma foto-satélite, uma porção de terras emersas, no extremo oeste do pequeno cabo da Ásia, chamada por convenção França. No entanto, jamais poderei ver os mil anos de história através dos quais essa mancha de cor ocre e verde em fundo preto se tornou um país: uma singularidade imaterial e decisiva (DEBRAY, 1993, p.361).

A tensão entre a imaterialidade dos saberes, culturas, modos de vida e hábitos dos povos e sistemas simbólicos e a materialidade de sua representação é, portanto, um ponto-chave. No primeiro eixo, constitui-se aquilo que Benjamin (1996) via como crucial para diferenciar a verdadeira narração de suas formas contemporâneas e empobrecidas – como o romance e o relato –: o “conhecer efetivamente”, a experiência de vida que era transposta àquilo que era enunciado. No segundo, está a superfície das imagens e dos discursos midiáticos, produzidos tecnicamente e que, se por um lado pressupõem um contato com a realidade, feito pelo operador de imagens ou pelo produtor de textos, por outro vivem – como bem refletem autores como Bazin (1983) e Machado (2002) – justamente em função do *assujeitamento*, ou seja, do apagamento da figura humana e da influência de sua subjetividade sobre a informação transmitida. São operações pretensamente automatizadas e objetivas.

Entendemos que uma narrativa produzida e consumida no contexto midiático tende a oscilar rumo à segunda opção acima descrita. Relatos sem sujeito (ou que fingem sê-lo), servis à utopia de controle do espaço visível, pautados em uma inalcançável objetividade e produtores de ocultamentos e rotinização, por obedecerem a uma lógica de simplificação, são predominantes nas representações que consumimos cotidianamente. Essa seria, por assim dizer, uma hipótese catastrofista sobre as possibilidades enunciativas e vivenciais produzidas em nossos tempos: poderíamos recobrar as palavras de Régis Debray (1993, p.361-362) e dizer que vivemos em uma era de cegueira simbólica e declínio do olhar, em que tudo se vê, mas nada vale; em que fingimos acessar o mundo pelas imagens, mas acabamos rendendo-nos apenas àquilo que elas mostram, aceitando seus silêncios implícitos.

Entendemos, porém, que há mais do que isso nas imagens fixas ou em movimento que recebemos a todo momento nos televisores, dispositivos computacionais, *gadgets* e publicações impressas em circulação pelo globo. Acreditamos ser possível encontrar e desenvolver, nas narrativas sobre o eu e o outro produzidas nas mídias, uma certa complexidade visual – nos termos de Català (2005) – que propicie o embate de visões, a multiplicidade de representações e o resgate da dimensão seminal da experiência nos processos de enunciação. Ou seja, que transforma a vivência dos produtores de imagens e

discursos em mediação constitutiva, a partir da qual a produção de sentido se torna possível para além da superfície da representação midiaticizada.

O termo *mediação* é especialmente famoso no campo dos estudos culturais latino-americanos a partir do trabalho de Martín-Barbero (1997). Em sua obra mais famosa, que propõe um deslocamento da análise da comunicação contemporânea dos meios e mídias para as mediações, este conceito é definido como o campo de apropriações, recodificações e ressignificações particulares de receptores que podem influenciar o uso social e a interpretação das mensagens.

Tomando como um de seus objetos de análise a operação e a predominância sociocultural da própria televisão, a ideia do autor é a de que, “em vez de fazer a pesquisa a partir da análise das lógicas de produção e recepção, para depois procurar suas relações de imbricação ou enfrentamento, propomos partir das mediações” – ou seja, “dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.304). Ou seja: o lugar do receptor em todo processo de representação passa a ser o de um interpretante minimamente ativo e resistente, munido de mediações socioculturais que alimentam sua experiência, determinam seu processo de apropriação de sentido e permitem a sobrevivência de elementos diversos na situação comunicativa.

Em outro rumo, também podemos evocar brevemente as reflexões sobre o espaço urbano de Ferrara (2008), a fim de resgatar uma noção particularmente interessante para o termo. Em seus estudos, a autora discute de que modo a cidade é representada, atuando a um só tempo como meio/mídia (ou seja, como suporte físico e material), como mídia (como imagem) e como *mediação* – sendo, assim, articulação constitutiva entre indivíduos. Nas palavras da autora, a “mediação supõe uma auto-organização e transformação do usuário à medida que ele interfere na cidade e contribui para a própria organização do cotidiano que a caracteriza” (FERRARA, 2008, p.49).

Removamos esse raciocínio da comunicação aplicada ao estudo do espaço urbano, que não nos interessa neste momento, e a ideia se torna mais clara: a mediação é uma lógica interacional que pressupõe a interferência do sujeito e a imersão de sua subjetividade nos processos sociais e organizacionais, no ambiente que o cerca. Ou seja: mediação significa promover, mas também interferir e vivenciar a troca de informação, conhecimento, saber, nas diferentes etapas do processo interacional – incluindo aí o estatuto sociodiscursivos de quem nos oferece o relato, nosso conjunto de representações constituídas e a influência das

experiências de mundo do produtor de imagens e discursos, bem como das nossas próprias, sobre a produção de sentido.

Essa breve discussão sobre o conceito de mediação nos permite aferir, portanto, que ele alude tanto ao processo (ou suporte) a partir do qual somos levados a acessar informações, imagens e textos a respeito de universos socioculturais próximos ou distantes quanto aos repertórios e dados que são acessados, nas duas pontas do processo comunicacional, influenciando os modos com que a representação midiática é absorvida pelo indivíduo e, extensivamente, pelo corpo social. É um processo de natureza complexa e não determinista que, em nosso ponto de vista, absorve aquilo a que aludíamos anteriormente sobre a transmissão de experiências pelas representações midiáticas. Ao consumirmos narrativas que nos chegam por meio de dispositivos técnicos, mas que reverberam experiências anteriores e que entram em contato com nossas vivências ao longo do processo de recepção, não lidamos mais com o problema da superficialidade. *Estar-se-ia no terreno da evenemencialidade, ou da configuração discursiva das experiências mediadas.*

Está-se diante de um processo desde já complexo, intersubjetivo e que supera a crítica ao esvaziamento de sentido das imagens e textos nas mídias atuais. *Só por* circularem (e não *apesar de* circularem), as representações de mundo com as quais convivemos hoje fazem sentido e têm potencial enunciativo. Aqui, cabe evocar o que discutimos anteriormente sobre a hipótese da imagem evenemencial e aquilo que ela nos aventa como possibilidade para a comunicação contemporânea: embora inacessível àquele que lê/assiste ao discurso midiático, a experiência – pela via do testemunho, dos jogos de oposição, dos índices de ficcionalização e de outros elementos estruturais da narrativa de alteridade que examinaremos na quarta parte deste trabalho – está presente nos processos de representação. Não mais na ponta final, apenas, mas sim no início – no primeiro contato entre o real e o produtor de imagens e textos – e também nas diferentes etapas e gradações do processo de recepção e consumo.

Assim, voltamos ao raciocínio com o qual iniciamos esta parte do trabalho e, também, este capítulo, cujo objeto é o impacto dos processos de mediação no reconhecimento da alteridade. Três constatações tornam-se evidentes: (a) a experiência mediada substitui, complementa e domestica a experiência direta, ou vivência, à hora em que acessamos representações que nos levam ao outro; (b) a narrativa de alteridade, que é nosso foco de atenção, é constituída por um duplo processo de construção de sentido – o estranhamento/contato com o outro pelo produtor de imagens e discursos e, também, o natural processo de recepção da mensagem, na ponta final – e exige, de nós, a aceitação de uma prévia tradução da alteridade, produzida discursivamente nos eixos da verossimilhança e do

efeito de real; e (c) o outro que acessamos não necessariamente chega convertido em mero objeto, mensagem ou bem simbólico no âmbito das narrativas, podendo vir como um universo que devemos conhecer por meio de viagens simbólicas propiciadas pelas mídias. Na verdade, e isso será exposto em nossas análises posteriores, *a alteridade midiaticizada chega até nós como uma experiência atestada, como uma existência reificada*. Ela, regra geral, “vende” uma certa posição de mundo e orienta a produção de sentido a partir da própria vivência daquele que a contemplou diretamente, ou seja, do produtor dos textos e imagens que a representa. É o que identificaremos, por exemplo, diante da atribuição de sentidos e valores aos países e comunidades retratados, ou do recurso testemunhal e fronteiriço como modo de singularizar o processo de contato com ambientes geográficos e socioculturais exógenos em Globo Repórter, “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”.

Finalmente, propomos a textualidade televisual como um poderoso campo de produção e sistematização de conhecimento a respeito de universos socioculturais que não experimentamos diretamente. Como lugar em que as vivências se fazem vistas e assumem estatuto de veracidade, como local em que mergulhamos nas imagens e nos textos capazes de amplificar ou restringir nossa experiência de mundo para além de nosso universo circundante. Ou seja, e retomando a terminologia de Moscovici (2003), como um campo em que a produção consensual, prescritiva e indutora de rotinizações se evidencia, habituando os olhos dos espectadores a afirmações, conceitos e imagens/textos cuja materialidade é atestada via representação realística, afetiva e testemunhal de um outro que é vivenciado e experimentado.

Resta-nos entender de que modo isso ocorre – e é por isso que, mais uma vez, reforçamos a necessidade de analisar, decompor, examinar minuciosamente cada um dos procedimentos estruturais e estratégias de representação que regem a enunciação do outro na televisão brasileira. Para isso, propomos examinar, de maneira detalhada, produtos televisuais que, de algum modo, propõem a narração da alteridade – seja concernente a regiões tidas como exóticas dentro de nosso território (alteridade sociocultural), seja vinculada a lugares espacial e culturalmente distantes (alteridade geográfica). Acreditamos que, ao fim deste percurso, poderemos definir importantes pontos de partida para uma análise dos modos de (re)conhecimento e experiência do outro no contexto das mídias e alcançaremos aquilo que Flusser (2008) definiria como um “deciframento dos programas”: poderemos ler os textos e as imagens do exótico, do exógeno, da diferença e entender por que e como eles se apresentam desse modo – e qual a intriga ou construção narrativa que os gerou.

Assumimos, desde o início desse trabalho, o propósito de discutir esses procedimentos em dois gêneros específicos: o jornalismo e a ficção seriada. Dentro deles, respectivamente,

também especificamos a discussão em torno do telejornalismo de grande reportagem e da telenovela – pontos de partida para a seleção do *corpus* que será examinado na quarta parte da tese. São formatos de notável complexidade, oriundos de diferentes regimes sociodiscursivos, dotados de matrizes teóricas e analíticas diferenciadas, cuja análise nos parece indispensável.

Até o momento, percorremos um caminho teórico-analítico com o intuito de examinar as narrativas no contexto da comunicação mediada e, mais especificamente, na televisão. Agora, torna-se necessário desdobrar, na parte seguinte da pesquisa, os raciocínios e estudos que versam sobre o texto informativo e o de ficção, aplicando e cruzando os pressupostos, cânones, práticas, hipóteses e elementos desses dois gêneros discursivos e de seus muitos formatos à problemática das narrativas de alteridade.

PARTE III
—
JORNALISMO E FICÇÃO SERIADA:
DEMARCANDO GÊNEROS, CAMPOS E SENTIDOS

A grande narrativa é um convite para descobrir problemas, não uma aula para resolvê-los. Ela diz respeito aos dilemas, às estradas por onde se caminha – mais aos nossos passos do que ao lugar aonde se chega (BRUNER, 2014, p.30).

Jerome Bruner não é o primeiro – e certamente não será o último – a ressaltar que narrativas cumprem funções que vão muito além do entretenimento, da busca de informações ou da consolidação de conhecimentos diversos sobre a cultura em que vivemos, a comunidade à qual pertencemos e o mundo no qual devemos nos aventurar cotidianamente. Como discutimos anteriormente, traçar funções hermeticamente fechadas para os processos narrativos é um empreendimento útil apenas em termos formais: por estarem vinculados à estruturação do pensamento, à expressão, à denotação e, em última análise, à conformação do corpo social, suas atribuições e seus efeitos de sentido mergulham muito mais fundo em nossa existência do que somos capazes de compreender.

A percepção do autor de que narrativas contêm algo que também é da ordem do *vivenciar* – e não apenas do enunciar – é uma chave essencial para entendermos de que modo os diferentes gêneros e formatos da contemporaneidade se configuram, a partir de pressupostos próprios, para elucidar necessidades e dúvidas naturais do indivíduo e das comunidades sobre o ambiente exterior. Do mesmo modo, perceber o discurso como lugar aberto à problematização – e não necessariamente à resolução – das coisas nos permite enxergar os gêneros que tomamos aqui como objeto de análise, o jornalismo e a ficção seriada, como respostas naturais à busca do sujeito por entendimento e reconhecimento. Seja sobre si, ou seja, sobre universos socioculturais próximos e inscritos nas representações sociais circulantes, seja sobre aquilo que designamos como alteridade.

As reflexões que lançamos até agora indicam o papel das representações e dos discursos na produção de campos de visibilidade e sentidos que nos auxiliam na fixação do sujeito e do *socius*. Nas imagens, na palavra, no som – enfim, nas diversas manifestações da linguagem –, apreendemos um universo fragmentado, difuso e caótico, conferindo-lhe sentido e revestindo-o de atributos e denominações que permitem sua fixação em repertórios

simbólicos, influenciando identidades, modos de vida, costumes e, sobretudo, visadas de mundo.

Vimos de que modo isso ocorre no campo das narrativas, relacionando-as à configuração do eu e do outro na linguagem, e definimos o terreno sobre o qual nos debruçaremos em nossa análise – o das *narrativas de alteridade*, que, mais que à proximidade e ao reconhecimento, remetem ao encontro com a diferença, à tradução e à não familiaridade. Em seguida, partimos às reflexões sobre a imagem, buscando entender como ela opera sobre o pensamento e a linguagem, ressaltando seu potencial enunciativo sob o viés da evenemencialidade – ou seja, sua capacidade de comportar, induzir e configurar a experiência. Paralelamente, lançamos os primeiros olhares sobre o objeto televisão, mídia que abarca os produtos comunicacionais aqui tratados, estudando brevemente seu estatuto sociocultural no Brasil, sua relação com o espaço público midiaticizado, aspectos de sua linguagem e, principalmente, a influência de suas narrativas sobre a subjetividade e a socialidade, com ênfase nas questões das identidades socioculturais e da experiência de mundo.

Preocupar-nos-emos, neste capítulo, em seguir adiante com as reflexões específicas a respeito das estruturas, das características, da linguagem e dos principais formatos e tendências que marcam os discursos de ficção e informação na contemporaneidade – primeiro, num âmbito geral; em seguida, mergulhando nas especificidades da narrativa televisiva. A ideia é percorrer estudos que contextualizam o surgimento, a consolidação e a importância atual do informativo e do fictício no telospaço, além de elencar características marcantes dos dois formatos específicos que mobilizam a pesquisa: o telejornalismo de grande reportagem, por um lado, e a telenovela, por outro.

Nosso trabalho não possui pretensões elucidativas a respeito da interminável – e raramente frutífera – discussão sobre os pontos de diferenciação entre ficção e realidade (JOST, 2007), ou entretenimento e informação (ARONCHI DE SOUZA, 2004), nos produtos de TV. Na realidade, ao entendê-las como duas formas diferentes de categorizar o universo das narrativas, ou seja, como categorias que englobam gêneros e formatos específicos em termos formais, propondo mundos possíveis construídos sob diferentes modos de referência ao real, tomamos como fio condutor de nossa análise a narratividade e os recursos existentes em cada um dos dois universos, sem lançar foco sobre seu estatuto de realidade ou veracidade – como veremos nas páginas seguintes.

No primeiro tópico, compreenderemos a configuração da narrativa jornalística, seu histórico e suas especialidades, bem como conceitos fundantes da teoria do jornalismo – como os de notícia, reportagem, objetividade, valores-notícia etc. –, olhares sobre a linguagem da

informação na TV e algumas hipóteses contemporâneas sobre o campo, como a da existência de uma dramaturgia jornalística na TV, a do *infotainment* e a da teoria dos mundos possíveis na notícia ficcionalizada – entendida como um novo mecanismo de significação e produção de efeitos de realidade na narrativa jornalística, fundado na combinação entre testemunho e registro sensível do fato. Nesse universo, inscreveremos o formato de grande reportagem de TV, observando alguns de seus recursos e estratégias fundamentais que serão considerados para a análise das edições de Globo Repórter.

No sétimo capítulo, movemo-nos para o complexo campo da ficção. Entendendo-o como elemento articulador da cultura e, também, meio de sobrevivência psíquica, discutiremos os diferentes marcos denominadores do fictício/fictivo e suas relações com o lúdico, o entretenimento e o jogo, a fim de delimitar seus indicativos, suas estratégias e suas funções. Em seguida, partiremos à compreensão da telenovela, desde o surgimento desse formato característico da TV brasileira até sua consolidação como produto televisual de alta popularidade nacional e internacional. Serão examinadas as características que diferenciam o folhetim em TV de outras produções de ficção seriada, bem como os traços marcantes e as heranças estruturais de suas narrativas em relação a outros gêneros e formatos. Por fim, se delineará a tendência de internacionalização das tramas e das paisagens de consumo do formato, demarcando-o como um exemplo salutar de como narrativas de alteridade operam no âmbito da ficção televisiva.

6. PERCURSOS TEÓRICOS SOBRE O JORNALISMO: PRESSUPOSTOS, ESPECIALIDADES E FORMATOS

Como vimos, das inúmeras utilidades do hábito de narrar e ouvir histórias, talvez uma das mais importantes, e uma das primeiras a alçar a narrativa a um lugar reconhecido nas sociedades, seja justamente a que define o campo do jornalismo: a de transmitir informações e conhecimento. Sob diferentes modalidades, e com formatações estilísticas igualmente diversas, a enunciação como prática de compartilhamento – sentido possível, diga-se de passagem, para o verbo *communicare*, que também alude a tornar comum, participar, fazer saber – veio nos ensinando, da ancestralidade à cultura das mídias, a lidar com fenômenos imprevisíveis, a dar sentido às próprias ações, a traduzir conceitos, a articular respostas para as questões que outros ou nossas próprias mentes nos propõem. A desenhar nossa própria visão de mundo como uma perspectiva possível, inscrevendo-a no turbilhão de desenhos – ou cartografias – que conferem sentido à realidade.

É aquilo que, anteriormente, denominamos a função instrumental ou cognitiva dos processos narrativos; a capacidade que as histórias têm de, como afirma Bruner (2014, p.35) operar na mediação entre dois planos, o do mundo e o da consciência, na qual residem “os pensamentos, sentimentos e segredos” de quem protagoniza tais histórias. Essa confluência da materialidade do real e da subjetividade humana vivida na linguagem é capaz de orientar e em certa medida domesticar nossa experiência segundo modelos preestabelecidos e continuamente renovados, capazes de gerar conforto, consenso, sobrevivência, pertencimento. Devemos muito às histórias que produzimos – por entendê-las, usá-las e enriquecê-las, amadurecendo junto delas.

Devemos concordar com o autor: independentemente do gênero, da mídia, do assunto e do espaço social em que circula, “uma narrativa molda não apenas um mundo, mas as mentes que procuram lhe dar significado” (BRUNER, 2014, p.36). E a nossa compulsão por narrativas, tal qual a compulsão por imagens de que fala Régis Debray, está intimamente vinculada a um talento, a uma predisposição que é própria do humano: a de “dar sentido às coisas quando isso lhes falta” (BRUNER, 2014, p.38). Assim podemos nos aproximar, enfim, do jornalismo – que opera, do surgimento da imprensa até os atuais dispositivos tecnológicos, como um gênero discursivo de mediação de conhecimento, eminentemente referencial-factual, em conexão estreita com as modernas concepções de liberdade de expressão, democratização da informação e interesse público.

Encontrar os marcos iniciais do jornalismo, para diversos pesquisadores do campo (SODRÉ, 2009; BENEDETI, 2009; VIZEU, 2005; SPONHOLZ, 2009; TRAQUINA, 2005; MEDINA, 1988), demanda um breve percurso pela história e pelo desenvolvimento da imprensa, a partir da qual a produção e circulação massivas de narrativas, em sintonia com o surgimento das modernas sociedades democráticas, torna-se possível, abrindo espaço para a construção de um gênero do discurso específico, moldado por um *ethos* independente, e de um mercado no qual a informação se torna um produto de consumo, estimulando o surgimento dos primeiros grupos empresariais de comunicação e de um modelo industrial de produção da notícia.

Antes da invenção dos tipos móveis e da imprensa por Johannes Gutenberg, no século XV, o interesse por relatos e sua produção são algo que já acompanhava os diferentes agrupamentos e comunidades; não à toa, para autores como Vizeu (2005) a linguagem jornalística nasce justamente como uma adaptação ou evolução do senso comum, ou seja, das narrativas orais, fortemente calcadas na transmissão de conhecimentos e vivências. Há, inclusive, referência às *Actas Diurnas* romanas (séc. II a.C.) como o primeiro “jornal” da história, sem esquecer o papel das crônicas e dos trovadores medievais na transmissão de informações sobre as diferentes paisagens do Velho Mundo, bem como os registros de periódicos na China desde o século XVIII, ainda como panfletos manuscritos. Eram formas ainda rudimentares de dar conta do mundo a partir do relato – mesmo que, neste, ainda fossem empregadas poucas técnicas de referencialidade e narrativização, restringindo o texto à transmissão de dados.

A expansão de práticas comunicativas baseadas em uma “ideologia da transparência pública” marca a consolidação do jornalismo como campo de saber específico, já em meados do século XIX – após um período inicial marcado pela expressão política. Ao discutir esse aspecto, Muniz Sodré (2009, p.11-12) nota que a figura do jornalista – aquele que apura informações, marca determinados fatos, converte-os em narrativas noticiosas e transmite dados sobre determinados incidentes/fenômenos com viés imparcial e altruísta – caminha lado a lado com a noção de cidadania. Figurando como um direito inegociável dos Estados democráticos, a livre circulação de narrativas informativas nos anos 1800 é um dos primeiros e mais eficazes mecanismos de sustentação do espírito liberal, de transmissão equitativa de conhecimentos, de formação do cidadão comum e de expressão da realidade – ampliando, assim, o leque de experiências acessíveis para a população alfabetizada em expansão na América do Norte e na Europa. Conforme argumenta o autor:

Emergindo historicamente na passagem do Estado absoluto ao Estado de direito, como porta-voz dos direitos (civis) que inauguram a modernidade da cidadania, a imprensa traz consigo a novidade ideológica da liberdade de expressão, mas sem abandonar por inteiro a garantia de alguns velhos recursos mitológicos, a exemplo da construção de uma narrativa sobre si mesma como entidade mítica que administra a verdade dos fatos sociais, e mais, a retórica encantatória na narração fragmentária sobre a atualidade (SODRÉ, 2009, p.12).

Essa construção de um estatuto próprio para o jornalismo, o da transparência mítica de seu discurso, responde à evolução natural do gênero. Em um primeiro momento, o do denominado *publicismo*, a angulação política, a estrutura rudimentar de produção/apuração/edição (muitas vezes concentrada em uma figura única) e o tom opinativo marcavam um tipo de produção que, mais que ao interesse público, servia à livre expressão de ideias, à oposição política e ao aquecimento da esfera pública que emergia nas grandes capitais europeias. Essa corrente, entre os séculos XVII e XVIII, ainda associa a atividade jornalística à parcialidade, à propaganda (de ideários políticos, partidos etc.) e à presença ativa do autor na produção textual – algo que viria a ser condenado e gradualmente apagado das narrativas modernas, com o surgimento da imprensa de massa.

Do século XIX em diante, como afirma Traquina (2005), o jornalismo entra em uma nova fase: impulsionado pelo crescimento do ensino público, que expandiu o volume de leitores potenciais dos jornais; pela receita crescente oriunda da publicidade; pelo avanço político, com a democracia e os direitos civis; por avanços tecnológicos em campos como impressão, fotografia e transmissão de dados (telégrafo); e pela evolução do sistema econômico, com a consolidação do capitalismo após a Revolução Industrial, a imprensa deixou de ser um lugar de expressão da *intelligentsia* política e passou a atrair, capturar e qualificar mão de obra de profissionais especializados no fornecimento de informação, como qualquer outro segmento de mercado.

É assim que nasce, pouco a pouco, o *ethos* do campo profissional, marcado pelo próprio apagamento da subjetividade inerente aos processos discursivos. Embora munido de estratégias retóricas e narrativas dos diversos gêneros que o precederam, o jornalismo passa a se diferenciar dos demais textos de ficção (e da própria não ficção) por aquilo que seria seu princípio de base: “informar o público sobre as questões atuais de interesse público” e “servir como fórum (espaço aberto) para o debate público” (BENEDETI, 2009, p.23), restringindo-se à expressão pura e factual dos fatos e atuando em um “papel estratégico de composição e de consequente cimento homogeneizador da vida coletiva” (BENEDETI, 2009, p.59).

Alcançamos, assim, um dos principais pressupostos – ou promessas – ontológicos desse gênero discursivo: a *objetividade*. A negação das operações seletivas, afetivas e de ordenamento da experiência produzidas no texto informativo durante a captura da realidade pelos operadores do campo profissional é uma marca ideológica que, além de constituir seu estatuto, indica o caráter referencial e documentário dos processos narrativos – que, já valorizado em outros gêneros, como vimos anteriormente, torna-se, aqui, requisito inegociável; na realidade, um preceito ético e moral da profissão.

Examinando as relações entre o fazer jornalístico e outros sistemas de produção de conhecimento – como o senso comum, as narrativas de ficção e científicas etc. –, Liriam Sponholz indica que a objetividade alude a uma correlação arbitrária entre a realidade social e os ambientes midiáticos; segundo a autora, o conceito deve ser entendido, de forma simples, “como a adequação de uma representação à realidade” (SPONHOLZ, 2009, p.18) – considerando-se, a um só tempo, as limitações próprias de qualquer narrativa e o compromisso do campo com a defesa do interesse público, da cidadania, da liberdade de expressão e do acesso à informação.

Por obedecer “às mesmas regras dos processos de conhecimento em geral”, diz a autora, o jornalismo é incapaz de “espelhar a realidade, porque este processo é sempre perspectivo, eletivo e construtivo” (SPONHOLZ, 2009, p.105). Contudo, por meio da disciplina de verificação/apuração dos fatos, de seu potencial de agregar diferentes perspectivas e da oferta de “modelos de ação”, que servem como mediações entre a realidade concreta e a construída nas mídias, viabilizando a existência das coletividades e a circulação de conhecimento, a narrativa de informação pode – *tende a* – aproximar-se ao máximo da documentação referencial do vivido, por mais difícil que isso seja. Como diz a autora, o jornalismo é capaz de levar a conhecer: isso, porém, “não significa apenas processar e estruturar o que se vivenciou, mas também resulta da comparação da nova vivência com aquilo que já se sabe (SPONHOLZ, 2009, p.93).

Para delinear essa estratégia de referencialidade, que constitui o grau zero do discurso jornalístico, diversos autores elencam procedimentos específicos, como o recurso de produção e reiteração de valores-notícia – que nada mais são que convenções e consensos sobre “critérios de relevância espalhados ao longo de todo o processo de produção” (VIZEU, 2005, p.80) da narrativa jornalística. Definir o que é mais importante para o público é uma das formas de trabalhar na filtragem e seleção dos fatos/acontecimentos a serem reportados, de acordo com critérios como proximidade geográfica e temporal, interesse humano, impacto social, magnitude/relevância, número de pessoas afetadas, credibilidade da fonte e

imprevisibilidade (FARRÉ, 2004, p.34); ou, seguindo os raciocínios de Sodré (2009, p.21), de atualidade, proximidade, impacto, frequência, amplitude, clareza/falta de ambiguidade, relevância, conformidade/consonância (previsibilidade e demanda), continuidade, composição, referência a nações ou pessoas de elite, personificação e negativismo.

Outro importante balizador, que sofre de certo relativismo teórico-conceitual, mas é muito utilizado na defesa da ética profissional do jornalista, é a noção de *interesse público* – ou seja, presume-se que a narrativa de informação deve, sempre, mirar a opinião pública sob viés formativo e deliberativo, sem ceder irracionalmente ao “interesse do público”, este de natureza mais afetiva, privada, sensorial e hedonista. Tido por autores como Benedeti (2009, p.58) como um valor-notícia em si, e potencialmente o mais importante de todos, o interesse público é o que permite aos textos de informação trabalhar como “espaço do contraditório, do embate de visões, de interpretações dos acontecimentos e de interesses” (BENEDETI, 2009, p.55-56). Em contraposição ao viés opinativo de outros modelos narrativos – a ficção, a crônica, a crítica literária etc. –, caberia ao jornalismo ocultar a subjetividade de seu próprio processo produtivo e trabalhar em sintonia com a ideia de que os fatos brutos, matéria-prima de seu discurso, estão no mundo e devem ser conduzidos exatamente como ali figuram para os leitores das notícias.

Objetividade na apuração e na edição de texto, defesa do interesse público e filtragem pautada por valores-notícias que o refletem e reverberam seriam, portanto, chaves de acesso a uma narrativa pura, isenta – ou “imparcial”, como costuma se dizer no jargão profissional –, plural e capaz de informar seu público sobre os acontecimentos, fenômenos, incidentes e ocorridos da vida cotidiana. Não à toa, a figura do repórter passa a de ser associada à defesa da cidadania, dos direitos civis e da liberdade de expressão, quase um ouvidor da sociedade da informação contra os desmandos das elites políticas, das instituições e das forças retrógradas. Seu lugar de fala passa a ser o de líder de um complexo sistema de mediação de conhecimento, a partir do qual a experiência de mundo – amplificada gradativamente após a Revolução Industrial, com a expansão das comunicações em termos materiais (ferrovias, rotas marítimas, telecomunicações) e imateriais (relatos de mundo, conhecimento de novos continentes, países e culturas etc.) – pode se tornar mais rica para o cidadão-consumidor:

A missão do repórter é captar essa realidade com a maior amplitude e precisão possíveis e narrá-la com fidelidade, de tal forma que o leitor receba a mais cabal informação sobre o fato. O papel da comunicabilidade é despojar a realidade multiforme de dados acessórios e representá-la de forma simples e inteligível (MEDINA, 1988, p.80).

O desenvolvimento das modernas teorias do jornalismo e a expansão do jornalismo em diferentes mídias, do século XIX ao XX, no entanto, permitiram notar que especificidades das rotinas de produção do discurso informativo, bem como a incursão de seus operadores em processos narrativos marcados pela seletividade e pela influência da subjetividade, influenciam fortemente a captação do acontecimento e a construção da notícia (WOLF, 1996, p.217). A denominada teoria do espelho da atividade jornalística, que pressupunha representações isentas de subjetividade, acabou cedendo espaço à visão construtivista, que aceita que o noticioso também resulta de um processo afetado por múltiplos fatores exteriores ao discurso, capazes de produzir uma realidade à parte à hora de significá-la. Perspectivas como a do *newsmaking* – ou seja, do complexo ciclo de produção noticiosa como campo de atuação de múltiplas forças e influências, para além da simples figura do jornalista que apura dados – e a do *gatekeeper*, que alude aos processos de filtragem e enquadramento de assuntos pelos atores e instituições jornalísticas, contribuem para a superação da perspectiva especular.

Os autores que influenciaram a pesquisa em jornalismo nessa corrente, inclusive, notam um processo de construção social ou intermediado/consensualizado da realidade, operado por meio das atividades de recorte, angulação e enquadramento simbólico concernentes aos processos de *reificação* ou objetivação do mundo social, nas circulações cotidianas das representações. Ao invés do reflexo puro e simples do real, supõe-se que a atividade jornalística contribui ativamente para a produção daquilo que entendemos como realidade – perspectiva com a qual concordamos. Não haveria, por essência, uma verdade em plenitude, pois a narrativa de informação vai muito além da mera transmissão de conteúdos e atua, como argumenta Marcela Farré (2004), na proposição de *mundos possíveis*, construídos a partir da referencialidade, mas sempre percebidos como apenas uma possibilidade dentre tantas outras, guiada pela angulação conferida pelos agentes discursivos:

O noticiário não é outra coisa que não uma construção artística da verdade possível, um ensaio de comunicação que por vezes acerta na busca de referência. (...) Posto que as notícias não constituem essencialmente atos de fala interpretativos e sim assertivos, a dimensão persuasiva ou perlocutória se faz presente no fazer conhecer que o noticiário propõe ao seu espectador (FARRÉ, 2004, p.42, tradução livre)²².

²² No original: “el noticiero no es otra cosa que una construcción artística de la verdad posible, un ensayo de comunicación que acaso acierte en la búsqueda de referencia. (...) Dado que las noticias no constituyen esencialmente actos de habla interpretativos sino asertivos, la dimensión persuasiva o perlocutiva se hace presente en el hacer conocer que el noticiero se propone respecto de su espectador”.

Ao afirmar que “o cerne da objetividade ideológica da notícia é constituído dos mesmos materiais expressivos de que se valia o narrador antigo para cimentar com palavras os laços comunitários”, Muniz Sodré (2009, p.15) propõe uma crítica à noção de objetividade jornalística, reconhecendo, na narração do fato, estruturas, recursos retóricos e composições muito semelhantes às antigas narrativas orais e aos gêneros literários. Isso se deve às próprias origens do jornalismo e à sua inegável herança dessas práticas comunicativas: como diz o autor, “a antiga função integradora da narrativa continua presente na comunicação do acontecimento, em geral mesclando realidade histórica com imaginário coletivo, como se dava na oralidade narrativa clássica” (SODRÉ, 2009, p.15). Ideia semelhante possui Resende (2012, p.55), para quem:

De uma perspectiva histórica e epistemológica, ingenuidades e ignorâncias no processo de produção de conhecimento sobre esse tipo de jornalismo têm sido somadas ao uso de estratégias e técnicas que legitimam dissimulações, corroborando esforços vãos de apagamentos de dilemas pertinentes a qualquer processo de enunciação.

Nota-se que a principal diferença entre o jornalismo e os gêneros que o precederam – os relatos de trovadores e contadores de histórias, as narrativas de não ficção, os textos religiosos, as formas literárias, as *Actas Romanas* – está, para esses autores, *mais no estatuto do discurso que circula do que em sua própria mensagem*: a presunção de imparcialidade que é atribuída àqueles que o produzem “não nasce simplesmente de uma lógica do enunciado”, e sim de uma hegemonia da enunciação, que “pressupõe uma luta ou um embate dos enunciados, de acordo com a variedade dos atores jornalísticos e extrajornalísticos no acontecimento” (SODRÉ, 2009, p.47).

Isso se torna evidente, também, por meio de análises como a de Carina Benedeti (2009, p.119-20), para quem os elementos que configuram a qualidade da informação jornalística incluem: veracidade (ou seja, referência à realidade histórica); comunicabilidade (transparência e amplitude da comunicação); pluralidade (polifonia e riqueza de exposições temáticas); liberdade (na atuação do profissional, na defesa de pautas e valores-notícia etc.); sociorreferencialidade (conexão estreita com o cotidiano e com os aspectos materiais que o permeiam); inteligibilidade (clareza da comunicação); e transmissibilidade (capacidade de veiculação e acessibilidade por parte do público). Nota-se que são elementos tanto interiores quanto exteriores à própria estrutura do discurso, combinando pressupostos éticos e técnicas de apuração e redação/edição que permitem a análise de material informativo, considerando seu propósito de atuar na mediação de conhecimento e os efeitos de sentido que são

efetivamente alcançados. Compreender o jornalismo não só como enunciado, mas como processo complexo e socialmente legitimado de enunciação, é essencial para uma análise que compreenda as marcas e os efeitos de sentido produzidos em seu discurso.

Entende-se, portanto, e novamente usando as palavras de Sodré, que o poder do jornalismo consiste em sua habilidade de expor o fato, na forma de acontecimento informado/narrado, segundo um conjunto de padrões – ou seja, ele institui a legitimação de um acesso diferenciado de seu próprio campo discursivo aos fatos do mundo da vida, permitindo-se repassar dados revestidos de certo nível de credibilidade, com mínima verossimilhança. É uma perspectiva interessante que adotamos como marco de nossa análise: ao examinarmos a narrativa jornalística televisiva e sua incursão pelas representações de alteridade, não propomos discutir necessariamente o atendimento a esse estatuto, e sim as fórmulas e composições que a permitem combinar os pressupostos do gênero informativo com técnicas narrativas específicas.

Esse aspecto abre espaço para discutirmos as próprias funcionalidades do jornalismo e faz-nos, desde já, notar uma característica importante: sua atuação como sistema não só de mediação de conhecimento, mas de *transmissão de experiências* – função essa herdada da narrativa oral clássica, conforme nota, com viés crítico, Walter Benjamin (1996). Ora, se o trabalho de representação de algo é, como vimos no primeiro capítulo, uma complexa combinação de abstração, atuação criativa e seleção/captura/concatenamento de elementos possíveis (e passíveis) de narrativização, o lugar do jornalista é, antes de tudo, o de um narrador ou contador de histórias, que viabilizava o acesso àquilo que se inscreve no real-histórico. Como diz Medina:

Relatar acontecimentos, fazer uma narrativa, é uma vivência universal, inerente a todos os tempos históricos em que o homem manteve relações de aproximação com outros homens. E sempre narrar alguma história não é mais viver essa história. O fragmento de tempo posterior que a narrativa representa é a passagem fundamental para uma realidade substantiva, um esforço de prolongamento do instante anterior, de certa forma sempre intencional e articulada. O que significa que essa vivência substitui a vivência anterior e, por isso, a narrativa é um universo simbólico com características e funções que merecem um estudo à parte. E tanto faz que se trate de uma narrativa inteiramente ficcional como uma narrativa jornalística, que pretende ser referencial (MEDINA, 1988, p.115).

Independentemente da angulação que o move, das fontes que seleciona, do estatuto que lhe é socialmente conferido e do processo de emissão e recepção da narrativa por ele construída – elementos esses que, sem dúvidas, demandam análises próprias e específicas –, o

profissional que opera neste campo atua como responsável por converter fatos brutos em fatos marcados (SODRÉ, 2009, p.75), em uma complexa junção de experiências próprias, observações subjetivas da realidade social e critérios e procedimentos específicos de composição narrativa. Aquilo que ele vê não corresponde plenamente – “apenas” referencia, segundo regras éticas e deontológicas – ao que se traz em seu texto; é um testemunho convertido em relato, em última análise, ou dupla abstração do real. Examinado à exaustão por diversos autores (RESENDE, 2012; MEDINA, 1988; JOST, 2009), esse caráter do texto jornalístico é, por si só, argumento convincente para entendermos que, mais que sob a lógica da verdade, ele opera no campo da verossimilhança e da autenticação, como explica Gomes (2000, p.30), em um texto que problematiza o jornalismo à luz das teorias da linguagem:

É por isso que a palavras como verdade e verdadeiro vêm sobrepor-se verossímil e credibilidade. O verossímil encontra-se em direta relação ao efeito de real discursivamente construído. E credibilidade, hoje em dia a palavra chave em todas as instâncias sociais, é sua contrapartida na ausência de uma verdade em plenitude.

Tais reflexões, intimamente associadas à noção de efeito de real (BARTHES, 1988) que debatemos no primeiro capítulo, abrem margem para discutirmos – antes de ingressar nas análises sobre o telejornalismo e a grande reportagem, nossos objetos específicos de estudo – as funções ou atribuições marcantes do texto jornalístico. Em primeiro lugar, ao propor-se como meio de acesso à informação, ele atuaria, portanto, como *veículo ou repositório de experiências, testemunhos e visadas* sobre os fatos cotidianos, calcado em uma referencialidade reforçada – mais presente do que em outros gêneros do discurso, como a ficção – que o legitima. É por isso que Muniz Sodré (2009, p.138) define a notícia como “gênero sociodiscursivo”, ou seja, como um produto cujo sentido “depende diretamente de uma situação comunicativa inserida na experiência cotidiana, comum a um grupo de sujeitos linguísticos”.

Outro aspecto importante, discutido por Palacios (2010), Almeida (2006) e Sodré (2009), é a vinculação entre o jornalismo, a noção moderna de *atualidade* e a *produção de memória*. Diferentemente do discurso da História – com “h” maiúsculo, ou seja, da ciência que se propõe a revelar o percurso e a trajetória do humano, com um enfoque inicialmente orientado à revisão do passado –, o jornalismo funda-se em uma atividade de articulação do tempo presente; característica notável a partir da linguagem televisual e da imagem ao vivo, mas que já se anunciava na imprensa de massa desde o século XIX, com o registro de acontecimentos em caráter semi-instantâneo e com a simulação de imediatismo.

Conforme sinaliza Sodré, a produção do acontecimento jornalístico – ou seja, sua inscrição no *socius* e seu compartilhamento – envolve, sempre, a marcação semiótica do fato, por meio de uma pontuação rítmica. Por meio da articulação de causas, consequências e elementos que envolvem o fenômeno ou ação narrado, “o discurso informativo, acionado pelo tempo, constrói uma imagem de unidade de funcionamento do cotidiano” (SODRÉ, 2009, p.87).

Na mesma linha, Marcos Palacios argumenta que a função da narrativa de informação é atuar como “espaço vivo de produção da atualidade, lugar de agendamento imediato e igualmente lugar de memória, produtor de repositórios de registros sistemáticos do cotidiano, para posterior apropriação e (re)construção histórica” (PALACIOS, 2010, p.40). Ao registrar os fatos segundo um conjunto de critérios, procedimentos e diretrizes – a checagem, a apuração por múltiplas fontes, o espaço para o contraditório, a busca por testemunhos/depoimentos etc. –, a narrativa jornalística, além de registrar a atualidade, busca servir como *locus* de acesso à memória e a registros historiográficos que permitem a compreensão do tempo presente e, ao mesmo tempo, sua conexão com eventos passados e suas potenciais consequências futuras, em um esforço contextual que ganha diferentes níveis de profundidade, de acordo com o formato adotado.

Nesse sentido, o jornalismo torna-se “memória em ato”; ou seja, “memória enraizada no concreto, no espaço, na imagem, no objeto, atualidade singularizada, presente vivido e transformado em notícia que amanhã será passado relatado” (PALACIOS, 2010, p.41). A leitura do real promovida pelo discurso informativo o estrutura como lugar de memória – entendendo esta como uma construção social do passado recente, vivida individual e coletivamente, inscrita nas práticas culturais de seu tempo e capaz de alimentar a própria narrativa histórica, resguardadas suas diferenças metodológicas e qualitativas.

Por eleger fenômenos do mundo concreto e articulá-los logicamente, o gênero toma o passado como instrumento de contextualização e desenha não só a experiência espaço-temporal do hoje, mas também a memória que se pretende guardar dele para o futuro – e o faz, podemos aferir, de maneira seletiva e disciplinar, ao lançar luz sobre determinados elementos considerados “dignos” de registro, em detrimento de outros. Como também afirma Almeida (2006, p.123):

Os produtos midiáticos são verdadeiros documentos da história que é contada pelos meios de comunicação e resultam de escolhas feitas enquanto a história mesma se faz, escolhas do que se deve lembrar e do que se deve esquecer ou nem ao menos conhecer.

Outras funções implícitas no discurso jornalístico, não por acaso, comportam-se de maneira idêntica às reflexões que já traçamos sobre os processos narrativos em geral, além de caminhar paralelamente à lógica dos textos de ficção, que serão debatidos mais à frente. *Informar* – sempre – e *entreter* – quase sempre – são ingredientes necessários à conformação de sentidos e à produção de retorno comercial para quaisquer produções desse campo de conhecimento, considerando os vários suportes existentes para fazê-lo (áudio, vídeo, texto etc.) e as diferentes formas de se dirigir ao público leitor-espectador.

Alguns movimentos específicos e algumas hipóteses teóricas lançadas sobre o campo, como veremos na última parte deste capítulo, tratam de pôr em diálogo – e, por vezes, conflito – as características que marcam o estatuto ontológico do jornalismo nas sociedades contemporâneas, ora aprofundando seu caráter narrativo e ficcionalizado, ora apostando no reforço referencial como estratégia comunicativa. Cabe-nos, agora, observar rapidamente os elementos estruturais e os formatos que compõem a narrativa de informação.

6.1. O tratamento do fato na mensagem jornalística: da notícia à reportagem

Diferentes estudiosos das teorias do jornalismo notam, na evolução do gênero entre os séculos XIX, XX e XXI, movimentos e alterações no clássico processo de captação de informações e de redação de narrativas noticiosas. Apesar de obedecer aos mesmos pressupostos abordados anteriormente, enfoques e tratamentos distintos vieram sendo incorporados à prática jornalística, sempre em sintonia com as demandas das audiências, a especialização tecnológica dos meios e a influência de outros gêneros do discurso sobre sua forma e seu conteúdo.

Aquilo que o leitor precisa saber; um fato imprevisível; um acontecimento trazido à tona pela imprensa; algo que interessa ao maior número possível de leitores; uma alteração no estado das coisas; algo que, na avaliação de jornalistas, interessa ou tem importância pública, à luz do público-alvo e dos valores-notícia historicamente situados à hora de sua produção. Essas são algumas das definições para a noção de notícia, elencadas por Muniz Sodré (2009, p.22) com base em estudos diversos do campo. Para o autor, porém, elas não dão conta da complexidade de fatores externos que influenciam a unidade básica da narrativa jornalística. Recorramos, aqui, às palavras de Jorge Pedro Sousa, que resumem uma extensa e detalhada pesquisa em torno do conceito:

Uma notícia é um artefacto linguístico que representa determinados aspectos da realidade, resulta de um processo de construção onde interagem factores de natureza pessoal, social, ideológica, histórica e do meio físico e tecnológico, é difundida por meios jornalísticos e comporta informação com sentido compreensível num determinado momento histórico e num determinado meio sociocultural, embora a atribuição última de sentido dependa do consumidor da notícia. (...) A notícia indicia os aspectos da realidade que refere. Ao mesmo tempo, a notícia indicia as circunstâncias da sua produção. Ou seja, entre notícia, realidade e circunstâncias de produção há um vínculo de contiguidade. Mas a notícia pode também ter estabelecer relações de semelhança com a realidade que referencia. Por esse motivo, a notícia pode assumir igualmente uma dimensão icônica, correspondente, aliás, à própria ambição de iconicidade dos jornalistas que a produzem, ou seja, à vontade de o enunciado produzido (notícia) ser semelhante à realidade enunciada (SOUSA, 2003, p.3).

Essa definição indica, objetivamente, de que modo se comporta o processo de narração no jornalismo – em termos de referencialidade (natureza indicial), reiteração e reificação do mundo (natureza icônica) e produção da linguagem (viés simbólico). O noticioso é o lugar de atividade por excelência dos gêneros jornalísticos, indicando a transmissão de informações em um ambiente que as legitima enquanto campo de saber, para um público responsável pela apropriação de seus sentidos, conectando a um só tempo o real-histórico narrado, o contexto de recepção e as condições de produção do discurso. Mas a partir do que as notícias são produzidas? E com quais formatações?

Devemos buscar respostas para essas questões em uma diferenciação entre as noções de fato, acontecimento e notícia; e, também, na distinção entre notícia e reportagem (ou reportagem em profundidade, ou grande reportagem, de acordo com a referência considerada – como veremos nas próximas páginas).

Para Muniz Sodré (2009, p.24), de forma resumida, notícia é “o relato de algo que foi ou que será inscrito na trama das relações cotidianas de um real-histórico determinado”, compondo-se como um enunciado ou uma sequência de enunciados dotados de uma narratividade latente. Sua fórmula de sua produção envolve três grandes etapas: (a) algo significativo ocorreu/está ocorrendo; (b) reconstitui-se narrativa sobre aquilo para comunicar o incidente ao público; e (c) usa-se uma fórmula retórica específica, buscando atribuir sujeitos (quem), fenômenos (o que), circunstâncias (como), diretrizes espaço-temporais (quando) e geográficas (onde) e razões (por que) à coisa narrada. Ao mesmo tempo em que alude à fórmula de base do relato jornalístico de base referencial – o *lead* ou pirâmide invertida –, essa estrutura indica o sequenciamento básico da produção noticiosa, a partir do qual surgem incontáveis variações, e é transformada em texto com o uso chamado “estilo jornalístico”,

caracterizado “pelo espírito de concisão e síntese – e mais: fluência, clareza, objetividade, correção gramatical, sem asperezas linguísticas” (SODRÉ, 2009, p.208).

Para entender o tratamento dado à informação, podemos tomar como ponto de partida a ideia de *fato* – simplificadamente um fenômeno do real-histórico –, trabalhada por Sodré. Associando-o à experiência empírica, o autor nota que, diante dos fatos brutos da realidade, qualquer intervenção na linguagem (inclusive a do jornalismo) já altera seu estado, por pressupor um processo mental de interpretação; em suas palavras, “o fato genérico é uma forma de ser relativa a objetos e fenômenos, enquanto o fato social é uma forma de ser relativa à existência humana, logo, atinente ao que se dispõe ao estar-junto-com-o-outro” (SODRÉ, 2009, p.29).

A partir dos fatos captados na experiência sensível, são produzidas representações sociais específicas – o acontecimento –, capazes de dar forma e inscrevê-los social e historicamente. Ao ter o factual como matéria-prima, segundo Sodré, o jornalismo agrega microfatos, compõe pontuações narrativas e produz discursos “realistas” (pois seriam empiricamente comprováveis pelo referente) sob a égide da informação – que nada mais é do que o sentido dado ao acontecimento, por sua vez um produto do tratamento factual. Esclarece o autor:

O acontecimento é uma modalidade clara e visível de tratamento do fato, portanto, é uma construção ou uma produção de real (...). Sobre um material bruto disposto pela unidade factual do acontecimento, a informação constrói – a partir de um conjunto de regras e convenções discursivas, assim como de hábitos e práticas sociais – um esquema narrativo, uma forma germinal de enredo ou intriga que transforma a factualidade da vida (SODRÉ, 2009, p.36-37).

Nesse sentido, aproximamo-nos na ideia do acontecimento jornalístico como um “registro afetivo do mundo”, calcado na percepção sensível de uma situação. “Assim, em vez da mera transmissão de um conteúdo factual, se trata da conformação socialmente estética de uma atitude” (SODRÉ, 2009, p.68).

As notícias, mais do que produtos que visam à transmissão de informações brutas, são percebidas como instrumentos que propõem visadas de mundo e buscam influenciar-nos em nossas experiências cotidianas, por meio da marcação social dos fatos – ou seja, sua inscrição num repertório compartilhado de representações, possibilitando a instauração de narrativas as mais diversas sobre ele. A notícia, grau zero da informação jornalística, revela-se não como texto, mas como *textualidade – ambiente comunicativo no qual narrativas de fim aparentemente pragmático se estruturam como caminhos de abertura para novos sentidos e*

para a conformação de representações sociais. É a unidade narrativa mais frequente nas diversas mídias, embora, em cada uma, receba tratamento específico.

Outras perspectivas permitem um olhar analítico sobre como os fatos são marcados e convertidos em acontecimento na narrativa jornalística. Cremilda Medina (1988), em um trabalho até hoje muito influente, vê a notícia como “uma transformação do mundo exterior, ainda que, por exceção, possa ser um não transformar de algo cuja mudança se esperava” (MEDINA, 1988, p.80), provocada por um acontecimento substantivo que clama por narração/representação.

Estabelecendo três grandes categorias de análise para a mensagem jornalística, a autora entende que é necessário observá-la de acordo com sua angulação (critérios editoriais e enviesamento); sua edição (organização e composição estrutural do material); sua captação (apuração e observação); e, por fim, a formulação da notícia em si. A orientação específica em torno desses eixos permite a identificação de ao menos três tipos de narrativa: linear ou imediata (notícia); alinear ou ampliada (grande reportagem ou reportagem interpretativa); e opinião expressa. Mais uma vez, nota-se, na análise da autora, o argumento de que a narrativa de informação bebe da fonte dos gêneros literários e ficcionais, em diferentes medidas, durante sua construção.

6.1.1. A grande reportagem: jornalismo e narratividade em sintonia

Em linha com os raciocínios anteriores, concluímos que quando os traços referenciais e a exposição linear do acontecimento transcorrem de modo preponderante, trata-se de uma notícia em sentido estrito; por outro lado, o esforço interpretativo e contextual, que aqui podemos destacar como *reforço da narratividade implícita*, caracteriza a reportagem, por outros autores tratada como grande reportagem, reportagem em profundidade etc. Devemos trabalhar as várias óticas em torno dessa definição, a fim de clarear os eixos e características de análise da representação de alteridade em Globo Repórter – um exemplar clássico do formato na TV brasileira – a partir da exposição de uma proposição própria de elementos de linguagem do formato.

A reportagem em profundidade, por Medina denominada “alinear”, possui quatro grandes características: “a ampliação das informações imediatas (notícia)”; o rumo da humanização, “que individualiza um fato social por meio de um perfil representativo”; a “ampliação do fato imediato no seu contexto”; e, por fim, “o rumo da reconstituição histórica do fato” (MEDINA, 1988, p.72). Ou seja, informações trazidas de modo mais interpretativo

do que enunciativo – a abertura a múltiplos sentidos, no lugar de sua determinação imediata –, recorrendo à presença de personagens/sujeitos que aproximam a informação dada das vivências cotidianas e do resgate histórico/contextual, são formas de, ainda em conexão referencial com o mundo, amplificar a notícia e gerar o que a autora denomina uma “narrativa noticiosa”:

As linhas de tempo e espaço se enriquecem: enquanto a notícia fixa o aqui, o já, o acontecer, a grande reportagem abre o aqui num círculo amplo, reconstitui o já no antes e depois, deixa os limites do acontecer para um estar acontecendo atemporal ou menos presente. Através da contemplação de fatos que situam ou explicam o fato nuclear, através da pesquisa história de antecedentes ou através da busca do humano permanente no acontecimento imediato – a reportagem leva a um quadro interpretativo do fato (MEDINA, 1988, p.134).

Muniz Sodré, por sua vez, propõe uma analogia, relacionando a notícia a um retrato fotográfico e a reportagem a um pequeno filme: a palavra, “derivada do latim *reportare* com a implicação semântica de levar alguém (no caso, o leitor) novamente à cena de um acontecimento”, designa narrativas noticiosas que recorrem a técnicas típicas da literatura, “destinadas a aprofundar a atenção do leitor por meio do apelo ao conjunto de sentidos perceptivos” (SODRÉ, 2009, p.171).

Em linha semelhante, Marcela Farré propõe uma distinção entre a notícia – ou o noticiário – *referencial* e a *ficcionalizada*. Enquanto no primeiro formato, “baseado nas estruturas clássicas, que destacam a referência direta à realidade e minimizam a aparição do enunciador, seja este o jornalista, seja o condutor ou o canal” (FARRÉ, 2004, p.66, tradução livre)²³, no eixo ficcionalizado a principal marca discursiva é o *reforço da enunciação*: ou seja, a utilização de recursos estéticos, técnicos e narrativos que destacam não a referência ao mundo, mas a percepção sensível do(s) sujeito(s) – repórteres, cinegrafistas, fotógrafos, editores etc. – em relação a ele:

Um noticiário referencial, que controla ao máximo as manifestações enunciativas, acabará por expor uma visão mais ou menos unívoca: aquela que se considere (ou que se deseje que seja considerada) a verdade. O noticiário ficcionalizado (...) tem à frente um narrador que, procurando acima de tudo construir um pacto com o espectador, põe seus saberes para consideração do outro; exhibe a construção de seu pensamento, que

²³ No original: “basado en las estructuras clásicas, que destacan la referencial directa con la realidad y minimizan la aparición del enunciador, sea éste el periodista, el conductor o el canal mismo”.

manifesta-se como subjetivo e, às vezes, provisório (FARRÉ, 2004, p.167, tradução livre)²⁴.

Trataremos da teoria dos mundos possíveis na narrativa jornalística no próximo capítulo, no entanto, as reflexões de Farré, quando combinadas às de Sodré e Medina, indicam *a grande reportagem como lugar de narratividade por excelência no jornalismo contemporâneo*: podemos entendê-la como manifestação que, enquanto não nega as convenções e normas clássicas da apuração noticiosa, em especial o rigor de verificação e o apego a fenômenos concretos do real, acabam por subvertê-las e renová-las por meio de técnicas oriundas da ficção literária (no caso da narrativa impressa) e do cinema (no caso do telejornalismo).

Outros autores e profissionais do campo enxergam a própria formatação da reportagem em profundidade como uma espécie de renovação do fazer jornalístico, pautada por uma linguagem ficcional (e não fictícia – a caracterização de tais termos será debatida no próximo capítulo) e por processos imersivos mais marcantes. Em uma das principais tendências do campo no século XX, o *new journalism* – corrente norte-americana desenvolvida a partir dos anos 1960 e que desafiava os cânones do campo profissional, ao propor reportagens com imersão ativa, uso de personagens e caráter fortemente simbólico e diegético – já se propunha como uma renovação dos métodos de apuração, carregando “o mesmo timbre comum de sensualidade, de mergulho completo, corpo e mente, na realidade” dos movimentos de contracultura da época, combinando a captação linear e a lógica da objetividade à “subjetividade impregnada das impressões do repórter” (LIMA, 2004, p.195).

Nomes como Lilian Ross, Truman Capote, Joseph Mitchell e Gay Talese são ícones desse movimento e expressam uma busca por um novo tipo de comunicação do fato, em sintonia com a ideia de um jornalismo narrativo ou ficcional (ou seja, permeado por técnicas estruturais da ficção), mas não fictício (ou seja, aludindo a fatos reais apurados e empiricamente comprováveis). Tom Wolfe (2005), em uma obra que acabou se tornando uma espécie de manual para o novo jornalismo, enumera quatro características centrais para essas produções narrativas:

²⁴ No original: “Un noticiero referencial, que controla al máximo las manifestaciones enunciativas, acabará por exponer una visión más o menos unívoca: aquella que considere (o desee que sea considerada) la verdad. El noticiero ficcionalizado (...) tiene al frente a un narrador que, procurando por encima de todo construir un pacto con el espectador, pone sus saberes a consideración del otro; exhibe la construcción de su pensamiento, al que manifiesta como subjetivo y, a veces, provisório”.

- (a) A construção cena a cena, com formatação dramática e diegética dos universos narrados;
- (b) O uso de diálogos em forma plena, a fim de *enunciar a enunciação* e capturar mais do que citações ou aspas para modular e expressar o pensamento de entrevistados/interlocutores;
- (c) O emprego de pontos de vista em terceira pessoa, representando o desenrolar dos fenômenos;
- (d) A apresentação de costumes sociais e símbolos de *status* dos personagens, o que permite o delineamento de um quadro psíquico/socioeconômico dos envolvidos no fato.

Nada muito diferente, nota-se, do que é levantado pelos autores anteriormente citados à hora de falar de reportagens aprofundadas.

Já Felipe Pena (2007), em uma pesquisa que constrói importantes marcos referenciais para o chamado jornalismo literário, articula, em torno deste gênero específico, uma série de subgêneros ou especialidades – entre os quais o jornalismo gonzo, o *new journalism*, a crítica literária feita por jornalistas etc. –, cuja característica essencial é a superação das limitações técnicas que reduzem a profundidade e a abrangência dos relatos. Dentro desse gênero, o empreendimento contextual e a historicização são marcas capazes de reaproximar o jornalismo de sua natureza narrativa. Explica o autor, citando sete grandes características:

[O jornalismo literário] Significa potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lide, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos. No dia seguinte, o texto deve servir para algo mais do que simplesmente embrulhar o peixe na feira (PENA, 2007, p.48-49).

Dentre essas características, destacam-se a superação dos definidores primários – ou seja, das fontes institucionais ou institucionalizadas, como a voz especializada típica, o entrevistado-de-sempre ou o assessor de imprensa –, em busca de personagens da vida cotidiana, e o trabalho de composição de relatos de permanência; ou seja, que superem o “gancho” ou a factualidade, podendo ser lidos em diferentes contextos espaço-temporais, graças à multiplicidade e durabilidade da significação. Tais traços, veremos, compõem o

quadro de estratégias que permeiam a abordagem específica de universos de alteridade nas narrativas aprofundadas do telejornalismo.

Para outros pesquisadores, como Faro (2013), a reportagem também deve ser entendida como mais do que um gênero, combinando o relato de um acontecimento dotado de narratividade mapeada por repórteres, o próprio universo operacional da imprensa e uma prática narrativa que transcende o tempo presente, calcada na imersão e na própria experiência do profissional em contato com a realidade.

Segundo o autor, a reportagem, como formatação jornalística, não se restringe ao episódico e ao efêmero, buscando elementos contextuais que relacionam os acontecimentos à própria dramaticidade da existência humana – entendida, obviamente, como algo que também marca o lugar do repórter na apuração dos fatos, bem como o vivido pelos que, com ele, compartilham a vivência do ambiente retratado. Assim, a narrativa jornalística se reveste de certa “natureza antropológica”, ressaltando seu diálogo “com um determinado tipo de autoria discursiva que a retira do território de observação informativo como estruturante fundamental da prática profissional” (FARO, 2013, p.82). Explica o autor:

A narrativa jornalística de alta densidade investigativa (...) supõe um conjunto racional de causalidades e um outro conjunto racional dedutivo e criador em torno da massa de acontecimentos que explicam seus efeitos, painel com o qual o profissional estará irremediavelmente comprometido, já que a ele não é permitida a evasão do real ou a reinvenção da realidade, como acontece com o ofício da criação ficcional; mas também a ele não é dada a prerrogativa de ignorar a potencialidade e a intensidade dramática dos fatos (FARO, 2013, p.78).

Na mesma linha, Eliane Brum (2006), uma das mais importantes e reconhecidas jornalistas brasileiras no campo da reportagem aprofundada, destaca em suas reflexões sobre o fazer jornalístico que é por meio do olhar e da sensibilidade que o repórter é capaz de reverberar testemunhos e fazer notar sua própria atuação perceptiva. Nesse percurso, cabe a superação relativa dos ideários do visível, do dizível, do tempo presente e da atenção ao factual.

Um jornalismo mais testemunhal, analítico e vivencial é defendido pela autora; defensora do uso de personagens comuns e histórias de vida como técnica de apuração e contextualização da notícia, Brum (2006, p.188) afirma que “quem consegue olhar para a própria vida com generosidade torna-se capaz de alcançar a vida do outro. Olhar é um exercício cotidiano de resistência”, especialmente quando se recusa a “enxergar apenas o que

está programado, o que está na superfície” (BRUM 2006, p.189) e mantém-se atento aos detalhes aparentemente anódinos do fato marcado.

O dito é, muitas vezes, tão importante quanto o não dito, o que o entrevistado deixa de dizer, o que omite. É preciso calar para ser capaz de escutar o silêncio. Olhar significa sentir o cheiro, tocar as diferentes texturas, perceber os gestos, as hesitações, os detalhes, apreender as outras expressões do que somos. Metade (talvez menos) de uma reportagem é o dito, a outra metade é o percebido. Olhar é um ato de silêncio (BRUM, 2006, p.191).

Nota-se, portanto, que há grande riqueza interpretativa e conceitual sobre as formas de expandir, aprofundar e enriquecer os relatos de informação com base em recursos comumente atribuídos com exclusividade à narrativa de ficção – desde sempre, tida como lugar para a exploração dramática, a experiência, o relato de percurso, a imersão etc. – e à própria experiência de mundo, matéria-prima dos processos comunicacionais e enunciativos. Alguns enxergam na grande reportagem traços que a enquadrariam como formato; outros relacionam suas características centrais a novos gêneros ou subgêneros do jornalismo, com viés literário, narrativo etc. É necessário para nós, porém, ter maior precisão metodológica, a fim de orientar as análises de Globo Repórter segundo um conjunto mais ou menos unificado de pressupostos.

Munidos deste complexo conjunto de olhares sobre a grande reportagem – termo que optamos por adotar aqui, no lugar das definições de jornalismo interpretativo ou literário, reportagem alinear, reportagem em profundidade etc. –, podemos atribuir alguns traços ou características essenciais ao formato, combinando os diversos aspectos testemunhais, referenciais, afetivos e – por que não – antropológicos do processo de marcação do fato e produção do acontecimento jornalístico:

- (a) A ampliação espaço-temporal do fato social (contextualização e historicização);
- (b) A construção dramática/diegética das cenas (reforço da narratividade);
- (c) Reforço da enunciação e da autoria (trabalho testemunhal);
- (d) Singularização do fato por meio de personagens e histórias de vida;
- (e) Uso de técnicas e índices de ficcionalização.

Muitas dessas características serão exploradas em maior detalhe ao longo de nossa análise, por estar conectadas às categorias de observação do *corpus*; no entanto, cabe citar brevemente a quais aspectos ou elementos aludem. A primeira refere-se ao *esforço de*

construção contextual e interpretativa, durante os processos de apuração, redação e edição, a partir dos quais o fato social é colocado em perspectiva; envolve, por exemplo, o uso de referências a fatos historicamente marcados, o trabalho em torno de arquivos imagéticos e textuais e a presença de um ponto de vista específico, que relaciona o tema da reportagem a outros eventos e às consequências que é capaz de produzir. Desse modo, o repórter trabalha a favor da compreensão ampla da notícia, contextualizando-a na realidade circundante (espacialidade) e pontuando-a com a realidade histórica que a constitui (temporalidade) (SODRÉ, 2009, p.63).

A construção dramática e diegética das cenas envolve o trabalho de *reforço da narratividade* – ou seja, a elaboração estrutural de uma narrativa moldada a partir de um conflito ou intriga que move personagens, funções, sequências e cenas específicas para a produção de sentido, de maneira mais intensa do que na notícia convencional, a fim de construir laços de identificação com o espectador, por meio de sua imersão na diegese narrativa. Esse ponto, como veremos, está intimamente associado à lógica da produção de uma dramaturgia jornalística (COUTINHO, 2012), que se aplica notavelmente à linguagem da televisão, em sintonia com a aproximação teórico-conceitual de nosso *corpus* de análise.

O terceiro aspecto envolve o *reforço da função testemunhal*, inerente aos mais diversos processos narrativos e explorado em detalhes na grande reportagem. Por meio do envolvimento ativo do repórter, que torna-se, em muitos casos, uma personagem marcada da história contada, trabalha-se a favor de um “retorno” da figura do autor – como vimos, gradualmente apagada na narrativa de informação, por conta do pressuposto da objetividade – e, conseqüentemente, da produção de uma nova e diferente modulação do efeito de real de Barthes (1988), associada à descrição do ambiente combinada à subjetividade e ao processo perceptivo do repórter.

Combinando elementos referenciais e ficcionalizados, incluindo a dramatização da experiência de contato, o registro (que poderíamos denominar evenemencial) e a formação de paisagens a partir de percepções subjetivas do jornalista e os juízos de valor daí decorrentes, o testemunho é uma materialização do que Sodré (2009) denomina um “registro afetivo”; também dialoga diretamente com as proposições de Walter Benjamin a respeito do narrador, que nada mais é que um sujeito atuante na transmissão de experiências que o acompanham e antecedem a própria situação de contato e interlocução, muitas vezes. Nessas construções, como argumenta Farré (2004, p.18, tradução livre), “o destinatário está em melhores condições de confrontar a proposta de sentido que é a ele apresentada”, sugerindo que “relato

informativo e relato vital podem dialogar, opor-se ou acoplar-se com maior virtude”²⁵. Retornaremos a tais definições e debates teóricos na quarta parte do trabalho – já que a autenticação do real via testemunhos foi, aqui, escolhida como um dos eixos estruturantes para a observação das narrativas de alteridade de Globo Repórter e das telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”.

Já o aspecto da *singularização ou personalização da notícia*, amplamente examinado nos estudos sobre o jornalismo, é um dos recursos básicos de apresentação do assunto que move a pauta informativa. Desde os primórdios do jornalismo de massas do século XX, a tática de humanização consiste em uma das principais formas de estabelecer laços e conexões com o público, abordando determinados problemas, incidentes ou fenômenos a partir de cidadãos comuns – ou “personagens”, como sugestivamente são denominados no ambiente das redações – que os vivenciam, de forma direta ou indireta.

Na narrativa impressa, por exemplo, são comuns as enquetes, listando opiniões de pessoas a respeito do assunto pautado; no rádio e na televisão, o famoso “povo fala” é uma maneira de utilizar a voz do público para iniciar ou contextualizar as informações, aproximando-a do processo de enunciação. Notaremos, em nossas análises, que esse recurso é alçado a um estatuto diferenciado dentro do processo de produção da grande reportagem, não apenas exemplificando e demonstrando desdobramentos do tema de interesse a partir da figura humana, mas usando-as para mover blocos, sequências e determinadas argumentações da narrativa a partir do ponto de vista da personagem, por meio da transmissão de testemunhos a respeito do embate com a identidade e a diferença e a consequente produção de fronteiras.

O último aspecto, concernente à *ficcionalização do relato*, dá conta de um fenômeno examinado profundamente por Marcela Farré (2004): a utilização de técnicas de montagem, captura e edição para articular narrativamente o acontecimento jornalístico, sem prejuízo essencial à transmissão de conhecimentos e dados a respeito do universo narrado. Em conexão estreita com uma construção dramática dos ambientes visitados durante o processo de apuração, a composição de narrativas de informação com trilha sonora, planos diferenciados, múltiplas vozes em diálogo intermediadas pela figura do jornalista e, por vezes, com os usos complexos da imagem discutidos por Català (2005) e explorados no tópico anterior – a multiplicidade, a entre-captura, a estrutura dissipativa, a interface –, é capaz de

²⁵ No original: “el destinatario está en mejores condiciones de confrontar la propuesta de sentido que se le presenta”, sugerindo que “relato informativo y relato vital pueden dialogar, oponerse o acoplarse con mayor virtud”.

produzir determinados índices de ficcionalização que reforçam o potencial enunciativo do texto jornalístico, incluindo, mas não se restringindo a:

A montagem, os planos – com seus movimentos rápidos, imagens quebradas, *travellings*, etc. –; os procedimentos retóricos – metáforas, elipses, ênfases –; o sentido da imagem, em sua dimensão referencial e cultural (por exemplo, a presença de estereótipos), entre outros (FARRÉ, 2004, p.204, tradução livre)²⁶.

A tensão entre essas cinco características, os pressupostos do gênero e a marcação do acontecimento no discurso jornalístico serão objeto de nossa análise, com foco na representação de alteridade em Globo Repórter e na identificação de eventuais inclusões de características semelhantes na ficção televisiva.

Munidos dessas reflexões gerais sobre o processo jornalístico, devemos, agora, ater-nos à produção de informação no ambiente televisivo, considerando as influências da mídia sobre sua linguagem; os efeitos de sentido provocados pela interação entre texto, imagem e som; os reforços e apagamentos das estruturas clássicas do gênero em sua modelação para o telespectador; e, sobretudo, as ressonâncias das diferentes abordagens e estruturas da notícia e da reportagem conforme as formatações específicas do telejornalismo brasileiro.

6.2. Telejornalismo: da mediação ao testemunho televisual

Com a ascensão e a consolidação do meio televisão nas indústrias culturais das mais variadas partes do globo, foi iniciado um processo de intensa renovação no campo do jornalismo. Caminhando junto da especialização técnica dessa mídia no contexto brasileiro, a produção e veiculação de narrativas de informação em formato audiovisual tornou-se fenômeno por excelência da formação de nosso imaginário nacional, além de atuar ativamente – e junto com as telenovelas, como veremos mais adiante – na consolidação de identidades, representações sociais e aspectos culturais e linguísticos da nossa sociedade.

Como argumenta Bucci (2000, p.79), a televisão “atua como a principal mediadora nas relações de cada brasileiro com sua identidade nacional imaginária”, familiarizando-nos com as gritantes diversidades, com as múltiplas vozes e as infinitas forças que atuam discursivamente na configuração do espaço público do País. A mesma ideia é defendida por

²⁶ No original: “El montaje, los planos – con sus movimientos rápidos, imágenes quebradas, *travellings*, etcétera –; los procedimientos retóricos – metáforas, elipsis, énfasis –; el sentido de la imagen, en su dimensión referencial y cultural (por ejemplo, la presencia de estereotipos), entre otros”.

Vizeu (2005, p.39) para quem “a televisão ocupa um papel de fundamental importância na formação da identidade nacional”. Dentro desse contexto, diz o autor, “o jornalismo tem um papel de destaque”, atuando no controle e organização da superabundância de acontecimentos locais. A imagem, o som e a palavra da TV, desde a ideologia da integração nacional até a neotelevisão dos tempos atuais, vinculam, integram, fazem compartilhar e convocam à articulação de sentidos para o caótico ambiente exterior.

Mas de que modo estes fragmentos do mundo são articulados narrativamente e empacotados – modelados – como informação? Como trabalham os aspectos da mensagem jornalística, por nós discutidos anteriormente, sob a regência audiovisual? E, acima de tudo, com que formatações técnicas e estéticas? Essas são questões que se tornam essenciais para compreendermos as especificidades do telejornalismo – sua linguagem, sua relação com as audiências, seu modo de produzir efeitos de real e operar imagens – e de que modo a grande reportagem é nele construída.

A mensagem telejornalística tem sido, ao menos desde os anos 1980, amplamente examinada por pesquisadores brasileiros, a fim de configurar marcos teóricos próprios de nosso contexto para compreender as técnicas de produção, edição e apuração de notícias em TV. Recobrando nossas reflexões sobre a TV, traçadas no segundo capítulo, é notável a influência do próprio fazer jornalístico sobre os traços gerais de como se comportam as mensagens televisivas. Aspectos como a *linguagem predominantemente icônica*; a *instantaneidade* e o caráter predominantemente massivo de suas mensagens; a vinculação estreita com o *senso comum*; a tendência à *diluição de fronteiras entre ficção e realidade*; a marca do *entretenimento*; e a linguagem e a estrutura de gêneros permanentemente *instável e híbrida* (FRANÇA, 2006) são, em última análise, igualmente recorrentes em qualquer análise da produção de informação nos telejornais e programas da TV aberta brasileira, reforçando a máxima de que a dupla informação e ficção seriada domina o fluxo, a programação e a natureza do conteúdo dessa mídia em solo nacional (ARONCHI DE SOUZA, 2004).

Mas o que caracterizaria, de imediato, as narrativas do telejornalismo? Nos diferentes estudos sobre a área, é notável a importância de quatro elementos: o tempo real – ou ao vivo – ; a força autenticadora da imagem, via produção de efeitos de realidade; o uso da palavra, em tom coloquial e de permanente “conversa”; e o testemunho – de repórteres, entrevistados, cidadãos comuns etc. – como recurso comunicativo/narrativo. No entanto, nem sempre a notícia em TV se estruturou como um fluxo ágil, imagético e marcado por linguagem acessível e abrangente; na realidade, a gênese do gênero em meios audiovisuais é marcada pela própria linguagem da paleotvê de que fala Umberto Eco: didática, pouco exploratória

em termos da combinação da imagem e do texto, muito pouco diferente do que já era praticado em outras mídias, como o rádio e até mesmo o impresso.

A transição para uma TV capaz de explorar suas próprias possibilidades enunciativas, de fato, ocorreu após a introdução das tecnologias do *videotape* e da comunicação por satélite – que fizeram proliferar, em especial a partir dos anos 1970, a programação informativa desenvolvida para além do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, com emissoras regionais e locais responsáveis por produzir seus próprios telejornais, além de veicular conteúdos daquelas praças. É assim que, pouco a pouco, a TV brasileira passa a assumir um de seus traços mais marcantes: entreter e, sempre que possível, informar (ARONCHI DE SOUZA, 2004), cada vez mais passando a usar a irresistível combinação imagem + texto + som para explorar ao máximo os recursos de mediação. Como diz Rezende (2000, p.108), ao discutir a transição do “jornal narrado” ao telejornal propriamente dito, entre os anos 1960 e 1970:

O telejornalismo – além da interferência política mais forte – continuava a padecer com a falta de um estilo próprio. Os telejornais ressentiam-se ainda da influência da linguagem radiofônica e caracterizavam-se pelo aproveitamento insatisfatório de seu potencial informativo mais expressivo: a imagem.

Assim como nas narrativas da imprensa e do rádio, o jornalismo de TV está pautado na categoria que Jost (2007, p.62) denomina “mundo real” ou “realidade”: nesta, estão os diversos gêneros que “repousam numa promessa de acesso à realidade” e que precisam “determinar se as imagens falam do mundo ou não, qualquer que seja a ideia que se faça desse mundo”.

Construídas a partir dos mesmos pressupostos presentes desde o surgimento da imprensa de massa – a objetividade, a imparcialidade, a defesa do interesse público e da cidadania etc. –, com alguns ganhos (a força do verificável pela imagem) e alguns constrangimentos (a imposição do entretenimento como demanda comercial; a influência da receita publicitária; a competição por audiência ainda mais acirrada que nos meios impressos), as mensagens jornalísticas em televisão têm, para o autor francês, duas características: a convivência com a *tiranía do tempo real* – ou seja, o ideal “de colocar-se, o máximo possível, no tempo do acontecimento” (JOST, 2007, p.102) – e a *tiranía do visível*, ou seja, sua necessidade de converter qualquer informação, por mais abstrata ou polissêmica que seja, em imagens que devem acompanhar o texto narrador, em caráter referencial.

Para o autor, inclusive, aí surge um problema de ordem ontológica, pois o ambiente profissional de TV, com seus incontáveis manuais e processos, “considera que o mundo da

aparência e do sensível é o único portador da verdade última, descartando todo princípio explicativo inteligível que não seja imediatamente visualizável” (JOST, 2007, p.102).

Devemos, portanto, caminhar rumo a uma breve – e naturalmente instável, dada a natureza instável dos formatos e gêneros de TV – caracterização da linguagem do telejornalismo. Em um trabalho de referência para o campo, Arlindo Machado (2000) discute a natureza da linguagem do telejornal, associando-o à promoção do que chama de *efeitos de mediação*; ou seja, diferentemente de uma narrativa que propõe abertamente conexões, interpretações e pontos de vista que modulam determinados traços do real, o jornalista de televisão trabalha, sobretudo, como um mediador entre as múltiplas vozes da esfera pública – reforçando o processo de enunciação.

Essa análise, centrada no formato *hard news* de jornalismo – ou seja, em plantões, noticiários noturnos e de horário nobre, coberturas ao vivo etc. –, indica que a profusão de repórteres, especialistas, “personagens” e porta-vozes que contextualizam os acontecimentos gera um acúmulo de enunciados (polifonia), cujo objetivo é expressar a complexidade dos fenômenos – e não necessariamente explicá-los e pô-los em perspectiva. Essa mediação se dá por conta da aceitação tácita do próprio processo de enunciação: ao invés de trazer para perto ou espelhar o mundo, o telejornal, para Machado, funda-se na construção múltipla de versões de testemunhos. A própria noção de objetividade funda-se, na imagem, a partir de uma nova estrutura de verossimilhança e efeito de real pautada pela estrutura significante:

Houve um tempo em que um certo *cinema vérité* acreditou poder deixar o evento falar por si mesmo, com as vozes que já o constituem e com as imagens que já o definem, sem intervenção explícita dos realizadores e com um mínimo de mediação. No telejornal, entretanto, só existem mediações; os próprios enunciados de repórteres e protagonistas aparecem como mediações inevitáveis e como a condição *sine qua non* do relato telejornalístico (MACHADO, 2000, p.102).

Não à toa, o autor sugere que o telejornal é, possivelmente, o gênero mais codificado da TV: os atos de enunciação são marcados por uma lógica em que a sucessão de vozes, convocadas e trazidas à tela por repórteres, editores e profissionais da emissora, é tão importante quanto – ou mais – do que o próprio sentido do que é falado. A total utopia de controle do visível das imagens técnicas, citada pelo autor em outro trabalho (MACHADO, 2002), ganha novo estatuto dentro do gênero.

Diante de um exemplo de acidente de trânsito, por exemplo, Arlindo Machado compara como se daria a notícia em um texto impresso e na televisão. Enquanto em um as marcas de autoria e figuras humanas são, no máximo, convertidas em aspas e citações “frias”,

na TV a cobertura se amplifica: imagens aéreas do acidente; entradas ao vivo de repórteres na rodovia; entrada ao vivo de um repórter no hospital para onde as vítimas foram levadas; dados apurados em tempo real pela equipe de produção e lidos pelo âncora/apresentador; eventualmente, também colocados em efeito visual, ao lado da bancada do telejornal. São múltiplos os lugares de fala e vozes a partir dos quais as equipes de rua e estúdio constroem a arquitetura da informação audiovisual: esta “acaba por transformar a apresentação pessoal no próprio modo de constituição de sua estrutura significante” (MACHADO, 2000, p.106).

Identificando duas formas de notícia em TV – a de viés mais narrativo, que pode ser aproximada à nossa ideia de grande reportagem, discutida no tópico anterior; e a “padrão”, cujo enfoque se dá na autoria múltipla –, o autor nota a formatação do gênero como uma grande estrutura significante, a partir da qual os significados são dados a partir de testemunhos, visadas, percepções pretensamente imediatas do vivido. Isso pode se dar em programas *centralizados* e *opinativos*, nos quais a figura do âncora e a interpretação se sobressaem, ou nos *polifônicos*, mais adotados pela TV brasileira, em função de nossa herança do modelo norte-americano.

Independentemente das variações de formatação, no entanto, o autor identifica uma problemática essencial na mediação televisual. Por atuar como meio de passagem para múltiplos discursos, que carregam consigo conflitos e intrigas e enquadram funções e atribuições aos sujeitos da cena, demarcando sentidos, o telejornal atua na “desmontagem dos discursos a respeito dos acontecimentos” (MACHADO, 2000, p.110), ao invés de articulá-los em nome da “veracidade” do noticiário. “As informações veiculadas nesse gênero televisual constituem, antes de mais nada, um processo em andamento”, diz o autor; e isso faz com que, em muitos momentos, a principal atribuição do discurso jornalístico – a de articular narrativamente a informação, segundo um conjunto de pressupostos sociodiscursivos, como diz Sodré (2009) – perca força.

Ao invés da verdade, trata-se de uma mediação de verdades possíveis; ao invés da “ilusão de uma autoridade diretiva da televisão” (MACHADO, 2000, p.116), está-se diante de uma narrativa aberta à interpretação do espectador e incapaz – pela produção quase ao vivo; pela fragilidade da interpretação abrupta; pela edição submetida a diversos constrangimentos de ordem logística e espaço-temporal; e pela linguagem codificada, padronizada e pouco suscetível a inovações estilísticas, sobretudo em horário nobre – de alimentar a significação de forma satisfatória dentro de suas próprias molduras.

Por mais que o telejornal seja acusado de maniqueísmo ou comprometimento, na verdade, ele turva qualquer perspectiva clara dos acontecimentos, ele embaralha as razões dos lados em conflito, ele obscurece as fronteiras e promove a confusão dos argumentos, mesmo quando nomeadamente assume uma das for-

ças beligerantes. (...) Por não favorecer uma visão coerente e sistemática dos conflitos e por fazer multiplicar, por outro lado, imagens, opiniões, depoimentos que não se encaixam no quebra-cabeça final, o telejornal acaba por semear confusão ali mesmo onde, sob a rubrica da "informação", deveria haver ordem, coerência e sistematização da notícia (MACHADO, 2000, p.116).

A crítica de Arlindo Machado, devemos notar, não necessariamente se aplica às diferentes variações do jornalismo em TV, hoje pulverizado não só na programação dita informativa, mas no interior de programas de variedades, transformado nos mais diversos formatos – debate, entrevista, coluna, revista eletrônica, telejornal etc. –, mas nos interessa por trazer à tona dois elementos marcantes de sua linguagem: a *polifonia* – aqui entendida não como diversidade editorial ou abertura ao contraditório, necessariamente, mas como acúmulo de enunciados e discursos provenientes de diferentes atores sociais e institucionais – e o *reforço da mediação, da expressão e da enunciação* como estratégia de autenticação. São elementos que, como veremos no tópico, destacam-se não apenas no *hard news*, mas também em empreendimentos de viés interpretativo, nos quais o estatuto de veracidade é transmitido em outra natureza de testemunho, mais afetivo e sensível do que propriamente referencial.

Outro aspecto importante é o *uso marcante da palavra e da imagem*, examinado por Rezende (2000) em um trabalho minucioso que busca compor o perfil editorial do telejornalismo brasileiro. Ao perceber que a narrativa de TV, por suas heranças do rádio, é fortemente calcada na linguagem cotidiana e na oralidade, o autor, assim como Arlindo Machado, associa o reforço da função fática – vinculada à expressão e à própria enunciação – a uma forma de captura de atenção por meio da palavra.

Em oposição a uma crítica direta à viralidade e ao imperativo das imagens, Rezende lança um ponto de vista enriquecedor: o de que a TV também “não pode prescindir do verbal”, já que cabe à palavra “ancorar” o visual, “completando-o, ambigüizando-o ou desambigüizando-o” (REZENDE, 2000, p.47). Nesse sentido, a TV funciona como “rádio ilustrada” e não deveria, na opinião do autor, recair no famoso equívoco de alçar ao *status* de informação somente aquilo que é visualizável por imagens captadas:

Apesar de indiscutível o fato de que o telejornalismo é primordialmente imagem há várias maneiras de praticar essa vocação da TV como veículo de informação. Em todas, nada justifica que se sacrifique uma notícia importante porque dela não se dispõe de nenhuma imagem em movimento de boa qualidade (REZENDE, 2000, p.52-53).

A combinação entre linguagem acessível – no meio do caminho entre a norma culta e a coloquialidade – e imagens que atestam o vivido é, assim, tida como essencial para

compreender a produção de efeitos de real nesse ambiente. Esse diálogo entre o icônico, o linguístico (legendas, transcrições, dados, vinhetas etc.) e o sonoro (palavra) produz ainda, para o autor, uma terceira característica: a *redundância*, cujo indicador mais claro é o uso de uma linguagem para explicar a outra.

Por conta da velocidade do meio, da multiplicidade de relatos e da consequente necessidade de clareza, trabalha-se a favor da apreensão de sentidos via repetição, um traço também relacionado à função fática. Desse modo, “o telejornalismo quebra a sensação de unidirecionalidade na comunicação e o telespectador reage a esse tratamento pretensamente personalizado, agindo como interlocutor de um diálogo” (REZENDE, 2000, p.88).

Esse diálogo, podemos aferir, está diretamente relacionado com o detalhamento do anódino proposto por Roland Barthes (1988) em sua análise sobre o efeito de real: a repetição restitui o lugar do já-dito, do facilmente compreendido, do familiar e, por fim, daquilo que é da ordem do consenso. Trabalhando em sintonia com a consensualidade e com a contiguidade à vida, a reportagem televisiva propõe, em seus repetidos e intertextuais “diálogos” em áudio e vídeo, uma verossimilhança e um efeito de realidade calcados não só na referência, mas na redundância e na repetição que, tal como no romance realista do século XIX, solidificam sentidos e formas de pertencimento a partir da reiteração da materialidade do representado.

Não à toa, para outros autores, como Marcela Farré, a operação do discurso informativo em TV atribui ao jornalista a figura de um narrador de significantes relativamente abertos: não cabe a eles alcançar o sentido final do enunciado, e sim produzir as fagulhas ou os esquemas de narratividade que conclamam a participação do telespectador na significação:

O discurso informativo apresenta um sistema de enunciação polifônico e inclusivo: uns referem-se aos outros e os determinam sucessivamente. (...) O jornalista se transforma em narrador porque suas palavras, sustentadas por determinadas imagens, produzem relato e pedem um sentido; o destino da linguagem audiovisual é gerar narratividade (FARRÉ, 2004, p.166, tradução livre)²⁷.

Devemos, ainda, ater-nos brevemente aos aspectos levantados inicialmente por François Jost, a tirania do visível e a tirania do tempo presente, a fim de desvendar uma outra característica específica do telejornalismo: o *apagamento da distância na experiência espaço-temporal pela imagem*. Nesse sentido, a ideia de uma instância da imagem ao vivo, trazida

²⁷ No original: “el discurso informativo presenta un sistema de enunciación polifónico e inclusivo: unos refieren a otros y los determinan sucesivamente. (...) El periodista se transforma en narrador porque sus palabras, sostenidas por determinadas imágenes, producen relato y piden un sentido; el destino del lenguaje audiovisual es generar narratividad”.

por Bucci (2009) e por nós debatida anteriormente, é pertinente e remete ao próprio enquadramento da televisão como um novo lugar de organização da experiência, no qual ocorre “uma sucessão de fixações e deslizamentos de significantes de tal modo que façam sentido transitório para os sujeitos” (BUCCI, 2009, p.66).

Para o autor, esse deslizamento de formas desconexas (em nosso caso, informações), cujo sentido é construído no teleespaço público, alude não apenas à transmissão ao vivo – o “direto” – em si, mas também à condição imediata e permanente de estar-junto da cena representada a todo instante, inclusive em outros ambientes, como o *online*. Narrativa, enunciação e referente estariam permanentemente conectados nesse novo ambiente de telerrealidade – termo a que, com base em Paul Virilio, Muniz Sodré (2003) também alude, para indicar que a oferta de um espaço-tempo simulado, que pretende liberar o tempo presente de suas amarras com o passado, naturais a todo empreendimento discursivo, significa, em última análise, a compressão da realidade histórica. Nesse ambiente, “o poder consiste em reter o olhar do outro, na captação infinita da atenção, como que transmutando o planeta em fibra ótica, de modo a fazer coincidir, instantaneamente, cérebro, olho e mundo” (SODRÉ, 2003, p.44).

Ao trabalhar em uma relação de proximidade espaço-temporal, às vezes de contiguidade pura, como na cobertura ao vivo de incidentes ou tragédias longínquas, a informação de TV busca, e na maioria das vezes consegue, simular a ausência de barreiras para a transmissão de conteúdo. Isso, ao mesmo tempo em que reforça o trabalho de enunciação – Arlindo Machado (2000) inclusive destaca que *o contar sobre como contar* é uma marca desse jornalismo produzido em alta velocidade, aspecto que verificaremos na quarta parte desta tese, durante a análise dos mecanismos de narração dos trajetos rumo à alteridade em Globo Repórter e nas telenovelas do *corpus* –, também se vincula a um apagamento das distâncias que separam observador e observado. Com base no poder viral irrefreável da visualização, o jornalismo de TV encurta distâncias geográficas a ponto de torná-las quase imperceptíveis – e faz o mesmo com o tempo, modelando-o sob o viés da instantaneidade a ponto de convertê-lo no eterno presente da imagem ao vivo.

Por último, mas não menos importante, o apagamento do processo de abstração da realidade no telejornalismo reforça uma das características anteriormente relacionadas ao jornalismo e à grande reportagem: a função ou dimensão testemunhal. Por converter a mídia e seus operadores – cinegrafistas, repórteres, editores etc. – em observadores diretos do acontecimento narrado, tanto ao vivo quanto em reportagens nas quais a marca da autoria é ressaltada por múltiplas incursões no ambiente narrado, a notícia em TV também pode ser – e

tende a ser, no caso das produções de grande reportagem que analisaremos neste trabalho – aquilo que Sodré (2009, p.68) denomina o registro afetivo do mundo: ou seja, a um só tempo o relato ou marcação de um fato e a documentação do contato do repórter e das personagens com o próprio acontecimento (em nosso caso, com o universo do outro).

Em sua análise sobre as promessas referenciais dos gêneros televisivos, Jost (2009) indica que a figura do jornalista – e não necessariamente o próprio assunto em pauta – encarna e reforça a materialidade daquilo que é relatado. Embora evocando a força da imagem para apegar-se ao real-concreto, à “indicialidade pura”, o repórter muitas vezes não se restringe a tê-la como prova; sua própria vivência é utilizada como indicador de realismo e verossimilhança, por meio do “eu-estava-lá”. Nesses casos, estabelece-se uma promessa de autenticidade, na qual:

O signo não remete mais a um objeto que seria o mundo, o enunciador é um sujeito humano, que está ligado ao mundo pelo olhar. O testemunho repousa realmente ainda sobre um laço existencial, mas desta vez, ele não é mais maquínico, mas antropóide: a realidade não é mais fundada sobre o visível, mas sobre a sinceridade e sobre a interioridade de uma memória que registrou os fatos (JOST, 2009, p.23).

Embora tal ideia pareça contraditória às proposições de Machado (2000) sobre os códigos-padrão do relato telejornalístico, podemos notar a convivência de ambos os recursos – o apagamento da subjetividade e o reforço do testemunho – na atuação dos repórteres, âncoras, cinegrafistas e demais operadores da TV, em direta conexão com a formatação dos programas, os constrangimentos e possibilidades do processo de apuração e os modos de agenciamento do público espectador. Farré, por exemplo, nota nessa operação o próprio mecanismo por meio do qual espectador e jornalista compartilham de uma mesma experiência – o contato com o desconhecido, com o não previsto, a necessidade de dar sentido à massa amorfa do fato bruto – e constroem determinados acordos de leitura, pautados por uma vontade de saber, ou vontade de verdade, nos termos de Foucault (1996), que se funda no acesso direto ao fato:

O jornalista ou cronista se aproxima do espaço-origem da informação e ocupa vicariamente o lugar do espectador; jornalista e espectador compartilham a modalidade do querer saber, mesmo que um chegue aonde o outro não pode e caiba a ele perguntar, indagar e transmitir o saber obtido. É protagonista do acontecimento quem possui o saber e o dá a conhecer na forma de texto (...). Se se trata de buscar a informação de um testemunho, a

função pragmática que se realiza no texto é a de fazer verossímil a informação, fazer o espectador crer (FARRÉ, 2004, p.29, tradução livre)²⁸.

Outro meio de ênfase testemunhal, já presente no jornalismo impresso ou radiofônico e reforçado na televisão, é a *singularização* – termo designado por autores como Leal (2009, p.96) para explicar a construção de personagens que vivenciam ou protagonizam o fato socialmente marcado, a partir da voz de cidadãos comuns, transeuntes e figuras diretamente envolvidas no acontecimento, a fim de “tornar o relato mais acessível ao espectador, acionando sua identificação com o que é narrado”.

Em uma caracterização própria do telejornalismo, Farré (2004, p.43) aponta três elementos do gênero: a ênfase na factualidade dos acontecimentos (“mostrar o lugar dos acontecimentos”, os testemunhos etc.); a construção relacional do acontecimento (integração de explicação, perspectiva, conexões); e a combinação de informações sensíveis/afetivas, com base na experiência individual, mobilizando o espectador. As três estratégias têm em comum a aceitação tácita do elemento testemunhal e de singularização – tido pela autora, como veremos no tópico seguinte, como recurso básico de autenticação dos mundos possíveis na TV.

É curioso notar a frequência de uso desse operador discursivo nos mais diferentes horários, formatações e programas de informação da TV brasileira: das reportagens sobre o aumento de preços nos supermercados às polêmicas discussões sobre maioria penal, direitos trabalhistas e crises políticas, passando pelos relatos de tragédias e as enquetes sobre *reality shows* e programas de celebridades, a concessão de lugares de fala para a população no fluxo informativo está diretamente ligada à necessidade de encarnar, em figuras específicas, pacotes de conceitos e informações por vezes complexos e/ou difíceis de descrever unicamente pela imagem. Como veremos nas análises de Globo Repórter, tal recurso chega, inclusive, a constituir-se como direcionador e modelador dos diferentes encaixes narrativos, por vezes cumprindo a função e apresentação da própria intriga que move a reportagem.

Aludindo às ideias de Serge Moscovici (2003) sobre as representações sociais, a singularização é um importante recurso de *objetivação* – ou seja, de atribuição material/concreta a conceitos abstratos (medo, incômodo, expectativa, torcida,

²⁸ No original: “el periodista o cronista se acerca al espacio origen de la información y ocupa vicariamente el lugar del espectador; periodista y espectador comparten la modalidad del querer saber, aunque uno llega donde el otro no puede y le cabe preguntar, indagar y transmitir el saber obtenido. Es el protagonista del acontecimiento quien posee el saber y lo da a conocer en forma de texto (...). Si se trata de buscar la información de un testigo, la función pragmática que se realiza en el texto es la de hacer verosímil la información, hacer creer al espectador”.

posições/opiniões etc.), utilizando a própria figura humana, tornada personagem no processo diegético de confecção da narrativa noticiosa. Como falamos anteriormente, quando da explanação desse mesmo recurso na narrativa jornalística em meios impressos, o embate com o desconhecido, com a diferença e com o não familiar são momentos cruciais em que a presença da personagem atua como objeto de demarcação de fronteiras e de tradução do universo enunciado – raciocínio em estreita conexão com nossa proposta de examinar os processos de demarcação da alteridade na TV, a ser operada na próxima seção do trabalho.

Diante deste percurso fragmentado de autores e reflexões, é necessário realizarmos um esforço e marcarmos, em linhas gerais, as principais características que marcam o telejornalismo e seus diversos formatos. Esse quadro de estratégias discursivas possui vários diálogos e aproximações com as características que listamos, baseados em diversos autores do campo, para o texto informativo – tendo, como elementos marcados ou reforçados, os aspectos da enunciação, da combinação entre icônico e verbal e de alteração da experiência espaço-temporal:

- (a) Reforço da enunciação/mediação e da estrutura significativa;
- (b) Polifonia e sucessão de vozes;
- (c) Predominância do icônico e do verbal;
- (d) Redundância;
- (e) Apagamento da distância na experiência espaço-temporal;
- (f) Testemunho – por meio da presença ativa e da singularização/objetivação.

Outro ponto importante é que as variações combinatórias desses elementos também nos permitem visualizar os diferentes formatos assumidos pelo telejornalismo contemporâneo. As referências são relativamente próximas entre si e igualmente análogas àquelas que atribuímos à notícia de imprensa: enquanto Rezende (2000, p.157), por exemplo, separa o jornalismo informativo em cinco formatos – nota, notícia, reportagem, entrevista e indicador –, José Carlos Aronchi de Souza (2004, p.93) tratará de quatro gêneros, dentro da categoria de informação: debate, documentário, entrevista e telejornal – neste caso, o último termo abarcaria o gênero dentro do qual se alternam os formatos noticiosos citados por Rezende.

Em uma escala de aprofundamento, Rezende trabalha com a noção de reportagem em estreita conexão com nossa definição de grande reportagem – ou seja, como um empreendimento que potencializa a narratividade latente do discurso jornalístico, explorando

abordagens contextuais, marcadas por índices de ficcionalização, construções diegéticas das cenas e elementos de singularização e testemunho.

De forma simples e direta, o autor descreve o processo produtivo e as técnicas de composição de um relato-padrão dessa natureza, que se divide, por sua vez, em duas apresentações, conforme o foco temático:

[A reportagem] é a matéria jornalística que fornece um relato ampliado de um acontecimento, mostrando suas causas, correlações e repercussões. Em sua estrutura completa, constitui-se de cinco partes: cabeça, *off*, boletim, sonoras (entrevistas) e pé, mas pode configurar-se também sem uma ou mais dessas partes. De modo algum, porém, deve prescindir é da intervenção – direta ou em *off* – do repórter. Quanto ao assunto tratado, divide-se em dois tipos: factual, relativa a acontecimentos do dia a dia, chamada de matéria quente, que requer divulgação imediata, sob pena de perder a atualidade e necessário impacto sobre o público; e a *feature*, referente a assuntos de interesse permanente, que não necessitam do atributo da atualidade, denominada de matéria fria ou de gaveta, quando produzida para divulgação em dias de poucos acontecimentos. (REZENDE, 2000, p.157).

Sentido semelhante é atribuído por Farré, ao examinar a formatação das reportagens do telejornalismo “ficcionalizado”, em oposição à notícia factual ou referencial:

A reportagem se diferencia por ter a forma de relato narrativo-descritivo e um estilo pessoal; a entrevista, se é informativa, deve remover de cena toda a aparição subjetiva do repórter; na crônica da notícia “dura”, a presença do mediador se mostra indesejável (FARRÉ, 2004, p.47, tradução livre)²⁹.

Como veremos ao longo da análise, essa perspectiva geral de composição, essencialmente alusiva às reportagens extensas exibidas em telejornais *hard news*, tende a ser superada por programas de grande reportagem que, por vezes, também se apresentam como documentários – como no caso de Câmera Record, SBT Repórter, Conexão Repórter (SBT), Profissão Repórter (Globo) e Globo Repórter.

A ênfase testemunhal, os relatos de temas diversos – viagens, cultura, comportamento/costumes, geopolítica, história, zoologia, urbanismo, saúde etc. – segundo estruturas alineares e o trabalho calcado em um quadro ficcionalizado, baseado em funções, personagens e intrigas narrativamente produzidas, tendem a ressignificar o sequenciamento e tratamento dos fenômenos mundanos nas grandes narrativas jornalísticas produzidas na TV brasileira.

²⁹ No original: “el reportaje se distingue por tener la forma de relato narrativo-descriptivo y um estilo personal; la entrevista, si es informativa, debe quitar de escena toda aparición subjetiva del reportero; en la crónica de la noticia dura resulta molesta la presencia del mediador”.

Esse panorama das reflexões sobre o fazer jornalístico em diferentes meios nos será de grande valia não só para a observação do *corpus*, mas também para a construção de nossos eixos metodológicos de análise. Para tal, também é necessário tratarmos especificamente dos discursos de ficção e de sua articulação dentro do universo da telenovela brasileira, segundo formato a ser analisado aqui, junto com a grande reportagem.

Antes de partirmos a esse tópico, no entanto, consideramos necessário repassar – assim como feito nas discussões sobre a imagem, no capítulo anterior – as hipóteses de alguns autores contemporâneos que examinam a narrativa noticiosa, a fim de identificar, nelas, uma linha de raciocínio determinante de nosso trabalho: a incorporação de estratégias dramáticas, disciplinares, lúdicas e afetivas aos registros factuais, que pouco a pouco nos permite visualizar novos modos de configuração da verossimilhança e do efeito de realidade nos relatos jornalísticos.

6.3. Variações e tendências do campo: poder disciplinar, *infotainment* e índices de ficcionalização no telejornalismo

Como vimos, a herança do ideário do iluminismo e da mitologia liberal conformou-se como princípio de base do discurso jornalístico, atravessando suas diferentes formatações e modalidades sob a égide da objetividade e da referencialidade. No entanto, diversas hipóteses lançadas sobre o campo, concomitantemente ao seu desenvolvimento em diferentes mídias, deram conta de problematizar o texto de informação, associando as técnicas de apuração e narração do fato a estratégias comumente ligadas à ficção, algumas das quais já exploradas no tópico anterior, e a limitações próprias do empreendimento narrativo.

Tais discussões produziram hipóteses que, por um lado, reforçam o hibridismo da linguagem informativa – seu diálogo com o entretenimento, sua aproximação com o ficcional – e seu caráter diegético; por outro, sinalizam o caráter de produção de ocultamentos, visadas de mundo e disciplinas sobre modos de perceber o mundo. Sob outro viés, há, ainda, debates de natureza estrutural que aludem à formação de uma estrutura dramática na narração do fato, com conflitos, personagens, funções e todos os elementos actanciais e narrativos que autores como Propp (1984) e Todorov (2003) levantam, em suas análises sobre a ficção; e reflexões críticas sobre os novos modos de produção de efeitos de real na reportagem de TV, configurando um tipo de realismo marcado pelo testemunho e pelo reforço extremo da enunciação na produção de sentido. Com pressupostos metodológicos e visadas distintas, tais hipóteses nos serão de especial relevância à hora de demarcar eixos teóricos para decompor e

examinar as estruturas e a composição das representações de alteridade nas narrativas de Globo Repórter.

6.3.1. O poder disciplinar do jornalismo

A primeira perspectiva que abordaremos aqui, e que é trabalhada de forma minuciosa por Gomes (2000; 2003; 2006), é responsável por associar a narrativa jornalística a operações de quadriculamento e “organização do espaço gnosiológico”, por meio da classificação, do isolamento e da concessão de visibilidade aos fenômenos (GOMES, 2006, p.177), configurando um poder disciplinar à produção do discurso informativo.

Recorrendo às reflexões de Foucault (1996; 2001) e, também, às de Deleuze e Guattari (1995), a autora nota que as diversas operações preconizadas no ideário do campo profissional – a descrição minuciosa dos fatos e a disciplina de apuração; a atribuição/denotação, reduzindo a dubiedade e a polissemia; o trabalho narrativo permeado por representações consensualizadas, ao mesmo tempo em que lança novos enunciados rumo ao espaço público; a ética profissional, associada aos mitos da objetividade e da imparcialidade – são, em última análise, modos de construção de campos de visibilidade e regimes discursivos de reiteração de sentido. E é mediante essas operações que se configuram os dispositivos disciplinares no interior do discurso de informação, estratificando e destrinchando diferentes esferas, embates e relações de poder na linguagem.

Mais que à retórica da manipulação ou das relações de dominação pura, preconizadas pelas teorias críticas da comunicação, por exemplo, a autora busca fazer alusão, em sua análise, ao lugar que o jornalismo ocupa no desenho da *ordem simbólica*. A lógica é a mesma dos gêneros narrativos em geral: diante de um jorro de sentidos desconexos, de um mundo impossível de capturar, o homem trabalha no desenho de quadriculos e quadriculamentos, de uma “malha” ou “rede” que lhe permite moldar estruturas significantes para abarcar seus conceitos e já-ditos.

Nessas lacunas a preencher, que dão sentido e domesticam o real vivente, são colados significados, imagens, discursos circulantes e formações lógicas – representações sociais, em última instância – que denotam, atribuem sentido e conceituam os fenômenos, inserindo-os nas rotinizações cotidianas e ancorando-os na linguagem. Nesse aspecto, a ordem simbólica “organiza o mundo como um dado a ver e vivenciar”; trata-se “de uma operação de separação que marca a passagem natureza/cultura”, ou o momento “em que se trapaceia a natureza” (GOMES, 2003, p.17), domesticando-a na linguagem.

Vê-se que não há diferença fundamental entre o que ocorre na linguagem, em geral, e no jornalismo, como especialização desta: esse “dar a ver” o mundo é, por essência, a função última do gênero, nascido sob o pressuposto de atuar como mediação entre a generalidade dos fatos brutos, a especificidade do acontecimento reportado e a subjetividade dos consumidores de informação, sem nunca conseguir fazê-lo em plenitude, por implicação lógica.

Quando relacionada às operações das mídias, as linguagens do jornalismo atuam em duas direções complementares: a primeira é a produção de efeitos de real, já discutida por nós anteriormente, por meio da qual o campo ganha “uma função de corroborar”. “Não é portanto de um redesenhar que se trata”, diz a autora, “embora muitas vezes pareça que, por exercer uma crítica, ou uma vigilância, algo estaria sendo remodelado” (GOMES, 2000, p.53). A segunda é a demarcação de regimes de visibilidade, que reforçam a enunciação ao mesmo tempo em que expõem suas limitações de ordem ontológica: “trazer à visibilidade” diz Gomes (2003, p.75), é “simplesmente mostrar o mundo do ponto em que ele deve ser visto e esse ponto, por si mesmo, já é disciplinar: a educação da visão pela determinação do visível”.

É necessário desviarmos nosso percurso para compreendermos – de modo bastante breve e resumido – a noção de disciplina, trabalhada por Michel Foucault. A partir de sua concepção de poder disciplinar, inscrita nas tramas das socialidades e das relações e práticas discursivas, o autor trabalha com uma concepção segundo a qual compreender a articulação de relações dessa natureza demanda olhar para além da dominação ou do ato de subjugar: em uma análise que atravessa diferentes formas de exercício de poder via linguagem e discurso – a criação de termos e categorias-chave para designar distúrbios, categorias comportamentais, instituições, práticas de segregação, campos de saber/conhecimento etc. –, Foucault nota que a imposição e o imperativo são apenas uma das facetas das relações contemporâneas de controle:

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 2001, p.8).

Em *A Ordem do Discurso*, o autor aprofunda esse raciocínio ao afirmar que o controle dos discursos é um mecanismo que visa à organização e ao controle de perigos ou desestabilizações dos organismos sociais. De maneira detalhada, Foucault indica três procedimentos externos e três internos para controle do discurso: respectivamente, a palavra

proibida/interdição da palavra; a segregação da loucura; e a vontade de verdade, entendida como pressão sobre a produção discursiva pela necessidade de legitimação de determinadas instituições (a verossimilhança na literatura moderna, por exemplo). Já no eixo interno do discurso, são listados o comentário – ou eterna referência entre discursos, que “recontam” uns aos outros, em uma malha incessante e intertextual –; a autoria, como princípio de organização e controle do próprio discurso do falante; e a disciplina, ou modulação do verdadeiro, do aceito e do legítimo segundo conjuntos de regras, normas e procedimentos que o reiteram e objetivam.

Como disse Foucault (1996), e como já citamos em nossas reflexões sobre o discurso no primeiro capítulo, a disciplina é um princípio de controle da produção do discurso, fixando seus limites e rearticulando suas regras, normas e suas possibilidades de realização. Daí deriva a noção de *dispositivo disciplinar* – que, no discurso, ganha força na forma de uma palavra, de um enunciado ou de um conjunto de enunciados que está ligada à educação, à determinação e ao isolamento de um campo. Os dispositivos disciplinares existem para – e em função – da ordenação, e atuam na conformação do que Patrick Charaudeau (2006) denomina formações discursivas: determinados conjuntos de sentidos que contribuem para a fixação de rotinas perceptivas e regimes de valores, relações de poder e modos de agir sobre o mundo.

Aproximemo-nos novamente, portanto, da hipótese de trabalho da autora: ao quadricular o espaço simbólico, conferir-lhe certo ordenamento, organizar nossas experiências e articular as visadas que nos orientam em direção àquilo que é iluminado pela linguagem e ao, em última instância, definir arbitrariamente o que pertence à ordem do interesse público e o que é passível de representação e publicização, o jornalismo configura-se como um instrumento disciplinar. Ou seja, como um princípio de controle do próprio discurso, organizando aquilo que deve ser visto, interpretado, compreendido e em última instância vivenciado por aqueles que o consomem – e, extensivamente, até por aqueles que o produzem, submetidos a tais regras por força de constrangimentos diversos do campo profissional.

Sob esse ponto de vista, e considerando a temporalidade de sua origem, o jornalismo se revela, duplamente, como instrumento de disciplinaridade. Por um lado, ao instalar campos reincidentes, aponta os temas a serem privilegiados, em outras palavras, os temas a que seu público deve dar atenção. Seus relatos anunciam, implicitamente, aquilo que é importante para a vida dos leitores. Ora, o critério de importância, que serve de baliza para a escolha dos fatos a serem enfocados, simula uma inocência que lhe é completamente estrangeira (GOMES, 2009, p.2).

Mas de que modo a forma de contar jornalística encarna essas funções? A resposta, para a autora, estaria em ao menos três grandes operações: a primeira delas é a *natureza assertiva/autoconfirmativa* da informação narrativizada. Segundo ela, a construção textual do gênero tende a trabalhar uma composição em terceira pessoa, propondo “discursos assertivos/constatativos, proponentes de um dizer como informação incontestável”, que “pretendem não deixar margem a contrapontos ou mesmo a um diálogo, sendo disciplinares por excelência como efeito de sua forma de construção” (GOMES, 2009, p.3). A modulação do texto, a ênfase referencial, a “última palavra” proposta pelo significante verificável da autoridade jornalística são, desse modo, estratégias de disciplinarização de modos de ver e apreender os fatos sociais.

Outro elemento marcante é a *palavra de ordem* – conceito este que é explorado pela autora com base nas reflexões de Deleuze e Guattari (1995), designando a informação como um tipo de fala social que impõe, ordena, educa, disciplina e controla o cabível, ou seja, o dizível e o passível de inserção na malha do *socius*:

Por palavra de ordem, como função primeira da linguagem, entende-se que toda fala é sempre indutiva de modos de vida, é sempre uma ordem, ainda que não venha construída com verbos no imperativo. (...) Um quadrículo já é palavra de ordem, pois organiza o que deve ser olhado e permite que os modos de olhar, ou agir, sejam apresentados e reforçados a partir da individuação e classificação efetuadas (GOMES, 2006, p.178).

O terceiro eixo articulador da disciplinaridade é o conceito de *vigilância*: por atuar sob a lógica do mostrar, do exhibir, do revelar – algo que se associa ao histórico do gênero, seu ideário progressista e de defesa do interesse e do espaço públicos –, quando não do denunciar propriamente dito, o texto jornalístico opera no rumo da concessão de visibilidade: a marcação social dos fatos é, a um só tempo, sua inscrição no universo simbólico compartilhado e sua autenticação como algo que é da ordem do real. Desse modo, os processos de vigilância operados cotidianamente nos processos editoriais em TV, rádio ou na imprensa servem como mecanismos de produção de realidades. Diz a autora:

Temos que pensar visibilidade e vigilância em seu duplo papel: um em que expõem a todo o momento os conflitos, outro em que definem a esfera de equilíbrio em que esses conflitos se diluiriam. Enquanto mostram, as mídias disciplinam pela maneira do mostrar, enquanto mostram, elas controlam pelo próprio mostrar. É em relação à disciplina que se diz que se não passou pelas mídias não há poder de reivindicação; é em relação a controle que se diz que se não passou pelas mídias não existe (GOMES, 2009, p.3).

Ou seja: ao contribuir ativamente para o desenho do espaço social; ao selecionar temas de interesse, angulações e abordagens; ao conferir voz a determinadas figuras e recortar cenas específicas do mundo; e ao operar palavras de ordem que atribuem determinados sentidos aos significantes capturados nos seus procedimentos de apuração e depuração socialmente dirigida do fato, o jornalismo é permeado por um poder disciplinar que se realiza mediante a contaminação progressiva do corpo social pelos sentidos que seu discurso dissemina.

Essa hipótese do poder disciplinar do jornalismo, como veremos, será de especial valor à hora de examinarmos como se comportam as representações de universos socioculturais exógenos – ou seja, não apenas passíveis, mas *dependentes* da mediação constitutiva do jornalismo – no âmbito da grande reportagem televisiva, disciplinarizando a apreensão, captação e tradução do outro segundo esquemas, pacotes interpretativos e enquadramentos – ou quadriculamentos – que, a um só tempo, tornam possível e limitam a significação de universos exógenos.

6.3.2. A hibridização entre lazer e informação no *infotainment*

A segunda hipótese que examinaremos diz respeito aos estudos que buscaram dar conta do fenômeno de intervenção da lógica do lazer e da distensão no ambiente jornalístico. Como falamos ao longo deste capítulo, desde sua gênese, o gênero tem convivido em permanente tensão com a lógica do capitalismo industrial, responsável por transformar a produção e o consumo de notícias em um ambiente de consumo de bens imateriais ou simbólicos – à semelhança do que ocorria em todas as demais esferas da vida cotidiana.

A incorporação de estratégias lúdicas ou sensíveis, ou seja, a necessidade de “embalar a informação com ingredientes certos de consumo” (MEDINA, 1988, p.87), logo se provou um imperativo comercial do jornalismo. Daí o surgimento, concomitantemente à especialização de técnicas, códigos-padrão e princípios éticos dos profissionais do ramo, da imprensa sensacionalista ou “de interesse humano”, por meio da *penny press* norte-americana, dos tabloides ingleses e do *fait divers*. São estratégias de agenciamento que buscavam – e até hoje buscam, se notarmos suas influências e ressonâncias nos diferentes formatos telejornalísticos, em portais de notícias, no rádio, na *web*... – dar conta da complexidade sócio-psicológica das demandas dos públicos disponíveis para captação, garantindo rentabilidade e faturamento às empresas jornalísticas ao mesmo tempo em que aproximam, cada vez mais, a narração do fato de gêneros populares de entretenimento (o folhetim, a comédia de costumes, a literatura de bolso, o romance policial etc.). Assim, pouco a pouco:

(...) O sensível (...) impõe-se à mídia como uma espécie de solo cultural, em virtude da afetação da esfera pública pelo mercado de bens e serviços, além das redefinições progressistas da cultura como entretenimento e de política como gestão eficaz do capital humano (SODRÉ, 2009, p.129).

Por muito tempo, o viés crítico à diluição das fronteiras entre informação e entretenimento foi dominante nas pesquisas em comunicação, associando o fenômeno à degradação progressiva dos gêneros informativos, à banalização da retórica ficcional e lúdica e à perda da função primordial de transmissão de conhecimento, inerente a qualquer relato jornalístico. No entanto, entre os anos 1980 e 1990, a difusão do conceito de infotenimento – ou *infotainment* – na pesquisa norte-americana em comunicação busca atribuir possíveis qualidades ou ganhos a esse recurso, servindo à captura de interesse das audiências para explanação, depuração e engajamento em torno de temas críticos ou pouco atrativos, inscritos e “embalados” pelos códigos da narrativa noticiosa.

Em oposição direta a pesquisadores contemporâneos, que falam de uma crise da comunicação pública e voltada à cidadania, Kees Brants (1998) nota que a “invasão comercial” do infotenimento e sua disseminação por jornais, emissoras de TV e demais mídias não corresponde necessariamente ao enfraquecimento da democracia e das instituições; na realidade, a qualidade positiva ou negativa de sua aplicação está intimamente associada aos pactos construídos com o público.

Segundo o autor, mais que à abordagem espetacular ou manipuladora dos fatos, o infotenimento se vincula à mistura de “elementos de informação política em programas de entretenimento, ou características de entretenimento em programas tradicionalmente informativos” (BRANTS, 1998, p.50). Ideia semelhante é definida por Dejavite (2006), para quem o uso do entretenimento como estímulo à interação social permite ao jornalismo de infotenimento trabalhar a favor da circulação de ideias e notícias. Por meio da função de escape, inerente ao lazer mediatizado, a autora indica as possibilidades trazidas por uma comunicação de informação que flerta com o entretenimento:

O escape funciona tanto positiva como negativamente. No primeiro caso, quando é estimulado pela narrativa da mídia, orienta o imaginário, ao incentivar maior criatividade individual. No segundo, funciona como um apelo comercial na busca de maior audiência (DEJAVITE, 2006, p.43).

A pesquisadora brasileira nota que o jornalismo de infotenimento tem como principal marco diferencial não a estrutura, mas a recorrência de certos assuntos, ligados à vida privada,

às celebridades, à moda, aos esportes, à gastronomia, ao consumo e aos hábitos e estilos de comportamento, entre outros (DEJAVITE, 2008, p.42). Nesse sentido, poderíamos pensar no infotainment como uma faceta possível do jornalismo de viés ficcionalizado e diversional do qual falávamos anteriormente – porém, relativizando desde já as implicações e os riscos decorrentes de sua angulação temática, mais propícia ao distanciamento em relação ao ideário de interesse público do que os próprios índices de ficcionalização, com cobertura de temas que, muitas vezes, escapam aos valores-notícia consensuais do campo jornalístico.

O principal benefício prático de levantarmos tais raciocínios é a possibilidade de enxergar dois fluxos de hibridização na produção televisiva brasileira: por um lado, a já sabida e amplamente criticada cumplicidade entre o jornalismo contemporâneo – e, poderíamos dizer, o produzido na TV em geral – e a lógica do entretenimento; por outro, a incorporação de estratégias realistas e factuais às produções originalmente destinadas ao lazer, e aí se incluem, por exemplo, as telenovelas e a ficção televisiva de modo mais geral, por meio do viés cotidianizado que domina o ideário de produção dessas narrativas na TV brasileira desde meados dos anos 1970 – aspecto a ser examinado no capítulo seguinte.

Nota-se, na hipótese de um infotainment amplamente disseminado e adotado pelos operadores das mídias, a possibilidade de trabalhar na convergência entre a experiência estética do lazer e da fruição – com tudo aquilo que reúne de criatividade, enriquecimento do olhar e aprimoramento psíquico do indivíduo – e o processo técnico-perceptivo de apreensão de informações e conhecimentos do mundo, estratégico para o estabelecimento de laços comunitários e repertórios de representações compartilhadas. Tal raciocínio, como veremos, se aplica diretamente às narrativas jornalísticas e de ficção sobre a alteridade: a um só tempo instigante – pois não familiar – e incompreensível – pois ainda não “traduzido” –, o outro narrativizado demanda padrões de enunciação que demarquem seus traços diferenciais e semelhanças a partir de determinados jogos de linguagem, nos quais intervenções de ordem realista – no sentido de verossimilhança, e não de verdade – ou ficcional – no sentido de construção diegética, e não de falsidade/simulação – tornam-se estratégias cruciais para a construção de sentido.

6.3.3. Ficcionalização no telejornal: a dramaturgia e os mundos possíveis na informação

As últimas hipóteses – a da dramaturgia do telejornalismo e a da teoria dos mundos possíveis e dos índices de ficcionalização – estão intimamente conectadas e deslocam-se do debate sobre o estatuto da informação narrada para uma análise de caráter estrutural, focada

no desenho de determinadas modulações ficcionais ou retóricas que contribuem para a renovação e ressignificação dos códigos-padrão da reportagem e da notícia em TV. Tornam-se, assim, especialmente pertinentes para nós, ao designar os índices de ficcionalização e as combinações possíveis entre as diferentes estratégias – o testemunho, a singularização, as técnicas de edição e tratamento de imagem etc. – de composição da narrativa jornalística, contribuindo para que definamos eixos prioritários de análise para Globo Repórter e, extensivamente, para as telenovelas pertencentes ao nosso *corpus*.

Uma notícia curta, de viés pragmático, sobre as filas para saques de benefícios sociais entrevista idosos e outros beneficiários, indignados à porta de agências dos bancos públicos brasileiros. Em uma reportagem extensa, um telejornal noturno discute a crise da água na região Sudeste, contrapondo as declarações oficiais de um governador estadual, a posição de especialistas e moradores revoltados, após dias de torneiras secas em bairros da periferia. Em outro registro, um programa esportivo conta a história de vida do atleta paraolímpico que se tornou a principal promessa do esporte brasileiro, construindo uma linha do tempo que articula as dificuldades de sua juventude, a busca por apoio financeiro, os valores familiares que lhe foram repassados e as críticas de entidades esportivas para a falta de patrocínios que permitam o pleno desenvolvimento dos atletas nacionais.

O que essas construções factuais, identificadas por nós ao longo de observações esparsas nos telejornais das principais emissoras da TV aberta brasileira, têm em comum? Quais códigos, estruturas e padrões são compartilhados à hora de, definida uma pauta, apurar dados, coletar depoimentos, articular os principais pontos de vista e vozes acerca de uma questão ou um acontecimento e, assim, produzir uma narrativa noticiosa? Para Iluska Coutinho, a resposta está no que se denomina a *dramaturgia do telejornalismo*; ou seja, “a organização da notícia em televisão de acordo com uma estrutura dramática” (COUTINHO, 2012, p.10), movida por funções, personagens, conflitos e diferentes *peripécias* – no sentido atribuído por Bruner (2014) – que permitem a construção de arcos dramáticos, o mapeamento e a resolução de problemas e a definição de quadros ou raciocínios-chave que permitem a apreensão e a imersão no universo diegético da notícia.

Um breve resgate de nossas discussões sobre as estruturas básicas de qualquer narrativa é, nesse momento, pertinente. Seguindo os raciocínios de Todorov (2003), como visto no primeiro capítulo, tomamos o conflito ou intriga como uma unidade mínima da narrativa, que a move e é responsável pela quebra do estado de equilíbrio das coisas.

De modo geral, toda história vai trabalhar em busca do restabelecimento desse estágio de estabilidade – ou *euforia* –, como notam os diversos estudiosos da narrativa (BRUNER,

2014; PROPP, 1984; VOGLER, 2006; SODRÉ, 2009), com etapas que estão intimamente relacionadas à estruturação de sequências ou encaixes narrativos e à atribuição de funções ou propósitos actanciais às personagens. Ao fim, denota-se um tipo de resolução ou conclusão para o fato marcado, não necessariamente em termos positivos (resolução efetiva), mas também considerando uma notação ou tomada de posição que servirá para o fechamento do pacote discursivo.

Como diz Todorov, toda sequência de enunciados compõe uma “narrativa mínima completa”; elas se conectam umas às outras, formando macronarrativas, a partir do surgimento das personagens e da configuração de novos eixos de intriga. “A narrativa não pode nascer se não se tiver uma aventura a relatar”, diz o autor (TODOROV, 2003, p.186); ideia essa também trabalhada por estudiosos como Campbell (2005), Vogler (2006) e Propp (1984). Este último, em um estudo minucioso de contos fantásticos que marcou os estudos do formalismo, definindo os marcos da chamada narratologia moderna, chega a falar que o estudo das narrativas deveria ser feito a partir das personagens, já que estas, “por mais diferentes que sejam, realizam frequentemente as mesmas ações” (PROPP, 1984, p.19); ou seja, é nelas que reside a permanência e a recorrência de sentidos e sequenciamentos nas histórias que contamos e ouvimos. A importância da personagem está justamente na perenidade de suas funções, independentemente das figuras que a encarnam, evocando um tipo de dramatização “movida a afeto”, por meio da qual “os atores sociais encontram balizas cruciais para a memória coletiva dos fatos” (SODRÉ, 2009, p.231).

Esse breve resgate nos auxilia na compreensão da proposta de Coutinho (2012), cujo objetivo é examinar os recursos de dramaticidade adotados na linguagem de TV ao costurar os conflitos, fatos e personagens da vida cotidiana. A partir dos conceitos clássicos de drama – a noção aristotélica de encenação ou construção das ações em forma com começo, meio e fim – e de narrativa, ou seja, da inscrição da intriga em forma sequencial textual, a autora indica que, por ser uma narrativa noticiosa, o jornalismo se mantém, apesar dos cânones que o cercam, no plano de uma temporalidade representada, com um texto altamente referencial movido por um conflito-motriz, capaz de envolver o espectador do telejornal em uma espécie de “drama cotidiano”. “Talvez exatamente por ter uma estrutura narrativa semelhante ao drama, em termos aristotélicos”, diz ela, junto de Christina Musse, “o telejornalismo, e sua dramaturgia, tenham ocupado um papel central como fonte de informação e de identificação na sociedade contemporânea” (COUTINHO; MUSSE, 2009, p.6).

Para comprovar isso, a autora analisa, em sua obra *Dramaturgia do Telejornalismo* (2012), os elementos de montagem e escrita da narrativa – em especial a presença dos

personagens, encarnados por fontes/público, repórteres e editores, e o desenho da intriga – no Jornal da Cultura e no Jornal Nacional (Globo), dois telejornais de orientação factual (*hard news*), considerando a apresentação dos problemas, ações e disputas em jogo no texto informativo; o roteiro de construção da matéria (etapas, estruturação, edição); e o uso de entrevistas e fontes (personagens).

A autora nota que mais de 70% dos VTs (materiais) dos telejornais são movidos por crises, ações ou tematizações de celebração/informação – ou seja, sempre em vinculação com elementos dramáticos (COUTINHO, 2012, p.118), com forte predominância de pautas de conflitos sociais (pobreza x riqueza, escassez, denúncias, desigualdades, injustiças etc.). Do mesmo modo, figuras arquetípicas de personagens – o vilão, o vilão regenerado, o especialista, o herói, o arauto etc. – são utilizadas no desenho do material informativo, inclusive com participação de repórteres, apresentadores e das próprias emissoras como personagens ativos da notícia. Outro importante achado é a predominância de uma sequência lógica nos materiais: apresentação – apresentação do conflito – desenvolvimento do conflito – solução do conflito (COUTINHO, 2012, p.162-163). Sequenciamento esse similar ao desenhado por Bruner (2014) para as narrativas de ficção, tendo a busca pela restituição do estado das coisas como elemento obrigatório.

Em suma, a hipótese de Coutinho busca demonstrar que não é necessariamente a pauta ou a temática que move a dramaticidade; ela está presente a partir das ações de personagens, da exposição de problemas cotidianos na forma da intriga e de técnicas de edição – o uso da trilha sonora, a serialidade, a composição de planos, a subversão da pirâmide invertida etc. – que formam variações em torno de estruturas abstratas mais ou menos comuns. Diz a autora:

Se o jornalismo é a arte de contar histórias reais, na televisão essa tarefa seria cumprida com “louvor”, de modo a também mostrar o que aconteceu. (...) O jornalismo de televisão se distancia das regras jornalísticas previstas em outros mídia, como a abertura da matéria, videoteipe editado no caso do telejornal, pelo que é mais importante, pelo *lead* (COUTINHO, 2012, p.10).

Podemos associar essa perspectiva às ideias de Serelle (2012) e Resende (2012) a respeito de uma renovação pela qual o jornalismo contemporâneo passa: a retórica dos bastidores, a exploração da sensibilidade dos agentes envolvidos – repórteres que se emocionam ao cobrir uma tragédia; âncoras que comentam sobre sua vida pessoal; diálogos ao vivo entre repórter e apresentador – e a gradativa reaproximação do tom autoral aos empreendimentos narrativos indicam formas de “estabelecer uma relação de confiança com o

espectador” por meio do próprio reforço da enunciação, que “reforça a verdade do narrado” (SERELLE, 2012, p.183).

Nesse sentido, os autores dos quais estamos tratando aqui falam de um mesmo movimento de reposicionar códigos-padrão da reportagem, em um “contexto alegadamente estético, de virada afetiva” (SERELLE, 2012, p.184). Diz Resende, sobre o mesmo assunto:

Ao assistirmos ao esforço inócuo pela busca de um objetivismo, ora o seu oposto, temos o subjetivismo – a tomada pela emoção – como sua estratégia de ação. (...) Esses dois gestos extremados (...) ajudam-nos a compreender que a marca da objetividade, encravada como um fato teórico-discursivo no imaginário em torno do que cabe ao jornalismo e ao jornalista – ser imparcial –, também se apresenta quando a estratégia é negá-la (RESENDE, 2012, p.58).

O esforço teórico-conceitual de Coutinho e dos dois autores está intimamente associado aos estudos de Marcela Farré sobre as estratégias de ficcionalização na informação audiovisual, que nos serão essenciais para o desenho da terceira categoria de análise proposta para observarmos o *corpus*, na quarta parte deste trabalho. Ao tratar da teoria dos mundos possíveis – ou seja, a configuração de universos nos quais o reforço da enunciação indica a presença de um ou vários pontos de vista afetiva e diegeticamente construídos, ao invés da atestação de uma realidade unívoca – no telejornalismo contemporâneo, a autora indica a existência de conexões estreitas entre o empreendimento narrativo de repórteres e os procedimentos adotados na linguagem cinematográfica, por exemplo.

Ao mesmo tempo em que demarca um tipo de pacto ou promessa com o telespectador – o de um registro sensível, mobilizador, de uma experiência de mundo contada, em suma –, em sintonia com os procedimentos ocorridos nas narrativas de ficção, a notícia marcada por recursos de ficcionalização “não supõe, em si mesma, um desvio dos fins propriamente informativos” (FARRÉ, 2004, p.65, tradução livre)³⁰.

Os mundos possíveis operam, para Farré, como chaves de aproximação referencial com a realidade, configurando uma nova forma de autenticação – e não de distanciamento – para ela. Nas palavras da autora, “narrar, dramatizar, recriar a realidade não significa dar a ela estatuto de ficção, entendendo esta como algo irreal ou espúrio, associando ficção com falseamento. Trata-se de novos modelos para contar as coisas” (FARRÉ, 2004, p.66, tradução livre)³¹.

³⁰ No original: “no supone, en sí misma, una desviación de los fines propriamente informativos”.

³¹ No original: “narrar, dramatizar, recrear la realidad no significa darle estatuto de ficción, entendiendo por ésta algo irreal o espurio, asociando ficción con falsedad. Se trata de nuevos modelos para contar las cosas”.

No telejornalismo, esses mundos são construções naturais à elaboração discursiva e representacional: aludem à narratividade implícita no processo de produção da notícia de TV, no qual a figura do repórter como sujeito mediador é inevitável, latente e por vezes predominante, mesmo quando se tenta apagá-la.

Em definitivo, um mundo possível é uma construção cultural em que indivíduos se criam mediante a adição de propriedades. As notícias, do mesmo modo que as ficções literárias, dependem de um autor para existir como tais textos, e nessa medida representam uma possibilidade – entre outras – a ser contada (FARRÉ, 2004, p.108, tradução livre)³².

A distinção feita pela autora entre uma narrativa telejornalística *referencial* e uma *ficcionalizada*, já citada por nós, demonstra a convivência entre diferentes gradações desse processo de imersão subjetiva e construção diegética da cena reportada. Tomando-a como objeto específico, a autora alcança uma lista de 19 elementos de ficcionalização da notícia em TV. Operando como “indicadores de ficcionalidade” (FARRÉ, 2004, p.221), tais aspectos aludem tanto à reconstrução fílmica/fictícia de acontecimentos reais – algo presente nos formatos de docudrama/docuficção ou nas reconstituições comumente usadas em programas investigativos ou policiais, por exemplo – quanto à aplicação de usos alineares do processo de apuração e edição, em conexão estreita com nossos raciocínios a respeito da grande reportagem. São eles:

- (a) Uso de atores;
- (b) Diálogos não reais;
- (c) Anacronismos e desordem no relato;
- (d) Emprego de som e musicalização;
- (e) Criação do acontecimento, pela presença da câmera ou por sequência de tomadas;
- (f) Esteticismo nos planos, por meio de jogo de oposições, fusões, superposições, *zoom*;
- (g) Focalização subjetiva da narração, por meio de personagens e testemunhos;
- (h) Sistema complexo de focalizações, com câmeras que seguem (simulam) o que o personagem busca/vivencia;
- (i) Polifonia na narração noticiosa;
- (j) Construções de um duplo eu-origem: o enunciador real cria um eu fictício;

³² No original: “en definitiva, un mundo posible es una construcción cultural cuyos individuos se crean mediante la adición de propiedades. Las noticias, del mismo modo que las ficciones literarias, dependen de un autor para existir como tales textos, y en esa medida representan una posibilidad – entre otras – de ser contadas”.

- (k) Uso da voz em *off*, na qual o narrador não vive relação de contiguidade com os acontecimentos que conta (distanciamento);
- (l) Ausência do acontecimento, quando não há realidade factual (a notícia fala de si mesma);
- (m) Criação de uma trama dramática, na qual acontecimentos, personagens, funções e modelos actanciais clássicos aparecem, de forma análoga ao que ocorre numa narrativa de ficção;
- (n) Aparição, na câmara e em cena, de elementos que não existem no mundo real;
- (o) Cenários não reais, mas possíveis;
- (p) Uso de imagens de arquivo;
- (q) Uso de desenhos, grafismos e demais informações em tela;
- (r) Conotação simbólica das palavras: metáforas, alusões, comparações etc.;
- (s) Ênfase de estratégias retóricas para gerar verossimilhança (diálogos, simulação de contato etc.).

A extensa caracterização de Marcela Farré nos é especialmente importante por indicar alguns dos procedimentos utilizados pelas reportagens alineares ou em profundidade que marcam programas jornalísticos como Globo Repórter – com edições de mais de 40 minutos, divididas em blocos, nas quais a construção da intriga é por vezes complexa, multifacetada e reforçada de maneira permanente por recursos de reforço da enunciação e construção ficcionalizada do ambiente representado.

Nota-se que a composição de mundos possíveis no texto jornalístico, por meio desses recursos, corresponde não à negação dos princípios de objetividade e referencialidade, mas à ressignificação dos próprios acordos de leitura e autenticação firmados entre um programa e seu espectador, evocando a narratividade latente de um produto que, a um só tempo informativo e ficcional, é capaz de mobilizar afetivamente seu público, informando-o a respeito de fatos empiricamente comprováveis.

Não por coincidência, outras perspectivas relativas às narrativas de ficção e não ficção, como a de Bruner (2014, p.26) – segundo a qual toda narrativa requer um elenco de personagens que sejam agentes livres guiados por suas mentes; uma história marcada por rupturas na ordem esperada das coisas; e as figuras de um narrador/contador e de um ouvinte/leitor – e a de Jost (2007), que elenca índices de ficcionalização como o uso de atores, a descrição do estado mental das personagens etc., tratam de temas análogos aos levantados por Farré para caracterizar a notícia televisiva ficcionalizada.

Em se tratando do meio televisão, nota-se que a definição do real e do fictício está mais ligada aos pressupostos ontológicos dos gêneros atribuídos à programação do que à própria natureza de caracterização estética do produto. Ou seja: diferenciar o ficcional e a ficcionalização – conjunto de formações – do fictício, assim como distinguir o realista e o verossímil da realidade, é um procedimento essencial para empreendermos uma análise adequada dos processos de significação da alteridade nas narrativas televisivas brasileiras em diferentes gêneros e formatos.

Até o momento, concentramos esforços em compreender o terreno sobre o qual iremos caminhar na análise do material jornalístico de nosso *corpus*. Pudemos identificar as marcas ideológicas, as funções, os efeitos e as especificidades de formação da narrativa de informação, com foco na grande reportagem, bem como discutir características próprias do telejornalismo e debater algumas hipóteses enriquecedoras que exploram o caráter disciplinar e ficcionalizado da notícia nesse ambiente midiático.

No próximo capítulo, nossos esforços movem-se para o campo do entretenimento, do lúdico e da cultura, aproximando-nos dos pressupostos e estatutos da narrativa de ficção e, mais especificamente, da telenovela e da ficção seriada produzida para a TV.

7. DISCURSOS DE FICÇÃO: DA ORALIDADE À TELENÓVELA

Todas as narrativas, com as suas figuras e figurações, ressoam alguma forma de vivência, que pode ser presente, passada ou futura, individual ou coletiva, real ou imaginária. São sempre partes constitutivas do pensamento, da realidade, dos sentimentos e das fantasias (IANNI, 2003, p.217).

Nosso percurso até agora veio atravessando diversas questões sobre a narrativa. Sua vinculação com práticas e regimes de representação; sua conexão com o pensamento, a linguagem e a produção social do discurso; sua manifestação em imagem e sua aparição nas mídias audiovisuais; e, por fim, sua efetiva aplicação aos gêneros e formatos jornalísticos, a partir dos quais, nos últimos séculos, somos confrontados com histórias, relatos e representações da linguagem que nos prometem um acesso factível, verossímil e construído segundo normas e procedimentos que garantiriam um acesso mediado ao interminável fluxo de fenômenos do mundo.

Por uma necessidade lógica, confrontamo-nos, em diversos momentos, com debates desafiadores, oriundos de teóricos do campo da narratologia e das ciências da linguagem, que tentaram dar conta das relações das histórias que contamos e ouvimos com o que se convencionou denominar realidade – uma construção da ordem simbólica, como vimos, que reflete um complexo processo de enquadramento, captação e conformação de campos significantes nos quais lançamos enunciados e representações para conferir sentido ao ambiente exterior. Termos como representação, simulação, abstração e interpretação vieram sendo usados de maneira análoga, a fim de demonstrar uma relação de referencialidade que é inerente a todo relato que propõe uma reconstituição de algo vivido ou imaginado.

Notamos, assim, que o processo de constituição do real-histórico tem natureza eminentemente consensual, ocorre invariavelmente nas linguagens e nos permite atuar historicamente sobre o mundo – ou seja, tendo-o como espaço material para a sedimentação dos sentidos e das experiências. Esse aspecto foi direcionador de nossas análises e discussões sobre o campo do jornalismo, ressaltando seu viés referencial e as diversas possibilidades de construção narrativa que emergem dos discursos que realizam a marcação sociodiscursiva dos fatos cotidianos, convertendo-os em acontecimentos e relatos informativos. Por outro lado, ele é também um importante ponto de partida para compreendermos de que modo as narrativas de ficção e, mais amplamente, a lógica do entretenimento e do lúdico, propondo novas formas de conexão e referenciamento da realidade, operam na produção do laço social, das identidades e dos modos de enxergar o mundo e posicionar-se intersubjetivamente.

Nosso objeto de estudo, a narrativa de televisão, é, como vimos, um lugar especialmente rico para estudarmos tais operações e suas incidências da demarcação do sentido. Em estreita conexão com nosso *corpus* de análise e com os raciocínios de diversos estudiosos dessa mídia, percebemos que o factual e o fictício – ou a ficção – operam em lógicas correlatas nessa construção do lastro simbólico que ordena a experiência, com elementos formais análogos, correlatos e por vezes muito semelhantes.

A TV, ao figurar como *locus* do espaço público mediatizado (BUCCI, 2006), como espaço de confrontação e acomodação ao cotidiano, como mídia capaz de superar a “grande defasagem entre o que vivemos e o que vemos” (JOST, 2007, p.105) e lugar de expressão não só do público, mas também do privado, da sensibilidade e da intimidade do espectador, reverberando seus sentimentos, expectativas e vivências, é muito mais do que uma janela de acesso à realidade, como bem nota Vera França (2006); na verdade, na tensão entre as representações factuais e de ficção, atua no desenho de suas formas de percepção e modula, mediante pactos e vínculos com as audiências, diferentes formas de autenticação e legitimação daquilo que veicula, diária e incessantemente. Orienta a imaginação, socializa as imagens do mundo e ajuda-nos a percorrer os diferentes trajetos – ou bosques, como afirma Umberto Eco (1994) – que constituem o imaginário e as representações dadas sobre o mundo.

Antes de mergulharmos nas narrativas televisivas de ficção e, especificamente, na telenovela brasileira, é importante entendermos como esses laços são construídos a partir da ótica do entretenimento e do lúdico. Associados à lógica do lazer – ou seja, da distensão e do prazer orientados por um relativo “distanciamento” do cotidiano imediato –, tais termos aludem a operações mentais e práticas responsáveis por, ao mesmo tempo, sedimentar textos culturais (BYSTRINA, 1995), permitir a sobrevivência psíquica do indivíduo e – assim como nos processos narrativos em geral – constituir conhecimentos e saberes legítimos, que tornam mais fácil o contato material entre o homem e a realidade.

A noção de entretenimento, muito comumente vinculada à cultura e à economia capitalistas e a um viés da teoria crítica que o associa ao escapismo, à perda de conexão referencial e à alienação das sociedades, antecede a modernidade e encontra seu berço nas sociedades primitivas, por meio de práticas rituais, da oralidade e das artes rudimentares, e consolida-se como um elemento indissociável da experiência cotidiana na Antiguidade, a partir do lazer propiciado pelos esportes, pela dança, pelas narrativas orais e pelas diferentes formas de convocação e agenciamento do público em *performances* ou atos coletivos. Na realidade, quando tratávamos das narrativas orais e seu vínculo com a transmissão de experiências, seguindo a lógica de Benjamin (1996), já se havia evidenciado o caráter

integrador desse processo, no qual a experiência, o aprendizado, a transmissão de informações e o divertimento convivem em permanente conexão.

Para autores como Trigo (2003) ou Dejavite (2006), colocar a noção de entretenimento em perspectiva histórica demanda a compreensão de dois grandes momentos: o primeiro, que se estende da Antiguidade até o século XIX; e outro, consolidado a partir da modernidade e das sociedades pós-industriais dos séculos XX e XXI. Em comum, ambos têm um importante objetivo: divertir as elites e as massas (TRIGO, 2003, p.49) com representações e práticas que, conectadas à vida cotidiana, reelaboram-na na forma de jogos, artes, contos e manifestações da cultura – seja esta a da ordem da oralidade e da tradição ou a midiática, consolidada com a expansão de meios como a imprensa, o cinema, a televisão e a *web*. Estendendo esse raciocínio, entendemos que, acima de tudo, o entretenimento reverbera a necessidade humana de busca pelo lúdico – é, nas suas diferentes formas, um operador estético que permite a reelaboração criativa e a adaptação à realidade por vias alternativas (por vezes subversivas) à disciplina, à ordem e ao constrangimento.

Em seus estudos da semiótica da cultura, que já havíamos citado no primeiro capítulo, quando da definição da dimensão lúdica dos processos narrativos, Ivan Bystrina (1995, p.4) nota, nos “textos imaginativos e criativos” produzidos pelo homem, uma importante chave “não apenas para a sua sobrevivência física e material – que pode também ser garantida pela técnica – mas para a sua sobrevivência psíquica” (BYSTRINA, p.4). A relação entre a cultura, tida como totalidade de textos que manifestam a realidade sónica ou “segunda realidade”, e o mundo da regulamentação e da ordem é operada por meio dos textos e práticas de viés criativo, incluindo os jogos, cuja finalidade é “nos ajudar na adaptação à realidade, além de facilitar sobremaneira o aprendizado, o comportamento cognitivo” (BYSTRINA, 1995, p.15).

Mais que produtos estanques, inatos ou herdados, as manifestações da cultura propiciadas pela atividade lúdica são um importante instrumento para que o indivíduo habitue-se ao que já conhece – e, também, para que conheça a diferença e saiba conectá-la à própria experiência, em uma importante atividade formativa e criativa. Essa linha de raciocínio é extremamente importante para entendermos a combinação entre subversão e adequação, uma constante na lógica do entretenimento ao longo dos séculos da história das sociedades ocidentais.

Em seus estudos sobre o lúdico, Huizinga (2005) explora a questão como um elemento articulador, integrante do processo civilizatório e intimamente associado à busca pelo prazer e pela superação das limitações cotidianas por meio do jogo. O resgate histórico promovido pelo autor em *Homo Ludens* busca delinear a hipótese de que, ao atuar como “intervalo” em

nossa vida, o jogo – e aqui entendemos o termo como associado não só aos esportes, mas também às artes, aos rituais comunitários, às manifestações culturais não competitivas etc. – é uma forma de amplificação da experiência, uma “esfera temporária de atividade com orientação própria” (HUIZINGA, 2005, p.11), normas diferenciadas, práticas reguladas e sentidos criativos que superam a materialidade da vida.

Assim como Ivan Bystrina, Huizinga vê raízes profundas nas motivações humanas para criar a atividade lúdica – espirituais, sociais, subjetivas e intersubjetivas –, conectadas à cultura de um determinado período histórico e de determinada comunidade. Para o autor, pode-se definir o jogo como “atividade livre, conscientemente tomada como ‘não-séria’ e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material (...)” (HUIZINGA, 2005, p.16). Ou seja: em conexão estreita com a noção clássica do entretenimento como prática de lazer e distensão.

Sua função – e aqui o vínculo com os processos comunicacionais se torna mais evidente – é de caráter duplo: “uma luta *por* alguma coisa ou a representação *de* alguma coisa” (HUIZINGA, 2005, p.16), ou, reinterpretando o autor, uma combinação entre competição e elaboração criativa. Podemos notar que o caráter de representação do universo lúdico, levantado por Huizinga, associa-se intimamente à produção do imaginário por meio da circulação de sentidos dentro e fora de determinados sistemas culturais; não à toa, a construção de imagens – imaginação – é tida pelo autor como uma “função poética do jogo”; e, em suas palavras, “a melhor maneira de defini-la será chamar-lhe função de jogo ou função lúdica” (HUIZINGA, 2005, p.29). Seu raciocínio se explica de maneira notavelmente clara na seguinte passagem:

Em sua qualidade de distensão regulamente verificada, ele [o jogo] se torna um acompanhamento, um complemento e, em última análise, uma parte integrante da vida em geral. Ornamenta a vida, ampliando-a, e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural (HUIZINGA, 2005, p.12).

A tese central de Huizinga, que envolve uma crítica às formas de regulação, apagamento e restrição do lúdico nas diferentes experiências comunitárias ou em sociedade dos homens – incluindo os impérios antigos e medievais, as sociedades modernas etc. –,

indica o valor do lúdico para a própria produção do sujeito como um ser dotado do domínio de si e do ambiente que o cerca.

Por meio do aprendizado repassado pelos jogos, da transmissão de conhecimentos dos mais velhos aos jovens, da competição como representação e simulação dos embates e lutas cotidianas e do aprimoramento permitidos pelo contato com práticas e imagens da cultura, o *homem torna-se mais humano*; “a verdadeira civilização”, diz o autor, “não pode existir sem um certo elemento lúdico”, já que, conforme abordado por nós no primeiro capítulo, a civilização implica a limitação e o domínio de si próprio (HUIZINGA, 2005, p.234). Ideia semelhante possui Dejavite (2006, p.49), para quem “o entretenimento propiciado pelos meios de comunicação está associado à promoção do aprimoramento do indivíduo”, constituindo-se como “fator de equilíbrio, um meio para suportar as disciplinas, obrigações e coerções necessárias à vida social”.

As reflexões de Bystrina e Huizinga, certamente muito mais profundas do que nos propusemos a elaborar aqui, abordam indiretamente nosso objeto de estudo ao lançar luz sobre os processos de entretenimento e a atividade lúdica, alçando-os ao estatuto de elementos indissociáveis da formação de imaginários e representações de mundo, bem como do direcionamento de posturas, visadas de mundo e comportamentos dos indivíduos em sua complexa relação com o meio ambiente. Como se comportam tais características, no entanto, quando alcançamos o ambiente das mídias, em especial as viabilizadas pelas tecnologias audiovisuais dos séculos XX e XXI?

As perspectivas que encontramos nos campos da comunicação e da sociologia são majoritariamente críticas. Muitas vezes associado ao “triunfo da emoção sobre a razão” (DEJAVITE, 2008, p.40), à vitória do “caos sobre a ordem, do id sobre o superego, do abandono dionisíaco sobre a harmonia apolínea” (GABLER apud TRIGO, 2003, p.34) e ao escapismo, o entretenimento e o lúdico passam, nos estudos do século XX, a ser associados a noções como a de indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.113), que pressupõe um processo sistemático de circulação de mercadorias simbólicas, capaz de conferir “a tudo um ar de semelhança” – fruto da padronização e dos fluxos de controle dessa indústria por determinados agentes e operadores, sob a égide de uma economia de controle social e monetização da existência.

Os próprios autores frankfurtianos notam, no estrangulamento da capacidade imaginativa das massas oculto por trás da ideia de uma “democratização” do acesso a bens culturais, um complexo mecanismo de transformação do entretenimento e do lazer segundo regras e estruturas de seu oposto – o trabalho:

A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente. Cada qual é um modelo da imensa maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.119).

Na mesma linha, Debord (1997) tratará o entretenimento como um dos eixos da sociedade do espetáculo, mediado por mercadorias e imagens que invadem todos os aspectos da vida social, e Baudrillard (2009) tratará da circulação dos signos na esfera da cultura e dos costumes em relação estreita com o mercado de consumo – são posições segundo as quais a apropriação do entretenimento pelos meios de comunicação de massa, em um movimento nefasto, retirou do indivíduo sua capacidade de atuar ativamente na execução das práticas culturais, resumindo-se, na contemporaneidade, a um contemplador do lazer convertido em objeto de consumo (em nosso caso, em produção narrativa).

Entendemos que tal ótica é limitadora para examinarmos os diferentes efeitos de sentido, inflexões e consequências do lazer propiciado pelos *mass media*. Na realidade, e em sintonia com os raciocínios de Martín-Barbero (1997), Hall (2003) e outros, entendemos que o complexo processo de decodificação da mensagem cultural no ambiente televisivo permite apropriações e conexões referenciais, que viabilizam a abertura dos bens culturais à tradução e à reapropriação por parte daqueles que os consomem; os espectadores atuam, nesse aspecto, como interpretantes ativos no processo de atribuição de sentido.

Com relação ao lazer midiático, Trigo (2003) indica que o capitalismo pós-industrial foi responsável por alterar, de forma significativa, o lugar do entretenimento na vida do indivíduo. Em sintonia com os raciocínios de Dejavite (2006) sobre os processos de *escape*, o autor indica que, ao invés dos usos práticos de ensinamento e aprimoramento, os produtos de lazer contemporâneos operam na substituição e na fuga do cotidiano com fins de reduzir a fadiga psíquica causada pelas pressões da vida cotidiana: “a vida do ser humano médio nas sociedades atuais é, em geral, medíocre”, atesta o autor, e “só pode ser suportada pelos cenários e fantasias produzidos pela mídia, pela nossa fantasia (baseada na mídia) e pelo entretenimento” (TRIGO, 2003, p.146).

Ingressando na vida como mais do que um “enfeite ou um *plus* burocrático”, como “uma cereja no sorvete ou o sabor framboesa no preservativo”, o entretenimento passa a agregar as diferentes esferas da vida – os jogos, a cultura, a comunicação informativa, os esportes, o *showbiz*, a música, o cinema –, convertendo-as em produtos de alto valor

agregado; por isso, seu potencial de ingresso no imaginário e de produção das engrenagens da economia simbólica se fortalecem, já que os referentes preenchidos pelos signos da cultura passam a ser meio de acesso não apenas a ensinamentos, rituais e práticas de representação, mas também a determinados modos de experiência e vida alocados pela indústria cultural.

O entretenimento é uma promessa de estilo de vida que reúne bom humor, alto astral e benefícios subjetivos porém altamente gratificantes. (...) Na verdade o que se quer [no entretenimento] são meios de passar o tempo, de se distrair da realidade opressiva e esquecer por alguns momentos os procedimentos burocráticos nauseantes de nossas vidas corporativas ou institucionais (TRIGO, 2003, p.148-149).

Fábia Dejavite (2006) notará, no entanto, a importância de se compreender que a ruptura com a vida real e o escape são instrumentos de integração, com funções formativas importantes, inclusive, para a produção e o consumo de mercadorias culturais. Por isso, diz ela, “torna-se inconcebível uma visão preconceituosa e restrita” sobre o entretenimento, já que ainda hoje, e mesmo sob os processos de midiaticização, “a diversão deve ser tomada como algo positivo, pois ora serve como ruptura com a vida real (por meio da evasão, da distração e do escapismo), ora como algo que promove o indivíduo”, fazendo com que ele “caminhe seguramente em seu processo de autoformação: informando-se e, ao mesmo tempo, divertindo-se” (DEJAVITE, 2006, p.55).

Além disso, a autora propõe um modelo de crítica dos produtos de comunicação contemporâneos que não se restrinja à sua categorização como informativos, de lazer, publicitários etc. “É inútil definir se dada comunicação é informativa, persuasiva ou tem meramente a função de entreter”, diz a autora, “já que a comunicação de massa possui todas essas características” (DEJAVITE, 2006, p.75).

Percebe-se, portanto, que a despeito de sua transição de uma cultura de matriz oral e ritual para a das mídias e das indústrias culturais, o entretenimento se mantém, em nossa perspectiva, como campo dotado de potencial para o enriquecimento da experiência individual, atuando ativamente na estruturação do pensamento, no aprimoramento criativo, na transmissão de conhecimentos e no distanciamento com fins reflexivos acerca da realidade – em sintonia com a ideia de abstração, trazida por Flusser (2007). Parte integrante do modelo de civilização predominante em nossas sociedades, constitui o lugar por excelência da elaboração criativa, do desprendimento referencial e da busca do indivíduo pelo novo, não apenas a fim de amplificar o leque de experiências e repertórios, mas também a fim de aprimorar seus modos de estar no mundo.

Tais atribuições nos interessam por estar diretamente ligadas aos processos narrativos – dado que a linguagem é, por excelência, o lugar no qual os textos e as práticas culturais se estruturam e são circuladas e renovadas, por meio da interação social – e por abrir espaço para um debate essencial, que envolve a crítica dos modelos de experiência fornecidos por discursos que abordam universos e dimensões de alteridade, disponibilizados para consumo para audiências de origens e perfis os mais diversos. Além disso, as discussões sobre o entretenimento fornecem-nos um panorama geral que, mais que abrir portas, justifica e embasa nosso debate sobre as narrativas de ficção e suas conexões com o ficcional, o factual/referencial e a produção de efeitos de sentido diversos sobre as produções da cultura contemporânea.

7.1. Do ficcional ao fictício: para que servem – e o que produzem – as ficções

Dentro do amplo leque de atividades lúdicas desenvolvidas pelo homem em sua busca por processos de distensão e lazer, a produção de narrativas de ficção ocupa um lugar fundamental. Como vimos, o entretenimento, associado hoje aos meios de comunicação, mas presente nas várias formas de ritualidade, prática cultural e exercício criativo desde o início das civilizações, é um importante modelo de integração do indivíduo ao *socius*, além de permitir-lhe acessar diferentes formas de experiência e vivência, por meio do consumo e da circulação de representações – de ficção ou não – do mundo.

Nesse campo, narração e escuta são dois mecanismos naturais, operando como agenciadores afetivos e marcadores de ingresso do sujeito no campo simbólico. Ao produzirmos histórias, damos sentido àquilo que fizemos e passamos a questionar-nos acerca da verdade dos fatos, das certezas e dos consensos produzidos cotidianamente – é o lugar do embate e do contraditório, ao mesmo tempo em que opera na geração de conforto psíquico e (re)conhecimento. Como argumenta Jerome Bruner (2014), elaborá-las envolve uma dupla operação – a de distanciar-se do vivido e ao mesmo tempo “domesticar” o diferente. Em um mecanismo semelhante à representação social de Moscovici (2003) – que, aliás, sempre possui, a rigor, uma narratividade implícita –, as histórias diminuem a não familiaridade e domesticam a experiência. Tornam os vários mundos possíveis ao nosso redor menos assustadores e incompreensíveis:

Fabricar histórias é o meio para nos conciliarmos com as surpresas e estranhezas da condição humana, para nos conciliarmos com a nossa

percepção imperfeita dessa condição. Histórias tornam o inesperado menos surpreendente, menos sinistro: elas domesticam a imprevisibilidade dando-lhe um verniz de banalidade (BRUNER, 2014, p.100).

Entre as várias categorias do discurso, a ficção é, de certo, uma das mais complexas e deve ser metodológica e epistemologicamente situada aqui, a fim de reduzir algumas ambiguidades associadas ao termo, antes de partirmos para a exploração de sua natureza narrativa e de suas implicações autorais, intersubjetivas e de agenciamento do leitor-espectador no universo da telenovela. Afinal, como já vimos ressaltando, há diferenças substanciais entre a ficcionalidade e a natureza fictícia, assim como entre a factualidade e a condição “real” de determinada representação.

Seguindo as linhas de Jost (2007), em uma análise que focaliza os “mundos” apresentados pela TV – e que podemos estender às diferentes mídias, de maneira geral –, pode-se dividir as representações em três grandes categorias: (a) ficção – ou *mundo fictivo*; (b) realidade, ou mundo real; e (c) universo lúdico, ou mundo do jogo. A primeira alude a produtos ou programas construídos a partir de pressupostos de ficção, incluindo a suspensão da incredulidade ou da descrença e o acesso a um mundo produzido pela imaginação, organizado segundo uma lógica própria, referente a, mas não comprometida com o real.

Já o “mundo real” inclui gêneros e formatos de representação que repousam no que Jost denomina a promessa de acesso à realidade; ou seja, o cumprimento pleno e formal da referencialidade prometida e implícita nos atos de fala, mediante conexões empiricamente comprováveis entre o que é narrado e o mundo. Por último, o autor distingue ficção e lúdico a partir da definição do mundo do jogo – no qual, em um viés não ficcional, constrói-se uma lógica de superação do mundo pela produção de regras e funções fictícias que, ancoradas no real, brincam com seus elementos e os manipulam livremente. Esta última categoria é de caráter “multireflexivo: ao mesmo tempo em que faz referência à realidade, ele remete a si mesmo” (JOST, 2007, p.65), seja por meio de conteúdos “fortemente pintados com traços de ficção” ou de viés mais realista, como os quadros de programas de auditório, as competições musicais ou os *reality* e *talent shows*.

A preocupação de Jost com uma demarcação objetiva entre o que é ou não ficção se justifica por concepções errôneas do termo, por ele enumeradas. A principal é vincular a ficção a um tipo de “mentira” – como se, por natureza, toda produção de ficção propusesse afirmações falsas a respeito da realidade vivente. Ao explicar que a “mentira, como ato de linguagem, não advém de uma afirmação falsa sobre a realidade – a falsidade pode vir de um simples erro –, mas de uma intenção do locutor, que não crê na verdade da asserção que

pronuncia” (JOST, 2007, p.111), o autor indica que, nas narrativas de ficção, o processo imaginativo não busca afirmar como verídica a asserção do enunciador, e sim conferi-la ares de verossimilhança e propor pressupostos tácitos que conferem lógica interna (diegese) ao universo contato.

Essa explicação nos conduz naturalmente à primeira característica da ficção: mais que mentir, ocultar ou deformar aspectos do mundo da vida, ela o referencia e constrói segundo pressupostos, regras e estruturas paralelas que devem ser aceitos pelos interlocutores (narrador, leitor/espectador), a fim de gerar o efeito de real. Em suma, enquanto a mentira dissocia o real e a representação, a ficção trabalha incansavelmente para aproximá-los, engajando o leitor/espectador nesse processo.

Outro erro muito comum é generalizar toda narrativa como ficção, como se todo processo de contar histórias, por “ficcionalizar” o mundo concreto por natureza, irre realizasse o real. Como diz Jost (2007), o que ocorre, por exemplo, na transmissão de TV, não é a transformação de tudo em fictício, e sim um processo de distanciamento entre significado e referente que, a rigor, não impede a produção de sentido ou determinada a factualidade ou o caráter fictício de algo. Diz o autor:

Que uma reportagem não seja a irrupção do mundo bruto na sala de estar do telespectador é uma coisa; que o acontecimento não exista – como o fez crer a fórmula narrativa – irrealização da coisa contada – é outra. (...) O fato de a narrativa não ser o mundo, de ela repousar sobre escolhas e de ser filtrada pelos julgamentos daqueles que fazem essas escolhas, não impede que elas possam ser distinguidas como fictícias ou como factuais, quer dizer, remetendo a fatos ocorridos (JOST, 2007, p.112).

O autor busca, assim, notar que existe uma diferença de ordem ontológica entre a deformação – que é “introduzida inevitavelmente pelo discurso verbal ou visual” –, ou seja, “a ordem da descrição ou a escolha do enquadramento, a restrição do ponto de vista, o tempo da narrativa etc.”, e a invenção de mundos possíveis e estruturados, esta sim uma característica da ficção (JOST, 2007, p.112). Comparando as diferentes instâncias de comunicação, e recorrendo ao exemplo de um filme sobre a cidade de Nova Iorque que coloca, em suas ruas (materialmente “reais”), personagens vivendo uma história imaginada (fictícia), o autor atesta que, “assim como a linguagem não é o mundo, a narrativa audiovisual não é a realidade” (JOST, 2007, p.113).

A ficção tem todos os direitos, e, nomeadamente, o de tomar emprestados os elementos do real, mas também de engendrar, a partir desse material, acontecimentos totalmente imaginários, que só serão considerados como

inverossímeis na medida em que não respeitarem os postulados que a ficção lhes forneceu (JOST, 2007, p.116).

Na mesma linha, Bulhões (2009) nota que um dos principais equívocos do campo da comunicação na atualidade é trabalhar com uma concepção purista, segregacionista, da ficção, tida como simples deformação fantasiosa do real. Ao discutir a referencialidade nas narrativas de ficção, o autor atesta que:

Não existe, a rigor, ficção ‘pura’, exilada das referências do real palpável. Nenhuma realização ficcional está, com efeito, totalmente desligada de alguns parâmetros que conhecemos como realidade, pois ela não é um invólucro impenetrável, uma cápsula suspensa na imaterialidade. De modo um tanto quanto engenhoso, pode-se dizer que a ficção só pode transfigurar o real por tê-lo conhecido. Ao contrariá-lo de alguma maneira, indiretamente reconhece-o e acaba, por fim, reconstruindo-o ou então reelaborando-o (BULHÕES, 2009, p.22).

Para além desses raciocínios comparativos, que colocam a problemática em perspectiva, o que definiria a ficção como uma categoria do discurso própria? Para o autor, uma narrativa se torna ficcional “a partir do momento em que ela é evocada não por arquivos, verdadeiros traços do real, mas por atores” (JOST, 2007, p.114). A rigor, é o que poderíamos denominar *caracterização*: a estruturação de um todo coerente – aliás, muitas vezes mais coerente do que a realidade, como notam Eco (1994) e Jost –, no qual existem vários pactos que devem ser aceitos, para que o universo construído faça sentido e tenha conexões internas e externas minimamente consensuais.

É a noção de verossimilhança, por nós tratada em diversos momentos deste trabalho e intimamente ligada à diegese dos estudos do cinema de ficção, tida como um princípio que se relaciona diretamente “com o receptor, ou com a forma da construção artística em termos de pacto ou acordo: o que o leitor de uma época considere adequado ou habitual” (FARRÉ, 2004, p.72, tradução livre)³³.

São três os índices da ficção, segundo esse raciocínio: a presença de atores que encarnam personagens; a construção de diálogos escritos, ou seja, modos de conversação e interação social performatizada; e a estruturação de um mundo coerente e coeso, independente, em termos empíricos, do real, embora referente a ele, em maior ou menor medida. Sobre esse último paradoxo da ficção, o autor atesta que “de um lado, ela parasita o

³³ No original: “con el receptor, o con la forma de la construcción artística en términos de pacto o acuerdo: lo que el lector de una época considere adecuado o habitual”.

mundo real, não podendo passar sem ele; de outro, ela não lhe deve nada” (JOST, 2007, p.116).

As reflexões de François Jost, usadas por ele para examinar os complexos engendramentos de sentido nos programas de telerrealidade – os *reality shows*, em especial –, permitem-nos pôr em perspectiva os vários termos que são usados, muitas vezes de forma pouco precisa, para caracterizar a relação entre mundo/realidade e representação. Em sintonia com os estudos da literatura de ficção, do cinema e da TV, o autor alcança, por fim, uma proposição clara entre cinco terminologias que temos adotado ao longo deste trabalho e que guiarão nossas análises (JOST, 2007, p.124):

- (a) Ficção: pode ser entendida como um mundo inventado que forma um todo coerente, com regras próprias que se apoiam na verossimilhança (diegese);
- (b) Fictício: elemento ou natureza inventada de uma história, que finge fazer referência ao mundo real, por vezes simulando-o; sua principal característica é demandar um saber, uma verificação e um envolvimento crítico do público leitor/espectador, para determinar sua natureza não real;
- (c) Factual: elementos, objetos, cenas e figuras humanas que fazem referência direta ao mundo real, podendo neles ser encontrados;
- (d) Ficcional: característica ou traço estético de uma narrativa marcada por índices de ficcionalização; podem figurar em narrativas de informação, factuais ou jornalísticas em medida semelhante ou igual à das narrativas de ficção;
- (e) Índices ou elementos de ficcionalização: procedimentos próprios à narrativa de ficção – como a descrição de estados mentais de personagens, a presença de diálogos, a construção de cenas etc. – que podem figurar, também, em narrativas factuais (como vimos nas análises sobre o telejornalismo, por exemplo).

A argumentação do autor encontra especial sintonia com os estudos de Marcela Farré (2004) e Muniz Sodré (2009), examinados anteriormente, a respeito da presença do ficcional em narrativas factuais, assim como sobre a recorrência de traços de factualidade no seio de histórias fictícias. A rigor, poderíamos caracterizar os itens (a) e (b) como elementos ligados à relação de contiguidade entre uma narrativa e o mundo (ontológicos, portanto), enquanto que os itens (c), (d) e (e) dizem respeito mais à natureza estrutural – montagem – e relacional – pacto com o leitor/espectador – das narrativas, sempre dependentes de um diálogo estreito

entre seu sentido interior e sua significação exterior, nas mentes daqueles que as interpretam e fazem circular.

Poderíamos, ainda, entender que nosso *corpus* de análise – telejornalismo de grande reportagem e telenovela –, embora imediatamente identificáveis como narrativas factuais e fictícias, também conversam constantemente em termos de formatação, sendo esta, aliás, uma de nossas hipóteses centrais aplicadas à análise de Globo Repórter, “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”. Assim como notamos, nas análises sobre o telejornalismo e a reportagem, que o texto de informação pode se revestir de diversos elementos de ficcionalização que exploram a narratividade do relato, também perceberemos – em especial ao destrinchar algumas características da telenovela, mais à frente – que as histórias de ficção seriada presentes no *prime-time* da televisão brasileira trabalham, em especial após a década de 1970, em estreita conexão com os elementos da vida cotidiana e do real-histórico; ou seja, caminhando em inegável cumplicidade com os pressupostos da factualidade.

Assim como Jost, Marcela Farré percebe que é necessário aprofundar uma *teoria referencial da ficção* para admitir que “o ficcional não é oposto à realidade, que há um cruzamento entre as modalidades de expressão referencial e ficcional que permite pensar a realidade a partir de convenções não referenciais ou denotativas” (FARRÉ, 2004, p.78, tradução livre)³⁴. Para a autora, o ficcional não se definiria em termos de veracidade ou falsidade, e sim “pela posição que um modelo ocupa dentro da paisagem ou do sistema funcional” (FARRÉ, 2004, p.185, tradução livre)³⁵. Ou seja, por sua conexão com quem protagoniza os atos de fala e escuta. Os traços referenciais da ficção, para Farré, são elementos essenciais para compreender a via de mão dupla constituída entre as narrativas fictícias e factuais. São eles:

O princípio de distância e o princípio de pertencimento, paradoxo de estranhamento e reconhecimento. O primeiro se funda em considerar a distância como lugar da atividade imaginária, onde ficam expostas as tensões da vida profana, como modo de alcançar sua assimilação ou sua catarse. O segundo princípio, o de pertencimento, é o momento do reconhecimento, quando o leitor ou espectador nota que as ações de indivíduos particulares são aplicáveis ao seu próprio relato vital (FARRÉ, 2004, p.93, tradução livre)³⁶.

³⁴ No original: “lo ficcional no es opuesto a la realidad, que hay un cruce entre las modalidades de expresión referencial y ficcional que permite pensar la realidad desde convenciones no referenciales o denotativas”.

³⁵ No original: “por la posición que un modelo ocupa dentro del paisaje o del sistema funcional”.

³⁶ No original: “el principio de distancia y el principio de pertinencia, paradoja de extrañamiento y reconocimiento. El primero se funda en considerar la distancia como el lugar de la actividad imaginaria, donde

Ou seja, assim como afirma Jerome Bruner (2014), a autora nota que a combinação estranhamento-reconhecimento inerente a todo processo narrativo envolve, sobretudo, o lugar do indivíduo leitor/espectador – sua atividade imaginativa e criativa, durante o processo de contato com o outro, por um lado; e sua imersão ou projeção no universo contado, reconhecendo-se, real ou simbolicamente, como parte dele. Essa combinação entre estranhamento – o embate com a diferença, a análise do que poderia ter sido, do subjuntivo – e domesticação do visível, ou seja, a produção do reconhecimento, a identificação e a formação do laço social calcado na universalidade do relato, é, portanto, outro traço marcante das representações de ficção.

Resta-nos, por último, examinar brevemente o processo de engajamento do leitor/espectador de uma história de ficção, relacionando-o aos tópicos anteriores. Para isso, adotamos como caminho as reflexões de Umberto Eco (1994) e sua metáfora dos “bosques” das narrativas de ficção. Entendendo-as como vias de acesso à realidade, que dizem muito não apenas sobre ela, mas também sobre os que contam (autor), consomem (leitor), potencialmente contam (autor-modelo) e potencialmente consomem (leitor-modelo) as histórias, Eco sinaliza que a atividade de leitura da ficção – entendida como parte ativa do processo diegético – deve ser considerada crucial para qualquer análise sobre suas estruturas referenciais. Começemos, pois, pela analogia aos bosques da ficção:

Um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção (ECO, 1994, p.12).

Para Eco, o leitor do texto de ficção tem um papel participativo na construção da narrativa, ao ser convidado, durante o processo de imersão, a produzir conexões referenciais e examinar os elementos fictícios e factuais potencialmente inscritos nela. Por meio do exemplo de leitores que buscam analogias com sua vida pessoal ao ler romances, o autor diz que, a rigor, “não estou interpretando um texto” ao lê-lo, “e sim usando-o” (ECO, 1994, p.16); ou seja, cruzando-o à experiência individual e subjetiva para encontrar traços, no bosque da narrativa, que remetam a “nosso jardim particular”.

quedan expuestas las tensiones de la vida profana, como modo de lograr su asimilación o su catarsis. El segundo principio, el de la pertinencia (o pertenencia), es el momento del reconocimiento, cuando el lector o espectador advierte que las acciones de individuos particulares son aplicables a su propio relato vital”.

Quatro figuras são essenciais para compreender de que modo o pacto de leitura é construído no âmbito da ficção: de um lado, o *leitor-modelo* ou leitor ideal, entendido como conjunto de instruções textuais que direcionam a leitura de uma determinada história, prevendo determinados níveis de “obediência” no processo de recepção; o *leitor empírico*, ou seja, aquele que leva a cabo o processo de significação concreto; o *autor-modelo*, que podemos associar a um elemento do discurso que dirige a narrativa segundo pressupostos específicos conectados ao gênero proposto, à marca de autoria e às expectativas traçadas em torno de sua escrita; e o *autor* em si, responsável pela produção última do material disponibilizado.

A interação entre essas diferentes figuras – a segunda e a quarta reais/concretas, a primeira e a terceira supostas/pressupostas – é o que permite à narrativa de ficção transitar entre os campos da singularidade e da universalidade; para Umberto Eco, é a figura do leitor-modelo que permite entender de que modo uma trama fictícia é capaz, mesmo assim, de produzir efeitos de real e ostentar índices de factualização. Em um exemplo bastante simples e elucidativo, o autor afirma que “como leitores empíricos sabemos muito bem que lobo não fala, mas como leitores-modelo temos de concordar em viver num mundo em que lobos falam” (ECO, 1994, p.113). Ou seja: voltamos ao raciocínio de que o que define a ficcionalidade ou factualidade de uma narrativa diz menos respeito à relação com a realidade/verdade e mais à construção de um universo narrativo, que permite a produção de “mundos possíveis” nos quais o leitor/espectador caminha ativa e criticamente, ao menos em uma situação ideal.

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras (...). Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu (ECO, 1994, p.81).

A entrada no bosque da ficção, portanto, é demarcada como o momento em que assinamos um acordo ficcional com o autor, dispostos a aceitar os diferentes termos e pressupostos por ele imaginados para compor sua complexa teia de relações entre elementos fictícios e concretos e formas realistas ou de fantasia para estruturar enredos, intrigas, personagens e funções/ações.

É por isso que a relação entre realidade e ficção se torna tão sutil, por vezes com constantes apagamentos de fronteiras: assim como Jost (2007), Eco nota que os mundos

ficcionais atuam como “parasitas do mundo real”, sendo versões reduzidas e eventualmente aprofundadas de certos elementos deste, tomando-lhes emprestados em medidas as mais diversas, conforme as convenções dos gêneros do discurso. Isso leva-nos a outro importante elemento percebido pelo semiólogo e romancista: é justamente por trabalhar em torno de universos reduzidos – poderíamos, analogamente à linguagem da TV e do cinema, descrever a ficção como uma focalização em *close* do real – que os mundos de ficção atuam como extensão da experiência e modelos de aprofundamento de nosso contato com o ambiente exterior:

Os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, porém são com efeito “pequenos mundos” que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. Como não podemos ultrapassar suas fronteiras, somos levados a explorá-lo em profundidade (ECO, 1994, p.91).

Assim, retornamos aos raciocínios expostos ao início de nossas reflexões sobre o entretenimento e o universo lúdico: em função de sua relação intrínseca com a experiência individual e subjetiva, de sua conexão referencial, mais ou menos evidente no texto, e de sua capacidade de fazer-nos mergulhar em excertos do mundo, extraíndo-lhes uma infinidade de significados – *ficícios, porém possíveis e verossímeis* –, as narrativas de ficção são meios por excelência para exercitarmos nossa capacidade imaginativa, encontrarmo-nos com o desconhecido/diferente, ordenarmos nossa relação com o mundo e vivenciarmos momentos de distensão e elaboração criativas sobre a realidade.

Umberto Eco afirma, inclusive, de maneira análoga ao que argumentam Dejavite (2006), Trigo (2003) e Bystrina (1995), que, “ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo” (ECO, 1994, p.93). As histórias têm assim uma função consoladora, ao buscar – assim como o mito – “encontrar uma forma no tumulto da experiência humana”, facilitando nossas chaves de acesso ao sentido e permitindo-nos lidar melhor com a falta de ordenamento dos fenômenos exteriores. Em um raciocínio que conecta tudo o que falamos até aqui sobre o jogo, a atividade lúdica, o entretenimento e a narrativa, o autor sumariza que a ficção:

Nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado. A ficção tem a mesma função dos jogos. (...) é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente (ECO, 1994, p.137).

A ficção, portanto, poderia ser resumida como nós como uma categoria do discurso que alude a representações fictícias, revestidas com diferentes graus formais/estruturais de ficcionalidade ou factuality, construídas a partir do engajamento de seu leitor/espectador em torno de um universo diegético que constrói pressupostos, normas, regras e um conflito ou intriga capazes de mover sua história.

A ficção trabalha, simultaneamente, com a domesticação do visível – ou seja, com a redução da não familiaridade – e com a apresentação da diferença e do exógeno, elementos essenciais à atividade imaginária, ensinando-nos a conviver melhor com o ambiente exterior. Reitera-se como via de acesso ao real, mesmo não sendo este seu propósito central (referencialidade), por meio da verossimilhança gerada em sua produção (estrutura narrativa) e, também, na atividade de leitura/consumo (recepção). Conforta, controla nossas ansiedades e ao mesmo tempo nos convida à problematização, oferecendo, mais que respostas, perguntas – “na mesma medida em que a narrativa conforta, ela desafia”, diz Jerome Bruner (2014, p.104) – essenciais sobre a realidade.

É, em suma e por fim, o lugar por excelência da elaboração narrativa, da conformação do lúdico e da configuração do entretenimento como discurso – sobretudo em nossas sociedades contemporâneas, marcadas por um profundo reforço da produção e do consumo de enunciados, informações e dados como meios de acesso e compreensão daquilo que nos cerca, seja por gêneros factuais ou associados à construção fictícia. Devemos, agora, aproximar-nos de nosso objeto de estudo, a telenovela brasileira, a partir de uma análise histórica e de configuração narrativa das ficções alçadas às mídias audiovisuais.

7.2. A ficção midiática e a telenovela: histórico e consolidação

Embora os estudos do campo da comunicação tenham a tendência de tratar toda manifestação narrativa nos dispositivos surgidos no século XX como “midiática”, reconhecemos que fazê-lo possui alguns propósitos formais que esbarram em uma limitação lógica. Se reconhecermos que a produção de narrativas para além do campo verbal – ou seja, por meio do discurso imagético/pictórico, do texto etc. – já ocorre desde muito antes da consolidação da imprensa e de meios audiovisuais, pode-se considerar que a midiatização da ficção é algo inerente a essa categoria desde muito antes da modernidade.

E mais: se considerarmos a própria utilização da linguagem verbal como meio de transmissão, a ficção torna-se essencialmente um produto midiatizado. Mesmo assim, porém,

há alguns traços específicos de que a categoria se reveste em seu processo de adaptação à linguagem audiovisual – em nosso caso, focando o meio televisão, mas também considerando o lugar seminal do cinema nesse aspecto. Devemos ater-nos brevemente a tais características e, assim, situar o contexto brasileiro e as diferentes variações e formatações que a ficção midiática seriada adquiriu ao longo da segunda metade do século XX no Brasil, focalizando a configuração do mais bem sucedido produto da TV nacional, que será nosso objeto de análise: a telenovela.

Conforme argumenta Bulhões (2009), as funções de relaxamento, deslocamento espaço-temporal e prazer das ficções ganharam maior força com o desenvolvimento do capitalismo. A intensa divisão e especialização do trabalho, a migração para meios urbanos e os regimes de descanso e lazer rigidamente articulados exigiram, por parte da população, meios de obtenção da experiência lúdica para além das tradições populares, das narrativas orais e dos rituais comunitários. Nos estudos sobre ficção televisiva, por exemplo, são notáveis as referências aos *feuilletons* – os folhetins europeus de ficção, seriados e publicados em jornais – do século XIX como uma das principais e primeiras ficções de massa da modernidade.

Com a popularização do entretenimento via imprensa, em especial na Europa, inicia-se a ideia de construir universos de ficção para “divertir e levar prazer, ajudar a aliviar as tensões da vida diária”, criando artificialmente “uma pausa nas exigências do cotidiano massacrante e tedioso para acessar momentaneamente um reino de tolas delícias” (BULHÕES, 2009, p.49-50). É esse, portanto, o marco inicial que ajudaria a constituir um público ávido por narrativas de ficção seriada que se adaptariam às diferentes mídias surgidas nos séculos XIX e XX.

Flagra-se, desse modo [com a popularização dos gêneros literários de entretenimento], a própria gênese das formas de entretenimento afinadas com a dinâmica capitalista dos centros urbanos; o berço, enfim, da indústria cultural, uma cultura de diversão materializada em uma série de produtos de consumo para a massa urbana (BULHÕES, 2009, p.42).

É assim que, aos poucos, diz o autor, forma-se uma estrutura de mercado destinada a capturar a atenção e o interesse das audiências, alimentando um espectador que “paga por um produto que lhe possibilite uma experiência que module suas emoções e suas sensações em direção ao prazer, ao encantamento ou ao lúdico” (BULHÕES, 2009, p.52).

No conforto da sala de casa, nas poucas horas livres que lhe restam após um dia de trabalho, o indivíduo atomizado das sociedades pós-industriais rende-se a uma *atitude vicária*: “de bom grado, substituímos de maneira simbólica a nossa identidade por uma alteridade,

passamo-nos por um outro para que ele execute, ‘por procuração’, o que não é possível em nossa existência” (BULHÕES, 2009, p.112). Mais que ritualidade e socialidade, como nas eras pré-modernas, o entretenimento passa a se associar à cultura da atividade espectadora ou voyeurística, movida por uma economia da atenção capaz de movimentar alto volume de recursos e mobilizar audiências de perfis os mais distintos ao redor do globo.

Não tardou para que esse movimento de mercantilização da cultura se alastrasse no Novo Mundo, em especial na América do Norte e na América Latina – que, na primeira metade do século XX, se tornaria referência internacional pela sua produção de ficção seriada para rádio, com as radionovelas. É consenso, entre os diversos estudiosos do campo da telenovela brasileira (MELO, 1988; FIGUEIREDO, 2003; MARTÍN-BARBERO, 2004b; CAMPEDELLI, 1987; LOPES, 2004), que o surgimento do formato é oriundo desse percurso que tornaria o popular da ficção melodramática um produto por excelência das indústrias culturais latino-americanas. Não à toa, a serialidade, a multiplicidade e adaptabilidade de tramas e seu vínculo com o melodrama se tornariam imperativos da ficção para TV, herdando de forma direta os pressupostos e elementos da linguagem dos formatos radiofônicos e da imprensa.

Os folhetins europeus eram publicados na forma de tirinhas em jornais diários e aprofundavam uma tendência de simplificação das grandes narrativas, já experimentada por meio do romance popular em voga no século XIX. Baixos preços de comercialização, produção rápida e serializada, leitura fragmentada em capítulos e uma linguagem herdada de gêneros de alto apelo popular – como os policiais/detetivescos, os românticos e os dramáticos – compuseram uma combinação de rápida aceitação para o público leitor de países como Inglaterra e França, que vivia amplos processos de alfabetização, em sintonia com um compulsivo gosto por romances dos grandes centros urbanos.

Martín-Barbero (2004b, p.32) notará, nesse processo, a constituição de uma linguagem que combina o tempo cíclico e circular dos contos populares – narrativas orais – ao progresso linear e serializado da novela. O *feuilleton*, nesse sentido, torna-se um “conto em trânsito de se tornar novela”, com grande capacidade de “confundir-se com a vida”. Suas histórias de longa duração supõem uma participação ativa do leitor, mediante o envio de cartas e opiniões aos periódicos que os publicam, e uma estrutura pré-moldada de narrativa, que combina o trabalho com melodramas fundantes e a importação de técnicas da literatura de massa.

A chave para compreensão dessa interação entre a cultura de massas e o popular, segundo o autor, está no que denomina *popular-massivo* ou *popular-maciço* – uma complexa combinação de códigos e signos pertencentes à ritualidade e à cultura cotidiana com

determinadas técnicas então em desenvolvimento na indústria cultural, como as fórmulas da jornada do herói, os padrões de formulação da intriga, a intensa divisão do trabalho, a organização dos fluxos produtivos segundo a lógica de custo competitivo etc. Nas palavras do autor, uma análise pertinente desse aspecto:

Por que as classes populares ‘investem desejo e extraem prazer’ dessa cultura, que as nega como sujeitos? Como a demanda popular é transformada em consumo de massa? Estas são questões que conduzem à investigação, à análise dos modos de presença/ausência, ou melhor de afirmação/negação do popular no maciço, isto é, a indagar os mecanismos, as operações pelas quais a memória popular entra em cumplicidade com o imaginário de massa possibilitando sua confiscação, possibilitando que as esperanças e inclusive os ressentimentos do povo sejam aprisionados e voltados contra ele: as operações mediante as quais o maciço recupera e se apoia sobre o popular. Da novela-folhetim do século XIX ao cinema mexicano dos anos 1930 e 1940 e à telenovela latino-americana atual, o maciço se constitui, se fabrica muito menos sobre a base da divulgação ou vulgarização de elementos que provêm do que consideramos culto do que mediante a exploração de mecanismos do reconhecimento popular (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p.135).

A chegada do folhetim em países como Argentina e Brasil, no entanto, foi tardia; logo o rádio se tornaria a mídia de massas por excelência na América Latina e passaria a conquistar público nas residências e nos logradouros públicos. Nos Estados Unidos, esse movimento se deu com maior força e resultou no desenvolvimento das primeiras radionovelas – denominadas *soap operas* em função do patrocínio das empresas de sabão, que viam nas intervenções comerciais durante as tramas uma forma de fisgar a atenção do público feminino. Conforme argumenta Figueiredo (2003), o ingresso desse formato no País deu força à ficção midiática local, porém ainda sob forte influência externa: de um lado, a *soap opera* norte-americana, com seus romances e personagens folhetinescos; de outro, as radionovelas cubanas, que dariam o tom da linguagem e o universo temático rocambolésco das primeiras produções.

Contendo os traços essenciais da ficção de massas latino-americana – história flexível e adaptável, divisão seriada por capítulos, linguagem melodramática, exploração de conflitos de natureza íntima, privada e afetiva etc. –, o formato radionovela ganhou força entre os anos 1930 e 1950, com sua importação para as rádios nacionais, por meio de autores e roteiros de origem majoritariamente cubana. Esse período, que coincide com a Era de Ouro do rádio no Brasil, envolveu sucessos de público como a versão brasileira da novela “O direito de nascer”, uma adaptação da trama do cubano Felix Caignet, com mais de 270 capítulos transmitidos. A

primeira transmissão de radionovela data de 1941 e foi patrocinada pela Colgate-Palmolive, seguindo a tendência comercial de outros países, e veiculada na Rádio Nacional: “Em busca da felicidade”, de Leandro Blanco e adaptada por Gilberto Martins, também de origem cubana.

A tendência inevitável para um gênero tão codificado e presente no cotidiano da população brasileira era adaptar-se assim que surgisse uma nova mídia para explorar suas potencialidades narrativas. Foi o que ocorreu nos anos 1950, quando a televisão chegou ao Brasil, atraindo investimentos vultosos em tecnologia, produção, jornalismo e dramaturgia, por meio do trabalho de emissoras como Excelsior, Manchete, Record, Tupi e – mais tardiamente, já no meio da década de 1960 – Globo.

Desde seu início marcada pelo flerte com o rádio, inclusive por meio da importação de profissionais, a TV deu seus primeiros passos, como já discutimos, ainda em um formato de “narração com imagens”, explorando de forma sutil suas potencialidades visuais. É esse o tom que marcará os primeiros experimentos da telenovela – gênero (ou formato, como preferimos denominar) que hoje domina a produção e a exportação de conteúdos do audiovisual brasileiro, com presença em mais de 120 países e à frente, em diversos momentos, na guerra por audiências que marca o horário noturno da TV nacional.

Entre os anos 1950 e 1960, iniciam-se as primeiras produções de ficção seriada para TV no Brasil. “Sua vida me pertence”, de Walter Foster, foi ao ar na extinta TV Tupi em 1951, quase que junto do início das transmissões televisivas no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, com vinte capítulos, exibidos duas vezes por semana, com duração de vinte minutos cada. Para alguns pesquisadores, no entanto, o marco zero da telenovela em seus padrões atuais – exibição diária – foi “2-5499 ocupado”, de Tito Miglio, que estreou em julho de 1963, na TV Excelsior.

Independentemente da data formal que adotemos para a origem do formato, as primeiras produções ainda são fortemente marcadas pela herança do rádio, conforme alertam Borelli (2001), Martín-Barbero (1988) e Campedelli (1987) – embora já houvesse, como reflexo da evolução do audiovisual, influências sutis do cinema, especialmente com relação à montagem (FIGUEIREDO, 2003, p.20). Além das limitações técnicas e financeiras, isso ocorreu por conta da “importação” de profissionais do rádio e do teatro para trabalhar na televisão, que ainda carecia de mão de obra qualificada, influenciando a proximidade de linguagem. Sobre as raízes do popular e do massivo presentes no formato, Martín-Barbero enumera alguns elementos marcantes:

Da narração, a telenovela conserva uma forte ligação com a cultura dos contos e das lendas, com a “literatura de cordel” brasileira e com as crônicas que cantam; os *corridos* mexicanos ou os *vallenatos* colombianos. Conserva a predominância do “contar a”, com o que isso implica em termos de presença constante do “narrador” estabelecendo dia após dia a continuidade dramática; e conserva também a abertura indefinida do relato, sua abertura no tempo – sabe-se quando começa, mas não quando acabará – e sua porosidade à atualidade do que se passa enquanto dura o relato (...) (MARTÍN-BARBERO, 1988, p.160, tradução livre)³⁷.

Podemos associar a ascensão e a consolidação da telenovela, portanto, a três fatores centrais: o contexto favorável à implantação de uma grade de programação nacionalizada; a influência simultânea das narrativas populares da literatura, do rádio e da cultura popular, capazes de aludir aos diferentes ambientes de recepção e consumo, sob formatações mais ou menos padronizadas; e a consolidação de um público consumidor próprio para a mídia televisiva, permanentemente sintonizado no fluxo de programação e capaz de produzir demandas por narrativas capazes de criar repertórios compartilhados (LOPES, 2004).

Segundo Borelli (2001), cinco elementos marcam a produção de novelas até o fim dos anos 1960: as fronteiras ainda difusas do “tele”, em busca de uma linguagem televisual diferenciada em relação à literatura, ao rádio, ao teatro e ao cinema; a presença do melodrama, “com tendência ao dramalhão, ambos ‘territórios’ de ficcionalidade característicos das radionovelas, novelas semanais e dos filmes do cinema de lágrimas” (BORELLI, 2001, p.32); a montagem/fabricação em bases artesanais, com improvisação e pouca especialização dos diferentes fazeres (roteiros, edição, figurino, cenografia, iluminação etc.); a migração de produtores culturais do rádio, do teatro e do cinema para o meio; e o grande volume de telenovelas adaptadas de textos literários. Outro ponto importante – e que influenciou os demais – que cabe citar é a limitação tecnológica, com destaque para a ausência do *videotape*, que demandava produções ao vivo, nas quais o imprevisto e os erros de exibição eram frequentes.

As primeiras produções emulavam temas dos folhetins e radionovelas, exigindo dos autores brasileiros nada mais que uma boa capacidade de adaptar histórias melodramáticas para o contexto nacional (MELO, 1988). Esse panorama sofre intensas transformações na década de 1960, com o surgimento da Rede Globo de Televisão, a introdução da tecnologia

³⁷ No original: “de la narración la telenovela conserva una fuerte ligazón con la cultura de los cuentos y las leyendas, con la “literatura de cordel” brasileña, y las crónicas que cantan; los corridos mexicanos o los vallenatos colombianos. Conserva la predominancia del contar a, con lo que ello implica de presencia constante del “narrador” estableciendo día tras día la continuidad dramática; y conserva también la apertura indefinida del relato, su apertura en el tiempo – se sabe cuando empieza, pero no cuando acabará – y su porosidad a la actualidad de lo que pasa mientras dura el relato”.

do *videotape*, a expansão das emissoras e afiliadas de TV pelas diversas regiões do País e as primeiras produções de ficção com abordagem, roteiro e personagens sintonizados ao cotidiano nacional, de autoria de emissoras como Tupi e Excelsior. Não à toa, para autores como Campedelli (1987) o ano de 1964 marca o início da “Era da Telenovela” no Brasil, com um tipo de obra audiovisual que, para além das paisagens exóticas, dos cenários fantasiosos e dos romances tórridos que caracterizam o melodrama latino-americano, “mimetiza e constantemente renova as imagens do cotidiano” (HAMBURGER, 1998, p.467) nacional.

Junto da telenovela, outros formatos de ficção seriada passam a povoar as grades de programação cada vez mais extensas das emissoras nacionais: minisséries, seriados, teletemas, teleteatros. Autores consagrados do teatro e do cinema passam a especializar-se na linguagem de TV e a usá-la em tramas que abordavam, muitas vezes de modo indireto, para escapar dos censores da ditadura militar, os problemas sociais e políticos brasileiros. Demarcam-se, assim, duas grandes fases da ficção televisiva no País: o “folhetim exótico”, no qual as novelas são “insistentemente ambientadas em paisagens alienígenas, distantes, onde atuam personagens excêntricas, extravagantes, quando não esdrúxulas” (CAMPEDELLI, 1987, p.32) – ou “tradicional”, por conta de suas características emuladas das radionovelas (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p.39) –; e a “novela cotidianizada” ou as “novelas-verdade”³⁸ (BORELLI, 2001), cujos principais marcos são:

(...) Enredos voltados à veiculação de imagens da realidade brasileira; incorpora-se à trama um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais, significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e estas narrativas passam a ser denominadas “novelas verdade”, que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida “real” e por pretender desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores (BORELLI, 2001, p.33).

Como diz Bulhões (2009), e como veremos em nossas análises posteriores, um dos marcos das telenovelas contemporâneas – comumente do viés cotidianizado – é oferecer uma combinação de elementos familiares e não familiares, capaz de estimular a imaginação e ao

³⁸ Outros autores, como Lopes (2009), traçarão uma diferenciação entre o realismo das novelas pós-1970 e o “naturalismo” da ficção televisiva a partir dos anos 1990, que corresponde à naturalização de assuntos polêmicos como parte integrante das histórias das novelas, incluindo relações homoafetivas, doenças, síndromes, problemas socioeconômicos das grandes cidades etc. Pesquisas mais recentes, como a de Murakami (2015), já identificam três principais fases: a novela-fantasia, a novela realista e a novela transmídia, marcada pelo trabalho em múltiplas plataformas midiáticas interconectadas – tema que abordaremos mais adiante.

mesmo tempo povoar a intimidade. Nas palavras do autor, “se por um lado as telenovelas comportam o universo familiar e intimista”, por outro “são grandes fornecedoras de situações, personagens e cenários idealizados e transfigurados o suficiente para promover a substituição” (BULHÕES, 2009, p.117). Isso ocorre substancialmente a partir dos anos 1960, quando o *videotape* passa a garantir uma edição mais técnica e apurada dos capítulos da história e quando a evolução tecnológica permite o uso de câmeras mais leves, que viabilizam, por sua vez, filmagens externas e a exibição de paisagens urbanas e rurais, explorando diferentes planos e composições antes trabalhados apenas no cinema.

Seguindo os raciocínios de Borelli (2001, p.33), essa evolução técnica faz com que as imagens da telenovela criem novas atmosferas, já que as tramas não ficam mais “circunscritas apenas aos cenários ‘artificiais’ dos estúdios, incorporando um tom mais ‘realista’ e ‘natural’ favorecido pelas ‘cenas externas’”. Outros elementos notáveis dessa segunda fase da ficção de TV são a especialização do processo de divisão do trabalho, com departamentos responsáveis pelas diversas etapas de pré-produção, produção e pós-produção, e a introdução da cor, já na década de 1970, que aprimora o resultado estético das obras, trabalhando, inclusive, a favor de sua qualificação como produto com nível de exportação.

O principal marco da transição da telenovela exótica à cotidianizada, segundo os autores aqui trabalhados, é de 1969: com “Beto Rockfeller” e sua trama marcada pelo desejo de ascensão social e pelo oportunismo de um jovem da cidade grande, a TV Tupi trouxe às pequenas telas uma nova roupagem para as velhas questões riqueza-pobreza, gentileza-bruteza, ética-oportunismo, dessa vez em estreita conexão com o universo social brasileiro e suas contradições e problemáticas socioeconômicas e morais. Outros marcos importantes são a *performance* dos atores, mais natural e próxima do cotidiano; o trabalho apurado com trilhas sonoras; os diálogos repletos de gírias; e a introdução da figura do protagonista anti-herói, substituindo a figura apolínea, altruísta e de caráter inabalável que marcava os folhetins-fantasia predominantes na paleotevê brasileira.

Oscilando entre dois extremos – o gentil milionário e o grosseiro homem comum –, Beto mantém a expectativa do público, centrando o maniqueísmo em seu próprio personagem. Anti-herói, vai assumindo postos até então ocupados por personagens de caráter firme, sensatos, absolutamente honestos. Ao mesmo tempo, eliminavam-se “ganchos” forçados, fluindo a história naturalmente (CAMPEDELLI, 1987, p.34).

Os anos 1970 respondem por uma série de produções inscritas no rol de grandes sucessos de crítica e público da ficção televisiva até hoje. Em comum, têm o trabalho de

ressignificação da linguagem do melodrama, em sintonia com o viés cotidianizado das histórias. Entre os exemplos estão “Gabriela”, adaptação de Jorge Amado exibida em 1975; “Irmãos Coragem”, de Janete Clair (1970), “Saramandaia”, de Dias Gomes (1971), e “O Bem Amado”, do mesmo autor, de 1973, todas com abordagens mais ou menos conectadas à crítica de costumes, à denúncia do populismo e da falta de ética e à exibição das várias faces do País – mesmo que sob roupagem de realismo fantástico, romance ou humor.

Dos anos 1980 em diante, a tendência se manteve, com obras como “Vale Tudo”, de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères (1988), “Roque Santeiro”, de Dias Gomes (1985), e “Rei do Gado”, de Benedito Ruy Barbosa (1996), porém, acompanhada de outras abordagens para temas cotidianos, mesclando-os à comédia, ao romance dramático, à narrativa policial etc. Por outro lado, nota-se a sobrevivência do melodrama, em especial por conta do trabalho de autores consagrados da Rede Globo, como Janete Clair e, atualmente, Glória Perez – o que indica que, ao invés de sobreposições de fases ou “eras”, deve-se falar em períodos históricos nos quais foram criados gêneros e formatos que, de alguma maneira, até hoje convivem.

Ao longo desses mais de 60 anos de ficção televisiva, várias pequenas correntes, fases ou transformações vieram se alternando, a fim de renovar as bases comerciais, técnicas e estéticas do gênero. Borelli (2001) levanta a exploração da narrativa policial/detetivesca, o trabalho do humor – extremamente recorrente nas telenovelas da faixa das 19h/20h, em emissoras como a Globo – e as novelas e séries de caráter experimental, flertando com a fábula e o realismo fantástico, como algumas subespecialidades que configuraram a identidade e a linguagem da telenovela.

Já nos anos 2010, assistiu-se à retomada das telenovelas da faixa das 22h/23h na Globo, principal produtora de telenovelas do País, inicialmente com *remakes* de sucessos da ficção nos anos 1970, bem como o ingresso efetivo da Record na produção de ficção, especialmente com obras de temática religiosa/bíblica, fazendo concorrência efetiva contra a dominância de mercado da Globo. O SBT, por sua vez, investiu em produções voltadas ao público infanto-juvenil, como os *remakes* de “Chiquititas” e “Carrossel”, alcançando elevados índices de audiência – 15 a 17 pontos – e conquistando vice-liderança em alguns capítulos.

No que concerne à faixa horária, nota-se uma lógica de grade horizontal na maioria das emissoras que têm as telenovelas como eixo da programação, incluindo a Globo – segunda maior produtora de novelas do mundo, atrás, apenas, da mexicana Televisa –, o SBT e, mais recentemente, a Record. Tomando como exemplo a primeira, mais longa e estável na produção de ficção entre os anos 1960 e 2010, estabeleceram-se três grandes faixas

horárias: a das 18h, com tramas históricas ou de épocas e, por vezes, caráter experimental, tendo como principal público o maduro (50+); a das 19h, com telenovelas comumente vinculadas à ação, à aventura e ao humor, voltadas ao público jovem; e a das 20h, recentemente atualizada para o horário das 21h, que até hoje responde pelos maiores fenômenos de popularidade, com médias que oscilam entre 30 e 50 pontos, com picos históricos de até 60, ocorridos em telenovelas como “Senhora do Destino” (2004) e “América” (2005). O retorno da faixa das 22h/23h, popular na década de 1970, tem sido utilizado para a realização de *remakes* encurtados de telenovelas experimentais, sendo o primeiro trabalho inédito “Verdades Secretas”, de Walcyr Carrasco (2015).

Atualmente, vários estudos também dão conta do fenômeno de internacionalização e transmidiação no campo da ficção seriada nacional – aspecto que examinaremos nos próximos tópicos. No momento, porém, devemos focar nossos esforços em delimitar, assim como feito nas análises sobre o discurso jornalístico e o formato de grande reportagem televisiva, os principais marcos estruturais e de linguagem do formato telenovela.

7.2.1. Linguagem e traços estruturais da telenovela

Baseados nos diversos estudos desenvolvidos sobre a telenovela brasileira, em especial os de Melo (1988), Borelli (2001), Motter (2004), Ferin (2006), Baccega (2003), Lopes (2003; 2004), Martín-Barbero (1988; 2004a; 2004b) e Campedelli (1987), torna-se possível mapear alguns traços estruturais que compõem as atuais produções da TV nacional, nas quais nosso *corpus* está localizado. São elas:

- (a) Serialidade;
- (b) Referencialidade temática;
- (c) Multiplicidade e mutabilidade de tramas;
- (d) Espaço-temporalidade múltipla;
- (e) Redundância e recorrência de personagens (tipicidade).

A *serialidade*, primeiro traço ou característica da telenovela, vincula-se ao pressuposto de um formato no qual são preconizadas exibições diárias, em uma edição que – à diferença da maioria dos formatos norte-americanos, como a *sitcom*, com seus episódios relativamente independentes, e as próprias novelas de longa duração, caso de “Dallas” (exibida de 1978 a 1991) – costura episódios que sucedem uns aos outros de forma linear. A recepção de uma

telenovela, de modo geral, é determinada pela frequência de audiência dos capítulos, com relativo prejuízo à formação de sentido para o telespectador, caso muitas semanas da história não sejam acompanhadas.

Hoje, as telenovelas costumam ostentar uma média de 150 a 180 capítulos, com alguns casos em que ultrapassam 200 (caso da recente “Amor à Vida”, de 2013, com 221) ou em que não alcançam 100 episódios. A Rede Globo, em especial, mantém uma quantidade média, a fim de recuperar os elevados investimentos realizados em cenografia, logística e custos de produção, mantendo como exceções as recém-retomadas tramas das 22h/23h – “O Rebu” (2014), por exemplo, contou com apenas 35 capítulos, além de não ser exibida diariamente – e casos como “Meu Pedacinho de Chão” (2014), exibida na faixa das 18h, com apenas 96 capítulos. Outras emissoras, como Record e SBT, atrelam a extensão ou o encurtamento das obras aos índices de audiência.

A organização seriada, herdada diretamente dos folhetins – tidos, sugestivamente, como “romances em capítulos” –, é uma das principais formas de construção diegética e extradiegética do universo de ficção, majoritariamente por meio das exibições diárias de capítulos, o que foi iniciado em 1963, com “2-5499 ocupado” (Excelsior). Essa lógica diferencia a novela de outras formas de ficção audiovisual, notadamente o cinema, já que a extensão da obra a permite trabalhar com estruturas menos criteriosas de montagem e múltiplos enredos ou *plots*, que atuam como “feixes de tramas” (SADEK, 2008, p.48) passíveis de exploração separada ao longo dos capítulos. Outro elemento importante é a relativa ausência de densidade dramática em algumas cenas – os *takes* de paisagens urbanas, o *merchandising*, as sequências sonorizadas sem diálogos etc. –, pouco frequente no cinema e que só é possibilitada pela ampla estrutura de capítulos das obras de TV, nos quais elementos anódinos ou não essenciais à intriga central podem ser abordados (SADEK, 2008, p.81-82).

Conforme nota Aronchi de Souza (2004, p.123), apesar da forte conexão histórica, a *soap opera* americana e a telenovela brasileira ostentam três grandes diferenças: a duração, mais extensa na novela norte-americana; a programação diária, que não é obrigatória para as *soap operas*; e a vinculação da telenovela brasileira à vida cotidiana, com “forte dose de realismo”. No Brasil, a exibição de episódios todos os dias na TV aberta está intimamente vinculada à formação de rotinas para o público espectador, que é capaz de acompanhar as tramas enquanto executa outras atividades, como fazer refeições, conversar com familiares, trabalhar, realizar serviços domésticos e, mais recentemente, navegar pela internet em *smartphones*, *tablets* e outros *gadgets*.

Essa característica faz com que o processo de consumo da telenovela seja mais fragmentado e diretamente guiado por seu caráter de serialidade, trazendo temas do espaço público para o ambiente privado e vice-versa, ao sabor dos índices de audiência e do desenvolvimento em tempo real da trama. Uma série de produtos midiáticos, como revistas e portais que publicam resumos e análises dos folhetins, complementa essa equação e dá à divisão por capítulos certo tom de suspense – especialmente nas fases críticas das histórias, como a revelação de um vilão ou assassino, a resolução do conflito central, mortes ou descobertas marcantes.

Como explora Lopes (2003, p.30), a penetração da ficção televisiva no cotidiano se expande para além da tela: conversa-se sobre as novelas “em casa, com o marido, a mãe, os filhos, a empregada, com os vizinhos, os amigos, no trabalho”, além de se acessar conteúdos derivados dela nas mais diversas mídias:

Fala-se dela nas revistas especializadas em comentários e fofocas sobre novelas; em colunas dos jornais diários, tanto os de prestígio quanto os populares; nas pesquisas de opinião feitas por institutos; nas cartas de leitores mandadas aos jornais e revistas; nos programas de televisão e rádio que acompanham as novelas tanto em forma de reportagem e entrevistas com seus atores, quanto em programas de humor nos quais elas são satirizadas. A novela também aparece nas músicas dos CDs de trilhas sonoras que são especialmente compostas; em todo um circuito de merchandising que vai das roupas e joias, usadas pelos atores, aos objetos de decoração, bebidas, carros, lojas e bancos que aparecem nas histórias; e nos comerciais com os atores das novelas que estão no ar (LOPES, 2003, p.30-31).

A possibilidade de se trabalhar nesses eixos de consumo – a rigor extradiegéticos, exceto nos recentes casos de transmidiação – está intimamente conectada à distribuição serial das obras, nas quais não apenas os arcos dramáticos são desenvolvidos, alternados ou expandidos conforme a necessidade, a fim de manter a vinculação dramática e capturar as atenções das audiências, mas também nos quais são reforçadas as estratégias de promoção comercial e construídas as relações de identificação entre o público espectador e o drama televisivo, capaz de lidar, por longos períodos, com “as intimidades culturais dos sentimentos” (ANG, 2010, p.93). Mais que uma lógica de veiculação, enfim, *a serialidade comporta-se como operador de sentido no universo das telenovelas, orientando a produção e o consumo de seus nexos narrativos*.

O eixo da *referencialidade temática*, por sua vez, está intimamente associado àquilo que Martín-Barbero (2004a, 1988) denomina a presença do “residual” – ou seja, das raízes do

popular, com as narrativas orais e os melodramas que tanto agradam aos consumidores de informação e entretenimento da América Latina – nas novelas, mas não apenas isso. A conexão com o mundo real, na ficção brasileira, se dá por múltiplas vias de acesso, sendo as principais a manipulação do melodrama e o trabalho em torno do realismo/cotidianização de suas tramas; aspectos esses que, embora aparentemente paradoxais, trabalham com grande nível de sintonia.

A presença do melodrama se relaciona à origem folhetinesca e alude à estrutura básica das tramas das telenovelas, construídas, a um só tempo, sob o ritmo da indústria cultural e recebendo influências das tradições, dos anseios, das expectativas e das práticas populares. Ao compor-se como um exemplo clássico do popular-macijo – combinação da narrativa midiática à popular – de que fala Martín-Barbero, a ficção televisiva configurou-se, em especial a partir dos anos 1970, como um formato híbrido, combinando abordagens cotidianizadas e elementos de melodrama clássico, fantasia, fábulas, ficção científica etc.

Figurando como operador estético essencial para a identificação, o melodrama é uma componente que trabalha “com o máximo empenho a divisão entre o Bem e o Mal” (CAMPEDELLI, 1987, p.28), sendo a um só tempo linguagem – os planos fechados, explorando a intimidade e os sentimentos das personagens, os diálogos de amor e ódio... – e lógica de tematização – as vilanias extremadas; os personagens heroicos, com arcos pré-definidos e rigorosamente estereotipados; os romances interrompidos que guiam o conflito narrativo; a luta por ascensão social etc.

Presente na telenovela desde o folhetim exótico até a novela transmídia, o melodrama é, conforme argumenta Martín-Barbero (2004a, p.158), “a entrada do povo em cena: a exaltada imaginação do povo que, finalmente, pode dar-se o gosto de pôr em cena suas emoções, suas fortes emoções”. Ao mesmo tempo em que figura como uma chave de acesso à fantasia e à dramatização narrativa, no entanto, o melodrama é, também, uma forma de fincar as tramas no solo cultural do telespectador, aludindo aos sentimentos humanos, aos dualismos e embates do dia a dia e àquilo que ele vivencia em suas relações afetivas.

Por outro lado, como já falamos, a partir dos anos 1970 nota-se um esforço cada vez maior de ambientação realista ou cotidianizada dos folhetins televisivos, em conexão estreita com o desenvolvimento do formato, a popularização da TV, a ideologia de integração nacional e os investimentos vultosos de emissoras como a Rede Globo na configuração de uma teledramaturgia com identidade própria. Segundo autores como Lopes (2003; 2004; 2009), isso gradativamente leva a telenovela a configurar-se como uma *narrativa da nação* e como um recurso comunicativo, exprimindo, por meio de suas tramas antenadas aos debates

sociais de época e ao mesmo tempo capazes de penetrar no íntimo do espectador, os anseios, necessidades e as polêmicas cotidianas, por meio de tramas calcadas no universo da ficção, mas marcadamente factuais em sua linguagem.

Proveniente dos estudos culturais, como já vimos, a perspectiva das narrativas nacionais é aplicável à telenovela por conta de sua atuação como “fórum de debates capilarmente difuso, complexo e diversificado”, no qual “as pessoas sintetizam experiências públicas e privadas” e “expressam divergências e convergências de opinião sobre ações de personagens e desdobramentos de histórias” (LOPES, 2003, p.31). Essa tendência reflete um movimento no qual as telenovelas têm, segundo Hamburger (1998), captado e expressado assuntos polêmicos, legitimando o tratamento público de questões anteriormente consideradas impossíveis de se debater.

Do neocoronelismo nos rincões do Nordeste brasileiro à crise econômica da década perdida, passando pelo *merchandising social* sobre questões como leucemia, desaparecimento de crianças e adolescentes e Síndrome de Down, por escândalos de corrupção e pela defesa dos direitos da comunidade LGBT, os mais diversos assuntos da agenda pública têm sido alçados à ficção televisiva, marcando-os socialmente em um texto que – e aqui retomamos nossas discussões teóricas sobre os índices de ficcionalidade – combina estratégias referenciais/factuais (referência a ocorrências extradiegéticas, menção a figuras públicas reais) e ficcionais (dramatização de cenas, uso de atores, diálogos roteirizados etc.). Ao mesmo tempo, essas obras passam a se tornar pontos cruciais de contato entre culturas locais e globais, “reverberando no mundo da vida (...) dos públicos nacionais enquanto lutam para aprender a lidar com os desafios culturais de uma modernidade capitalista globalizada” (ANG, 2010, p.93).

É por meio da produção e da circulação permanentes de representações sociais, de sua fixação em personagens e histórias de alta repercussão popular, da concessão de visibilidade a grupos sociais, culturais e políticos e do uso da programação televisiva para explorar narrativamente assuntos de interesse público, originalmente restritos aos discursos de informação, que a telenovela, nas palavras de Lopes, passa a “galvanizar” o País e sintetizar o “imaginário de uma nação, isto é, a sua identidade”, configurando as imagens que povoam seus diferentes sujeitos e tornando-as credenciais de acesso à realidade social brasileira:

A novela talvez seja um exemplo único de como um sistema de mídia televisivo pode ser responsável pela emergência de um espaço público peculiar que nos anos atuais se diversificou e se apresenta como alternativa principal de realização pessoal, inclusão social e de poder, isto é, como uma

nova forma de cidadania. A novela, enfim, conseguiu permeabilizar o espaço público brasileiro à atualização e à problematização da identidade nacional em um período de profundas e aceleradas transformações (LOPES, 2003, p.32).

Na mesma linha, Baccega (2003) discute o preconceito em torno do potencial educativo e formativo das telenovelas destacando sua especialização, década após década, como um meio de acesso às informações públicas que nem sempre eram pautadas na programação informativa – como a abordagem do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra na telenovela “Rei do Gado” (1996), por exemplo.

Para a autora, ao combinar os parâmetros clássicos da história de amor impossível e da luta entre o bem e o mal – elementos clássicos de configuração da intriga, sob o viés do melodrama – aos temas sociais, a ficção televisiva estabelece um “chão” dramático sobre o qual a história se desenvolve, conectada ao contexto social em que está inserida. “É desse modo que os grandes temas do cotidiano permeiam toda a telenovela” (BACCEGA, 2003, p.10), diz, já que eles “são alçados à condição de elementos do universo ficcional. Sem eles não haveria como manter-se no ar uma telenovela, por exemplo, por seis ou oito meses, como é o caso brasileiro”. A autora ainda propõe uma analogia pertinente à proposta de nosso trabalho, demonstrando a presença de alguns elementos em comum entre as narrativas de TV de informação e ficção:

Queremos apenas deixar registrado que a linguagem de televisão é a linguagem narrativa. Em narrativas, com heróis e bandidos, se transformam também as notícias. Costumamos afirmar que o telejornal muitas vezes tem mais ficção que a telenovela. E, por seu caráter de “verdade”, por seu gênero de noticiário, empulha muito mais o telespectador (BACCEGA, 2003, p.10).

Assim, podemos aferir que a telenovela é um formato de ficção televisiva estreitamente vinculado à referencialidade, entendida como a conexão com temas factuais da vida cotidiana, de natureza “caleidoscópica” e “multidimensional” em sua abordagem do cotidiano vivido pelos brasileiros (LOPES, 2009, p.24). Indo adiante na reflexão, Lopes sintetiza a perspectiva, muito adotada nos estudos de telenovela, de que a ficção de TV, em muitos momentos, tem mais sucesso no trabalho de tematização da esfera pública do que o próprio jornalismo:

Alçada à posição de principal produto de uma indústria televisiva de grandes proporções, a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, indo da intimidade privada aos problemas

sociais. Essa capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino, está inscrita na narrativa das novelas que combina convenções formais do documentário e do melodrama televisivo (LOPES, 2009, p.26).

O sucesso de crítica e público, a repercussão social e a viabilidade econômica de sua produção dependem, a rigor, de sua inscrição no âmbito dos discursos circulantes e das representações sociais que povoam a esfera pública nacional. Nesse sentido, nota-se na textualidade das novelas uma série de características ou funções anteriormente associadas ao discurso informativo: a construção do espaço público; a produção de consensos; a concessão de visibilidade a determinados grupos ou discursos do mundo da vida; a transmissão de experiências; a marcação social dos fatos (mesmo que de forma fictícia e revestindo-os de índices de ficcionalização); a produção de discursos de atualidade; o resgate histórico e a produção de memória; e, em última análise, a produção de mundos possíveis, como registros afetivos e referenciais do real-histórico.

Apesar de obedecer a um estatuto diferenciado de engajamento estético do público e de produção de efeitos de real, podemos notar na telenovela uma lógica referencial que, herdada da literatura de massas, da ficção radiofônica e de outros tipos de narrativa popular, permite a construção de consensos, visadas de mundo e determinadas representações que influenciam diretamente a configuração de identidades e a demarcação das diferenças. É por isso, inclusive, que verificaremos mais adiante que as telenovelas que falam de universos socioculturais exógenos atuam como *narrativas de alteridade* por excelência – apresentando-nos não somente o familiar, o reconhecível e o já visto, mas também o outro, atuando no agenciamento e na produção de fronteiras que demarcam o próximo e o distante aos olhos do público telespectador, disciplinarizando a experiência de contato com a diferença. Suas diferenças em relação à narrativa jornalística residem essencialmente, como veremos, no estatuto que se confere ao próprio discurso e aos seus laços indiretos com o real-histórico, elaborados a partir de caracterizações fictícias.

O terceiro aspecto estrutural da telenovela brasileira é a combinação entre *multiplicidade* e *mutabilidade* em suas tramas. Como explorado anteriormente, a ficção de TV trabalha – em função do longo tempo de exibição, da fragmentação narrativa e da presença de múltiplos ganchos (ou *plots*) temáticos – como uma grande rede interconectada de histórias; a despeito da presença de um protagonista, de um par romântico central ou de um enredo dramático que figura no primeiro capítulo, bem como de um argumento central, analisado antes de a emissora autorizar o início da produção, toda telenovela é, recorrendo ao termo de

Umberto Eco, uma *obra aberta* por excelência, marcada por inúmeras narratividades latentes, passíveis de desenvolvimento independente.

De acordo com Melo (1988), a lógica de produção da telenovela dá abertura para interferências externas no desenvolvimento da trama, mediante resultados de pesquisas de opinião e grupos de discussão com o público. Desse modo, as obras são mais maleáveis e podem ter seus rumos corrigidos, com base em decisões do próprio autor.

Não são raros os casos em que, em função de problemas de audiência, coerência narrativa e até mesmo orçamento, núcleos e personagens inteiros perdem importância ou são efetivamente eliminados – incluindo casos extremos, como o folhetim capa-e-espada “A mulher sem destino” (Globo, 1967), no qual a autora Janete Clair criou um terremoto na ilha em que a história se passava, reduzindo o gigantesco elenco para apenas sete atores, e “Torre de Babel” (Globo, 1999), na qual a morte de personagens polêmicos, incluindo o casal homossexual Rafaela (Christiane Torloni) e Leila (Sílvia Pfeifer), foi resolvida por meio da explosão de um *shopping center*. Esses recursos indicam a capacidade da telenovela de renovar-se e ser construída simultaneamente à sua exibição, diferentemente do cinema e de outros formatos de ficção para TV, como os telefilmes e as séries, por exemplo – normalmente, obras prontas desde antes de seu lançamento.

A respeito da multiplicidade, uma importante notação de ordem estrutural é necessária. Ao combinar “vários trançamentos dramáticos, apresentados aos poucos”, nos moldes de uma “história parcelada”, a telenovela, segundo Campedelli (1987, p.20), “tem um universo pluriforme, exigindo hábil manuseio”, com múltiplos conflitos que são trabalhados. Nesse sentido, a ficção seriada de TV difere amplamente do modelo audiovisual clássico – cinema – e constrói uma intriga narrativa multifacetada, mantendo núcleos e personagens com desenvolvimento total ou parcialmente independente, que por vezes sequer se encontram ou relacionam mais de uma vez ao longo da história. É como se a telenovela trabalhasse com múltiplas micronarrativas ou peripécias (BRUNER, 2014) dentro de si; uma estratégia que, ao mesmo tempo em que torna mais complexos as intersecções e os diálogos entre personagens e tramas, viabiliza a adaptação da obra ao sabor das audiências, conferindo ou reduzindo foco a determinados núcleos conforme sua aceitação pelo público.

Outro importante marcador da linguagem da telenovela é a *espaço-temporalidade múltipla*. Em sintonia com a ideia de uma narrativa multidirecionada, novelas tendem a – sempre que possível – trabalhar com tramas paralelas, muitas vezes em épocas e localidades geográficas diferentes, propondo contatos, vias de acesso, personagens e núcleos intersticiais ou fronteiriços e um conflito que se arrasta ao longo de diferentes momentos da história. Essa

edição que costura o presente, o passado e o futuro, segundo Figueiredo (2003), é notável por meio do uso constante de *flashbacks*, vinhetas, grafismos em tela e transições marcadas de geografias para demarcar os deslocamentos espaço-temporais.

Para Sadek (2008), esse recurso, inclusive, leva a algumas perdas de verossimilhança, como no caso dos deslocamentos internacionais feitos com notável facilidade pelas personagens – algo que não seria questionado pelo telespectador na mesma medida que no cinema, por exemplo, no qual a verossimilhança é ainda mais crítica (SADEK, 2008, p.138). Como veremos, examinar tal recurso é essencial para que compreendamos os modos de construção das fronteiras e da diferença cultural nas narrativas de alteridade – que pressupõem, seja sob o viés sociocultural, seja sob o viés geográfico, a “transgressão de universos simbólicos” (LOPES, 2004, p.129) por meio da linguagem audiovisual, com marcadores específicos em personagens, cenários e paisagens.

Por último, mas não menos importante, devemos elencar um elemento costumeiramente criticado, mas que possui especial importância para a consolidação do formato telenovela: a *redundância* das tramas e a *recorrência de perfis típicos de personagens*. O primeiro elemento pode ser examinado de maneira análoga à característica básica do telejornalismo, analisada anteriormente, cujo maior propósito é reforçar o caráter dialógico, coloquial e próximo da oralidade da linguagem de televisão. Por meio da repetição de alguns assuntos – não só os associados ao melodrama, como o conflito entre bem e mal e o amor não consumado, mas também a presença de conflitos empresariais, a abordagem das classes menos favorecidas, a lógica do “quem matou” etc. –, estabelece-se um pacto de leitura com o espectador que visa à construção de vias de acesso às diferentes facetas da ficção, normalmente com base no reconhecimento e na livre elaboração crítica do conteúdo apresentado; algo que, em muito, está conectado à metáfora dos bosques das narrativas de ficção de Umberto Eco, na qual autor e leitor são moldados e significados a partir de prévias associações e ordens discursivas.

A criação das personagens típicas é examinada de modo detalhado por Eco (2004), em um texto focado na configuração das categorias que podem definir o processo de formação e compreensão do discurso narrativo. Para Eco, uma personagem típica é, basicamente, aquela que tem a capacidade de reproduzir *experiências sociais fundamentais* – ou seja, de reverberar certos modelos de comportamento, representações, características emocionais e pragmáticas e funções facilmente compreensíveis pelo público, por estarem inscritas no imaginário coletivo.

Ora, nota-se que tal recurso, recorrente nas telenovelas e em seu já reconhecido modo de caracterização de vilões, heróis, coadjuvantes, personagens cômicos, políticos,

celebridades etc., é uma forma de construir determinados efeitos de realidade no universo diegético explorado, refletindo aspectos de caráter e comportamento universalmente reconhecíveis. Por isso, em última análise, o autor dirá que a tipicidade de uma personagem não se define no momento da escrita, e sim “na sua relação com o reconhecimento que o leitor nela pode efetuar” (ECO, 2004, p.224).

Outro ponto importante é que a configuração da personagem típica demanda a compreensão da “representação, através de uma imagem, de uma abstração conceitual” (ECO, 2004, p.221) – raciocínio este que dialoga, de modo direto, com a ideia de objetivação, defendida por Serge Moscovici (2003) e por nós debatida no primeiro capítulo, que pressupõe a concessão de materialidade a alguns conceitos (no caso, vilania, bondade, altruísmo, dubiedade de caráter, luta etc.) por meio da atribuição deles às personagens de ficção.

Outra analogia é possível, relacionando a personagem típica ao *arquétipo* – que, de forma resumida, pode ser entendido como unidade mínima ou matriz vazia, preenchida por elementos simbólicos do universo próximo (DURAND, 2002) e capaz de representar o mesmo sentido em distintos contextos históricos e socioculturais, diferenciando-se por seu modo de representação. Por ser primordial, universal e estável – pois prescritivo, capaz de dar forma às mais diversas abstrações e onipresente nas trajetórias das sociedades –, o arquétipo se conecta por implicação lógica à personagem típica, explorando traços estruturais que conferem o sentido primordial por trás das ações e funções delas em uma narrativa de ficção.

Aplicado, portanto, no intuito de definir a composição lógica de uma determinada trama, o recurso das personagens típicas é uma estratégia para se conferir verossimilhança ao universo diegético, fazendo ressoar, no intertexto, experiências anteriores, consensos prévios e determinadas formações discursivas que guiam tanto a autoria do texto de ficção quanto o processo de recepção. Nesse sentido, comporta-se mais como operador do que como uma categoria estética isolada, concernente à criação narrativa:

A tipicidade não é um dado objetivo que a personagem deva adequar para tornar-se esteticamente (ou ideologicamente) válida, mas resulta da relação de fruição entre personagem e leitor, e um reconhecimento (ou uma projeção) que o leitor realiza diante da personagem. (...) O conceito de tipicidade não se coloca como categoria estética que diz respeito à definição da personagem, como produto autônomo da arte, mas define uma certa relação com a personagem que se resolve em seu “emprego” ou desfrute (ECO, 2004, p.216-217).

As reflexões de Umberto Eco, de certo, não devem nos fazer desconsiderar as muitas inovações produzidas dentro da telenovela brasileira em termos de uso da personagem: basta

recobrar a caracterização de personagens que marcaram época, como a viúva Porcina de “Roque Santeiro” (1985), o político Odorico Paraguassu (“O Bem Amado”, 1973), a prostituta Bebel, de “Paraíso Tropical” (2007), a Dona Armênia (“Rainha da Sucata”, 1990) e o vilão carismático homossexual Félix, de “Amor à Vida” (2013), convertido em herói após tornar-se mais popular que o próprio casal protagonista. São casos em que o trabalho com determinados tipos ou elementos típicos não impediu as personagens de refletir conflitos internos, transformações e características que testariam e configurariam novos padrões de estruturação para a ficção seriada de TV, inclusive tratando de tabus e temas polêmicos. A renovação de modelos e o uso de formatações prévias, por sinal, são vistos por autores como Motter (2014) como uma qualidade – e não um problema – das telenovelas contemporâneas:

Se existe um acúmulo de personagens, de tipos interessantes nas telenovelas já produzidas, constituindo cidades ficcionais isoladas, por que não abrir estradas virtuais para circulação dos habitantes dessas cidades, construindo vias ficcionais e postulando a existência de um mundo paralelo análogo ao nosso? Se a comunicação por aqui é tão intensa e instantânea, a ficção já pode ter estradas vicinais e um esboço de mapa para desenhar sua geografia (MOTTER, 2004, p.273).

Em uma linha de raciocínio semelhante, Martín-Barbero (2004a, p.373) posiciona sua crítica à telenovela considerando a necessidade de se examinar, mais do que os “rígidos estereótipos em seu esquema dramático e fortes condicionamentos em sua gramática visual”, reforçados “pela lógica estandardizadora do mercado televisivo”, os processos por meio dos quais elementos inovadores, resquícios das culturas tradicionais e locais e traços de autenticidade são trazidos à tona.

Para o autor, “cada país tem feito da telenovela *um particular lugar de cruzamento entre a televisão e outros campos culturais* como a literatura, o cinema, o teatro” (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p.373, grifos do autor) – e notar a intertextualidade, o diálogo e a abertura temática das ficções, para além de seu caráter reducionista e estereotípico, é um dos caminhos para compreender as estratégias de resistência e renovação dos gêneros televisivos no contexto latino-americano, capazes de conectar diferentes ambientes nos quais circulam a produção midiática popular.

É, portanto, a partir do reconhecimento de cinco grandes traços marcantes de sua linguagem – serialidade; referencialidade; multiplicidade/mutabilidade; espaço-temporalidade múltipla; e redundância/tipicidade – que conduziremos nossa análise sobre as representações de alteridade na telenovela brasileira, examinando as estratégias discursivas, os recursos

aplicados e as formas de demarcação do outro dentro das tramas de obras que, de diferentes modos, trazem às suas telas paisagens do exótico.

No entanto, falta-nos examinar alguns aspectos que aludem às tendências atuais do campo da ficção televisiva seriada: o movimento progressivo e contínuo de internacionalização da telenovela, tornada produto de exportação das emissoras nacionais; a apresentação de paisagens internacionais nas tramas de ficção televisiva, em sintonia com a expansão dos imaginários de consumo; e as experimentações, iniciadas nos anos 2000, com o transmídia, permitindo à ficção seriada extrapolar os limites do universo diegético e, cada vez mais, mesclar-se às diferentes plataformas e aos espaços de vivência do público espectador.

7.3. A evolução da ficção televisiva: da internacionalização ao transmídia

Nos últimos anos, os estudos desenvolvidos na área da comunicação têm tentado compreender de que modo os processos de globalização e ascensão da cultura digital transformam os modelos de consumo, experimentação e apreensão de sentido no campo das narrativas. Desde os anos 1990, o surgimento de tecnologias de comunicação via *web*, o crescente movimento de transnacionalização dos produtos televisivos latino-americanos e a inserção de temas extra-nacionais nas narrativas de TV têm permitido visualizar um novo cenário para o mercado de ficção televisiva – tão rico em possibilidades quanto complexo, em termos de realizações, desafios e projetos em desenvolvimento.

Examinado à exaustão por diversos pesquisadores da sociologia e da comunicação (BAUMAN, 2005; GIDDENS, 2002), o processo de globalização é um dos principais gatilhos para a configuração de novos modelos de experiência do sujeito na atualidade. Giddens, por exemplo, nota uma transformação que abarca, sobretudo, a identidade, marcada por referenciais menos sólidos e vias de acesso mais mediatizadas, o que convoca os sujeitos da modernidade tardia a um “projeto reflexivo do eu” – calcado no contato com diferentes modelos de experiência, ampliando as escolhas de vida possíveis e os ambientes socioculturais tornados acessíveis pelo fluxo incessante de bens e representações da cultura.

Notavelmente mais complexas do que poderíamos discutir aqui, as reflexões de Giddens lançam uma ideia extremamente relevante para compreendermos os atuais rumos da ficção televisiva: a da *segregação da experiência*, que permite a indivíduos de diferentes lugares do mundo conectar-se a outros projetos e modalidades de estar-no-mundo, sem necessariamente acessá-las concretamente no ambiente extra-midiático. Na prática, essa segregação – que poderíamos associar a um novo estatuto para os processos de mediação,

intimamente associados às mídias eletrônicas, incluindo a televisão – significa “que, para muitas pessoas, o contato direto com eventos e situações que ligam a vida individual a questões mais amplas de moralidade e finitude são raras e fugazes” (GIDDENS, 2002, p.15).

Tais ideias reiteram e reforçam o papel do processo de globalização – que deve ser entendido como mais que um processo econômico ou político, significando uma reconfiguração plena dos modos de vida e existência, na tensão entre globalidade e localidade – na fragilização das grandes identidades e narrativas que, há poucos séculos, definiam as trajetórias das comunidades, hoje expostas aos riscos de um ambiente cada vez mais aberto à multiplicidade de sentidos e mundos possíveis.

Na alta modernidade, a influência de acontecimentos distantes sobre eventos próximos, e sobre as intimidades do eu, se torna cada vez mais comum. (...) A experiência canalizada pelos meios de comunicação, desde a primeira experiência da escrita, tem influenciado tanto a auto-identidade quanto a organização das relações sociais. Com o desenvolvimento da comunicação de massa, particularmente a comunicação eletrônica, a interpenetração do auto-desenvolvimento e do desenvolvimento dos sistemas sociais, chegando até os sistemas globais, se torna cada vez mais pronunciada (GIDDENS, 2002, p.12).

Esse raciocínio nos permite entender o porquê de, nos últimos anos, a internacionalização das paisagens da ficção televisiva ter se tornado, mais que um recurso narrativo, um imperativo constitutivo da própria linguagem do gênero. A telenovela, em especial desde os anos 1990, tem se tornado terreno fértil para isso.

Aliando a linguagem do melodrama à apresentação de temas do cotidiano nacional, vimos que o formato veio gradativamente configurando-se como uma narrativa da nação, exprimindo os anseios, tematizações e abordagens da sociedade, concomitantemente à exploração de assuntos prioritários no espaço público brasileiro. Como um ingrediente adicional, intimamente associado a esse movimento de globalização e fragmentação das narrativas identitárias clássicas, o processo de internacionalização das cenas da ficção de TV é examinado por Tondato (2010) sob uma perspectiva histórica – que faz notar, por exemplo, a presença de outros países em novelas desde antes da expansão desse movimento, já na virada do século XXI.

Segundo a autora, de 1960 até 2010, 51 tramas – majoritariamente produzidas e exibidas pela Globo – tiveram cenas ou capítulos gravados em ambientes externos ao Brasil. Praticamente a metade delas – 23 – foi exibida entre 2000 e 2010, o que aponta uma tendência recente de valorização de tais paisagens. Já entre 2010 e 2015, notamos, em caráter de

observação empírica, que boa parte das telenovelas da Rede Globo é iniciada ou passa-se parcialmente em outros países – como Itália (“Passione”, 2010), Peru (“Amor à Vida”, 2013), Estados Unidos (“I Love Paraisópolis”, 2015), Nepal (“Joia Rara”, 2013), Turquia (“Salve Jorge”, 2012) e tantos outros.

O caráter e a abordagem desses universos “exóticos”, no entanto, também vieram se transformando. Antes vinculada a um tipo mais figurativo e estético de apresentação do estrangeiro, muitas vezes por conta da adaptação de roteiros nacionais ou importados que retratavam comunidades distantes da realidade do País, essa estratégia foi ressignificada a partir dos novos modelos de consumo e experiência mediada das diferenças culturais globais, como reforça a autora:

Se, num primeiro momento, a inserção de cenários gravados em terras estrangeiras na telenovela advinha de uma necessidade cenográfica, hoje a locação no exterior insere o receptor no contexto mundial, levando as histórias do cotidiano mais próximo para terras estrangeiras, sem perder a estratégia da verossimilhança (TONDATO, 2010, p.11).

Nota-se, portanto, que o reforço da figura do estrangeiro na telenovela brasileira está intimamente associado às estratégias de renovação do formato, em sintonia com as novas demandas e necessidades do telespectador-consumidor, ávido pelo reconhecimento combinado à enunciação de diferentes paisagens e da transgressão de fronteiras simbólicas (LOPES, 2004) por meio da ficção. Conforme argumenta Moore (apud BUONANNO, 2004, p.342), os consumidores da programação televisiva contemporânea buscam cada vez mais “vagar, sem se deslocar de sua própria casa ou de sua própria poltrona, entre diferentes e distantes localidades” – experiência essa que, na TV aberta brasileira, se dá basicamente por meio das muitas incursões ficcionalizadas e fictícias ao estrangeiro por meio da telenovela, promovendo viagens simbólicas marcadas pelo encontro com o outro.

Paralelamente, e também em sintonia com os movimentos de intensa comercialização de bens culturais no processo de globalização, assistiu-se a uma crescente popularização da telenovela brasileira para além das fronteiras nacionais. Desde os anos 1970, mas com maior intensidade a partir do fim dos anos 1980, a Rede Globo trabalha com a exportação de obras de sucesso para emissoras de países como Israel, Itália, Romênia, Portugal, França, Argentina, Uruguai, Rússia e Espanha, recorrendo a técnicas de edição de cenas e capítulos, adaptação de linguagem e idioma e ressonorização.

Segundo dados de Mazziotti (2004), na década de 2000 cerca de 120 países consumiam regularmente telenovelas brasileiras – incluindo produções da Globo, do SBT e da

Record. Estima-se que mais de 90% da produção audiovisual brasileira exportada sejam de telenovelas. Segundo dados do Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Obitel), a nacionalização da produção de ficção televisiva se mantém como tendência no contexto local, com 94,6% das estreias da TV aberta em 2013 tendo origem brasileira e um domínio geral do formato telenovela – que correspondeu a mais de 80% das horas de ficção produzidas e exibidas em 2013.

Nota-se, portanto, uma combinação da ampla aceitação do gênero na televisão nacional à sua transformação em produto de alto valor agregado para diferentes mercados consumidores ao redor do planeta – evocando tanto um interesse global pelas narrativas populares de países latino-americanos, fruto da evolução e das incorporações do popular-massificado pelas indústrias culturais, quanto uma estratégia de fortalecimento e afirmação das emissoras de países como Brasil e México como produtoras de conteúdo audiovisual próprio.

Desde o fim dos anos 1980, autores como Melo (1988) notavam que a estratégia comercial da Rede Globo para a exportação contemplava a venda de telenovelas com ingredientes como enredos de suspense, cenas externas que mostravam os ambientes do País e atores reconhecidos por sua *performance*. Assim, pouco a pouco a produção dessas obras passou a considerar aspectos técnicos e narrativos capazes não só de capturar audiência em nível local, mas também de satisfazer ao telespectador internacional.

Esse movimento é examinado por Lopes (2003, p.33) em outra direção, considerando a “ativação e reconhecimento do que é especificamente latino-americano num gênero televisivo que começa a exportar sucessos nacionais”. Para a autora, para além de ser lugar de encontro com a semelhança, com o conforto das identificações, a telenovela “é também o lugar de intervenção da dinâmica da globalização do mercado mundial” (LOPES, 2003, p.33).

Nesse aspecto, poderíamos considerar que, assim como no caso das experiências transnacionais trazidas ao telespectador do Brasil pela ficção televisiva, a telenovela exportada é capaz de combinar alguns traços e elementos globalizados que permitem sua apreciação por públicos dos mais distintos países. Assim, percebemos que esse objeto de estudo se configura, a um só tempo, como uma narrativa nacional e uma narrativa de alteridade – enunciando simultaneamente experiências do outro e representações sociais ancoradas nos discursos sobre a identidade nacional.

Por fim, cabe-nos, ainda, observar um movimento recente da ficção televisiva rumo à *transmidiação* – conceito que, de forma bastante resumida, alude às transformações

contemporâneas da cultura de produção e consumo de narrativas, cada vez mais tratadas em diferentes mídias de modo interdependente e conectado.

Em sua obra *Cultura da Convergência*, Henry Jenkins (2009) indica que, mais que uma característica de histórias contadas em múltiplos suportes, a narrativa transmídia consiste na criação de um universo que ultrapassa um processo de recepção unificado, configurando diferentes modos de mover-se por dentro do ambiente diegético. Sua construção, por meio de autores de produtos de ficção, comunidades de fãs, grupos especializados ou outros tipos de criadores, está intimamente associada à criação de ambientes de inteligência coletiva pelas comunidades de conhecimento, que se formam em torno de interesses intelectuais mútuos (JENKINS, 2009, p.48) e propõem a ressignificação permanente dos conteúdos.

Como parte do processo de convergência de mídias, a transmidiação estrutura-se como prática capaz de reconhecer, atrair e capturar as exigências de consumidores dispersos, porém interconectados pelas redes digitais, convocando diferentes comunidades de conhecimento para expandir, enriquecer ou reelaborar conteúdos específicos a partir de seus interesses. Diferentemente do multimídia – narrativas contadas em vários suportes – e do crossmídia – histórias em diferentes mídias que existem em caráter autossuficiente –, o transmídia pressupõe conteúdos complementares, ou seja, cujos efeitos de sentido são relativamente independentes, e que somente juntos são capazes de colaborar para a transmissão plena das informações pretendidas. Sobre a narrativa de ficção transmídia, explicam Lopes e Mungioli (2011, p.253):

Trata-se da criação de um universo ficcional cujo conteúdo pode ser expandido tanto em termos de personagens quanto em termos de desenvolvimento narrativo. Não se trata de uma repetição da história, mas de um desdobramento da história principal que ganha elementos diferentes (personagens, ambientes, conflitos) que tiram proveito das qualidades que cada um dos meios pode oferecer para o desenvolvimento da narrativa.

Estudos como os de Lopes e Mungioli (2011) e de Lopes e Gómez (2014), têm trabalhado em torno do assunto e de sua aplicação no universo da telenovela brasileira, compreendendo de que modo a produção e a circulação de conteúdo expandido em diferentes mídias têm gerado diferentes modos de apropriação das narrativas de ficção pelo público consumidor. Entre as estratégias mapeadas nos países integrantes do Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Obitel), um dos principais projetos internacionais de monitoramento dos rumos da teleficção contemporânea, destacam-se trabalhos de produção de conteúdo transmídia para *sites* oficiais das emissoras e das obras de ficção; interações em

redes sociais; exploração de outros formatos de ficção; estratégias para uso de aparelhos telefônicos (*smartphones*); e estratégias *off-line*.

No Brasil, experimentos têm sido levados à prática pela Rede Globo, com episódios expandidos para a *web*, diários virtuais de personagens – algo testado, com relativo sucesso, em “Viver a Vida” (2009) –; músicas e videoclipes reais, interpretados por personagens fictícias e lançados no Youtube (“Cheias de Charme”, 2013); e *sites* com receitas culinárias, dados e dicas culturais sobre outros países (“Salve Jorge”, 2012, que abordou a Turquia em sua trama). Tais exemplos indicam algumas das estratégias adotadas ao longo dos últimos anos para adaptar o processo de consumo de telenovelas à crescente expansão do meio digital, bem como para contornar a progressiva queda dos índices de audiência da TV aberta, confrontada com a expressiva expansão da televisão paga – na qual a ficção seriada nacional e importada possui grande importância – e com o aumento da concorrência entre emissoras, notadamente entre Globo, Record e SBT. Pesquisas recentes, como a de Murakami (2015), indicam que tais movimentos seriam capazes, inclusive, de configurar um novo período histórico ou fase para a telenovela, calcada nos efeitos de realidade que o transmídia é capaz de produzir no texto de ficção.

Propondo debates muito mais profundos sobre as questões de transmidiação e internacionalização da ficção televisiva, que não exploraremos em detalhes aqui, as pesquisas que citamos indicam que os formatos e gêneros de TV vivem, hoje, um intenso processo de renovação, em sintonia com a modernização tecnológica, a configuração de novas cartografias de consumo e as transformações nos modos de construir universos narrativos, explorando as diferentes potencialidades do audiovisual e das mídias digitais.

Munidos das discussões deste tópico sobre o formato, o histórico, a linguagem e os movimentos recentes de renovação da ficção televisiva brasileira e combinando-as aos raciocínios empreendidos sobre o discurso jornalístico, na primeira metade deste capítulo, dispomos do panorama teórico-metodológico necessário para uma análise das estratégias de representação, enunciação e conformação de sentidos sobre a alteridade na TV brasileira.

Na próxima parte do trabalho, apresentaremos nosso *corpus* de análise específico – 16 edições do programa Globo Repórter e as telenovelas “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara”, “Salve Jorge” e “Além do Horizonte” –, descrevendo o trabalho de mapeamento de narrativas de alteridade no período de 2011 a 2014 e os critérios adotados para essa observação, tanto no telejornalismo quanto na teleficção. Descreveremos, retomando um raciocínio desenvolvido no primeiro capítulo, nossa perspectiva das duas dimensões de alteridade – geográfica e sociocultural – como um elemento adicional de recorte, permitindo-nos selecionar metade das

obras de ficção e metade dos episódios de Globo Repórter considerando cada uma das facetas do outro que é apresentado.

Também exporemos nossos principais direcionadores metodológicos de análise, com foco em três procedimentos ou estratégias que tomamos como vias de compreensão das narrativas da grande reportagem e da telenovela sobre ambientes cultural e geograficamente distantes: a autenticação do outro por meio dos processos de testemunho, imersão e registro evenemencial; os processos de tradução e produção de fronteiras; e as lógicas de composição da narrativa de alteridade na ficção e no jornalismo, focando o desenho da intriga e sua conexão com a tradução e enunciação do outro e das experiências de contato com ele. Assim, poderemos partir à observação de capítulos e episódios que expõem a aplicabilidade de tais eixos e, pouco a pouco, nos revelam estratégias e possíveis marcos de análise para os modos com que as representações televisivas de alteridade são construídas em diferentes gêneros e formatos.

PARTE IV

—

A CONSTRUÇÃO DA ALTERIDADE NA TV

Ao longo dos três últimos capítulos, tivemos como preocupação central construir um conjunto de referenciais teóricos e analíticos que atravessassem os campos das ciências da linguagem, do audiovisual e dos estudos sobre o jornalismo e as narrativas de ficção. Além de reunir ferramentas necessárias para a execução da investigação que propomos – a compreensão das estratégias de representação da alteridade em narrativas jornalísticas e de ficção –, o trajeto nos permite observar percepções já sedimentadas sobre os modos com que, cotidianamente, somos expostos a novos tipos de experiência nos fluxos televisuais. Modelos novos de estar-no-mundo que precisam e podem ser encontrados no tipo de enunciado que examinamos em detalhe aqui – o que é voltado à leitura do(s) outro(s) que acessamos essencialmente por relatos.

Esse percurso, que convoca uma série de debates, estudos e reflexões, buscou produzir um conjunto de ferramentas e pressupostos que nos guiarão nas páginas seguintes. Intrigados pela hipótese de que, ao enunciar universos de alteridade por meio de narrativas de diferentes gêneros e formatos, a televisão brasileira torna-se espaço simultâneo de *reconfiguração*, *disciplinarização* e *ampliação* da experiência de contato com o outro e de demarcação dos polos opositivos que fixam o próximo e o distante, somos confrontados com uma série de possibilidades e caminhos de análise.

A primeira direção é compreender a grande reportagem jornalística e a telenovela como lugares de transmissão de experiências e testemunhos sobre o embate com a diferença – ou seja, aventando as possibilidades eventuais geradas pelo contato mediatizado, ancorado em palavra, som e imagem, com o outro, convertido em objeto de consumo e apreensão. Para isso, podemos – e devemos – examinar o trabalho de enunciação, suas configurações referenciais e a escolha de técnicas de captação e edição de conteúdo que, na ficção e no jornalismo, indicam o reforço testemunhal e a produção do efeito de realidade; em suma, a atestação, via personagens, tramas/*plots*, entrevistados, fontes etc., da materialidade do outro, que permite o agenciamento do público e a consequente domesticação do olhar sobre universos socioculturais distantes, a partir de uma narrativa que direciona o confronto com a diferença em um processo de contato singularizado, calcado no testemunho e no efeito de realidade daí decorrente.

Outra perspectiva a ser examinada envolve os modos específicos de produção das fronteiras – ou seja, dos limiares, dos domínios, dos lugares de fala e do trânsito entre universos – entre o familiar e o distante nessas narrativas. Ao se identificar os pontos fronteiriços e sua abordagem em recursos estéticos, personagens, intrigas e na própria construção do outro, pode-se perceber de que modo o desenho de determinadas formas discursivas, o recurso de personagens e entrevistados que demarcam ou ultrapassam fronteiras, a atribuição de valores e os processos de tradução são constituídos no seio da narrativa de alteridade, permitindo a construção de marcos referenciais que ancoram, objetivam e rotinizam representações sociais sobre o outro e, também, sobre o eu/nós.

Por último, e com especial relevância, deve-se proceder à análise estrutural da narrativa de alteridade. Pretendemos fazê-lo a partir da observação das estratégias de ficcionalização e factualização que permeiam o trabalho da grande reportagem e da telenovela à hora de tratar da diferença cultural, considerando as hibridizações naturais da linguagem televisiva, os pressupostos dos gêneros e formatos examinados e a configuração de um conflito ou intriga a partir da própria vivência de alteridade, que move personagens, funções e ações de assimilação com base em processo que acreditamos ser análogo nos dois campos (jornalismo e ficção), embora com variações importantes na incidência/recorrência. Esse mapeamento responderá ao propósito da pesquisa de entender as semelhanças, as diferenças e as especificidades da narrativa de alteridade no telejornalismo e na ficção seriada, definindo, por fim, um marco estrutural para a análise de produtos televisivos que abordam o outro.

8. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E *CORPUS* DE ANÁLISE

Por combinar reflexões de diferentes campos do saber, como a filosofia da linguagem, os estudos sobre imagem e audiovisual e as teorias do jornalismo, nosso referencial teórico aponta para uma metodologia que combina ferramentas da narratologia e, também, da análise do discurso. A compreensão da narrativa como fenômeno historicamente situado e manifestação singular da linguagem, por um lado, e também como expressão de uma estrutura abstrata e recorrente, que permeia diversos gêneros e formatos, nos alinha aos estudos apresentados anteriormente à luz de autores como Todorov (2003), Barthes (1973), Propp (1984) e Eco (1994), que veem mecanismos de base para a construção de histórias – fictícias ou não – segundo princípios e regras relativamente estáveis.

As reflexões oriundas desse campo permitem, assim, identificar modelos que regem determinados modos de representação dentro de narrativas, incluindo técnicas adotadas na enunciação, linhas de construção da intriga e do conflito, recursos visuais e estéticos típicos, terminologias, comparações e alusões frequentes – algo que está no centro da proposta deste trabalho, voltado à compreensão das estratégias de tradução e narrativização do outro.

Os caminhos de análise aventados anteriormente – a compreensão de estratégias testemunhais e de autenticação, a produção das fronteiras nos discursos da diferença e a identificação das estruturas narrativas de alteridade – surgem, assim, como eixos ou categorias gerais para uma análise dos modos com que histórias são contadas, na grande reportagem e na teleficção, a respeito do outro, entendido como força motriz que move os programas e obras. Ou seja: a análise narrativa, focando sua composição e suas forças estruturantes, é uma metodologia viável para observarmos *de que modo* dimensões de alteridade são convertidas em relatos.

Por outro lado, interessa-nos também adotar ferramentas da análise do discurso – um marco metodológico consagrado no campo das ciências da comunicação para o estudo de textos midiáticos. Adotaremos princípios e elementos de análise que buscam identificar sentidos implícitos, recorrências, estratégias de representação e regimes de visibilidade associados aos modos com que jornalismo e ficção apresentam os outros que encontramos dentro e fora do território nacional.

Com correntes, propostas e percursos desenvolvidos por diferentes autores, como Bakhtin (1988), Foucault (1996), Charaudeau (2006) e Pêcheux (1990), a análise do discurso bebe da influência dos estudos da linguística e da filosofia da linguagem, sendo notáveis, também, os resquícios do modelo narratológico que busca encontrar reincidências, modos de

expressão e estruturas específicas dentro do discurso. Este é entendido, conforme abordado no primeiro capítulo, como um conjunto de enunciados cercados por forças em permanente tensão, um campo de saber/poder atravessado por dispositivos ideológicos, princípios de regulação interna e externa e modos de agenciamento dos participantes do contrato de comunicação.

Presumindo a linguagem como elemento não neutro, manifestação direta das relações assimétricas entre indivíduos e dos jogos de apropriação e ressignificação do mundo, este modelo de análise nos convida a compreender, para além do viés estrutural-histórico, que, “embora podendo indiciar e representar a realidade em maior ou menor grau”, o discurso promove, também, “a construção de determinadas idéias e crenças sobre o mundo (mundividência), bem como a edificação de determinados valores” (SOUSA, 2004, p.18).

Por meio da observação dos sentidos que são atribuídos ao outro na grande reportagem e na telenovela, da escolha de fontes e vozes, dos modos de edição e dos textos dos repórteres e dos personagens de teleficção, iremos naturalmente caminhar, também, por esta seara – a qual, em sentido estrito dentro da pesquisa, propõe compreender *quais outros, e que valores sobre a alteridade, são efetivamente narrativizados e propostos* na televisão brasileira.

Para execução da análise, fundamentados por este terreno teórico-metodológico, optamos por trabalhar com três grandes categorias que atuam como eixos organizadores da discussão, em conexão direta com os marcos teóricos trabalhados nas três primeiras partes deste trabalho, com o trabalho de observação geral dos programas e com a própria definição do *corpus* da pesquisa – durante a qual foi possível observar alguns procedimentos e estratégias de maior incidência e frequência. Elas serão problematizadas ao longo desta análise e dizem respeito, essencialmente, aos trabalhos de autenticação do real a partir do testemunho e dos processos imersivos e eventuais em torno da alteridade; as estratégias opositivas e a produção de fronteiras e mapas de sentido a respeito do outro, promovendo sua tradução; e as tensões e oscilações entre estratégias ficcionalizantes e factualizantes na experiência narrada de alteridade, que, combinadas às reflexões anteriores, trazem-nos, finalmente, um conjunto de oito marcos estruturais para as narrativas televisivas de alteridade.

Sintetizando o percurso das últimas partes deste trabalho, cabe-nos fazer menção, aqui, aos conceitos-chave trazidos por outros estudos e/ou reelaborados e articulados por nós que serão cruciais para a condução de nossa pesquisa. Alusivos a formatos, gêneros ou mesmo operações específicas da linguagem, são operadores que permitem tanto o mapeamento e a classificação de nossos objetos específicos de estudo, que serão apresentados a seguir, quanto

a condução de nossas reflexões nos tópicos subjacentes a cada uma das três categorias de análise:

- (a) Narrativas de alteridade – como vimos, uma categoria formal das produções da linguagem que alude aos processos de apresentação e vivência de ambientes distantes (especialmente ou não) como fio condutor das histórias e dos relatos, operando em um rumo ao mesmo tempo oposto e complementar da noção de narrativa da nação dos estudos culturais; tal concepção nos ajudará a demarcar o objeto específico e o *corpus* desta tese, além de servir como categoria à qual atribuiremos marcos estruturantes específicos para o ambiente televisivo.
- (b) Representações sociais – ao mesmo tempo, operações mentais e registros cotidianos de linguagem que atuam na domesticação, rotinização, ancoragem, objetivação e redução de não familiaridade de determinados objetos, cenas, paisagens e grupos socioculturais do ambiente circundante.
- (c) Alteridade sociocultural e alteridade geográfica – dimensões que estabelecemos na primeira parte deste trabalho, como modelo de observação dos relatos que abordam universos distantes a partir de seu viés meramente espacial – ou seja, lugares fisicamente separados e distantes da realidade vivente – ou em uma ótica sociocultural (categorização adotada por nós, como veremos adiante, para mapear narrativas de alteridade mesmo quando estas abordam biomas e regiões do Brasil).
- (d) Imagem evenemenencial – fruto de nossas discussões na segunda parte deste trabalho, diz respeito a um tipo de produção ou registro que atua a um só tempo na exibição de viés icônico, no indiciamento e atestação da materialidade de uma realidade dada e na domesticação e disciplinarização de seu processo de descoberta, combinando assim elementos referenciais e simbólico-sensíveis na representação do outro. Esse conceito nos será de suma importância à hora de compreender o processo de autenticação da realidade operado a partir do testemunho.
- (e) Fronteira – noção que trabalharemos na segunda categoria de análise e que já foi apresentada na primeira parte desta tese, é adotada a fim de desvelar as estratégias de diferenciação e assimilação da alteridade a partir do desenho de limiares, limites, trincheiras e “bordas” que demarcam o lugar de transição do familiar ao não familiar; mapeada por nós nos estudos de Iuri Lotman (no âmbito da semiótica da cultura, problematizando situações de interação entre semiosferas) e Homi

Bhabha (quando este trata dos processos de tradução), será aprofundada nas próximas páginas, aplicada ao *corpus*.

- (f) Testemunho – conceito fundamental aos estudos da narrativa e do campo jornalístico, que será por nós aplicado à primeira categoria de análise a fim de identificar de que modo a autenticação e a produção do efeito de realidade podem ser efetuadas a partir de operações híbridas de documentação (referencial) e registro afetivo (ficcional), capazes de singularizar os relatos que traduzem e retratam universos socioculturais e geográficos distantes.
- (g) Contra-narrativas – a noção, oriunda dos estudos de Homi Bhabha e apresentada na primeira parte deste trabalho, diz respeito a relatos que surgem a partir de brechas ou questionamentos a discursos totalizantes das identidades socioculturais; será relevante para discutirmos os complexos jogos opositivos operados na ficção e os diferentes modos de distinção entre o familiar e o não familiar operados dentro das grandes reportagens e telenovelas que compõem nosso *corpus*.
- (h) Ficcionalização/factualização – debatida na terceira parte da tese, esta conceitualização dupla se refere às oscilações entre os índices adotados na produção, captura, montagem e veiculação final de relatos, a fim de reforçar processos diegéticos e codificar narrativas a partir de pressupostos específicos de determinados gêneros e formatos. Ao longo da terceira categoria de nossa análise, discutiremos em específico de que modos o ficcional e o factual – entendidos como modelos de formação do discurso, e não como atestação de conexão ou distanciamento da realidade – convivem em nosso *corpus*, contribuindo como chaves interpretativas que dão acesso (e disciplinarizam) a experiência mediada de alteridade.

A lista acima proposta, de certo, não esgota os referenciais teóricos que adotaremos nas próximas páginas; no entanto, sumariza os mais relevantes conceitos que contribuirão para a demarcação do *corpus*, para a definição de categorias de análise e para a própria identificação de marcos estruturantes das narrativas de alteridade na televisão. Retornaremos a elas como parte da problematização que antecede cada categoria de análise. Agora, cabe explorarmos brevemente o processo de seleção, observação e classificação do *corpus* da pesquisa, bem como a organização formal das próximas etapas.

Com base em experiências de pesquisas anteriores sobre a ficção seriada (LOBATO, 2014a), percebemos a necessidade de, ao invés de organizar nossa discussão por produtos ou

gêneros/formatos – ou seja, dedicando parte deste capítulo às análises de grandes reportagens e parte às obras de ficção televisiva, de forma separada –, trabalhar com uma observação conjunta do *corpus*, relacionando os materiais entre si à luz das categorias estruturantes de análise. Tal escolha também reflete nosso interesse de observar as ressonâncias, as semelhanças e os pontos eventuais de diferenciação dos formatos à hora de configurarem-se como narrativas de alteridade, em um exercício que, ao invés de buscar traços comparativos, trabalha com paralelismos e linhas de análise estrutural.

O *corpus* selecionado para nossa investigação é composto de um total de 16 edições do programa jornalístico Globo Repórter e de cenas, capítulos e conteúdos das telenovelas “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara”, “Salve Jorge” e “Além do Horizonte”. Todos os programas são da Rede Globo de Televisão e foram exibidos entre os anos de 2011 e 2014.

A escolha dos episódios e programas teve como critério de base a vinculação das narrativas à temática da alteridade. A extensão do recorte cronológico, por sua vez, se justifica pela necessidade de encontrar, na grade televisiva, programas específicos que focalizem a representação do outro – como no caso das telenovelas ambientadas em outros países ou os programas jornalísticos gravados em biomas brasileiros –, a fim de incluir, nas análises, em iguais proporções, produções informativas e de ficção que abordam as alteridades sociocultural e geográfica.

No caso das telenovelas, foi realizada uma observação sistemática da grade de ficção veiculada pela Rede Globo de 2011 a 2014, mapeando as produções que abordaram explicitamente universos de alteridade – ou seja, com personagens, núcleos e/ou parte da trama ambientados em outros países ou em determinadas regiões brasileiras. Neste trabalho, foi essencial realizar uma análise prévia dos registros audiovisuais a partir de nosso referencial teórico, notando incidências de alguns conceitos-chave e das dimensões de alteridade (sociocultural e geográfica) que elegemos como elemento de recorte dos modos de representação do outro. Foram escolhidas quatro obras: “Salve Jorge” (2012-2013), parcialmente ambientada na Turquia; “Joia Rara” (2013-2014), que possui personagens e núcleos no Nepal; “Amor Eterno Amor” (2012), na qual parte da história se passa na fictícia Vila dos Milagres, na Ilha do Marajó, estado do Pará; e “Além do Horizonte” (2013-2014), ambientada em parte na comunidade fictícia de Tapiré, interior do estado do Amazonas.

Inicialmente, a opção era a de selecionar cenas de cada obra para análise específica; no entanto, durante o contato com as quatro telenovelas, detectou-se grande fragmentação da abordagem dos universos de alteridade em diferentes momentos da trama – ora no início, ora no desenvolvimento central, ora em pequenos excertos dramáticos –, fruto da multiplicidade

de temas tratados em cada uma e do desenvolvimento de personagens específicos conforme as necessidades da narrativa. Tal característica inviabilizaria a escolha de capítulos específicos para discussão, já que estes não teriam o aprofundamento, a representatividade e a riqueza de detalhes necessários para a análise de recursos e estratégias de representação.

Por isso, após contato com o *corpus* de ficção, optamos por seguir com uma análise mais abrangente das quatro telenovelas, assistindo-as por completo e elegendo cenas e trechos mais relevantes para o propósito da pesquisa, passíveis de inclusão ao longo do texto. A fim de manter um critério de proporcionalidade mínima entre o material de ficção selecionado e os programas jornalísticos, trabalhamos com um universo de aproximadamente 16 horas de conteúdo que será priorizado nas discussões subsequentes.

Quanto ao jornalístico Globo Repórter, foram consultados os arquivos do programa, disponíveis na plataforma digital Globo Play e, também, no Portal G1; acessamos, além dos materiais audiovisuais, a transcrição do texto em *off* das reportagens selecionadas, à procura de programas que tivessem como foco o reconhecimento e a tradução de diferentes culturas, biomas, comunidades e países.

Ao fim, foi mapeado um universo de aproximadamente 20 programas passíveis de análise entre 2011 e 2014, por tratarem explicitamente de outros países (alteridade geográfica) ou de regiões do Brasil (alteridade sociocultural). Destes, foram selecionados 16 para o estudo, considerando oito para cada dimensão de alteridade. Optou-se por focalizar, nas edições sobre outros países, narrativas distribuídas por diferentes continentes – no caso, Ásia, África e Europa –, combinando localidades de maior proximidade cultural e linguística (como os países africanos lusófonos) e outras de evidente exotismo para o telespectador brasileiro, como os países asiáticos.

No caso dos programas sobre o Brasil, foram selecionados aqueles tratam de biomas (Amazônia, Pampa, Mata Atlântica e Pantanal)³⁹ e, também, os que abordam diferenças culturais de modo mais amplo, como os programas “Brasil abaixo de zero” e “Cidades jovens do Brasil”, ambientados, respectivamente, na região Sul e em municípios recentemente constituídos no interior do País. O recorte de pautas se justifica pela incidência desses tipos de temáticas dentro da programação do jornalístico.

³⁹ Adotamos, aqui, a definição dos biomas brasileiros do Ministério do Meio Ambiente (<http://www.mma.gov.br/biomas>). Já o conceito de bioma em si alude a uma “unidade biótica imediatamente superior ao ecossistema, formada por todos os vegetais, animais e comunidades existentes em determinado espaço e caracterizada por tipos de vegetação semelhantes, porém em diferentes estágios de evolução, como, por exemplo, floresta decídua temperada, tundra, pastagem ou deserto” (MICHAELIS, 2016, *online*).

Na tabela a seguir, são apresentados os programas e obras selecionados, com seus respectivos períodos ou datas de exibição. Tanto nos programas jornalísticos quanto nas telenovelas, a divisão do *corpus* em partes iguais entre produções que remetem à alteridade sociocultural e à alteridade geográfica busca responder à nossa necessidade de entender o outro como categoria referencial e evidentemente arbitrária, que demarca um lugar de existência, fala e sentido para universos socioculturais – sejam eles contra-narrativas nacionais, como falamos anteriormente, ancorados em Bhabha (1998), ou ambientes geograficamente distantes.

Tabela 2. *Corpus* da pesquisa – programas jornalísticos e telenovelas.

Globo Repórter				Telenovelas			
Alteridade geográfica		Alteridade sociocultural		Alteridade geográfica		Alteridade sociocultural	
Programa	Data	Programa	Data	Obra	Data	Obra	Data
Cingapura	08/04/2011	Jalapão	10/06/2011	Salve Jorge	22/10/2012 a 17/05/2013	Amor Eterno Amor	05/03/2012 a 07/09/2012
Tailândia	20/07/2012	Expedição pelo Rio Amazonas	12/08/2011	Joia Rara	16/09/2013 a 04/04/2014	Além do Horizonte	04/11/2013 a 02/05/2014
Vietnã	05/04/2013	O renascimento da vida no Pantanal	16/12/2011				
Laos e Camboja	31/05/2013	Pampa gaúcho	18/06/2012				
Moçambique	02/08/2013	Brasil abaixo de zero	24/08/2012				
Nepal	13/09/2013	Amazônia secreta	29/04/2013				
Armênia	22/08/2014	Cidades jovens do Brasil	15/11/2013				
Cabo Verde	19/12/2014	Mata Atlântica	15/08/2014				

8.1. Globo Repórter

No ar de maneira quase ininterrupta desde 3 de abril de 1973, o Globo Repórter mantém-se até hoje como um dos principais programas jornalísticos da Globo, com foco na produção de grandes reportagens, de cerca de 45 minutos, normalmente não exibidas na grade convencional de telejornais e programas de informação.

A proposta do programa, criado em substituição ao extinto “Globo Shell Especial” (1971), era, essencialmente, “analisar com mais profundidade os principais acontecimentos jornalísticos nacionais e internacionais do mês”⁴⁰, buscando inspiração na refinada produção de documentários jornalísticos de emissoras internacionais, como BBC e CBS News. Em sua edição de estreia, o programa ainda não tinha seu formato monotemático mantido até os dias de hoje: a pauta de temas incluía, por exemplo, eleições em países latino-americanos, conflitos indígenas, esporte e escolas de samba.

Ao longo de quatro décadas de existência, o programa veio sofrendo mudanças editoriais, de forma a acompanhar as alterações de perfil do público telespectador. Pouco a pouco, foi consolidado o horário das noites de sexta-feira; a única semana em que o programa não é apresentado é a última do ano. De acordo com Pontual (1994), o programa iniciou com frequência mensal, tornando-se semanal em função da boa receptividade; as primeiras edições enfatizaram o trabalho de documentaristas brasileiros – constituindo-se em muitos casos, inclusive, como primeira concessão de espaço a esses realizadores na TV do País –, alternadas com a exibição de materiais comprados de emissoras estrangeiras e produtoras independentes.

Em seus primeiros anos, o Globo Repórter sofria com entraves estruturais da própria emissora, até então incapaz de realizar gravações externas em grande escala. Por isso, a linguagem adotada inicialmente era próxima dos documentários cinematográficos, com narração em *off* do apresentador e tom mais poético – diferindo dos padrões mais rígidos e referenciais do telejornalismo *hard news*. Na fase inicial, os programas tinham temas bastante variados e incluíam aspectos como poluição sonora; a visão dos pampas gaúchos na obra do escritor Érico Veríssimo; a Amazônia; tragédias naturais; e os trabalhadores das grandes cidades, entre outros. A estrutura ainda era organizada em blocos, que combinavam documentários propriamente ditos e pautas “quentes” do cenário nacional e internacional, conforme informações disponibilizadas no *site* Memória Globo:

Após uma fase experimental de amadurecimento da proposta e do formato do Globo Repórter, Paulo Gil Soares chegou a um modelo que permaneceria a marca do programa durante muito tempo. Nele, as reportagens obedeciam a uma divisão temática e eram exibidas em blocos: Globo Repórter Atualidades (principais assuntos do mês), Globo Repórter Pesquisa (investigação de temas polêmicos), Globo Repórter Futuro (especulações sobre o mundo de amanhã), Globo Repórter Documento (exibição do Globo Shell Especial) e Globo Repórter Arte (música, literatura, dança). Os temas eram apresentados na sequência descrita acima. Posteriormente, foram

⁴⁰ Informação obtida em: <<http://g1.globo.com/globo-reporter/noticia/2010/04/conheca-historia-do-globo-reporter.html>>. Acesso em 6 de maio de 2016.

acrescentados os temas “história”, “ciência” e “aventura”. O jornalístico conquistou formadores de opinião e aumentou a audiência do horário em que era exibido, garantindo lugar na grade de programação⁴¹.

Nesse período, também começam a ganhar força as incursões de realizadores do Cinema Novo brasileiro e documentaristas nas telas da Rede Globo, produzindo material audiovisual de qualidade artística e, eventualmente, abordando temas socioculturais e políticos polêmicos do País, em um flerte com o jornalismo investigativo e em profundidade – mesmo sob forte pressão da censura da ditadura militar. Além da maior liberdade artística, a equipe do programa era responsável pela montagem do material, filmado em 16 mm, com som direto, um modelo diferente do adotado nas produções jornalísticas convencionais da emissora.

Apesar de não ter linguagem estritamente jornalística, esse período é marcado pelo investimento em produções de viés crítico e investigativo que o posicionaram como referência no campo. Destaca-se, por exemplo, a atuação de nomes como Paulo Gil Soares, João Batista de Andrade, Washington Novaes, Jorge Bodansky e Alberto Salvá na condição de diretores, realizadores e colaboradores. Por nove anos, Eduardo Coutinho, um dos mais importantes documentaristas brasileiros, trabalhou no programa, dirigindo documentários premiados como “Theodorico, O Imperador do Sertão” (1978); “Exu, Uma Tragédia Sertaneja” (1979); e “Superstição” (1976). É um período em que o programa – apesar de também exibir material importado – acaba servindo como espaço de concessão de visibilidade à produção dos cineastas brasileiros, detentores, inclusive, dos direitos autorais de suas obras.

O programa foi mais uma forma de resistência ao filme importado, ao ampliar o mercado para os cineastas brasileiros. Mesmo assim, veiculava-se muito produto estrangeiro. A primeira década seguiu a tendência cinematográfica de importação, pois, como a produção do programa era em película, valia também para o Globo Repórter as facilidades de comprar produto estrangeiro em detrimento da produção nacional (RESENDE, 2005, p.109).

A década de 1980 foi um período de transformação relevante, consolidando de forma gradativa o modelo atual do Globo Repórter. Após oito anos no ar, o programa saiu da grade por cinco meses, voltando à programação em março de 1982. Nesse retorno, assume-se uma linha editorial de caráter investigativo, com programas que consistiam em grandes reportagens focadas em temas culturais, políticos e sociais.

⁴¹ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/globo-reporter.htm>>. Acesso em 15 de julho de 2016.

Com o início da transmissão via satélite, o programa passou a ser gravado em outro formato, o videoteipe, e ganhou em sua equipe um *staff* prioritariamente composto por repórteres e editores oriundos do jornalismo – e não mais do cinema. As edições passaram a durar 45 minutos, divididas em blocos de reportagens, com apresentador, porém essencialmente conduzidas pelos repórteres responsáveis, que passam a aparecer em tela com frequência.

Pouco a pouco, a narrativa do Globo Repórter passa a se alinhar ao formato de grande reportagem, promovendo a exploração dos diversos ângulos dos assuntos, com maior investimento financeiro e um trabalho de investigação mais denso. A edição final também passa a se diferenciar de forma clara do jornal diário (PONTUAL, 1994, p.101), com eventuais flertes com a linguagem cinematográfica, embora ainda dentro dos limites e parâmetros da narrativa de informação. Após mais um curto período de interrupção, entre 1982 e 1983, o programa passa por reformulações e, já em 1993, assume o formato prioritário de programas com um único tema, que se mantém até hoje.

O Globo Repórter passou a ter quatro blocos, durante os quais uma narrativa era construída de forma a criar dramaticidade crescente e uma expectativa a ser resolvida nos minutos finais. Um roteiro era elaborado por especialistas em teledramaturgia – como o premiado Giba Assis Brasil – para sublinhar os aspectos dramáticos sugeridos por cada tema. Em seguida, um produtor percorria os locais e fazia entrevistas preliminares com os personagens.⁴²

As décadas seguintes foram marcadas pela abertura política do Brasil e por adaptações na linguagem e nas pautas de ênfase do programa, buscando assuntos abrangentes e conectados ao cotidiano do telespectador de diferentes perfis socioeconômicos e geográficos do País. Da década de 1990 em diante, assuntos relacionados à natureza, à diversidade cultural brasileira e à ecologia passaram a dividir espaço com os programas sobre política, violência urbana e denúncias em geral.

Atualmente, o Globo Repórter é apresentado por Sérgio Chapelin e eventualmente por Glória Maria, repórter especial do programa, dando ênfase a reportagens de aventura, viagens, saúde, bem-estar e comportamento – os temas políticos ganharam importância secundária ao longo dos anos. Em termos de audiência, consolidou-se como um dos programas jornalísticos noturnos de maior audiência da emissora, com índices que chegam a superar a marca de 25

⁴² Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/globo-reporter/mudancas-estruturais.htm>>. Acesso em 11 de julho de 2016.

pontos – ultrapassando por vezes, inclusive, a audiência do “Jornal Nacional” e das telenovelas de horário nobre.

No eixo das reportagens de turismo e viagens, alternam-se programas sobre lugares distantes, como a Patagônia, a região do Atacama, no Chile, o Alasca, o Oriente e a savana da África – que compõem as narrativas de alteridade geográfica. Eventualmente, o programa ainda exhibe conteúdo importado de outras produtoras internacionais, aos quais se adiciona um texto em *off*. Também são realizadas séries especiais sobre regiões e biomas brasileiros ditos exóticos – como a Amazônia, o Cerrado e o Pantanal –, priorizando áreas inóspitas ou pouco conhecidas, em detrimento dos grandes centros urbanos. Estes programas correspondem à dimensão sociocultural de alteridade, também incluída no *corpus* da pesquisa.

As 16 edições de Globo Repórter selecionadas para esta investigação têm em comum o fato de abordar, de forma bastante direta, o processo de reconhecimento de outras culturas e outros modos de vida, tanto no Brasil quanto em outros países. Ao longo do debate dos próximos tópicos, será possível identificar elementos convergentes, pontos de confluência e variações de estratégias e procedimentos entre os programas, verificando a incidência de estruturas narrativas e determinados modos rotinizados e convencionalizados de ler, vivenciar e traduzir o outro para o telespectador.

8.2. As telenovelas “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara”, “Salve Jorge” e “Além do Horizonte”

Com exceção da confluência de suas histórias em torno da questão da alteridade, as quatro telenovelas aqui selecionadas – duas da faixa das 18h, uma da faixa das 19h e uma da faixa das 21h – possuem características e modos bastante distintos de operar na representação.

Com autoria de Elizabeth Jhin e direção geral de Pedro Vasconcelos, a telenovela “Amor Eterno Amor” foi exibida de 5 de março a 7 de setembro de 2012, em um total de 161 capítulos, como 79ª obra na faixa horária das 18h. Entre os atores centrais estão Gabriel Braga Nunes, Letícia Persiles, Carmo Dalla Vecchia, Osmar Prado, Cássia Kis e Ana Lúcia Torre. A história é ambientada metade no Rio de Janeiro (RJ), metade em Vila dos Milagres – localidade fictícia situada na Ilha do Marajó, no estado do Pará –, tendo como protagonista Carlos / Rodrigo (Gabriel Braga Nunes), conhecido como “Barão”, um peão que chegou à região ainda criança, após fugir de Minas Gerais, e ganhou fama por sua capacidade de conversar com os animais e encantá-los.

Carlos não sabe, mas é na verdade Rodrigo, filho desaparecido de Verbena (Ana Lúcia Torre), que descobre estar com uma doença incurável e, por isso, aposta na última tentativa de reencontrar o rapaz, com apoio da jornalista Miriam (Letícia Persiles). Miriam e Carlos acabam se apaixonando ao se conhecer na Vila dos Milagres, onde também reside Valéria (Andreia Horta), jovem que é apaixonada pelo “Barão” e acredita na possibilidade de vir a casar com ele.

Primeira telenovela global a se passar no Marajó, “Amor Eterno Amor” investe intensamente na demonstração dos costumes dessa região paraense – seja por meio do sotaque de personagens como Valéria, Tobias (Erom Cordeiro) e Jacira (Carol Castro), seja pelas demonstrações de lundu, gênero musical típico, seja pelas paisagens panorâmicas de praias e áreas alagadas de criação de búfalos. Apesar de ter maior enfoque na localidade no início da história, toda a telenovela acaba explorando a vida e os costumes do povo de Vila dos Milagres, essencialmente por meio de personagens cômicos⁴³ – como Zé da Carmen (Pedro Paulo Rangel), Gracinha (Daniela Fontan), Josué (Raphael Viana) e Jacira – e do enlace dramático do casal protagonista.

As gravações na Ilha do Marajó foram realizadas após pesquisas e visitas para a escolha das locações. Entre os municípios contemplados estão Soure, que fica na própria ilha, e também Alter do Chão, distrito de Santarém, município no Oeste do estado. Além das cenas com personagens e diálogos, foram capturadas imagens de igarapés, praias fluviais, lagoas e seringais, utilizadas nas transições visuais de núcleos e em algumas cenas. A cidade de Belém é exibida brevemente por conta da passagem de alguns personagens pela capital do estado, rumo ao Marajó. As viagens mobilizaram uma equipe de cerca de 100 profissionais e resultaram no envio de uma tonelada e meia de equipamentos para as gravações no interior do Pará, que duraram 20 dias. Também foi feita uma gravação com uma manada de 600 búfalos soltos em um campo alagado, como parte das demonstrações dos costumes marajoaras.

Em termos de audiência, “Amor Eterno Amor” teve desempenho dentro da média do horário, com média de 23 pontos e picos de até 29 pontos – a audiência mais alta foi alcançada no capítulo de 15 de maio de 2012.

Já “Joia Rara”, de Duca Rachid e Thelma Guedes, com direção-geral de Amora Mautner, estendeu-se de 2013 a 2014 (173 capítulos) e teve audiência média de 18,3 pontos, com uma trama de enfoque espiritualista, ambientada na primeira metade do século XX.

⁴³ Como veremos na análise, essa opção não é aleatória e faz parte do complexo jogo de produção de polos opositivos a partir da atribuição de determinados valores e chaves interpretativas aos personagens que habitam a alteridade (ou o Brasil-outro), por vezes carregados de traços que expõem seu distanciamento cultural, social e econômico em relação ao cotidiano urbano do Brasil-mesmo.

Apesar do pouco retorno em audiência bruta, a trama foi vencedora do prêmio Emmy Internacional de Melhor Telenovela em 2014. No elenco, estão atores como Bruno Gagliasso, Bianca Bin, Carmo Dalla Vecchia, Carolina Dieckmann, Domingos Montagner, Nathalia Dill, Mel Maia e Nelson Xavier.

A trama é centrada na história de amor de Franz (Bruno Gagliasso) e Amélia (Bianca Bin), pertencentes a mundos diferentes. Anos antes de se conhecerem, Franz sofre um acidente enquanto se aventura com amigos pelo Himalaia, em 1934, e acaba resgatado por monges budistas do fictício mosteiro de Pagma Ling. Durante sua recuperação, o protagonista fica amigo de Ananda Rinpoche (Nelson Xavier), líder espiritual que morre anos depois e reencarna em Aurora (Mel Maia), filha de Franz com Amélia. Os antagonistas centrais da história são Manfred (Carmo Dalla Vecchia) e Ernest (José de Abreu), contrários ao relacionamento e, no caso de Manfred, movido pela inveja e pela ambição de roubar o lugar de Franz no futuro dos negócios de Ernest.

A abordagem da alteridade, na telenovela, está centrada nos monges que residem no templo budista – local que, embora sem menções diretas, estaria situado no Nepal, país onde foram realizadas as gravações no exterior –, em especial Sonan (Caio Blat), Tenpa (Ângelo Antônio) e Jampa (Fábio Yoshihara), que viajam ao Brasil atrás da reencarnação de Ananda. Apesar de pouco permanecer nas locações do Nepal, a trama da telenovela mantém o vínculo temático com a diferença cultural por meio dos três monges e da espiritualidade de Pérola; entre os temas de destaque, estão o estranhamento entre os monges e os modos de vida da cidade do Rio de Janeiro, assim como a compreensão das complexas práticas budistas pelos personagens brasileiros.

Inspiradas no desejo de escrever uma história sobre a vida de Buda, Duca Rachid e Thelma Guedes se aliaram à diretora Amora Mautner para planejar a execução das gravações no exterior. Foram realizadas externas em diversos templos e também nas ruas de Katmandu, capital do Nepal, Patan e Bhaktapur. Segundo informações do *site* Memória Globo, para a gravação de uma das cenas com muitos figurantes, foram necessários 15 mil monges.

Pertencente à tradicional faixa das 21h, “Salve Jorge” é uma telenovela de Glória Perez, autora com ampla experiência no horário e histórico de abordagem das culturas de outros países em suas obras, com direção-geral de Marcos Schechtman e Fred Mayrink. Assim como em “O Clone” (ambientada no Marrocos) e “Caminho das Índias” (que mostrou as paisagens da Índia), “Salve Jorge”, que foi exibida de 22 de outubro de 2012 a 17 de maio de 2013 (179 capítulos), tem sua história dividida entre o Brasil e o exterior – no caso, a

Turquia, na qual se concentra aproximadamente metade do tempo da telenovela, em comunidades na região da Capadócia e também na cidade de Istambul.

Com título inspirado no mito do santo guerreiro, a telenovela tem como heroína a jovem Morena (Nanda Costa), moradora do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, que, ao buscar dar melhores condições de vida para sua família, acaba sendo vítima do tráfico internacional de mulheres e escravizada na Turquia – país com atuação da rede coordenada por Livia Marine (Claudia Raia) e sua funcionária Wanda (Totia Meireles). Antes de viajar, Morena se apaixona pelo capitão da cavalaria Theo (Rodrigo Lombardi), devoto de São Jorge, que participa diretamente das ações de intervenção no Complexo do Alemão – fato que efetivamente ocorreu no mundo concreto, antes de a telenovela começar a ser exibida. Outras personagens importantes são Jéssica (Carolina Dieckmann), mais uma jovem brasileira que é enganada pela rede de tráfico de mulheres ao buscar emprego no exterior e que se torna amiga de Morena; e a delegada Helô (Giovanna Antonelli), que coordena uma frente de investigação policial para dismantelar o grupo criminoso.

Embora não esteja inserida na história dos protagonistas Morena e Theo, a abordagem da cultura turca em “Salve Jorge” acaba se configurando em um expressivo grupo de personagens e *plots* paralelos. Em Istambul, há o núcleo da família Ayata, com Berna (Zezé Polessa), Mustafá (Antônio Calloni) e Aisha (Dani Moreno) – esta depois descobre que sua mãe biológica está no Brasil. Também são abordados os modos de vida da pitoresca região da Capadócia, com personagens como Demir (Tiago Abravanel), Tama (Yanna Lavigne) e o triângulo romântico de Zyah (Domingos Montagner), Ayla (Tânia Khalill) e Bianca (Cléo Pires) – esta, uma brasileira que acaba viajando à região e envolvendo-se com Zyah, que trabalha como guia de turismo.

Assim como em outras telenovelas da autora, “Salve Jorge” enfatiza as diferenças entre culturas e a descrição dos costumes locais; durante três meses, o elenco teve aulas de preparação corporal para dar vida aos personagens. Os atores do núcleo turco foram capacitados em relação às danças do país – uma delas, extensivamente mostrada, é a *kavkaz*. A atriz Cleo Pires teve aulas de dança dos sete véus e de dança do ventre turca para interpretar a personagem Bianca. No total, cerca de 50 membros do elenco e da equipe técnica viajaram à Turquia para 45 dias de gravações na Capadócia e em Istambul, em um total de cerca de 600 cenas⁴⁴.

⁴⁴ Informações disponíveis em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/salve-jorge/salve-jorge-curiosidades.htm>>. Acesso em 21 de julho de 2016.

A exibição do cotidiano dos moradores do Complexo do Alemão, comunidade então recém-pacificada do Rio de Janeiro, também foi valorizada em algumas etapas da obra, especialmente nos seus primeiros dois meses. De certo, podemos encontrar, nesta abordagem específica, uma dimensão de alteridade sociocultural que também é passível de análise – tema a que voltaremos ao longo da análise do *corpus*.

No primeiro capítulo, foram exibidos *mixes* de cenas fictícias da ocupação pelas forças militares e registros da cobertura jornalística do evento no mundo concreto, e ao longo da trama moradores do Alemão foram convidados para fazer participações na telenovela – como o jovem Rene Silva, fundador do jornal Voz da Comunidade. No entanto, assim como a abordagem da Turquia, a exploração do cotidiano da comunidade carioca rendeu controvérsia, com críticas de moradores e da imprensa especializada em teleficção sobre a suposta representação estereotípica da população local. Outro importante eixo da telenovela é o *merchandising* social a respeito do tráfico de mulheres. Com suas histórias baseadas em casos reais de brasileiras, as personagens de Morena e Jéssica, assim como as demais coadjuvantes do núcleo de escravas, contribuíram para a sensibilização do público a respeito dos riscos relacionados a oportunidades suspeitas de agenciamento para trabalho no exterior.

Apesar de ter recebido elevado investimento da emissora e de ter tido personagens com alta aceitação popular, “Salve Jorge” teve índices relativamente baixos de audiência para uma telenovela das 21h, encerrando com média de 34 pontos durante os sete meses em que foi exibida – pouco acima da média esperada para uma telenovela do horário das 19h. Em alguns capítulos-chave, no entanto, foram registrados picos de 45 a 47 pontos de audiência, com recordes de até 60 pontos em algumas praças, como Fortaleza (CE) e Porto Alegre (RS).

A quarta telenovela selecionada para análise, “Além do Horizonte”, foi exibida no horário das 19h de 4 de novembro de 2013 a 2 de maio de 2014 (155 capítulos) e tem autoria de Marcos Bernstein e Carlos Gregório, com direção-geral de Gustavo Fernandez. Com uma estrutura de *plots* mais complexa e intrincada que a média do horário, a obra tem viés de ficção científica, explorando a jornada de três jovens – Lili (Juliana Paiva), Rafa (Vinícius Tardio) e William (Thiago Rodrigues) – que decidem procurar familiares desaparecidos e partir em uma jornada rumo à felicidade, indo parar, para isso, no coração da floresta amazônica. A história ganha impulso a partir do momento em que a protagonista Lili, que vive no Rio de Janeiro com a mãe Heloísa (Flávia Alessandra), descobre que seu pai, Luiz Carlos (Antônio Calloni), dado como morto, na verdade optou por desaparecer sem deixar rastros. Paralelamente, William, um jovem infeliz com seus rumos profissionais, decide ir atrás de seu irmão desaparecido, o biólogo Marlon; e Rafa, um DJ e estudante de

administração, decide seguir a namorada Paulinha em uma jornada atrás da verdadeira felicidade.

De diferentes formas, todos acabam conhecendo o “Grupo”, uma entidade secreta instalada em uma base na floresta amazônica que busca uma fórmula para a felicidade, sob o comando de Líder Jorge (Cássio Gabus Mendes) e do Luminoso Mestre da comunidade, Hermes (Alexandre Nero), apoiado por Tereza (Carolina Ferraz) e LC. Próximo ao local, fica a fictícia vila de Tapiré, uma típica comunidade ribeirinha amazônica, que é comandada de forma autoritária por Kléber (Marcello Novaes).

A trama de “Além do Horizonte” não tem como enfoque central exhibir a cultura ou os modos de vida amazônicos; o centro de sua intriga narrativa está na jornada dos três jovens em busca da felicidade e, com o tempo, em busca de um modo de denunciar, livrar-se e acabar com a comunidade, que se revela um lugar de experimentos perigosos sobre a índole e o comportamento humanos. No entanto, a rotina do vilarejo de Tapiré domina boa parte dos primeiros capítulos da trama e acaba, ao longo dos capítulos, “exportando” personagens que ganham espaço nos núcleos do Rio de Janeiro e desenvolvendo alguns *plots* paralelos.

A relação entre Kléber e Keila (Sheron Menezes), que se mudou para a vila e foi seguida pela prima, a professora Celina (Mariana Rios), é um dos pontos relevantes da história de Tapiré, em função dos embates de diferença cultural que cada uma das personagens femininas protagoniza. Enquanto Keila não se adapta às tradições locais, sofrendo para acostumar-se aos modos de vida dos ribeirinhos, Celina passa a suspeitar das atividades escusas de Kléber – que mantém negócios com a comunidade e o “Grupo” – e de alguns mitos por ele difundidos à supersticiosa população local, como a existência da “Besta”, que limita a área de circulação dos moradores de Tapiré. Além destes, há outros personagens que retratam os modos de vida, o linguajar e os hábitos dos povos da Amazônia, como Vó Tita (Analu Prestes), uma manipuladora de ervas medicinais da floresta, e suas netas Ana Fátima (Yanna Lavigne), Ana Selma (Luciana Paes) e Ana Rita (Mariana Xavier), além dos gêmeos João José (Diego Homci) e José João (Thiago Homci), que trabalham na peixaria e no bar da vila, do barqueiro Klaus (Isaac Bardavid) e do jovem Nilson (JP Rufino).

Realizamos esta breve contextualização a respeito do programa Globo Repórter e das quatro telenovelas com o objetivo de fornecer informações necessárias para a análise das narrativas e para a subsequente identificação de suas estratégias e modos de representação de dimensões de alteridade. Agora, mergulhar-se-á na leitura efetiva do material audiovisual, a fim de colocar em práticas as reflexões e os instrumentais teórico-metodológicos discutidos até o momento.

9. NARRATIVAS TELEVISUAIS DE ALTERIDADE: APONTAMENTOS E PERCEPÇÕES GERAIS

O contato com o *corpus* selecionado para a pesquisa envolveu extenso acompanhamento e leitura dos conteúdos apresentados nos programas; um trabalho que, ao mesmo tempo que permitiu a identificação de pontos de semelhança e diferença, transpondo as barreiras de gênero e formatação ou eventualmente reforçando-as, também abriu margem para se verificar a incidência de códigos-padrão, procedimentos e técnicas que dizem muito não apenas sobre como a alteridade é significada, mas também sobre as formas de seu posicionamento e encaixe no horizonte de representações sociais que movem a produção televisual contemporânea.

Assim, o propósito inicial de estabelecer um marco estrutural para a leitura de narrativas de alteridade na TV brasileira acabou sendo expandido para uma análise mais abrangente, focalizando os processos de construção das representações do outro em diferentes gêneros discursivos – incluindo tanto a identificação de procedimentos-chave como o exame de olhares, perspectivas e leituras que permitem seu enquadramento, com alguns valores e perspectivas que emergem como categorias que o emolduram de forma recorrente no jornalismo e na ficção seriada.

Uma percepção que saltou aos olhos, e que em muitos aspectos confirmou algumas hipóteses lançadas ao início da pesquisa, é a de que, de fato, a leitura e a representação da alteridade possuem alguns pontos de convergência que ultrapassam as fronteiras de gênero e formato, em termos estruturais. Ou seja: tanto nas edições de Globo Repórter analisadas quanto nas quatro telenovelas, foram mapeados procedimentos que se repetem exaustivamente à hora em que um repórter ou um personagem de ficção encarna, apresenta ou vivencia um processo de contato com a diferença.

Identificar esses pontos de semelhança foi especialmente importante desde o início, para justificar e manter a opção metodológica de conduzir esta análise em torno de três grandes eixos e categorias, que exploraremos ao longo do capítulo e que expõem, de forma mais clara, a recorrência de estratégias. Além disso, embora o percurso teórico-analítico empreendido tenha apontado especificidades nos códigos e modos de enunciação do jornalismo e da ficção seriada, também se notou que – como vimos nas discussões sobre a grande reportagem e seus traços ficcionalizados, por exemplo – os dois campos sempre obedecem à lógica dos processos narrativos em geral, confirmando, essencialmente, a convivência entre traços de referencialidade e ficcionalidade em ambos.

Ou seja, a narratividade implícita, aqui entendida essencialmente em termos de construção de um conflito ou intriga, composição dramática, articulação de personagens, demarcação de polos opositivos etc., está presente de diferentes formas nos formatos jornalísticos e de ficção. E, na outra mão, como já verificado em outros estudos que fundamentam a tradição das ciências da linguagem e da narratologia, a referencialidade figura como “duplo” ou elemento complementar e indissociável da própria ficcionalidade, tanto nas histórias factuais quanto em universos fictícios. Assim, nota-se que a diferenciação entre esses dois campos discursivos está essencialmente em sua dimensão ontológica, de conexão ou não com os fatos e eventos concretos da realidade, e em seu estatuto discursivo – materializado em aspectos como credibilidade, construção do contrato de comunicação com o leitor/espectador, obediência às normas e diretrizes convencionais de gênero etc.

De certo, um caminho para confirmar a validade de tal argumento está em notar ações comuns em ambos os campos narrativos, a despeito do estatuto referencial do jornalismo e seus princípios-chave e a despeito dos pactos de leitura estabelecidos com o leitor da ficção e suas possibilidades de transposição da realidade mundana. Em nosso caso, são as estratégias que nos parecem indicativas de um modelo estrutural que rege os processos de construção da alteridade, nos dois gêneros aqui selecionados e, também, potencialmente nos demais que compõem o panorama da produção televisiva contemporânea.

Entre essas estratégias, estão a adoção da ênfase testemunhal e da singularização; a configuração da experiência de alteridade como intriga central ou como *plot* paralelo, que contribui para a consolidação desta; a atribuição de determinadas representações comuns à alteridade sociocultural e à alteridade geográfica, evocando oposições e valores que reforçam o potencial rotinizador de tais produções; a produção das fronteiras e sua “encarnação” em determinados personagens/figuras, bem como sua utilização dentro dos recursos de edição/montagem das narrativas; e a combinação entre afetividade e linguagem pedagógica nos modos de contar a experiência de alteridade, entre outras que discutiremos mais adiante.

Por outro lado, é notável que a natureza dos gêneros jornalístico e de ficção seriada e, mais especificamente, dos formatos de grande reportagem e telenovela atua, também, em diferentes perspectivas, como delimitadora e eixo de adaptação desses mesmos recursos narrativos empregados. Ou seja, se por um lado há estratégias comuns na enunciação do outro na televisão, por outro há diferentes modos de agenciar o público para participar da experiência de contato com universos culturalmente ou geograficamente distantes, que resultam em aplicações distintas da narração de alteridade de acordo com as regras de gênero/formato.

Mais uma vez, cabe reforçar que não se alude, aqui, a uma espécie de determinismo dos códigos de cada campo sobre os modos de construção da narrativa de alteridade; como veremos, a hipótese de haver mais semelhanças que diferenças na forma com que jornalismo e ficção tratam do outro foi confirmada a partir da análise do *corpus*. No entanto, isso não impede que percebamos diferenças, por exemplo, na adoção do testemunho nas grandes reportagens de Globo Repórter sobre a Amazônia e nas histórias de “Amor Eterno Amor” e “Além do Horizonte” neste mesmo bioma, ou nos modos com que fronteiras são desenhadas dentro de histórias fictícias ou nas personagens entrevistadas de uma edição de Globo Repórter sobre outro país. O que se verificou é que, em certa medida, a influência dos códigos e padrões dos gêneros atua como niveladora de ficcionalidade e referencialidade, alterando as ênfases de cada estratégia e, conseqüentemente, o estatuto que lhe é conferido nas relações com o público telespectador, contaminando não *o quê*, mas o *como* contar.

Outro ponto que se torna importante para fundamentar os achados que listaremos a seguir é a diferença nos regimes de representação conforme a dimensão de alteridade adotada. Como se discutiu anteriormente, a compreensão do outro como categoria referencial, de natureza arbitrária e associada às perspectivas de lugar de fala, contexto de enunciação e modo de agenciamento do público leitor/espectador, relativizaria em demasiado a discussão sobre estruturas narrativas de alteridade – o que exigiu a demarcação de duas grandes categorias de outro, que moveram a própria seleção do material audiovisual observado: sociocultural (relacionado aos discursos de diferença dentro de universos de familiaridade – que atuam como eixos contra-narrativos) e geográfico (conectado à diferença construída essencialmente a partir do distanciamento espacial).

A partir do processo de leitura dos procedimentos e recursos adotados nas telenovelas e em Globo Repórter, viu-se que os processos de assimilação, tradução e representação da alteridade na forma de enunciados jornalísticos ou fictícios varia de acordo com o nível de proximidade cultural entre os universos abordados e a realidade brasileira urbana. Ou seja, programas que abordam países distantes, como a edição sobre o Vietnã de Globo Repórter e a telenovela “Joia Rara”, sobre o Nepal, têm recursos similares e diferem, em maior ou menor medida, daquilo que é feito para apresentar a alteridade sociocultural dos biomas brasileiros na obra “Amor Eterno Amor” ou no Globo Repórter sobre o Pantanal, por exemplo. Assim, o critério da distância geográfica e sociocultural se prova um importante definidor estratégico para a leitura dos modos de construção da alteridade na televisão brasileira.

Há, ainda, um ponto relevante que se vincula às nossas discussões sobre a evenemencialidade das imagens televisuais – aspecto que, em vários sentidos, recai na

complexa discussão sobre a relação entre os processos de mediação e a própria configuração da experiência. Ancorados em discussões sobre a imagem complexa, os vínculos entre as tecnoimagens e o pensamento e a própria natureza dos processos narrativos – entendidos como mais que uma reprodução do mundo, atuando como um tipo de intervenção que visa à sua recriação –, afirmamos que a transmissão de experiências propiciada pelo contar significa, no caso das narrativas de alteridade em especial, um tipo de ancoragem do outro em determinados referenciais e horizontes de expectativas, oriundos tanto de quem narra quanto do universo circundante dos interlocutores do processo de comunicação mediada, produzindo visadas domesticadoras a respeito do desconhecido, que reduzem sua não familiaridade construindo rotinas ou “prescrições” de leitura.

Tanto em Globo Repórter quanto nas telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”, é notável a conexão direta entre a intriga narrativa do falar sobre o outro e as experiências de contato de um repórter ou de personagens fictícios com o universo da diferença. A retórica testemunhal emerge como elemento constante em todos os materiais audiovisuais aqui examinados, atuando como vestígio de um modo de narrar que enfatiza o caráter evenemencial das imagens de alteridade – que, a um só tempo, trazem uma conexão referencial e indicial com o ambiente narrado (em especial nos produtos jornalísticos), registrando-o em termos materiais, e reforçam a experiência singular de contato como modo de apreensão do não familiar, sintetizando o outro naquilo que foi visto por um jornalista ou pelo personagem de ficção.

Apesar de por vezes beber na fonte de um discurso pedagógico a respeito do não conhecido – algo bastante notável em Globo Repórter, como veremos nas análises específicas –, apresentando-o de modo didático, a dimensão afetiva e singularizada da narrativa figura de modo evidente em todos os produtos por nós analisados, como recurso que visa à obtenção de efeitos de realidade. Essa combinação entre um resgate referencial – dados históricos, ilustrações/mapas, menções a figuras reais em telenovela etc. – e uma tradução da diferença vivenciada pelo próprio repórter ou personagem indica que, de fato, as narrativas de alteridade são essencialmente ancoradas em processos evenemenciais, que envolvem a mediação, a tradução do outro e a conversão da experiência de contato com a diferença na intriga narrativa dos programas, a partir de um olhar que a configura e direciona.

No que concerne ao Globo Repórter, a observação de 16 grandes reportagens sobre lugares tão diferentes como o Pampa Gaúcho, os países Laos, Camboja, Moçambique e Armênia, a Amazônia e as jovens cidades do interior do Brasil permitiu a identificação de alguns traços não variáveis.

Um deles é a já comentada ênfase testemunhal, a ser discutida no primeiro grande eixo de análise; em todos os programas, seja nos de alteridade sociocultural, seja na dimensão geográfica, adere-se a um dos procedimentos-base da reportagem aprofundada ou ficcionalizada, com a exibição direta do repórter em cena, vivenciando, relacionando-se ou expondo-se ao ambiente desconhecido, como recurso de autenticação fundado num registro a um só tempo referencial e afetivo do visível. Como resultado, tanto nos programas sobre biomas e regiões do Brasil quanto nos que abordam outros países, termos como “nossa jornada”, “nossa expedição”, “nossa viagem” e “nosso caminho começou por...” são constantes, indicando a existência de uma narrativa de percurso que por vezes se sobrepõe à própria enunciação de costumes, reforçando a presença do testemunhal como elemento configurador da intriga narrativa.

Outro ponto marcante é a presença dos índices de ficcionalização, marcadamente por meio de trilha sonora, uso de grafismos e ilustrações, alguns recursos de edição de imagem e referências/alusões a outras narrativas popularmente conhecidas, que reforçam a transição entre ambientes familiares e exóticos, a evocação da etnicidade e da diferença cultural e a apreensão do desconhecido a partir de referenciais compartilhados.

Um aspecto a ser examinado em maior detalhe na segunda categoria de análise, também presente nas narrativas de Globo Repórter – em especial naquelas ambientadas fora do Brasil –, é o desenho das fronteiras e dos jogos opositivos de maneira extremamente complexa, em diferentes gradientes e níveis que ultrapassam a clássica oposição eu/nós, fundada no “brasileiro” em contraposição ao “estrangeiro”. Seja por meio da diferenciação entre cidades de diferentes regiões de um mesmo país – como no programa sobre o Vietnã, que diferencia as paisagens da metrópole das pitorescas comunidades rurais –, seja por meio da problematização das variações de costumes entre localidades, aposta-se em uma representação nem sempre binária da alteridade, reforçando sua complexidade e a redução da estereotipia. Ver-se-á, nesse sentido, que a oposição entre um Brasil (no caso dos programas de alteridade sociocultural) ou um país (alteridade geográfica) urbano/moderno e um rural/tradicional, por exemplo, é frequentemente priorizada, a fim de estabelecer referenciais e marcos comparativos entre os universos sob representação segundo lógicas opositivas habituais para o telespectador – em conexão direta com a atribuição de juízos de valor e leituras preferenciais, como debateremos mais à frente.

Assim como já identificado em estudo anterior específico sobre ficção televisiva (LOBATO, 2014a), foi mapeado o recurso da construção de personagens fronteiriços, que vivenciam a transição entre culturas e relatam suas experiências. Outro recurso englobado nas

análises sobre a categoria da construção discursiva das fronteiras, essa modalidade de testemunho calcada nas histórias de vida se manifesta de diferentes fronteiras: na escolha de entrevistados brasileiros que vivem nos países (no caso da alteridade geográfica), no depoimento de brasileiros que saíram da cidade grande rumo às comunidades e aos rincões do País (programas sobre biomas brasileiros), na exposição da intimidade dos cidadãos de países exóticos e em suas percepções sobre outras regiões desses mesmos países, na escuta de turistas que, junto dos repórteres, também fazem visitas a lugares inóspitos ou pontos famosos etc. São maneiras de, mais uma vez, reduzir a não familiaridade do outro a partir de representações que se baseiam não apenas na exposição da diferença, mas também de sua tradução a partir da voz de entrevistados que realizam o trânsito entre culturas e espaços de vivência.

Em termos de angulação temática, encontramos diferenças marcantes entre os modos com que os programas de alteridade geográfica e sociocultural abordam as regiões. Nas grandes reportagens sobre outros países, saltam aos olhos os vieses historicista e socioeconômico: programas como os sobre Moçambique, Cabo Verde e Cingapura têm ênfase em tratar da situação econômica dos países, enfatizando as principais fontes de renda, assuntos como pobreza/riqueza, saneamento e educação e as ferramentas adotadas em nível local para a progressão em indicadores como Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) e Produto Interno Bruto (PIB). Já os programas sobre Armênia, Vietnã e Laos e Camboja, apesar de tratarem também de aspectos econômico-financeiros, valorizam a longa história dos países, resgatando eventos como guerras, invasões medievais e fundamentos religiosos para expor ao telespectador a riqueza cultural da população. Como ponto em comum das narrativas de alteridade geográfica, destaca-se o viés turístico: todos os programas acabam exibindo a ida dos repórteres a locais de referência ou com viés exótico/pitoresco – o templo de Angkor Wat, no Camboja; os movimentados mercados fluviais do rio Mekong, no Vietnã; a tribo Kayan, uma das últimas em que vivem as “mulheres-girafa” da Tailândia, etc. –, reforçando uma angulação de exotismo que é típica das narrativas de alteridade.

No caso dos programas que tratam da alteridade sociocultural, há duas angulações principais, sendo uma delas compartilhada com as grandes reportagens sobre outros países. Menos frequente, o enfoque socioeconômico está presente em algumas edições analisadas – tratando de aspectos como empregabilidade, renda, infraestrutura pública e bem-estar –, como se vê, em especial, nos programas sobre a Mata Atlântica (que explora os modos de vida e fontes de renda de diferentes regiões com predominância desse bioma, da agricultura familiar ao turismo) e sobre as cidades jovens do Brasil. Neste último, o enfoque é basicamente

econômico, mostrando o crescimento de municípios recentemente instituídos ou emancipados de outras localidades a partir da exibição de vocações de negócios, incentivos industriais, microempreendedorismo e outras ações.

A principal diferença em relação ao exótico geográfico, porém, está na forte presença da temática socioambiental – algo que marca, inclusive, a linha editorial do Globo Repórter a partir dos anos 1990, que passa a valorizar programas que abordam a biodiversidade e aspectos ecológicos do País. O recorte do *corpus* de nossa pesquisa valoriza a presença de programas sobre biomas; no entanto, nota-se uma priorização da exibição de aspectos naturais – como animais exóticos, principais diferenças climáticas, vegetação etc. –, em detrimento da discussão de costumes da população local.

Programas como o que aborda o renascimento da vida no Pantanal, por exemplo, e o intitulado “Amazônia Secreta”, têm mais de 50% do tempo em tela dedicado à exibição de fauna e flora; os poucos moradores locais interpelados, no geral, falam essencialmente da própria biodiversidade local, ao invés de serem indagados sobre seus modos de vida. Questões como preservação ambiental, sustentabilidade e a descoberta de novos ambientes dentro dos próprios biomas por pesquisadores de renome são enfatizados ao longo dos programas, destacando o tom de expedição que é conferido ao trabalho de apuração jornalística.

Uma exceção com relação à enunciação de costumes reside nos programas “Brasil Abaixo de Zero” – que, apesar de tratar de questões climáticas, é quase em sua totalidade baseado no diálogo entre repórteres e moradores das regiões mais frias do País – e “Expedição pelo Rio Amazonas”, uma série de dois programas que aborda a vida das populações que residem em torno do maior rio do continente, percorrendo várias cidades a fim de exibir seus costumes e sua relação com a natureza. O viés historicista, de maneira geral, não é encontrado nos oito programas que abordam a alteridade sociocultural brasileira; do mesmo modo, as temáticas socioambientais são pouco tratadas nas grandes reportagens ambientadas no exterior – inclusive em países com relevância pública em relação ao assunto, como os do Sudeste Asiático e da África.

Do mesmo modo que em Globo Repórter, também se procedeu à observação sistemática das telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”. A observação dos capítulos e do desenvolvimento das tramas, bem como das sinopses e da descrição das personagens mais relevantes, permitiu a identificação de alguns traços e estratégias de maior recorrência, bem como o mapeamento dos principais sentidos atribuídos

à alteridade nos textos de ficção e a identificação de semelhanças e diferenças nos modos com que outros países ou biomas do Brasil são significados nas obras.

Obedecendo a um estatuto sociodiscursivo diferenciado e, também, com diferentes linguagens – já que têm horários de exibição variados – e autores, as telenovelas têm em comum o propósito de incluir, em suas tramas, núcleos e personagens que, de modo central ou não, contribuem com o desenvolvimento da intriga. É importante notar, nessa parte do *corpus*, que a experiência de alteridade não é majoritariamente tida como elemento principal para o andamento das histórias; no entanto, mantém-se como um *plot* paralelo e/ou como um gancho de abertura e impulso dramático.

Em “Além do Horizonte”, a comunidade de Tapiré é representada como uma vila vizinha à “comunidade”, onde a trama de ficção científica se desenvolve – em paralelo aos núcleos urbanos do Rio de Janeiro. Já em “Amor Eterno Amor”, percebe-se ênfase maior no cotidiano dos moradores da Vila dos Milagres marajoara, por meio da representação do sotaque local e de danças, costumes e elementos da culinária e da economia voltada à agropecuária; ao longo da história, no entanto, o foco se desloca para os personagens cariocas, inclusive com a viagem dos mais importantes personagens do Marajó – como o protagonista Rodrigo (Gabriel Braga Nunes) – para o Rio de Janeiro. Ambas as telenovelas, no entanto, mantêm personagens amazônicos permanentes no núcleo secundário, que são exibidos nas diferentes fases ao longo dos capítulos. Diversas cenas que analisaremos exibem esses momentos.

Em “Joia Rara”, a representação do Nepal está centrada no templo budista de Ananda, de onde saem três personagens de relevância para o andamento da história da reencarnação do líder: os monges Sonan (Caio Blat), Tenpa (Ângelo Antônio) e Jampa (Fábio Yoshihara) – que se instalam, também, no Rio de Janeiro. A abordagem de alteridade, no entanto, se mantém relativamente estável ao longo da trama, especialmente por conta das vivências dos monges e suas surpresas com a diferença cultural do Brasil da primeira metade do século XX.

“Salve Jorge”, por sua vez, possui uma estrutura dramática complexa, *multiplot*, combinando núcleos de classe média alta e da comunidade no Alemão, no Rio de Janeiro; um núcleo voltado à história do tráfico internacional de mulheres, liderado pela protagonista Morena (Nanda Costa) e que transita entre a Europa, a Turquia e o Brasil; e dois núcleos na Turquia, um em Istambul e outro em uma vila pitoresca da região da Capadócia. Dentro dessas várias histórias, a alteridade marca presença tanto no eixo sociocultural – por meio da exibição da rotina dos moradores do Complexo do Alemão – quanto no geográfico, por meio da Turquia.

A presença de personagens relevantes daquele país, como Zyah (Domingos Montagner) e Mustafá (Antônio Calloni), e de uma ampla gama de deslocamentos internacionais e contatos entre personagens brasileiros e turcos assegura a relevância da exibição dos costumes estrangeiros dentro da obra. Embora a história do par romântico Morena e Theo (Rodrigo Lombardi) seja o principal *plot* de “Salve Jorge”, reserva-se amplo espaço para tratar de termos, gírias e expressões em turco, tipos de dança, paisagens exuberantes de Istambul e da Capadócia e diferenças culturais – sentidas na pele por personagens brasileiros que viajam e/ou passam a morar no país, como Bianca (Cleo Pires), que vive um relacionamento com o guia turístico Zyah.

Como se explorará nas categorias de análise a seguir, elementos como a produção discursiva de fronteiras, os processos de tradução e os recursos evenemenciais e testemunhais figuram de forma marcante nas obras de ficção televisiva; embora sejam operadas de modo diferente do que é realizado nas grandes reportagens de Globo Repórter, mapeamos um desenho estrutural com diversos pontos de convergência em relação às narrativas jornalísticas. Destaca-se, por exemplo, o processo de singularização das experiências de alteridade; em função da própria natureza da telenovela, que tem seu enlace dramático fortemente calcado em personagens, a interação entre os que chegam, mudam-se ou visitam as regiões “exóticas” e seus habitantes é tratada como um ponto-chave da narrativa, em especial durante a primeira metade das tramas – quando são mais frequentes as apresentações e diferenciações de costumes.

Nas quatro tramas, a deixa ou o gancho para a abordagem de costumes é essencialmente fundada na experiência de contato. Diferentemente da reportagem jornalística, na qual os recursos didáticos são mais amplamente utilizados, em função dos códigos-padrão do gênero, as telenovelas inserem o processo de contato com a alteridade no âmbito das relações pertinentes à condução dramática, reforçando seu potencial de contribuição para a intriga narrativa.

Em “Além do Horizonte”, a diversidade cultural e os costumes de Tapiré são representados essencialmente a partir de dois eixos: de um lado, o contato entre personagens “externos”, como André (Caco Ciocler), Lili (Juliana Paiva), Rafa (Vinícius Tardio), William (Thiago Rodrigues), que vão a Tapiré em diferentes momentos como parte da busca pela “comunidade” e por pessoas desaparecidas; de outro, a rotina dos próprios tapirenses de nascença e brasileiros de outras regiões que vivem lá, como Celina (Mariana Rios), recém-chegada à vila. Os momentos voltados ao contato com a diferença cultural se estendem principalmente até a segunda metade da trama, na altura dos capítulos de fevereiro de 2014;

após isso, o foco se direciona à luta contra os autoritarismos dos que gerem a comunidade liderada por LC (Antônio Calloni) e Hermes (Alexandre Nero), vizinha a Tapiré.

As experiências de contato protagonizadas pelos personagens que viajam a Tapiré demonstram grande esforço em demonstrar o exotismo de uma vila ribeirinha isolada no coração da Amazônia, em contraposição à cidade grande. O povo local é mostrado como excêntrico e supersticioso, por meio de questões como a lenda da “Besta” e a demonstração da fé e das tradições diretamente vinculadas à floresta, como o uso de ervas medicinais – que acabam gerando cenas com conflitos, surpresas e descobertas por parte dos personagens cariocas. No outro rumo, também há um fluxo de personagens para a capital fluminense, especialmente das irmãs Ana Fátima (Yanna Lavigne), Ana Selma (Luciana Paes) e Ana Rita (Mariana Xavier), que ficam maravilhadas com a vida na cidade grande.

O mesmo contato com o outro mediado pelo personagem é visto em “Amor Eterno Amor”, com a motivação da ida de familiares de Rodrigo até a Ilha do Marajó, após descobrir que ele seria o filho desaparecido de Verbena (Ana Lúcia Torre). Fernando (Carmo Dalla Vecchia), um vilão típico, e a mocinha Miriam (Letícia Persiles) protagonizam boa parte das cenas de contato com as diferenças culturais da Vila dos Milagres, com destaque para o desdém do primeiro desde sua chegada a Belém (PA) e o fascínio de Miriam pela diversidade cultural marajoara. Em “Joia Rara”, a viagem dos monges ao Rio de Janeiro também rende diversas cenas de surpresa ao descobrirem costumes diferenciados do Brasil e inclusive questionarem alguns de seus valores – como Sonan (Caio Blat), que aos poucos se apaixona por uma brasileira e ao fim decide por abdicar de seus votos.

“Salve Jorge”, no quesito da singularização da experiência de contato, porém, é o principal destaque, em função da ampla circulação de personagens entre os núcleos no Rio de Janeiro e na Turquia. Como de costume em outras tramas de Glória Perez, são promovidos encontros amorosos entre personagens de culturas conflitantes, viagens turísticas que acabam dando partida a *plots* paralelos e, por vezes, improváveis cruzamentos de núcleos, com o único fim de valorizar as experiências mediadas de contato com discursos da diferença cultural. Os diálogos entre personagens brasileiros e turcos durante visitas – como quando Bianca (Cleo Pires) chega à Capadócia, ou quando Stenio (Alexandre Nero) chega a Istambul e é recepcionado por Mustafá, que conta sobre as origens milenares da cidade e sua diversidade cultural – acabam dando impulso a cenas que, mesmo sem contribuição para sanar o *plot* central, tornam-se prioridade por alguns capítulos.

A singularização da experiência, alinhada ao elemento testemunhal identificado nas narrativas de Globo Repórter, acaba por evocar outro recurso marcante das telenovelas que

tratam da alteridade, que será examinado em detalhes no segundo eixo de análise: a promoção das “viagens simbólicas” (BUONANNO, 2004) como ferramenta de demarcação de fronteiras. A mobilidade de personagens nas tramas de ficção, com a crescente exibição de paisagens internacionais, é, como vimos, uma tendência na ficção televisiva brasileira que se reforçou nas últimas décadas (TONDATO, 2010). Acreditamos que o mesmo fenômeno também ocorre nas narrativas de alteridade sociocultural, como se nota, em nosso *corpus*, especificamente nos capítulos e cenas de “Além do Horizonte” e “Amor Eterno Amor” que trabalham com deslocamentos e experiências de alteridade vividas pelas próprias personagens a fim de movimentar *plots* e, ao mesmo tempo, criar um contexto propício para a enunciação de costumes e tradições locais.

Nesse mesmo rumo, a construção de fronteiras a partir de polos opostos e comparações entre o Brasil, outros países e/ou regiões distantes (em nosso caso, as comunidades amazônicas) também emerge como uma estratégia de construção do outro nas telenovelas brasileiras. Essa característica está presente nas quatro obras analisadas, com dois mecanismos de operação igualmente distribuídos ao longo dos capítulos: dentro dos diálogos ou por meio de cenas de transição.

Nos diálogos, os jogos opostos podem ser formados em duas direções: de forma “natural”, por meio da conversação entre um personagem “familiar” e um “exótico”, ou de maneira dirigida, como quando personagens pertencentes ao núcleo “exótico” conversam entre si – normalmente, com ar ligeiramente artificial – para explicar uns aos outros a origem e a natureza de alguns costumes. Na segunda categoria de análise, serão elencados exemplos de cenas que atendem às duas modalidades, demonstrando a existência de processos de tradução e construção discursiva de fronteiras que, embora com códigos e modelos próprios da ficção, acabam atuando de modo análogo às operações das grandes reportagens de Globo Repórter na demarcação entre o familiar e o distante, permitindo a compreensão dos elementos culturais deste a partir da clara definição entre o que lhe é exclusivo, próprio e diferencial.

A utilização das cenas de transição, por sua vez, é um recurso empregado que também se alinha à edição das narrativas jornalísticas de Globo Repórter. Para esclarecer o momento em que a trama das telenovelas se desloca de um país ou região para outro, são utilizadas diversas imagens panorâmicas que reforçam o exotismo local – como no caso das áreas alagadas ocupadas por búfalos, na Ilha do Marajó de “Amor Eterno Amor”, as palafitas cercadas de densa floresta em “Além do Horizonte” ou os templos de Katmandu, em “Joia Rara”. Nas primeiras vezes em que é feita essa transição – normalmente, no capítulo de

estreia da telenovela –, a imagem vem acompanhada de uma legenda indicando a localização retratada.

Em “Salve Jorge”, o investimento nesse tipo de recurso é mais frequente, já que boa parte dos capítulos registra mais de uma ida e vinda entre o Rio de Janeiro, Istambul e/ou a região da Capadócia. Assim como já feito em outras telenovelas de Glória Perez, como “Caminho das Índias” (2009), também se utiliza uma arte com uma janela estilizada, atrás da qual se exhibe alguma paisagem turca e por através da qual se faz um *zoom*, rumo à alteridade. Tais recursos, além de reforçar a lógica das viagens simbólicas, atuam em um complexo jogo opositivo de natureza visual, que contribui para o referenciamento geográfico da trama e demarca a transposição das fronteiras – simbólicas e espaciais.

Assim como no caso de Globo Repórter, buscamos identificar as orientações e angulações de maior ênfase dentro dos universos de alteridade. Em função da própria natureza do gênero de ficção seriada e do formato de telenovela, há alinhamento geral entre as quatro obras aqui analisadas: todas têm como principal foco a abordagem sociocultural. São enfatizados, nos momentos em que a trama expõe o outro por meio de diálogos, paisagens, personagens ou mesmo descrições e recursos estéticos (trilha sonora, cortes, artes/ilustrações etc.), aspectos como língua, sotaque, gírias, relações familiares e conjugais, padrões de habitação, meios de transporte, culinária, indumentária, música, dança e artes de forma geral.

Há pouco espaço para a discussão de aspectos socioeconômicos ou ambientais, que, como vimos, são tratados nas narrativas de Globo Repórter sobre outros países e regiões do Brasil, por exemplo; como exceções, figuram as ações de *merchandising social* sobre tráfico internacional de mulheres em “Salve Jorge” (que, no entanto, não têm foco na Turquia ou em outros países críticos em relação ao tema, como a Espanha) e alguns diálogos esparsos sobre as condições de vida em Tapiré, em “Além do Horizonte”, e Vila dos Milagres, em “Amor Eterno Amor”. Em função da própria natureza temática da telenovela, centrada em relações humanas e conflitos de natureza maniqueísta ou voltados à tensão entre classes, encontramos maior ênfase na tematização dos aspectos culturais essenciais, como a diversidade linguística e diferenças nos modos de interação social entre indivíduos de diferentes gêneros ou classes sociais.

Com relação às diferenças entre as dimensões de alteridade sociocultural e geográfica nas telenovelas, notamos que – assim como em Globo Repórter – são adotadas variações em termos de frequência, ênfase e priorização das estratégias de representação do outro. Um dos principais itens é a questão do referenciamento e da marcação geográfica – que, embora seja generalista em ambas as dimensões, se mostra mais precisa nas obras que abordam a

alteridade dentro do Brasil. Em “Amor Eterno Amor”, em especial, desde o início nota-se a preocupação – via diálogos e legendas sobre imagem panorâmica – em delimitar a localização da Vila dos Milagres, como quando o jornalista Pedro (André Gonçalves), paraense e residente em Belém (PA), conversa sobre a Ilha do Marajó e sua distância em relação à capital com Tobias (Erom Cordeiro), natural da Vila, que o leva de barco até lá.

No caso das telenovelas de alteridade geográfica, a localização é pouco clara em diversos momentos. Em “Joia Rara”, por exemplo, não se menciona se o templo de Ananda está de fato situado no Nepal – embora as gravações tenham sido realizadas no país, inclusive na capital Katmandu. Os personagens chamam a região de “o Tibete”, fazendo referência ao território ocupado pela China e alvo de disputas ao longo do século XX. Em “Salve Jorge”, há referenciamento claro em relação a Istambul, no entanto, a região da Capadócia, situada na Anatólia Central turca e composta de cerca de 15 mil quilômetros quadrados, é exibida de maneira genérica, em suas paisagens turísticas – nas quais há cenas frequentes do guia Zyah com seus clientes – e também na representação da vila onde reside o núcleo local.

A observação do material audiovisual da pesquisa em termos gerais, por fim, denota a presença de estratégias compartilhadas por ambos os gêneros e formatos narrativos aqui selecionados para análise – ao mesmo tempo em que são evocadas diferenças e variações, tanto nos modos com que tais recursos se aplicam aos textos jornalístico e de ficção quanto na abordagem das dimensões sociocultural e geográfica de alteridade. Aspectos como a ênfase testemunhal e a singularização, a construção discursiva e imagética de fronteiras, a exploração da diferença sociocultural como recurso narrativo e a dimensão evenemencial dos processos de contato e interação são alguns dos pontos de convergência nos modos com que o(s) outro(s) se converte(m) em discurso nas narrativas de alteridade da televisão brasileira.

Guiados por estes primeiros achados e percepções, partiremos, nas próximas páginas, à observação de trechos, programas, cenas e capítulos de Globo Repórter e de “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor” e “Salve Jorge” que atuam como registros materiais de sustentação às hipóteses, aos eixos estruturais e aos apontamentos traçados, atravessando reflexões baseadas no referencial teórico-analítico que apresentamos e discutimos.

10. TESTEMUNHO, IMERSÃO, EVENEMENCIALIDADE: O CONTATO COM O OUTRO E A AUTENTICAÇÃO DO REAL

A opção de se ter o processo de autenticação do real fundado a partir do testemunho e da experiência de contato como uma categoria estruturante para observar as estratégias de representação da alteridade figurou como um processo natural, em meio à observação dos vestígios do *corpus* aqui abordado. Na realidade, mesmo um exercício de leitura superficial das diferentes narrativas que povoam a grade de programação das emissoras de TV aberta do Brasil logo revela a preponderância do testemunhal como um código fundante do modelo televisual contemporâneo, a que nos tornamos acostumados ao ponto de não perceber suas variâncias, contradições e complexidades.

Ficções, programas jornalísticos e hídricos, documentários, shows de talentos, *reality shows*, séries, programas de *infotainment* – todos, em maior ou menor medida, acabam recorrendo aos modelos de autenticação do universo representado a partir de algum tipo de singularização, de transmissão da experiência baseado no registro da interação de alguém com o ambiente. Do entrevistado que chora diante de uma tragédia e tem sua imagem – editada – exibida no telejornal ao apresentador de programa de auditório que visita os lares de celebridades, passando pelo repórter de canal de notícias 24 horas que, gaguejando e reforçando o improviso da situação, lê atualizações anotadas em papel durante entrada ao vivo e pela personagem de série que encena o choque diante de um acontecimento trágico, a pontuação de algo que é narrado a partir de uma perspectiva singular, de alguém que viveu ou vive (ao vivo) determinado fenômeno, figura como recurso básico para a produção de verdade em diferentes regimes discursivos.

Se tal fato já é facilmente observável na produção audiovisual em geral, quando tratamos das narrativas de alteridade – que, como vimos, têm a situação de descoberta do outro em seu cerne – a operação se torna, mais que um recurso comum, uma necessidade. Acreditamos que uma narrativa que se volta à compreensão e à tradução do outro tem no testemunho um recurso básico de construção dramática, tanto no rumo de gerar identificação com o telespectador – que, *a priori*, aceita percorrer o desconhecido pelo olhar de um operador de imagens e discursos, fictício ou não, “aceitando”⁴⁵ sua perspectiva – quanto no de

⁴⁵ Os modernos estudos sobre os processos de enquadramento e leitura da realidade em narrativas televisivas consumidas pelo público denotam que tal “aceitação” dos conteúdos esteja mais ligada à construção de um pacto – baseado na credibilidade e no estatuto discursivo de quem fala – do que à crença absoluta naquilo que é narrado. Nesse sentido, precisa-se adotar a perspectiva de leituras preferenciais (HALL, 1997) que são a todo

estruturar o processo diegético e a coerência interna do relato, acionando a verossimilhança e servindo à produção sociodiscursiva do acontecimento.

Discutimos anteriormente a presença da categoria do testemunho dentro do formato jornalístico de grande reportagem, por um lado, e do noticiário televisivo, por outro. Historicamente, a busca pela autenticação dos fatos marcados no discurso informativo é operada em dois níveis: um, de natureza extradiscursiva, concernente ao próprio estatuto do jornalismo como sistema de mediação e construção dos acontecimentos (SODRÉ, 2009), regido por uma disciplina de checagem e retransmissão dos fatos segundo princípios que asseguram sua credibilidade dentro do contrato de comunicação; e outro, concernente ao próprio modo de narrar. Este último aspecto, que nos é especialmente interessante, alude não ao *quê*, mas ao *como* se conta; ou seja, como é feita uma construção que opera no rumo do efeito de real (BARTHES, 1988), a um só tempo reforçando os traços referenciais do relato – posto que se busca reduzir o distanciamento entre o contar algo e o vivenciar algo – e revestindo-o de matizes de ficcionalidade, a partir da visada afetiva de uma testemunha que é simultaneamente autora e personagem do relato.

É esse o elemento que encontramos tão frequentemente no jornalismo, por meio de recursos como a singularização ou personalização das notícias, mas que, de forma menos evidente, também figura nas narrativas de ficção seriada – como notamos ao longo da observação do material audiovisual selecionado para a pesquisa.

Em linha com o que defendem Resende (2012) ou Farré (2004), consideramos a emergência de regimes discursivos de viés afetivo dentro das narrativas de informação, marcadas pela dramaticidade e pela adoção de índices de ficcionalização; nestes regimes, o testemunho é também um elemento constitutivo de dramaticidade, por atuar como espaço da assunção da singularidade e da subjetividade do indivíduo na tela. Consideramos também que, na outra mão, a focalização do testemunho é necessária à intriga das narrativas de ficção – neste caso, justamente para reforçar sua factualidade.

Em minucioso estudo sobre os códigos da reportagem no jornalismo de revistas, Casadei (2013) retoma, ancorada nos estudos sobre o discurso, a perspectiva de que a função testemunhal “pode ser identificada a uma função de verdade nas narrativas jornalísticas ou, em outros termos, porque ela engendra um efeito de real a partir de sua inserção no texto” (CASADEI, 2013, p.216), amplamente fundamentada em um estatuto social próprio de determinados gêneros – no caso por ela estudado, do jornalismo. A autora recobra os

momento negociadas, em um contexto de intensos processos de mediação e pluralização de regimes de visibilidade nas representações midiáticas.

raciocínios de Ricoeur (2007) para atestar que o processo testemunhal só se efetiva “porque pressupomos que uma pessoa é capaz de dizer a verdade”, ou seja, evocando “o caráter moral do testemunho e o seu estatuto como um laço de sociabilidade” (CASADEI, 2013, p.216).

Nessa perspectiva, e ainda com base em Ricoeur, aponta-se a articulação de três momentos ou articulações dentro do testemunho: a captura do relato em si, ou seja, o “eu estive lá”; uma solicitação de crença por parte do narrador, ou, como a autora diz, “acreditem em mim”; e uma espécie de benefício da dúvida, ou, nas palavras de Casadei, uma interpelação que transmite uma ideia central: “se não acreditarem em mim, perguntem a outra pessoa”. Esse percurso indica, portanto, que o testemunho é um complexo mecanismo simultâneo de enunciação e de posicionamento do próprio sujeito que testemunha, com base em uma presunção de veracidade que supõe a crença na intervenção operada por alguém (o jornalista, a personagem de ficção, o narrador etc.) sobre um mundo que foi visto e marcado narrativamente.

Em termos estritos, acreditamos que essa operação apenas reforça algo que é da ordem dos processos sociais e da linguagem de uma forma mais geral: o estabelecimento de um pacto de confiança entre os indivíduos que participam da situação de comunicação. Em nosso caso, observamos um *corpus* que combina tanto testemunhos de natureza jornalística – no caso, os operados pelos repórteres e entrevistados de Globo Repórter – quanto aqueles que são trazidos por personagens de ficção, no caso das telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”. Em ambos os universos narrativos, identificaremos diferentes tipos de testemunhos que convocam o telespectador ao reconhecimento dos estatutos de gênero e suas promessas de verdade (aqui, entendida como categoria sociodiscursiva, constituída no âmbito relacional); dentro deles, figuram relatos que falam de um outro que o espectador pode não acessar diretamente, mas que é trazido pela grande reportagem ou pelas tramas de ficção de acordo com os próprios princípios, limitações e relações com o real-histórico que compõem tais gêneros e formatos.

Se, conforme aponta Casadei (2013), a função testemunhal pode ser definida como uma estratégia discursiva a partir da qual “há uma confirmação da suposta existência de um acontecimento noticiado a partir da evocação a pessoas que assistiram ou presenciaram esse evento” (CASADEI, 2013, p.156), somos levados a crer que a atestação e assunção da verossimilhança nas narrativas televisivas transcorre, nos gêneros e formatos, obedecendo à mesma lógica de reiterar experiências de contato como registros afetivos de mundos possíveis (fictícios ou não) – no jornalismo, produzindo dramaticidade; na ficção, conferindo-lhe caráter documental-realístico. Em suma, ao pensarmos na autenticação do real pelo

testemunho, devemos considerá-la a partir da dupla direção em que se move: a de reforçar o caráter dramático e imersivo dos registros narrativos, por um lado, e de atestar sua dimensão referencial e de objetivação, por outro, sempre com base na construção de um estatuto, de um acordo de crença e de uma promessa de realidade.

De volta aos raciocínios de Barthes (1988) sobre o conceito de efeito de real, podemos notar que a ênfase testemunhal é um dos mecanismos de base para sua produção, por meio da articulação de um estado de coisas que é capturado em sua materialidade pelo registro audiovisual (jornalístico ou de ficção). Como afirma o autor, em uma análise que percorre o movimento do realismo literário e seus modos de diferenciação da narrativa romântica, há diferentes modalidades de objetivação das histórias marcadas por certa “obsessão” pela realidade; em suas palavras, “a referência obsessiva ao ‘concreto’ (...) está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar - e reciprocamente” (BARTHES, 1988, p.187). O autor, inclusive, posiciona o realismo na literatura em um mesmo espírito que também abarca outros campos, como a museologia, a fotografia e a própria imprensa. Em suas palavras:

É lógico que o realismo literário tenha sido, com algumas décadas de diferença, contemporâneo do reinado da história “objetiva”, ao que se deve acrescentar o desenvolvimento atual das técnicas, obras e instituições fundamentadas na incessante necessidade de autenticar o “real”: a fotografia (testemunha bruta “do que esteve presente”), a reportagem, as exposições de objetos antigos (o sucesso do show Tutancâmon mostra-o bem), o turismo aos monumentos e lugares históricos. Tudo isso diz que ao “real” é reputado bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de “função”, que sua enunciação não precisa ser integrada numa estrutura e que o “ter-estado-presente” das coisas é um princípio suficiente da palavra (BARTHES, 1988, p.188).

O que nos parece interessante é notar que, nascido a partir dessa necessidade de autenticar o real a partir do distanciamento de simbolismos e polissemias, o testemunho acabou transcendendo a mera função referencial/indicial, servindo à produção do efeito de realidade por meio de estratégias de mobilização do sensível. Assim, relato vital e relato referencial passaram a atuar em sintonia por meio da figuração ativa daquele que narra na cena que é por ele descrita.

Aqui, cabe retomar os raciocínios de Jost (2009) a respeito das promessas de realidade dos gêneros televisuais – que em muito explicam essa complexa e paradoxal operação de *ficcionalidade realística*. Ao enquadrar o testemunho como uma categoria que supera a objetividade e indicialidade puras (JOST, 2009, p.23), o autor acaba opondo-o à chamada

promessa de restituição – que pode ser entendida como uma operação de imagem-índice, um vestígio material de determinado momento, fraco em simbolismo, que buscaria “restaurar” uma situação (ao vivo ou de forma gravada) com o mínimo de interferência subjetiva, como no caso de câmeras de segurança ou exibições não descritas de um conjunto de imagens feitas em determinada locação. Para Jost, diferentemente dos relatos brutos de restituição, a promessa de autenticidade no testemunho não se restringe ao olhar eletrônico da câmera, lançado sobre o mundo; é, também, a promessa de um enunciador, um humano que se conecta à cena, que a vive e a transmite na forma de um relato que, por sua vez, corresponde a uma intervenção direta sobre o mundo.

Essa discussão se alinha à perspectiva, defendida por Soares (2015), de que novos modelos de operação realística emergem nas produções audiovisuais contemporâneas, possivelmente “como sintoma de uma época pautada pelo desajuste, pelo transbordamento e pelo conflito” (SOARES, 2015, p.219). Com uma discussão especialmente focada em produções que promovem a hibridação de linguagens – como os *reality shows* e os programas pertencentes ao denominado “factual entertainment”, gênero comum na televisão britânica, por exemplo –, a autora indica que cada vez mais a linguagem de TV ultrapassa o clássico modelo do realismo referencial, passando a incorporar técnicas e elementos de linguagem que reforçam a estetização, a sensibilidade e a função expressiva dos relatos. Este seria um tipo de realismo de viés:

crítico e político, oscilando entre uma forma documental de expressividade e o melodrama ficcional narrativo. Para além da construção de efeitos de realidade, em que ocorre o mascaramento dos processos de ficcionalização nela implicados, vemos nas narrativas audiovisuais uma espécie de retorno pregnante do real (na forma de choque, paixão ou horror) contrapondo-se ao elogio disperso da ficção (na encenação reiterada do mundo vivido) (SOARES, 2015, p.219).

O esforço da autora em traçar um mapeamento dos elementos constituintes desses novos realismos resulta na apresentação de seus marcos de linguagem. Entre eles, estão uma estética realista, calcada no modo de edição e montagem das narrativas; a ênfase em visualidades precárias, com uma operação mais bruta da câmera que reforça a experiência de contato sem traços evidentes da intervenção mediadora; a assunção de novos regimes de visibilidade, com a exploração de aspectos e temas contraditórios, de vozes dissonantes e de ambientes nem sempre priorizados nas representações midiáticas tradicionais; e, também e mais importante para nosso propósito, a retórica testemunhal e a “partilha do sensível”, que

valoriza a exposição dos sentimentos, das intimidades e das reações e emoções daqueles que figuram na representação (personagens, repórteres, apresentadores etc.). O que podemos apreender dessa discussão é que a dimensão imersiva e sensível dos testemunhos é indutora do próprio efeito de realidade, calcado sobre novas bases que transcendem a clássica visão referencialística vigente em tempos anteriores.

Esse processo evoca, também, discussões já realizadas sobre as relações entre imagem e experiência – em especial, sobre a dimensão evenemencial dos registros do mundo. Combinando um tipo de captura singular de um estado de coisas, um vestígio de determinado fenômeno e a postura de quem opera este discurso diante do mesmo fenômeno, as por nós denominadas imagens evenemenciais seriam lugar dessa dupla operação de registrar uma cena e compô-la, vivê-la e ao mesmo tempo enunciá-la, gerando determinados enquadramentos e leituras. Movidos pela indagação de como esse processo se dá dentro das narrativas que convocam à descoberta e compreensão do outro, constatamos a existência de processos análogos dentro da grande reportagem e da telenovela.

Nas narrativas de Globo Repórter, encontramos traços marcantes da retórica testemunhal em todos os 16 programas analisados. Seja naqueles que versam sobre outros países, seja nos voltados à alteridade sociocultural, notamos diferentes modalidades de testemunho, que cobrem tanto as fontes selecionadas para ilustrar os temas – moradores das regiões apresentadas, vozes especializadas – quanto os próprios repórteres participantes da cena, em interação com eventos, paisagens e objetos dos ambientes exógenos. Apesar de conferir traços de ficcionalidade às reportagens, esses testemunhos operam essencialmente na ênfase da própria natureza documental-jornalística dos programas, reforçando a veracidade dos dados, confirmando assertivas narradas em *off* pelos repórteres e inserindo o próprio processo de apuração como parte constituinte da intriga.

Nas quatro telenovelas do *corpus*, também encontramos a retórica testemunhal, em especial nas cenas e sequências que mobilizam o trânsito e a interação entre personagens de diferentes países e regiões. Visando a um tipo de autenticação do real de viés pedagógico-formativo – falar de como é estar na Amazônia, no caso da alteridade sociocultural; como é a vida e como se dão os choques culturais nas interações transnacionais, no caso da alteridade geográfica –, tais testemunhos reforçam a dimensão informativa da ficção televisiva, em alguns casos; em outros, trabalham a favor da construção de *plots* paralelos que se alternam entre o humor, experiências turísticas de personagens em viagens ou contatos entre núcleos que habitualmente caminham de forma separada na complexa estrutura narrativa das telenovelas.

Em nossa observação, percebemos diferentes modos de operação da retórica testemunhal, com ênfases e incidências diferentes dentro dos produtos audiovisuais. Para fins de operacionalização da análise, identificamos três movimentos ou direções pelos quais a estratégia se move, dissociáveis apenas em termos formais-analíticos (visto que comumente são apresentados de maneira conjunta). São eles:

- (a) As *narrativas de trânsito*, que envolvem o próprio percurso das equipes de reportagem ou dos personagens de ficção a diferentes regiões do Brasil ou aos territórios dos países situados em outros continentes.
- (b) Os *testemunhos de contato*, que envolvem a “experimentação” da alteridade a partir do registro das situações de interação com pessoas das localidades apresentadas – no caso da grande reportagem, por meio de diálogos (encenados ou não), da exibição da intimidade e dos costumes do outro em passagens de vídeo e sonoras, do uso de indumentárias, adereços ou acessórios pertencentes às culturas exógenas, do consumo de alimentos etc.; no caso das telenovelas, mediante situações de choque cultural ou contatos iniciais entre personagens de núcleos de diferentes regiões abordadas nas tramas.
- (c) Os *registros evenemenciais*, que consistem na observação e na contemplação, normalmente acompanhadas de expressões de ênfase, juízos de valor e opiniões, de paisagens, pontos turísticos e/ou acontecimentos locais que exprimem tanto a natureza dos discursos da diferença quanto a experiência singular de um repórter ou personagem de ficção ao deparar-se com tais ambientes.

10.1. As narrativas de trânsito: jornada rumo à alteridade

A primeira dimensão, das *narrativas de trânsito*, aparece com bastante frequência, por razões óbvias, nos programas de Globo Repórter ambientados em locais de difícil acesso; é o caso, por exemplo, das edições que tratam de biomas como Amazônia, Pantanal e Pampa Gaúcho, nos programas de alteridade sociocultural, e nas grandes reportagens sobre países como Laos e Camboja, Vietnã e Armênia, na categoria geográfica. São explorados aspectos como a dificuldade de se chegar a determinadas cidades ou regiões, o ineditismo de Globo Repórter em exibir imagens sobre elas, os percalços enfrentados pelas equipes ao longo do deslocamento e a beleza das paisagens encontradas pelo caminho, tidas como uma espécie de

bônus dentro de um trajeto que teria, como principal função, viabilizar a execução das matérias – mas que acaba, no fim, também configurando sua construção narrativa.

No caso das edições sobre outros países, é notável o interesse de descrever descobertas inusitadas ao longo do caminho, como vilarejos pitorescos, personagens de beira de estrada, problemas em estradas e elementos arquitetônicos; já nas edições sobre biomas e regiões do Brasil, o enfoque está no detalhamento de aspectos de biodiversidade (fauna e flora) e belezas naturais dos percursos, tendo como exceções os programas de angulação temática socioeconômica – como as edições sobre a Mata Atlântica e as cidades jovens do País.

Quanto à distribuição dentro dos programas, em função da diversidade de paisagens apresentadas nos programas sobre outros países – que se concentram em mais de uma cidade ou região do território –, as narrativas de trânsito acabam, no caso das reportagens de alteridade geográfica, espalhando-se pelos blocos. Já nas de alteridade sociocultural, nota-se a incidência desse tipo de testemunho logo no começo dos programas, quando é feita a exibição das saídas das equipes de cidades de maior porte ou comunidades próximas aos locais de gravação. Há, no entanto, casos de testemunhos de trânsito intersticiais nas reportagens sobre o Pampa Gaúcho, pertencente à série “Pelos ares do Brasil”, em que há várias tentativas de a equipe fazer viagens de balão para sobrevoar o bioma; sobre a Mata Atlântica, com viagens entre os estados do Espírito Santo e do Rio de Janeiro; sobre as cidades jovens do Brasil, situadas de Norte a Sul do País e, portanto, intercaladas por diversas imagens das equipes de reportagem em deslocamento terrestre; e sobre a expedição pelo rio Amazonas, em cuja edição duas equipes fazem viagens ao longo de todo o programa, justamente em função da pauta voltada ao percurso do rio pela América do Sul.

O programa sobre a Armênia, exibido em 22 de agosto de 2014, já começa com uma promessa do apresentador Sérgio Chapelin especialmente pertinente à nossa análise: “O Globo Repórter de hoje releva a beleza de uma terra nunca mostrada pela televisão brasileira: a Armênia, primeiro país do mundo a adotar o cristianismo”. Como afirmado anteriormente, a própria menção ao processo de apuração como fato diferencial ou feito difícil evoca um estatuto de credibilidade e veracidade ao testemunho que será trazido de forma global pela grande reportagem – entendida como um olhar singular e inovador sobre um país distante. Tal recurso serve para anunciar algumas operações que são claramente observáveis ao longo do programa.

Ao descrever um pouco do que será visto, Chapelin continua a reforçar a ideia de um conjunto de experiências únicas vividas pelas equipes: “nossos repórteres embarcam num dos maiores teleféricos do mundo”, adianta. O início do programa traz uma explicação, baseada

em imagens da capital Erevan e em uma passagem de vídeo da repórter Mônica Teixeira, sobre as origens soviéticas do país, seu porte e sua história ancestral. Logo em seguida, a equipe já parte para uma viagem ao interior do país, sistematicamente referenciada na forma de imagens e relatos sobre o trajeto percorrido e as características geográficas de cada região. Acompanhemos o texto e visualizemos alguns *frames* da edição, que revelam importantes estruturas e mecanismos de comparação que serão examinados na seção seguinte de nossa análise:

Off: Pelo interior, cruzar o país de uma ponta a outra não exige grande esforço. A Armênia é quase do tamanho de Alagoas, o segundo menor estado brasileiro. Mas, nesse pequeno território, cabe muita beleza.

Passagem: No interior do país tem paisagens lindas, como essa. São montanhas e paredões de rochas. É um cenário incrível.

Off: Seguimos rumo ao sul, para uma região perto do Azerbaijão. A fronteira da Armênia com o país vizinho foi fechada nos anos 90 por causa de uma disputa de território.

Passagem: A gente tem que ficar por aqui porque a partir dessa cancela já começa uma zona de segurança. A gente tá a cerca de um quilômetro da fronteira do Azerbaijão – aquelas montanhas lá ao fundo já fazem parte do país vizinho. Essa é uma zona proibida e só quem tem autorização especial pode passar (GLOBO REPÓRTER, 2014).

A alternância entre o texto em *off* e as passagens, com figuração de Mônica Teixeira no vídeo, reforça o caráter de testemunho voltado à narrativização do trajeto rumo à alteridade. No primeiro *off*, já são exibidas imagens do veículo em que ela está em movimento; o corte para a passagem de vídeo é operado de modo a mostrar a repórter sentada no banco frontal de passageiro do veículo da equipe; do lado de fora, a câmera faz um percurso entre Mônica, que está falando, e a paisagem montanhosa por ela mencionada, no “como essa”. No trecho seguinte, a mesma fórmula é repetida, com alternância entre imagens das paisagens vistas ao longo da estrada e uma passagem de vídeo. No entanto, a retórica testemunhal se fortalece quando a repórter se posiciona em frente à catraca que separa um caminho restrito da estrada – é o local de início da fronteira com o Azerbaijão. Fortalece-se o vínculo direto entre os fatos brutos do mundo e a narrativa do programa a partir de uma descrição minuciosa da cena, outro elemento-chave do formato de grande reportagem.

Figura 1. Mônica Teixeira descrevendo as paisagens da Armênia de dentro do veículo da reportagem.

Fonte: “Globo Repórter”, 2014.

Mais à frente no programa, a mesma lógica se repete. Enquanto descreve e percorre as vilas de cavernas encravadas nas montanhas do Sul armênio, Mônica encontra moradores que habitavam essas casas, abandonadas em meados dos anos 1970. A partir daí o programa deixa de falar de questões amplas do país e investe em uma pequena expedição, guiada por um grupo de senhores idosos, com idades entre 67 e 86 anos, até as antigas moradias. Aqui, reforça-se uma narrativa de trajeto bastante frequente nas reportagens analisadas – a que mostra o cansaço físico e a dificuldade que o repórter enfrenta para poder visitar um ponto turístico mais distante ou descobrir um local inusitado.

Off: Convidamos nossos amigos para serem os guias e mostrarem o lugar onde viveram. Rodamos poucos minutos de carro e fomos fora do vilarejo. Os atuais moradores do local nos dão as boas-vindas ao mostrar uma cobra no meio do mato. Seguimos por caminhos estreitos, ora no meio da mata, ora contornando a montanha.

Passagem: Não é uma trilha fácil, viu? Muita subida... tem pedras, a gente corre o risco de escorregar e tá ao lado de um penhasco, mas este é o caminho que as pessoas naquela época faziam todos os dias.

Off: Para os três amigos, parece moleza. A vida nas montanhas fortaleceu as pernas deles (GLOBO REPÓRTER, 2014).

Figura 2. Durante passagem, repórter tropeça e se apoia em pedras em sua caminhada às cavernas.

Fonte: “Globo Repórter”, 2014.

Mais adiante no programa, o mesmo recurso é adotado com a abordagem do deslocamento. Antes de chegar à região de Jermuk, chamada “terra das águas quentes” e muito procurada por turistas em função dos spas dedicados a banhos terapêuticos e contato com as águas enriquecidas do local, a equipe de reportagem enfrenta dificuldades nas estradas de terra. São exibidas imagens dos carros andando por elas e, em seguida, atolando – inclusive os de Globo Repórter. O cinegrafista registra tudo, inclusive a hora em que Mônica desce do carro e consegue carona com outro jipe; nessa parte do programa, não há nenhum tipo de descrição ou detalhamento específico sobre a região, sobre as condições das estradas ou mesmo sobre de onde vieram os turistas.

Off: A terra das águas quentes fica ainda mais alta, a 2.100 metros de altitude. Pegamos um caminho entre pastagens, rios e cheio de imprevistos. Os dois carros que levam a nossa equipe encalham no mesmo lugar. Para nossa sorte, alguns turistas seguem na mesma direção.

Passagem: a gente conseguiu carona com um outro jipe, a gente conseguiu seguir viagem. Vambora? (GLOBO REPÓRTER, 2014).

Com um objetivo claro e estrito de demonstrar as dificuldades do processo de apuração, esta passagem reitera a dimensão referencial do efeito de real – que, conforme apontado por Barthes (1988), alude a uma descrição de elementos anódinos, pontos da cena, pequenos detalhes que servem unicamente para evidenciar a estrutura significativa e reforçar a verossimilhança. Este tipo de passagem, no qual a própria repórter figura como personagem que enfrenta problemas e busca soluções, é ainda mais significativa em função da convocação

(“Vambora?”) de Mônica, interpelando o telespectador. Ao mesmo tempo, o uso de trilha sonora que evoca tensão e a escolha por enfatizar os percalços rumo às águas de Jermuk também nos parece reforçar a dramatização da própria alteridade – aqui, na forma de um país com trilhas de difícil acesso, que precisa ser percorrido como parte de uma espécie de aventura. Retornaremos a este ponto em outros momentos de nossa análise.

Intervenções diretas do repórter rumo à câmera que interpelam o telespectador, como a realizada por Mônica, são frequentemente realizadas nos programas de alteridade sociocultural e geográfica de Globo Repórter. Muitas vezes, também se adota a primeira pessoa do singular – referindo-se o repórter à sua própria vivência – ou do plural – quando o objetivo é falar de questões gerais, que impactam toda a equipe de produção e reportagem, como o cansaço físico –, para reforçar o viés singularizado.

No segundo quesito, a repórter especial Glória Maria protagoniza algumas cenas dessa natureza em materiais por nós analisados sobre outros países, conferindo às suas reportagens um tom de expedição – é o caso do programa sobre o Vietnã, exibido em 5 de abril de 2013. Durante a reportagem, um dos locais visitados é Halong Bay, região visitada por mais de dois milhões de estrangeiros por ano e que reserva belas paisagens de comunidades de casas flutuantes, grutas e cavernas a dezenas de metros do nível do mar. A repórter faz questão de descrever em primeira pessoa as etapas para subir à “gruta paraíso” e, ao final, alcançar uma vista panorâmica do local – desde a viagem de barco até a subida de inúmeros degraus. Novamente, a alternância de textos em *off* e entradas em cena da repórter reforça a retórica testemunhal.

Off: Agora navegamos num barco maior. Vamos conhecer outra atração de Halong Bay: as cavernas.

Passagem: A mais bela gruta de Halong Bay, a gruta paraíso, fica 20 metros acima do nível do mar. Ela tem dois níveis, só um é aberto ao público. Esse que eu vou mostrar pra vocês agora.

Off: O tamanho da caverna impressiona. Luzes coloridas iluminam o cenário que a água demorou milhões de anos para criar. Visitantes encantados seguem pelas escadarias. É preciso usar a imaginação para decifrar as formas das esculturas de calcário. As rochas que despontam do mar também brincam com os nossos olhos. (...) É nessa praia que parece uma pintura que vamos começar nossa caminhada rumo ao topo. Uma praia particular para esse japonês bem-humorado. Depois de curtir a exibição, começamos a subir, ou melhor, começamos a enfrentar os inúmeros degraus.

Passagem: Bem, vamos lá que ainda temos muito caminho pela frente. É um esforço duríssimo. Mas compensa.

Off: Do alto, a baía fica ainda mais tranquila, mais bonita. São imagens assim que fizeram Halong Bay ser eleita uma das sete novas maravilhas da natureza. Deixamos a calma dessa baía. E mergulhamos na loucura das grandes cidades do Vietnã. É um choque (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Figura 3. Glória Maria descreve as formações rochosas de Halong Bay, no Vietnã.

Fonte: “Globo Repórter”, 2013.

Se tal recurso é frequentemente enquadrado nas reportagens sobre outros países, nos programas de alteridade sociocultural a prática é ainda mais comum – em função da própria angulação temática, voltada a biomas exóticos, locais pouco acessados e comunidades distantes, que exigem uma “expedição” para ser encontradas.

Nesse sentido, o exemplo mais marcante é “Expedição pelo Rio Amazonas”, série com dois programas que, como o nome diz, propõe percorrer todos os milhares de quilômetros que separam o rio, atravessando países da região Andina e a Amazônia brasileira desde sua nascente, a 5.000 metros de altitude, até a foz, na divisa dos estados do Pará e do Amapá.

Abrindo o primeiro programa, exibido em 12 de agosto de 2011, o repórter Chico José afirma: “a nossa expedição começa do outro lado do continente sul-americano”. A equipe liderada por ele está na região de Arequipa, no Peru, à procura da nascente do rio. Em meio à exibição de animais típicos do país, como o condor, e dos grandes vales montanhosos que marcam a topografia local, a narrativa tem um corte súbito para a imagem de um veículo trafegando por estrada de terra.

Enquanto o carro avança com dificuldade pelas curvas sinuosas, José interrompe um texto em *off* sobre a beleza do condor e diz, retomando o foco na pauta: “mas é preciso avançar, retomamos a nossa viagem”.

Figura 4. Chico José descreve o trajeto rumo à nascente do Amazonas, no Peru.

Fonte: “Globo Repórter”, 2011.

Em seguida, alternam-se trechos de figuração do repórter e textos curtos, acompanhados por diversas paisagens desérticas e imagens dos veículos da equipe trafegando pelas estradas.

Passagem: Já estamos há quatro dias na cordilheira dos Andes, no Peru. E agora, mais uma parada para aclimação à altitude. Chegamos a 4.500 metros, a temperatura é de -4 graus.

Off: Um médico peruano nos acompanha até a montanha. Ele aconselha caminhadas para que o corpo se acostume aos poucos à altitude, e explica que no alto da cordilheira não há tanto oxigênio; o coração precisa trabalhar mais e a pressão aumenta.

Passagem: “Eu espero não precisar muito do seu atendimento” [repórter Chico José, dirigindo-se ao médico que acompanha a equipe].

Off: No dia seguinte, saímos antes do amanhecer para finalmente escalar a montanha onde estão as nascentes do Amazonas. Vamos à encosta do nevado Mismi, que se eleva a 5.600 metros acima do nível do mar. Estamos no verão, época de pouca chuva, mas o caminho é cheio de belezas naturais. E dos animais da cordilheira: lhamas, vicunhas, alpacas.

Passagem: Lá, à distância, está o nevado Mismi, onde nasce o rio Amazonas. E aqui, a sua primeira ponte. Nesse trecho, com dois passos eu posso atravessar o maior rio do mundo da margem direita para a margem esquerda (GLOBO REPÓRTER, 2011).

Em seguida a um corte abrupto, a tela é tomada pelas águas barrentas e agitadas do rio Amazonas em seu trecho brasileiro, com uma legenda que reforça a informação. A outra equipe, com o repórter José Raimundo, aparece em cena; o jornalista está na região da foz e

busca fazer um referenciamento geográfico para ilustrar a magnitude do deslocamento simultâneo das duas equipes de reportagem.

Off: A quase 7.000 quilômetros de distância, na foz do rio Amazonas, atravessar o rio não é assim tão fácil. São 279 quilômetros.

Passagem: É... nem de binóculos dá para enxergar as margens. Nem que eu fosse um grande nadador, seria difícil.

Off: Navegamos entre o Amapá e a Ilha do Marajó; a bordo de um barco de pesca, vamos chegar ao fim verdadeiro do rio Amazonas, no Oceano Atlântico, onde a água doce dá finalmente lugar à água salgada. Viajamos mar adentro, e só quem conhece bem essa região pode enfrentar essas águas turbulentas (GLOBO REPÓRTER, 2011).

A equipe acompanha um grupo de pescadores que vai ao amanhecer atrás de peixes, na região da foz. Impressionado com a paisagem, o repórter José Raimundo volta a fazer uma apresentação, interpelando o telespectador e mantendo a linguagem em primeira pessoa. Ao mesmo tempo que destaca o distanciamento realizado na viagem a barco, ele chega a provar as águas do Atlântico para ver como ainda sofrem forte influência do rio, mesmo que a equipe tenha seguido mar adentro.

Passagem: Nós estamos a 250 quilômetros do continente, lá da costa do Pará, de onde saímos. E daqui dá pra se ter uma ideia da força do rio Amazonas. Vejam só, toda essa água barrenta vem de lá. É ele que manda. É a prova de que ele vai empurrando o mar bem mais pra frente. Eu vou experimentar um pouco pra ver que gosto tem... Não é nem salobra, nem sinal de sal. É água doce no meio do Atlântico (GLOBO REPÓRTER, 2011).

Figura 5. Repórter prova água do Oceano Atlântico, na região da foz do Amazonas.

Fonte: “Globo Repórter”, 2011.

Tais recursos, como notamos, podem atuar como ganchos ou impulsionadores dramáticos que reforçam o processo narrativo. A experimentação da água do rio, como veremos, atua como mais um recurso de descrição minuciosa do ambiente, visando ao efeito de real a partir de processos evenemenciais, mas faz parte de um empreendimento discursivo mais amplo, cujo enfoque está em uma ideia de *trânsito rumo à descoberta do outro*.

A adoção do testemunho como narrativa de trajeto, nesses casos, não apenas serve à autenticação do relato como também configura a intriga – que passa a ser não a descrição bruta da diferença cultural, mas o próprio conjunto de percalços, dificuldades e descobertas que envolvem o trajeto até o outro, convertido em uma autêntica viagem simbólica. Programas como os do rio Amazonas e outros por nós assistidos – como “O Renascimento da Vida no Pantanal” e “Amazônia Secreta” – têm forte ênfase nesse sentido; apesar de também adotar outras modalidades de testemunho, como os de interação e contato e os relacionados a processos evenemenciais, os programas acabam enunciando os caminhos percorridos pela equipe de reportagem a fim de autenticar a alteridade, exibindo-a não apenas como um ponto de chegada, mas como um outro que se revela após longo percurso de distanciamento de ambientes cultural e geograficamente próximos. Seguindo raciocínios de Sodré (2009), poderíamos aferir que este é um dos pontos de contato da reportagem de alteridade com a ficção literária, em virtude “da natureza ‘outra’ ou ‘exótica’ do objeto estudado” por ela. “Não raro é a própria subjetividade do etnógrafo (o ‘eu’ que viaja e observa) que legitima retoricamente o seu relato, reconhecível como ‘científico’ por seus pares” (SODRÉ, 2009, p.190). O tom de expedição, de certo, confere ao relato uma natureza documental que alinha o jornalismo à sua pretensa natureza de experimentação direta dos fenômenos.

Em “Amazônia Secreta”, exibido em 29 de abril de 2013, voltamos a encontrar um programa de Globo Repórter cuja intriga reside na descoberta de lugares inóspitos e de difícil acesso – no caso, o Parque Nacional Montanhas do Tumucumaque, inteiramente coberto de mata virgem, com o tamanho aproximado do estado do Rio de Janeiro. Aqui, os recursos adotados são vários e abrangem outros procedimentos de representação que examinaremos mais adiante: a adoção de tarjas, vinhetas e sonorização que aludem à franquia cinematográfica “Missão: Impossível”; a exibição de processos de investigação sobre a mata, realizados por pesquisadores de diferentes campos da biologia; e uma estrutura eminentemente ficcionalizada, que transforma a exibição de uma região praticamente intocada da floresta amazônica em uma mescla de *reality show*, reportagem e documentário, inclusive atribuindo personagens com nomes como “Doutor Aranha” aos pesquisadores participantes da

expedição (esta sequência é examinada em detalhe na terceira categoria de análise). Os primeiros minutos do programa – praticamente 70% do primeiro bloco – são integralmente ocupados pelos preparativos para o início do deslocamento ao Parque Nacional.

A adoção dos testemunhos como narrativas de trajeto figura globalmente no programa, por meio da constante menção à reportagem como “nossa expedição”, “nossa jornada”, e à comparação entre os momentos vividos em mata fechada como “nossas descobertas”, uma “oportunidade rara”, um empreendimento que “parece caça ao tesouro perdido” ou uma situação em que, “cada vez mais curiosos, nos damos conta da vastidão deste mundo desconhecido”; na qual, nas palavras da repórter Claudia Ghaigher, “somos os desbravadores deste pedaço do Brasil, a 700 metros de altura”.

O outro, aqui, é a própria natureza a ser desvelada a partir do olhar científico dos biólogos que a equipe de Globo Repórter acompanha – e o programa enfatiza, em todos os momentos, a própria complexidade e relevância das longas caminhadas na floresta rumo a esse outro. Eis alguns trechos de textos em *off* e passagens de vídeo protagonizadas pela repórter que enfatizam essa estrutura dramática:

Off: Nossa primeira imagem é o tapete verde, denso. Provocador. Duas horas de voo e, enfim, a clareira. Por uma semana, o pequeno descampado na floresta será o nosso endereço: Eis que começa a nossa aventura no Tumucumaque. Esta é uma região de mata fechada, onde nunca foi feita uma expedição científica. Muito menos de reconhecimento. O caminho é pelo meio da mata, para chegar até o acampamento. Foi necessário levar tudo, comida, gerador. Esta é a Amazônia original, por isso a expectativa é muito grande para saber o que existe na região. Vamos ver o que a gente vai encontrar (...).

Passagem: Às 19h já escureceu na mata. A equipe liga o gerador pra carregar as baterias. E esse é o nosso ponto de encontro. Momentos de confraternização. O pessoal assistindo o que já foi gravado. Todo mundo tranquilo, sorriso no rosto. A gente está gostando muito (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Na edição “Brasil Abaixo de Zero”, exibida em 24 de agosto de 2012, a mesma tônica rege os percursos das equipes de reportagem por cidades das serras gaúcha e catarinense, nas quais se enfrentam situações climáticas extremas, dificuldades de visibilidade nas estradas e o desconforto térmico – sentido na pele pelos repórteres. O trecho a seguir pertence ao percurso da equipe liderada por Ricardo Von Dorff, na região de Urupema (SC).

Off: Na Serra Catarinense, o frio fala mais alto. A equipe do Globo Repórter foi atrás de um prêmio. É preciso cruzar estradas congeladas e subir

caminhos pintados de branco até chegar ao topo do Morro das Torres, em Urupema. E o pedágio é o frio. Proteja as orelhas. Cubra o rosto. Se enrole no cobertor. Epa, segure o poncho. Tente não se dobrar de frio. E se não der, corra para o carro. Aqui, a natureza está no comando. (...)

Passagem: E como. Olha esta cara de sofrimento. Difícil até falar. A sensação térmica chegou a -25°C por causa do vento forte. A vegetação ficou coberta de branco, mas não é geada nem neve. É outro fenômeno conhecido como sincelo que é a neblina congelada na vegetação (GLOBO REPÓRTER, 2012).

Figura 6. Repórter Ricardo von Dorff, em passagem na qual reclama do frio extremo na serra catarinense.

Fonte: “Globo Repórter”, 2012.

Notamos, enfim, que a adoção do testemunho em Globo Repórter está muito vinculada à exploração de narrativas de trânsito; é por meio delas que se alude ao elevado investimento destinado para a execução da reportagem, às dificuldades vividas pela equipe em seu trajeto, à real distância física entre os ambientes familiares e os exóticos (como veremos, algo intimamente conectado ao desenho de fronteiras), à singularidade e ao eventual pioneirismo do trabalho de repórteres, produtores e cinegrafistas. São, essencialmente, testemunhos que contribuem para a tessitura da intriga narrativa da alteridade, tanto nos programas ambientados em outros países quanto nos que se passam em biomas do Brasil, por vezes servindo como gancho ou modo de acionamento dramático, que atuam diretamente na conformação de sentidos e representações sobre outro e no desenvolvimento de visadas.

Encontramos mecanismos análogos, embora menos frequentes, nas telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”. Em função de diferenças próprias do gênero, concernentes a seus modos de configuração discursiva, as narrativas de

trajeto estão concentradas em situações específicas das tramas: são exploradas no primeiro mês de cada telenovela, quando se está apresentando os núcleos que a compõem, tanto no ambiente familiar quanto no exógeno; e, também, após o desenvolvimento de alguma peripécia ou construção de conflito que mobilize personagens e núcleos a deslocar-se pelas paisagens da história.

Nas obras de ficção, a produção do testemunho está vinculada não a um narrador que transmite sua experiência rumo ao outro, como no caso das grandes reportagens, mas sim a determinados personagens que atuam no trânsito entre culturas, na tradução de elementos exógenos – assunto a ser explorado na segunda categoria de análise – e na descoberta das dimensões de alteridade. Identificamos que é essencialmente a partir do olhar dos personagens – e não de descrições ou menções didáticas a cada local, como é feito nas narrativas de Globo Repórter – que são geradas experiências imersivas nos ambientes sob representação, produzindo uma verossimilhança fundada na partilha do sensível.

Tanto em “Além do Horizonte” quanto em “Amor Eterno Amor”, foi possível identificar o desenho da experiência do outro calcada no testemunho quando personagens dos núcleos urbanos, por razões diferentes, decidem viajar à Amazônia, autenticando as dimensões de alteridade a partir da apresentação de problemas e dificuldades do trajeto.

No caso da primeira telenovela, destaca-se a jornada de personagens como Marlon (Rodrigo Simas), Paulinha (Christiana Ubach), Lili (Juliana Paiva), Rafa (Vinícius Tardio) e William (Thiago Rodrigues) rumo à Comunidade, local situado ao lado da vila de Tapiré em que estão pessoas que eles procuram ou onde supostamente se encontraria um sentido para a vida. Esse percurso, feito pela primeira vez por Paulinha e Marlon ao longo dos primeiros capítulos, é baseado na apresentação de imagens exuberantes de cavernas, cachoeiras, lagoas e trilhas pela mata fechada. Assim como nas narrativas jornalísticas, aqui também são abordadas as dificuldades e os percalços dos dois jovens para chegar à Comunidade – no entanto, não são travados diálogos detalhados que expliquem exatamente onde estão ou que problemas enfrentam além do cansaço com a trilha, elementos que identificamos nas edições analisadas de Globo Repórter, por meio de interações do repórter com o telespectador suposto (diálogo com a tela) ou com entrevistados e figurantes.

É em uma sequência do capítulo exibido em 20 de dezembro de 2013 que encontramos uma representação do testemunho de personagens em seu caminho e chegada a Tapiré. Nesse momento da história, Lili, Rafa e William já conseguiram se integrar ao grupo de “eleitos” de Líder Jorge (Cássio Gabus Mendes) e estão procurando seus familiares; como parte do processo de integração futura à Comunidade, eles são levados a uma viagem de barco pela

Amazônia e se deparam com as paisagens exóticas. No entanto, uma explosão causada por um dos “eleitos” (Berenice) faz com que o grupo precise ser resgatado em Tapiré.

Figura 7. Barco utilizado pelos "eleitos" na jornada pelos rios da Amazônia, após explosão provocada por um membro do grupo.

Fonte: “Além do Horizonte”, 2013.

Em função de reparos na embarcação, eles recebem a informação de que precisarão ficar ali por duas semanas; Lili demonstra desespero com o isolamento do local e, também, com a perda de seus pertences pessoais após a explosão do barco. William, então, trava um diálogo com um morador local, para entender onde exatamente eles estavam e como poderiam se deslocar na região; acaba entrando, assim, em contato com a lenda da “Besta” – que mataria aqueles que ultrapassassem os “limites” do vilarejo isolado (na realidade, limites construídos pelo líder Kléber para impedir que os moradores chegassem à Comunidade).

Morador: Eu não recomendo a vocês seguir rio acima e passar dos limites, não.

William: Que limite?

Morador: Ô rapaz, aqui em Tapiré a gente respeita a mata. E, quando isso não acontece, o cabra que faz isso acaba passando dessa vida pra outra. É que depois dos limites tem a Besta. E ela mata.

Lili: Como assim?

Rafa: Calma, Lili isso deve ser uma lenda daqui. Não é, moço?

Morador: Eu já vi a marca da besta, garoto, e quem vê nunca esquece (ALÉM DO HORIZONTE, 2013).

Nesse breve diálogo, nota-se que o processo de imersão em Tapiré ganha outro foco: diferentemente dos primeiros capítulos, nos quais um ambiente “naturalizado” pelos moradores locais é exibido, ficando a percepção do exótico relegada ao telespectador, é exposto um momento de surpresa e estupefação diante do outro, materializada naquilo que é vivido por William, Lili e Rafa.

A cena resulta de um longo processo de deslocamento dos protagonistas, que finda em um acidente que lhes impõe a estadia no local – onde logo os personagens passam a transmitir ao telespectador elementos de diferença cultural pouco explorados nos primeiros capítulos, quando o foco está na rotina dos moradores e não nas diferenças culturais entre o núcleo urbano e o núcleo ribeirinho. É o caso do escândalo que Lili faz com Celina (Mariana Rios), ao descobrir que não existe água aquecida no chuveiro, em uma cena de humor no capítulo de 21 de dezembro. Já no capítulo de 24 de dezembro, Lili evoca um testemunho a respeito da localidade ao contar, por telefone, para sua amiga Priscila (Laila Zaid) – que está no Rio de Janeiro – sobre como foi parar ali. O diálogo evolui com uma série de menções e explicações sobre aquela realidade:

Lili: Tô numa cidadezinha no meio da floresta tropical. (...) Calma que eu tô bem (...). Onde eu tô é tipo Veneza, sabe, umas casinhas lindas em cima do rio.

Priscila: É palafita o nome disso, Lili, palafita.

Lili: Então, cada palafita mais fofa que outra.

Priscila: E “roupitchas”? Tá dando para usar umas roupinhas, deixando as onças morrendo de inveja de você?

Lili: Ficou tudo no rio.

Priscila: Tá sem roupa? E o que você tá fazendo, usando planta pra cobrir as coisas?

Lili: É, mas eu me virei aqui. Tem uma feirinha ótima, um armazém que é bem legal também. Encontrei vários vestidinhos que você ia ter orgulho de mim.

Priscila: Gente, acho que não vou conseguir chegar ao fim desse relato. Comprinhas em feira, armazém? Não tem uma lojinha, shopping, não?

Lili: eu vou ter que desligar agora (ALÉM DO HORIZONTE, 2013).

As idas de Heloísa (Flávia Alessandra), Flávio (Guilherme Fontes) e de André (Caco Ciocler) a Tapiré, já durante o avançar da trama, também são importantes momentos para a

abordagem de testemunhos – no entanto, o foco das cenas e sequências, como no caso acima, está mais direcionado para a categoria de contato, que exploraremos mais adiante.

Em “Amor Eterno Amor”, os testemunhos de trânsito se concentram em torno de personagens como Miriam (Letícia Persiles) e Fernando (Carmo Dalla Vecchia), vindos do Rio de Janeiro, e de Pedro (André Gonçalves), um jornalista de Belém (PA) que faz sua primeira viagem ao Marajó logo no começo da trama, por estar atrás da história de Carlos, que mora em Vila dos Milagres e pode ser o filho desaparecido de Verbena (Ana Lúcia Torre). Uma das cenas mais relevantes para a perspectiva das narrativas de trânsito é protagonizada por Pedro, no capítulo de 10 de dezembro. O jornalista, que mora na capital, é procurado por Tobias (Erom Cordeiro) – que aborda a possibilidade de Carlos ser filho de Verbena, que havia feito um anúncio em cadeia nacional atrás do filho.

Diferentemente de “Além do Horizonte”, na qual a apresentação do caminho até Tapiré era feita em locais não demarcados para o telespectador, a cena entre Tobias e Pedro é geograficamente bem localizada. Primeiro, eles estão em Belém, no mercado Ver-o-Pêso, região de onde saem os barcos rumo à Ilha do Marajó. Por nunca ter ido ao lugar, Pedro pergunta se é muito longe até Vila dos Milagres a Tobias, que responde de forma pouco esclarecedora. O jornalista, então, pergunta: “se precisar pousar por lá tem jeito?”. Ao que Tobias responde: “casa de caboclo sempre tem guarita pra gente amiga”.

Segue-se a isso uma cena de dois minutos, povoada por imagens panorâmicas do barco atravessando a Baía do Guajará, rumo ao Marajó, com sonorização e interações gestuais entre Pedro e Tobias – este apresenta ao jornalista as belezas do percurso. Na chegada à Ilha, Pedro descobre estar diante de uma dificuldade estrutural: da praia, não há como ir de carro até Vila dos Milagres. O tom de “expedição” da viagem do personagem urbano até o vilarejo é reforçado; ele continua maravilhado com as paisagens e diz: “eu vou fotografar cada momento, cada perrengue que vou passar dessa aventura incrível”. Trava-se, ao final da cena, o seguinte diálogo, enquanto Pedro tenta se ajustar a um búfalo para seguir caminho e, após cair algumas vezes, consegue montar no animal típico da região:

Pedro: Nunca estive por essas bandas do Marajó; a viagem é longa, mas o lugar é lindo.

Tobias: Tivemos sorte que o barco era bom, agora tem um bom pedaço de chão até a Vila dos Milagres.

Pedro: E, eu não tô vendo nenhum táxi por aqui.

Tobias: É, onde se viu dessas coisas? É um jipe ou outro e olhe lá. Mas tem búfalo de montaria.... se quiser a pé, é o jeito.

Pedro: Ê, eu nunca andei de búfalo (...) esse bicho não gostou de mim, eu não gostei dele (AMOR ETERNO AMOR, 2012).

Figura 8. Imagens da sequência da viagem de Pedro e Tobias rumo à ilha do Marajó.

Fonte: “Amor Eterno Amor”, 2012.

No caso de “Joia Rara” e “Salve Jorge”, as telenovelas de alteridade geográfica, percebemos incidência dos testemunhos de viagem, essencialmente, a partir de um grupo de personagens específico de cada trama. Na primeira, existem dois percursos interessantes nesse sentido: o primeiro envolve o contato entre brasileiros e paisagens do Nepal, o que ocorre desde o início da trama, quando Franz (Bruno Gagliasso) se acidenta no Himalaia e acaba resgatado pelos monges do templo budista liderado por Ananda Rinpoche (Nilson Xavier), e se repete alguns capítulos à frente, quando Pérola (Mel Maia) e os pais Franz e Amélia (Bianca Bin), acompanhados dos monges Sonan (Caio Blat), Tenpa (Ângelo Antônio) e Jampa (Fábio Yoshihara), decidem sair do Brasil e visitar o templo. Já o segundo, que se diferencia das demais telenovelas e também das narrativas de Globo Repórter, envolve uma

inversão: a conversão do testemunho em um modelo de apreensão do mesmo (no caso, Brasil) a partir da ótica do outro.

Em cena exibida no capítulo de 29 de outubro de 2013, a chegada de Pérola, Franz e Amélia ao Nepal é ilustrada por longos minutos de passeio dos brasileiros pela cidade – não denominada na história; no entanto, as gravações foram feitas em Katmandu e cidades dos arredores –, durante os quais, inclusive, os pais de Pérola pensam ter perdido a filha de vista. Amélia e Pérola demonstram fascínio pelos cabelos das mulheres e pelo comércio local, em contato com a nova cultura.

Outro aspecto, que começa a ser exibido no capítulo de 5 de outubro, dos monges Sonan, Tenpa e Jampa, é o testemunho sobre o percurso rumo à alteridade às avessas; ou seja, a abordagem de um trajeto que é percorrido não pelos personagens brasileiras rumo ao exterior, mas por aqueles que encarnam o exótico e se aventuram em uma longa jornada para poder buscar a reencarnação de Ananda no Brasil. A surpresa deles com o percurso, repleto de paradas por cidades do mundo ocidental, e com a viagem de barco – dos três, apenas um conhecia o mar até então –, denota o exotismo gerado pelo conhecimento da diferença pelos próprios personagens pertencentes ao ambiente de alteridade.

Figura 9. Sonan faz orações dentro de barco, na travessia do Atlântico.

Fonte: “Joia Rara”, 2013.

Assim que os monges viajam ao Brasil, “Joia Rara” adota um recurso muito comum em reportagens jornalísticas aprofundadas: o uso de um mapa com indicações geográficas do trajeto realizado (ver figuras a seguir). No meio do mesmo capítulo, mostra-se, em um mapa-ilustração, ao longo de um minuto, o caminho que eles percorreram, atravessando as regiões de Padma Ling, Tashi, Delhi e Bombaim (Índia), Londres (Inglaterra) e, por fim, as cidades

brasileiras do Recife (PE) e do Rio de Janeiro (RJ). Esse tipo de representação, que é realizada em programas de Globo Repórter como os da série “Expedição pelo Rio Amazonas”, denota a referencialidade dos processos testemunhais, que, como vimos, mantêm forte vínculo com a indicação e demarcação dos locais pelos quais se passa a caminho da descoberta da alteridade.

Figura 10. Grafismos utilizados para ilustrar a viagem de Sonan, Jampa e Tenpa do Nepal até o Brasil.

Fonte: “Joia Rara”, 2013.

“Salve Jorge”, por sua vez, ostenta narrativas de trânsito relevantes, em especial à hora de exibir as paisagens da Capadócia, seja na perspectiva de moradores locais, seja sob a ótica de personagens dos núcleos brasileiros – como Bianca (Cleo Pires), que se apaixona pelo turco Zyah (Domingos Montagner). Por meio das ações deste personagem, um guia de turismo, são exibidos alguns dos cenários mais reconhecidos da região turca – como o amplo descampado onde são feitas viagens de balão –, bem como o caminho que é realizado pelos turistas sob seus cuidados. No entanto, a representação de alteridade na telenovela não é tão fortemente calcada em testemunhos; como veremos, outros procedimentos, como a construção discursiva de fronteiras e a enunciação da cultura feita a partir de referencialidade (historicidade, descrição dos costumes, função informativa da ficção etc.) e de jogos de oposição é especialmente relevante na obra de Glória Perez.

10.2. Os testemunhos de contato e interação

A segunda categoria de testemunho por nós identificada é a dos *testemunhos de contato*, que também merece olhar mais atento por aludir a um registro menos calcado nas impressões isoladas do repórter ou da personagem de ficção e na descrição de trajetos e viagens simbólicas. Em Globo Repórter, notamos que é valorizada a situação de interação

com os entrevistados e os cidadãos comuns das regiões abordadas assim que se chega a elas, correspondendo a um mecanismo no qual tanto as vozes “apuradas” quanto a perspectiva do próprio repórter-narrador são postas em cena para autenticar o universo de alteridade. Nas quatro telenovelas, após assistirmos aos capítulos, somos levados à conclusão de que os testemunhos vinculados à experiência de contato são o tipo mais frequente em narrativas de ficção televisiva.

Em Globo Repórter, o testemunho fundado nas interações se mostra invariavelmente presente em todas as 16 edições dos programas; não há diferenças marcantes entre as reportagens no que concerne à seleção de fontes – tema que exploraremos com maior detalhamento na categoria de análise seguinte, sobre a construção de fronteiras – e à frequência nos programas sobre a alteridade sociocultural e a alteridade geográfica, alternando cidadãos comuns, especialistas (arqueólogos, historiadores, biólogos etc.) e eventualmente personalidades locais.

De modo geral, identificamos que os testemunhos de contato têm importância para a tessitura da intriga, já que os personagens e entrevistados muitas vezes são usados por Globo Repórter para a condução de algumas sequências ou mesmo de blocos inteiros do programa. Essa estratégia de autenticação é operada basicamente de duas maneiras: ou por meio de diálogos exibidos, que mobilizam a interação direta entre os repórteres e seus entrevistados e personagens, ou, mais raramente, a partir de depoimentos diretos dos entrevistados – que, no caso de estrangeiros falantes de outras línguas, são traduzidos em *voice-over*, na voz do apresentador Sérgio Chapelin ou do repórter –, que recobram fatos históricos, falam de elementos culturais dos países e regiões e confirmam/reiteram informações já citadas no *off* das reportagens. São, por isso mesmo, estratégias evidentes de autenticação das representações de alteridade, baseadas em checagem, singularização da experiência e repetição e confirmação de informações.

Outro ponto relevante é que, aqui, voltamos a identificar traços das operações de efeito de real baseadas na pretensão realística/referencial do discurso informativo; é por meio da interação filmada entre o repórter e a sociedade “exótica” que se constrói a credibilidade do relato, como que tomando a própria estadia da equipe no local como uma atestação da veracidade do que é dito. Nesse sentido, supõe-se “uma irmandade entre real e simbólico em detrimento deste último”, na qual o discurso realista “ignora sua própria inserção e possibilidade no simbólico e tem a referencialidade, o efeito de real, como eixo de construção” (GOMES, 2000, p.42). O mecanismo da autenticação, assim, assume uma dimensão de construção de verossimilhança a partir da “torção dos elementos que vêm dar

testemunho”. Ainda nas palavras de Gomes (2000, p.30): “no jornalismo, o jogo da credibilidade se joga sobre o sucesso da referencialidade suposta”.

Os vários exemplos identificados têm constância ao evocar sentidos de acolhimento e integração do repórter ao contexto sociocultural que visita. É o caso do programa “Moçambique – a África que Fala Português”, exibido em 2 de agosto de 2013, no qual incontáveis moradores locais são entrevistados pela repórter Dulcinéia Novaes para retratar e explicar alguns costumes, tendo como grande elemento facilitador para a apreensão de sentido o uso da língua portuguesa no país, também uma ex-colônia portuguesa.

Logo no início do programa, após um sobrevoo pelo Parque Nacional de Bazaruto, no litoral, a equipe de reportagem passa a fazer um passeio de barco com o moçambicano Zito Inhamirre e com Janneman Conradie, jovem ambientalista de 27 anos nascido na África do Sul, engajado com causas do arquipélago. Ao parar para um passeio em terra guiado por Zito, a equipe se depara com a oferta de uma bebida típica, que contém álcool. Logo, trava-se um breve diálogo que exhibe os processos de interação cultural – e a repórter realiza um ato que, como veremos, é constante nas edições de Globo Repórter: a experimentação de alimentos locais, adotada como ferramenta de autenticação da experiência de alteridade.

Off: Zito Inhamirre, barqueiro, mostra um preparo de atleta. Desce a montanha de areia num instante e logo volta trazendo nas mãos um fruto muito comum nesta região, a macoma, e uma bebida preparada com ela.

Dulcinéia: É tipo um suco?

Zito: Um pouco suco, sim, mas agora está muito doce.

Dulcinéia: Tem álcool?

Zito: Não muito. Queres provar?

Dulcinéia: Será...? [a repórter prova a bebida] Sabe o que lembra um pouquinho? Lá no Brasil, chama cupuaçu⁴⁶ (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Passado o momento mais voltado à exibição de paisagens naturais, a narrativa se orienta, em sua segunda metade, ao resgate de aspectos históricos, falando sobre as deficiências da região, a recente onda de crescimento econômico e os modos de vida das mulheres moçambicanas. Em determinado trecho, a retórica testemunhal se fortalece com um

⁴⁶ Neste trecho, nota-se a adoção de comparações para facilitar a transmissão de informação ao telespectador; a repórter se baseia em uma fruta típica da Amazônia – por si só tida como exótica – para indicar ao público como seria o sabor da bebida típica. Como veremos na próxima categoria de análise, este é um tipo de operação discursiva que reforça os processos de tradução e redução de não familiaridade a partir da alusão a categorias comuns, comumente usadas na representação da alteridade em narrativas televisivas.

processo imersivo: Dulcinéia decide experimentar carregar a filha de uma entrevistada usando uma capulana – estrutura de pano acoplada ao corpo. Assim, entre alguns indicadores apresentados e uma breve contextualização sobre o perfil etário das jovens mães do país, acompanhados de imagens de favelas, residências precárias e ruas movimentadas dos centros urbanos, recorre-se a um tipo de autenticação que encontra sua razão de ser na singularização – ou seja, a objetivação de determinados sentidos e representações a respeito do outro na figura de moradores locais em contato com o próprio jornalista. Observemos esse processo de interação:

Off: Este é um dos países mais pobres do mundo. Quase metade da população é analfabeta e a expectativa de vida mal passa dos 50 anos. Talvez por isso as meninas se tornem mães tão cedo, já aos 12, 13 anos de idade. Aos 21, Gina tem dois filhos, e leva Sídia, de 9 meses, presa às costas por um pedaço de pano, chamado de capulana. É assim que as mulheres daqui costumam carregar as crianças. Peço à Gina para segurar Sídia por um minuto à moda moçambicana.

Passagem: Vou segurar assim porque ainda não tenho a segurança que você tem... ela não cai? [a repórter ajusta o bebê ao corpo] Ai meu Deus, ai que delícia, olha como é que tá, ficou quietinha. Acho que eu levo jeito [risos].

Off: As capulanas são a marca das mulheres de Moçambique. Dobradas, servem de apoio para amortecer o peso das coisas que carregam sobre a cabeça. Um desafio à gravidade e um teste para a saúde do pescoço e da coluna. Enroladas ao corpo ou usadas como turbante, são as estampas que enchem as ruas de cores e de alegria (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Figura 11. Durante passagem, Dulcinéia Novaes carrega o bebê de uma moradora usando capulana.

Fonte: “Globo Repórter”, 2013.

A utilização da linguagem informal e o reforço da função fática, com várias expressões que denotam a mediação jornalística e o envolvimento emocional com relação aos moradores dos países visitados, se repetem nos demais programas de alteridade geográfica e evocam, aqui, as discussões já empreendidas sobre a dimensão afetiva do testemunho. Em linha com a ideia de um tipo de realismo sensível, e não plenamente referencial, tais recursos permitem a apreensão do outro a partir da experiência de contato da equipe de reportagem com os universos sob representação.

A repórter Glória Maria é uma das que mais investem nos testemunhos de interação. A seguir, apresentamos uma intervenção promovida com cantores de cerimônias religiosas no mosteiro de Geghard, no programa sobre a Armênia. Destaca-se a apresentação de dados e indicadores – que conferem credibilidade ao relato – combinada às sequências de interação entre a jornalista e seus entrevistados, convertendo o processo de apuração em força dramática da narrativa.

Off: Geghard é um mosteiro com quatro igrejas geminadas. Todas de pedra, escuras e frias. É pelas pedras que se chega a uma das capelas. A sensação é de estar entrando em uma caverna. A temperatura é até bastante diferente. Faz um friozinho. A igreja foi escavada na rocha por monges aqui da região há 800 anos. E o resultado é uma construção surpreendente e o que eles conseguiram também foi uma acústica perfeita. Ao ouvir apenas cinco vozes, parece que está ouvindo dezenas de pessoas. É impressionante. O som realmente preenche todo o espaço. Eu pergunto aos cantores:

Glória Maria: Qual é a sensação de cantar em um lugar como este?

Cantora: Eu sinto uma paz de espírito muito grande. É como se eu tivesse uma conexão com Deus

Off: Na igreja esculpida na pedra, o som parece vir do céu (GLOBO REPÓRTER, 2014).

O mesmo recurso é adotado no programa sobre o Laos e o Camboja, exibido em 31 de maio de 2013. Nele, após um dia inteiro percorrendo o gigantesco templo de Angkor Wat, a repórter passeia pela região turística da cidade de Siem Reap e decide experimentar as famosas massagens oferecidas por profissionais no meio da rua. O programa exibe Glória Maria negociando com um rapaz e, em seguida, recebendo o serviço relaxante. Em seguida, são exibidas imagens de turistas recebendo massagens por meio de peixes em um aquário – algo que a repórter não tem coragem de experimentar – e o programa retorna ao estúdio com o apresentador Sérgio Chapelin, que brinca com a hesitação de Glória. O processo de interação é documentado como um típico recurso testemunhal que reforça a ideia do “eu estive lá”; a

mesma que move os diálogos com moradores dentro da intimidade de suas residências ou as explicações de guias que acompanham a equipe de reportagem em visita aos locais mais distantes de cada país, entre outros recursos que verificamos à exaustão no *corpus* da pesquisa.

Passagem: Depois de um dia praticamente inteirinho subindo e descendo escada, a gente precisa descansar, ou melhor, relaxar. Aqui é simples, a gente pode fazer isso no meio da rua. Sabe como? Fazendo uma bela massagem. Tem um monte de gente fazendo massagem e é barato. O rapaz oferece massagem e diz que são 10 minutos por US\$ 1 – mais ou menos R\$ 2. É baratinho... eu acho que vou fazer, vou tentar; se for legal, eu faço um pouco mais. Vou ver se funciona. Deve ser bom, né, tem tanta gente fazendo!

Off: As massagens são variadas e diferentes. Essa turma aí escolheu ser massageada nos pés. Os massagistas, olha só, são peixinhos. Deve ser ótimo! [retorna ao estúdio, com o apresentador Sérgio Chapelin]

Glória Maria: Olha, bem que eu tentei experimentar, mas faltou coragem...

Sérgio Chapelin: É, realmente são hábitos que nos surpreendem (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Os testemunhos de contato são igualmente relevantes nas grandes reportagens pertencentes ao grupo sociocultural. Assim como nas ambientadas em outros países, verifica-se a adoção das exhibições de diálogos e interações entre repórteres e entrevistados como um mecanismo de acionamento do telespectador, construindo uma autenticação baseada na exemplificação prática de costumes locais, memórias, informações, indicadores e histórias de vida atreladas à identidade regional. O recurso é bastante evidente em três programas específicos – coincidentemente ou não, os que têm angulação temática de viés socioeconômico e cultural, sem tanto foco em temas ambientais: “Brasil Abaixo de Zero”, exibido em 24 de agosto de 2012; “Cidades Jovens do Brasil”, de 15 de novembro de 2013; e a edição sobre a Mata Atlântica, de 15 de agosto de 2014.

No primeiro programa, a pauta é essencialmente conduzida a partir de depoimentos e histórias de vida de moradores das cidades de clima mais frio do País, apresentados no programa no formato que caracteriza Globo Repórter: ao invés de sonoras que enquadram apenas o entrevistado, planos mais abertos, que mostram o repórter conversando com o personagem, ou mesmo “encontros” – muitas vezes encenados – entre a equipe e um transeunte ou morador em frente à sua casa, que ostenta algum hábito pitoresco relevante para a condução da narrativa.

Em uma das partes do programa, a repórter Kíria Meurer surpreende-se ao encontrar uma moradora lavando a calçada quando os termômetros estão próximos a zero grau. A repórter afirma: “Quem vive nestas cidades geladas sente o frio de um jeito que a maioria dos brasileiros sequer imagina. Vejam vocês: encontramos Dona Maria lavando a calçada”. Kíria pergunta: “Eu tô sentindo frio, você não tá?”. E ela responde: “não, não tô com frio”. “E eu aqui cheia de roupa, luva, cachecol. E a dona Maria veio me dizer que é quase verão”, pondera a repórter.

Os inúmeros personagens entrevistados servem para reiterar as formas com que a população local lida com as baixas temperaturas, seja para seu conforto residencial, seja para conduzir atividades de lazer e trabalho em ambiente externo – como a agricultura. Em uma das gravações externas que a equipe fez, recorre-se ao testemunho de um auxiliar técnico que, supostamente desabitado com o frio, acabou sentindo-se mal por ter molhado os pés. A situação é narrada em passagem de vídeo pelo repórter Ricardo Von Dorff:

Passagem: A gente acabou de fazer uma gravação no campo e, claro, a grama estava molhada. O nosso auxiliar técnico José Lino, que é de Recife, teve a primeira experiência dele neste frio intenso, ele não acreditou muito no frio e foi calçando um tênis. Olha o pé dele, gente... molhou.

José Lino: Molhou não, congelou! (GLOBO REPÓRTER, 2012).

Figura 12. Auxiliar técnico da equipe seca os pés no fogo, após quase congelá-los durante gravação.

Fonte: “Globo Repórter”, 2012.

A mesma lógica é adotada no programa sobre as cidades jovens do Brasil, exibido em 15 de novembro de 2013. Para ilustrar o argumento de que mudar-se para o interior é também

um caminho para novas oportunidades profissionais, o texto da reportagem enfatiza a compreensão da realidade de cada município sempre a partir de seus moradores. Na hora de falar de Cristalina (GO), no Planalto Central, o repórter recorre às histórias de duas mulheres que trocaram o garimpo pelo trabalho rural, com resultados positivos em qualidade de vida e renda. Mais uma vez, o processo é guiado pela exposição do processo de interação; a equipe de reportagem mostra os locais de trabalho e as casas das entrevistadas, usando as imagens como apoio para o texto em *off*, intercalando os depoimentos.

Off: De milho a soja. De cenoura a batata. Plantações a perder de vista. E que abriram novos horizontes para quem vivia do garimpo. Olhar cuidadoso de uma mulher que passou a vida inteira procurando pedras preciosas; mas foi na lavoura do café que Aparecida está garimpando a vida que sempre quis ter.

Globo Repórter: O que mudou na sua vida entre o garimpo, agora pra trabalhar aqui na lavoura?

Aparecida Marques de Araújo: Eu pude comprar as minhas coisas com mais facilidade, porque antes eu não podia, eu ganhava pouco no garimpo.

Off: Carlita lembra que o garimpo era uma aventura.

Carlita Santana Souza: Você ganhava R\$ 10 e corria o risco de cair num buraco, quebrar uma perna.

Off: Foi na lavoura que ela conseguiu colher muitas preciosidades. Com emprego fixo e contracheque, Carlita conquistou junto com o marido, Francisco, o que antes parecia impossível: a casa própria (GLOBO REPÓRTER, 2012).

Levando em conta a associação natural entre as grandes reportagens de Globo Repórter e os testemunhos de contato, residia como principal dúvida a pertinência e a presença de tal estratégia dentro dos textos de ficção seriada. Afinal, se dentro de um gênero discursivo que é fundamentalmente pautado pelo efeito de real (jornalismo), e em um formato que também investe na ampliação de recursos narrativos e processos imersivos (grande reportagem), a identificação do outro só poderia ser efetivamente aprofundada a partir da escuta de testemunhos de personagens ou das equipes de repórteres atuantes em campo, na ficção televisiva tais procedimentos poderiam não figurar com a mesma intensidade.

A observação dos capítulos “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge” aponta para uma presença constante da linguagem do testemunho de interação – neste caso, encarnado tanto em personagens que transitam entre culturas quanto nos

pertencentes aos núcleos de alteridade isolados das histórias, ou seja, que não se deslocam para os universos e ambientes familiares de cada telenovela.

Foi possível mapear, de maneira mais frequente que na categoria de testemunhos de trânsito, diversos momentos em que a ficção televisiva opera de modo análogo às grandes reportagens jornalísticas apresentadas, a despeito dos códigos diferenciados de gênero. Ao invés de um repórter interagindo com o ambiente circundante e com seus entrevistados, nas quatro telenovelas se vê um processo de interação direta entre personagens pertencentes a núcleos que se desenvolvem de forma separada ao longo da história – desta vez, como um mecanismo natural de composição das cenas e de estruturação do processo diegético, também fundado na reiteração de uma realidade ficcionalizada do outro a partir da ótica de uma personagem que, vicariamente, assume a posição “familiar” pelo telespectador, encontrando o desconhecido e levando-o até o público.

“Salve Jorge”, telenovela de Glória Perez, é o exemplo mais marcante nesse sentido. Como exploraremos, também, nas discussões sobre a construção discursiva de fronteiras, boa parte do enlace dramático paralelo ao romance entre Morena (Nanda Costa) e Theo (Rodrigo Lombardi) e os problemas da jovem com a rede de tráfico de mulheres está focado na enunciação de alteridade – que é feita tanto de forma global, quando a novela exhibe transições entre geografias e enfatiza as imagens exóticas de pontos turísticos em Istambul e na Capadócia, quanto de forma específica, por meio das interações entre personagens nacionais e estrangeiros.

Nesse sentido, personagens que transitam entre mundos familiares e distantes – no caso, que se deslocam do Brasil para a Turquia – assumem a posição de transmissores de uma experiência de contato com o outro, deparando-se com costumes diferentes, práticas mal interpretadas, modos de vestir e se comportar e outras peculiaridades locais, como as relações familiares e os rituais associados ao enlace afetivo e matrimonial. É um tipo de testemunho, muito comum nas narrativas de ficção, que supõe o pacto de suspensão da descrença (ECO, 1994) por parte do espectador, que assume o ponto de vista do personagem para reconhecer e interagir com os ambientes fictícios. Embora sob outro regime sociodiscursivo, essa posição de leitura opera de modo análogo à propiciada pelas narrativas jornalísticas de Globo Repórter.

Notamos que, em “Salve Jorge”, a operação é essencialmente fundada em personagens que mantêm relações familiares, afetivas ou comerciais com personagens turcos. É o caso de Stênio (Alexandre Nero) e sua filha Drika (Mariana Rios), além da ex-mulher Helô (Giovanna Antonelli), que desde o início da trama acabam viajando ao local em função de negócios

desenvolvidos entre Stênio e Mustafá (Antônio Calloni) e, também, por conta da fuga de Pepeu (Ivan Mendes), namorado de Drika, do Brasil, após ter atropelado uma pessoa no Complexo do Alemão e ido embora sem prestar socorro.

Ao final do primeiro capítulo, exibido em 22 de outubro de 2012, uma cena marcante nesse sentido é exibida quando Stênio chega à casa de Mustafá, uma bela mansão em Istambul com vista para o Estreito de Bósforo – que separa as porções ocidental e oriental da cidade. Após uma sequência de um minuto de belas e atrativas imagens, acompanhadas por música local, a primeira cena ambientada com personagens turcos já apresenta ao telespectador a perspectiva de um brasileiro – que demonstra admiração pela beleza do local. Em um diálogo marcadamente referencial e didático, inclusive relembrando lendas e mitos sobre a constituição do estreito que parte Istambul ao meio, Mustafá introduz Stênio ao país.

Mustafá: Acho que você vai gostar da paisagem Stênio. Istambul, a única cidade no mundo que está em dois continentes ao mesmo tempo. Aqui é Ásia, do outro lado é Europa e o Bósforo divide os dois lados.

Stênio: É, Mustafá você mora bem...

Mustafá: Allahalla, Stênio, eu fico aqui na minha sacada olhando o Bósforo e lembrando como ele nasceu de um dilúvio. Caiu um dilúvio, transbordou e formou o Bósforo. Aqui, nessas águas – a arca de Noé está aqui nessas águas, Stênio, e por aqui passaram os navios dos gregos, dos romanos, das Cruzadas... (...) Vamos brindar com.... Haki [bebida típica turca] (SALVE JORGE, 2012).

Em seguida, Berna (Zezé Polessa), esposa de Mustafá, oferece uma colônia para as mãos a Stênio – que estranha o item. Mustafá, então, ensina para o brasileiro como se deve passar o produto. “Um cheiro agradável para quando se vai viver momentos agradáveis. Tchoguzel”⁴⁷. Paralelamente, a personagem Drika sai para passear com Aisha (Dani Moreno) e surpreende-se com a curiosidade dela e de suas amigas sobre como é a vida no Brasil. No momento em que, em uma mesa de restaurante, as meninas perguntam-lhe sobre virgindade e relações sexuais, Drika, que manuseia narguilé, afirma: “Ai, credo, vocês turcos são muito curiosos, querem saber tudo... ó, ninguém faz esse tipo de pergunta para uma pessoa no Brasil”. Uma amiga de Aisha responde: “Ué, Drika, a gente te pergunta porque quer te

⁴⁷ O termo tem como significado “muito lindo”, “bonito” ou “muito gostoso” e não é explicado ao longo das cenas. Em “Salve Jorge”, como em outras telenovelas de Glória Perez, várias expressões e gírias dos idiomas dos países retratados são adotadas pelos personagens estrangeiros, nem sempre com uma explicação. Na telenovela em questão, eventualmente procede-se ao pleonismo – repetindo o sentido da palavra em português no diálogo logo após ela ser pronunciada em turco. Neste trecho, caso fosse adotado o recurso, seria dito “Tchoguzel, muito gostoso!”.

conhecer melhor...”. Aisha continua: “Você já dormiu com seu noivo?”. A personagem não responde à pergunta, com ar incrédulo pela insistência das jovens.

Outro personagem brasileiro que protagoniza diversas cenas de retórica testemunhal é Bianca, que viaja à Capadócia com Stênio e acaba conhecendo Zyah, com quem desenvolve um romance intrincado, cheio de idas e vindas – já que este possui um envolvimento com Ayla (Tânia Khalill), jovem que mora na vila onde estão seus amigos e familiares e é apaixonada pelo guia turístico. Por meio de diálogos e discussões de Bianca e Zyah, são tratados diversos aspectos da diferença cultural, incluindo as promessas de casamento, as posições e atribuições de gênero na sociedade turca e os modos de comportamento e vestuário – tema a que retornaremos mais adiante.

No capítulo de 24 de novembro de 2012, a abordagem de um casamento à moda turca se torna cenário para uma sequência testemunhal envolvendo Bianca e outros personagens – incluindo turcos que não conhecem tão bem as tradições locais. Nessa etapa da história, o romance da brasileira e de Zyah ainda está se desenvolvendo secretamente; a brasileira e Stênio comparecem ao casamento de Demir (Tiago Abravanel) e Tamar (Yanna Lavigne), que moram na vila. O casal de Istambul Berna e Mustafá também comparece à cerimônia.

Figura 13. *Frames da cena matrimonial de Tamar e Demir; em uma das imagens (acima), Stênio fotografa a cerimônia exótica; na imagem inferior, mulheres fazem oferendas aos noivos.*

Fonte: “Salve Jorge”, 2012.

Marcada por um tom de didatismo nos diálogos entre os personagens, a sequência exhibe a vila em festa: várias das mulheres trajadas à moda local levam velas em uma fila até os noivos, que ficam sentados, de vermelho, cercados pelos convidados do casamento, ao som de típicas canções turcas, recebendo as oferendas. Em determinado momento, Bianca começa a estranhar a cerimônia, aproxima-se lentamente de Zyah e pede explicações mais detalhadas sobre o que está ocorrendo:

Bianca: O que é que é aquela bandeja ali?

Zyah: Hena... a família da noiva tá levando pras mãos dela. Na verdade, quem deveria colocar hena nas mãos da noiva é a mãe dela, mas a noiva não vem.

Bianca: Por quê?

Zyah: Porque a mãe da noiva tá muito ofendida, porque os noivos fugiram pra casar (SALVE JORGE, 2012).

Há um corte súbito da conversa do casal. Em outro canto da festa, também assistindo à cerimônia, Vó Farid (Jandira Martini), personagem que reside na vila e conhece bastante a história e a tradição locais, também dá explicações a Stênio sobre a fila de oferendas para os noivos. “Os noivos gostam de ouro. Eles precisam do ouro para começar uma vida. Nós sempre damos moedas de ouro para os que nascem e para os que casam”, diz Vó Farid, enquanto Stênio tenta compreender o evento. Nas imagens, destaca-se um *zoom* para as mãos da noiva; Esma (Elizângela) coloca vários presentes e joias nas mãos da moça e todos batem palmas. Em seguida, uma faixa branca é colocada nos noivos junto de alguns itens – como um olho grego.

Ainda na categoria da alteridade geográfica, “Joia Rara” aposta muito menos em cenas e capítulos focados na vida no Nepal. Isso porque os personagens locais de maior relevância – o trio de monges que procura a reencarnação de Ananda – acabam mudando-se para o Rio de Janeiro logo no primeiro mês da trama. Mesmo assim, há diversas cenas voltadas ao testemunho de interação protagonizadas pelos monges e pelas pessoas que se relacionam com eles no Brasil.

A confirmação de informações sobre o budismo, a vida monástica e a cultura tibetana de forma geral é realizada por meio dos relatos e histórias de vida que Sonan, Tenpa e Jampa contam aos brasileiros. Além disso, em uma curiosa inversão da representação de alteridade, mostra-se o choque dos três com a cultura do Brasil após sua chegada à capital fluminense,

dando ao telespectador a oportunidade de acompanhar, por meio dos personagens, o complexo processo de compreensão de um outro na perspectiva deles.

No capítulo de 7 de outubro de 2013, Tenpa, Jampa e Sonan percorrem as ruas do Rio de Janeiro, interagindo com os transeuntes e pedindo informações. Em determinado momento, chegam à Praia Vermelha, no bairro da Urca, e ficam impressionados com a paisagem. “Esse é o mar, o maior lago que existe”, diz Tenpa a Jampa. Tenpa, então decide tomar um banho de mar e acaba correndo risco de se afogar. Sonan e Jampa vão salvá-lo e deixam seus pertences na areia; um transeunte vai até a praia e rouba os itens. Rindo, Tenpa diz: “a gente foi assaltado”. Sonan não compreende o que aconteceu – indicando que os monges sequer sabem o que é ter seus bens pessoais furtados – e indaga aos colegas: “Mas o que é que isso, como pode uma pessoa pegar uma coisa que não é dela?”. Ao que Tenpa responde: “As pessoas não sabem diferenciar o real do imaginário”.

Em outra cena, no mesmo capítulo, os três monges param para meditar no meio da rua e algumas pessoas jogam moedas. Tenpa fala a Jampa: “Olhe, nos deram dinheiro”. Ele responde: “Será que a gente tá com cara de pedinte?”. Tenpa, então, contemporiza: “Não importa, foi um ato de generosidade, vamos lembrar dessas pessoas nas nossas orações”. Já no capítulo de 8 de outubro, eles são confundidos com moradores de rua e acabam capturados por policiais, que questionam o porquê de o trio estar sem documentos. Na delegacia, os monges tentam explicar o motivo de sua viagem ao Brasil, mas são questionados:

Policial: Olha só o que temos aqui, que beleza hein? Acorda aí vagabundo. (...) Trio de vagabundo com a cara cheia de cachaça – olha, vamo curar essa bebedeira na cadeia, tá todo mundo preso!

(...)

Sonan: Nós somos monges budistas, viemos lá do Himalaia, muitos meses viajando... chegamos aqui no Brasil ontem, roubaram nossos documentos.

Delegado: Se vocês são lá do fim do mundo, por que falam português tão bem?

Sonan: Minha mãe é brasileira, e nosso mestre fez questão que todos no mosteiro aprendessem português. A gente não sabia por quê, agora estamos aqui no Brasil procurando a reencarnação dele.

Delegado: vocês estão me dizendo que estão aqui à procura da reencarnação de alguém? (JOIA RARA, 2013).

Os testemunhos relacionados à interação são abundantes em “Amor Eterno Amor”, servindo para interpelar o telespectador e autenticar a representação do outro, revestindo-a de

traços de verossimilhança. Novamente, os percursos de personagens como Miriam, Pedro e Fernando a Belém (PA) e à Ilha do Marajó são extensivamente explorados, a fim de denotar a surpresa de brasileiros residentes em centros urbanos diante de uma região de natureza exuberante e costumes preservados.

No capítulo de 15 de março de 2012, Miriam chega a Belém, onde são exibidas breves cenas, como parte de sua jornada atrás do filho de Verbena. Acompanhada de Pedro – que pergunta a ela, ao notar sua desconfiança com a possibilidade de Carlos ser Rodrigo, se “as cariocas são todas rebarbadas” –, a personagem passeia brevemente pela Estação das Docas, famoso ponto turístico da cidade, enquanto negocia com o jornalista. Ao som de carimbó e lundu, a sequência seguinte repete a fórmula da primeira viagem de Pedro ao Marajó: uma típica narrativa de trânsito, na qual Pedro e Miriam observam a Baía do Guajará e os “furos” de rios, chegando ao Marajó em seguida. Por lá, Miriam fica fascinada como Pedro – já que, embora este pertença à paisagem sociocultural paraense, ambos são personagens urbanos, que descobrem o outro em diferentes momentos ao viajar até a Vila dos Milagres.

Miriam: Nossa, eu tô encantada, é uma parte do Brasil que a maioria não conhece. Incrível... olha as cores a força da natureza, é lindo.

Pedro: Eu também tomei esse susto, nasci em Belém e nunca tinha vindo pra essas bandas de Marajó. Agora tem um bocado de chão até a vila dos milagres. Posso ver se a gente vai de búfalo ou de jipe.

Miriam: Pedro, tenta o jipe, porque eu acho que não vim preparada pra montar num búfalo. Aliás, eu acho que não vim preparada como devia pra Vila dos Milagres.

Pedro: tá bom assim, Miriam, tens que pensar que tu és uma turista, o boi te põe para correr em dois minutos. Tás acostumada a dormir em rede? Deixa o corpo meio moído, mas é gostoso (AMOR ETERNO AMOR, 2012).

Figura 14. Pedro apresenta Vila dos Milagres para Miriam.

Fonte: “Amor Eterno Amor”, 2012.

Nota-se, portanto, que diferentemente das narrativas de trajeto, mais frequentes no jornalismo que na ficção seriada, encontramos proporcionalidade na incidência dos testemunhos de contato em ambos os gêneros discursivos e seus respectivos formatos aqui priorizados para análise (grande reportagem e telenovela).

De modo geral, percebemos que a ênfase interacional é tomada como operador de sentido que promove o efeito de real em ambos os casos, servindo, em Globo Repórter, tanto para a composição estrutural da narrativa (configurando sua intriga, muitas vezes, na forma da vivência do outro pelo repórter) quanto para legitimar a veracidade dos fatos narrados, e, no caso das quatro telenovelas de nosso *corpus*, contribuindo para a assimilação do outro pelo telespectador, convidando-lhe a mergulhar no processo diegético ao assumir a perspectiva de um personagem pertencente ao universo familiar, que interage com núcleos pertencentes à alteridade (sociocultural ou geográfica).

10.3. Registros evenemenciais: o outro como processo de descoberta

Finalmente, a terceira categoria por nós identificada na leitura dos testemunhos de Globo Repórter, “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge” é alusiva aos *registros evenemenciais*. Até o momento, notamos diversos momentos dos programas em que o contato dos repórteres com paisagens exóticas, espécimes de fauna e flora e cenários urbanos resulta em expressões de espanto, surpresa, estupefação ou encantamento com a realidade do outro – que é transmitida a partir de um ponto de vista deliberadamente pessoal, aludindo às partilhas do sensível (SOARES, 2015) que marcam os processos realísticos da televisão contemporânea e, ao mesmo tempo, permitindo um julgamento de valor e uma tomada de posição do repórter-narrador em relação ao ambiente representado.

Na maioria das vezes, os registros evenemenciais não realizam contribuição evidente para o andamento das pautas dos programas, diferentemente das categorias testemunhais de trânsito e de interação/contato; o objetivo de tais testemunhos é essencialmente o de expor a subjetividade dos jornalistas, construir algumas visões a respeito das regiões e contribuir para a construção da cena – este último, um dos cinco elementos estruturantes da linguagem do formato de grande reportagem, como vimos no terceiro capítulo. É assim que eles se diferenciam de testemunhos de viés mais indicial, como as narrativas de trajeto, com suas descrições em detalhe, e os testemunhos de contato, também marcadamente referenciais, capazes de conduzir a experiência de alteridade em interações de repórteres e personagens

exóticos e familiares. Eminentemente sensíveis e pautados pelo campo visual – a exibição de cenários é priorizada, com planos mais abertos –, o testemunho evenemencial é ao mesmo tempo registro e intervenção sobre o mundo, combinando traços referenciais e ficcionais e permitindo ao telespectador reconhecer o outro a partir de relatos que mobilizam conexões e mediações entre experiências singulares, representações interiores e exteriores aos discursos televisuais e representações sociais diversas, construindo rotinizações e enquadramentos sobre a alteridade.

Ao longo do segundo capítulo, quando foi discutida a relação entre imagem e experiência, percorremos as perspectivas de autores como Debord (1997), Debray (1993), Dubois (1994) e Català (2005) a respeito dos efeitos que a produção e a circulação em larga escala de narrativas visuais geraram sobre o processo de apreensão de sentido. Em sintonia com as hipóteses da imagem indicial – que enfatiza seu potencial de registro material do mundo –, da imagem espetacular – que problematiza os impactos psíquicos e sociais da profusão de representações, em detrimento da experiência concreta – e da imagem complexa e da imagem-interface, trabalhadas por Català (2005) a fim de discutir a capacidade de mobilização, engajamento e reconfiguração da experiência a partir desses registros, articulamos a noção de imagem evenemencial como possível caminho para repensar o processo de enunciação, tradução e compreensão de elementos da realidade em narrativas mediatizadas. Esse debate, de certo, inclui um aspecto do qual estamos tratando de maneira relativamente constante ao longo desta categoria de análise: as estratégias de autenticação do real operadas no seio de narrativas jornalísticas e de ficção, fundadas na retórica testemunhal e na produção de efeitos de real.

Por meio do conceito de interface, Josep María Català (2005) discute de que modo a intervenção subjetiva sobre as representações atua, também, como uma ferramenta de convocação de receptores e demais agentes da situação de comunicação. Operando como modelo de operação mental, e não como tipo ou técnica de representação, a interface encontra, nos registros visuais do mundo, um terreno fértil para exercitar a multiplicidade, a referencialidade múltipla e a reconstrução constante das representações – três tópicos que, como debatido anteriormente, caracterizam o que Català denomina imagens complexas, ou seja, imagens que estimulam o fortalecimento de vínculos a partir de um modo de representação pautado por diversidades, ao invés de simplificações; por aprofundamentos, no lugar de reducionismos; por experiências mediadas que reforçam a relação entre os sujeitos e o mundo, ao invés de simulações pretensamente substitutivas do real.

Do mesmo modo, ao discutirmos os regimes do olhar, baseados nas ideias de Merleau-Ponty (1989), identificamos que, diferentemente do que preconizam as antigas teorias da comunicação, as relações entre o produtor de relatos, imagens e discursos e o mundo se baseiam em um processo perceptivo não linear, que não consiste na simples apreensão do ambiente externo, pautando-se, também, pela projeção daquele que olha, pelo olhar daquele que lê/assiste ao relato e por um mundo que não deve ser apenas visualizado, mas também questionado e problematizado.

Ancorados nessas reflexões, propusemos a noção de imagem evenemencial como um vetor de análise possível para as narrativas de alteridade, para denominar os registros do mundo que indiciam cenas, paisagens e objetos da realidade, ao mesmo tempo em que abrem margem a “embriões narrativos” (BUITONI, 2010) que possibilitam sua expansão, estimulam novas modalidades de vivência e experiência de ambientes conhecidos ou não e permitem tanto a apreensão da cena representada quanto a da experiência de quem a narrativizou.

Em sintonia com essas ideias, acreditamos que os testemunhos tendem a atuar como registros evenemenciais nas narrativas de alteridade, a fim de produzir o efeito de realidade a partir da natureza tripartida do signo – combinando a visualização (icônico) e a atestação de materialidade (indicial), eventualmente com alusão aos múltiplos sentidos (simbólico) possíveis na hora em que operadores de discursos se apropriam do outro. Em nosso *corpus*, notamos a incidência de vestígios, cenas e representações dentro das grandes reportagens de Globo Repórter e das quatro telenovelas que indicam, para além do testemunho como indicação de uma jornada rumo ao outro e de um meio de autenticação baseado no contato entre indivíduos, a presença de vivências mediadas que reconfiguram, retratam e induzem diferentes tipos de intervenção em realidades exógenas.

Tanto nos programas de alteridade sociocultural quanto nos voltados à diferença geográfica, identifica-se o atravessamento do recurso em nosso *corpus*. Destaca-se que, embora sua utilização não tenha como foco protagonizar o enlace dramático das reportagens ou das histórias de ficção, e sim contribuir para a demarcação dos universos familiar e distante nas narrativas, o recurso é um poderoso meio de autenticação, reforçando o efeito de realidade a partir do uso expressivo de registros imagéticos e sonoros, para além dos verbais.

Também cabe retomarmos o raciocínio de Buitoni (2010) sobre o conceito de embrião narrativo para notar que as narrativas audiovisuais trazidas pelo *corpus*, de maneira geral, não fundamentam o registro evenemencial na plena abertura para múltiplos sentidos, já que, em lugar da poética visual e verbal, aposta-se num tom impressionista menos propício à polissemia e à construção de pensamento conceitual como modo de decupagem dos conceitos

ligados ao outro. Ao invés de uma significação múltipla, aposta-se em uma exibição de viés realístico com baixo potencial de complexidade de sentidos – algo que examinaremos novamente, quando se for discutir a atribuição de valores como procedimento opositivo. Também em linha com as ideias de Dubois (1994), podemos afirmar que, aqui, o registro evenemencial se desenha em uma indicialidade com viés testemunhal, menos simbólico: como já debatemos na segunda parte do trabalho, o autor afirma que o registro, nesses casos, atestaria “a existência (mas não o sentido) de uma realidade” (DUBOIS, 1994, p.52).

Em Globo Repórter, alguns elementos de linguagem ajudam a reforçar essa estratégia, como a ênfase da função expressiva, o uso da primeira pessoa, o registro das emoções do repórter e da equipe e o uso de imagens exuberantes ou ilustrativas dos locais visitados – em especial, planos abertos e/ou panorâmicos, *zoom* focado no repórter com posterior expansão para a paisagem que o cerca e exibição de pontos turísticos, com raro uso de recursos como o plano detalhe. Pela própria natureza da abordagem temática, programas voltados a biomas (exótico sociocultural) e países de biodiversidade marcante são especialmente povoados pelos registros evenemenciais. Outra linha de exploração desse tipo de testemunho está na representação das emoções dos repórteres dentro de situações culturais específicas, detalhando cerimônias, rituais, festas, celebrações e práticas religiosas com linguagem análoga à de documentários cinematográficos.

Em programas como os que abordam a Amazônia, o Pantanal e países como Laos e Camboja e Cabo Verde, há longos trechos cujo foco está em exibir elementos da natureza local – fauna e flora. Neles, porém, combina-se o fornecimento de dados e curiosidades à própria experiência de contato dos repórteres com o ambiente, abrindo espaço para comentários de cunho subjetivo, juízos de valor e avaliações domesticadoras da experiência de contato. A mesma operação ocorre, também, em situações de interação com personagens, porém, sempre servindo ao propósito de expressar emoções ou partilhar pontos de vista subjetivos da equipe.

No programa sobre o Laos e o Camboja, exibido em 31 de maio de 2013, a repórter Glória Maria imprime ao texto em *off* forte apelo sensorial: fala de barulho (“tudo é calmo, sem estresse”), do clima (“os dias são quentes e abafados”) e do comportamento das pessoas (“uma vida simples e com ricas tradições”), reforçando percepções subjetivas, vinculadas à própria experiência vivida pela equipe de reportagem. Em um trecho, no qual se está às voltas com as belezas naturais do Parque Kuang Si, situado no primeiro país, o texto em *off* e a passagem de vídeo são marcadamente pessoais, acompanhados de belas imagens das cachoeiras procuradas por turistas e uma trilha sonora que reforça o ambiente misterioso,

ligeiramente etéreo; a surpresa com as cores da água e o próprio tom imersivo de Glória, observando as cachoeiras, conferem caráter evenemencial à narrativa.

Off: As águas baixas do gigante Mekong mostram que o Laos vive a estação da seca. Os dias são quentes e abafados. É um país coberto por florestas tropicais, selva, rios e muitas cachoeiras.

Passagem: Uau! É lindo aqui ó.... só uma pequena parte desse conjunto de cachoeiras. Olha só essa aqui, é uma área que dá para nadar. Eles chamam, tipo, “A Primeira Piscina”. É um espetáculo, olha a cor da água. A água é azul, ou pode ser azul-turquesa, verde... É limpa e transparente.

Off: Essas cachoeiras ficam dentro do Parque de Kuang Si, uma área protegida pelo governo. A trilha que seguimos no meio da mata vai mostrando a beleza do parque. As pequenas quedas d’água formam dezenas de piscinas naturais. É lá que os visitantes do parque esquecem o calor sufocante e se divertem. A brincadeira é para os mais corajosos. Caminhamos mais um pouco até chegar à maior cachoeira do parque. Ela tem mais de 50 metros de altura, mas a água parece deslizar suavemente lá de cima. E dá para chegar bem pertinho e admirar. Quem visita Kuang Si, tem que respeitar a natureza e, acima de tudo, não pode provocar certos moradores do parque. Esse é o urso negro asiático, ele é conhecido como o Urso da Lua, por causa dessa mancha clara no peito (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Figura 15. Glória Maria elogia as águas claras das cachoeiras, interpelando o telespectador.

Fonte: “Globo Repórter”, 2013.

Ainda no Laos, demonstra-se surpresa com os fortes valores religiosos no país, mesmo após décadas de intensos conflitos e indicadores de desenvolvimento humano baixos. Acompanhados de imagens sobre a rotina das cidades, as humildes instalações residenciais, as ruas de terra batida e os fiéis fazendo suas ofertas aos monges budistas, os textos da

reportagem evocam uma linguagem documentária típica, evocando regimes de partilha do sensível e imersão no ambiente narrado. O tom poético ilustra um contato diferente da operação jornalística referencial, baseada em histórias de vida resumidas ou indicadores e dados oficiais, com viés mais contemplativo e menos interpretativo.

Off: Todos os dias, bem cedinho, antes do sol nascer, a imagem é a mesma: os monges saem dos templos para conseguir comida. Todos em fila, silenciosos. Uma demonstração de fé e humildade. É uma cerimônia sagrada e muita antiga. Os budistas amanhecem nas ruas para fazer suas doações. Uma comida simples. A base é o arroz. Quem oferece deve ter ombros e joelhos sempre cobertos. As mulheres não podem tocar nos monges. Segundo a tradição, doar os monges é uma oportunidade de conquistar recompensas para as próximas vidas, para outras encarnações. Todo o dia, o ano inteiro, esse ritual se repete (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Ao final do programa, há uma cena que exhibe a lógica de montagem do testemunho evenemencial baseado em práticas culturais, de viés imersivo. Glória Maria é mostrada acompanhando uma cerimônia tradicional, chamada *baci*, feita para afastar maus espíritos e concentrar boas energias. Dentro de uma residência local, ela informa que o *baci* será organizado para um bebê recém-nascido, para que este tenha saúde, prosperidade e boa sorte.

Figura 16. Glória Maria participa do *baci* de um bebê e recebe votos de boa sorte.

Fonte: “Globo Repórter”, 2013.

A prática é descrita nos mínimos detalhes na narração, acompanhada de imagens que exibem cada gesto de cada familiar; ao final, Glória Maria decide participar ativamente da cerimônia e acaba se emocionando. Para ilustrar, é exibida uma passagem de vídeo na qual, impressionada com o que acabou de experimentar, a repórter emite sua avaliação.

Off: A família se reúne em volta de uma espécie de altar e coloca oferendas. A comida simboliza a fertilidade, as flores trazem alegria e amor. Quem conduz a cerimônia é um antigo morador da comunidade. Ex-monge, é ele quem faz as orações e entoa os mantras. Eles acreditam que o corpo é habitado por 32 espíritos que, às vezes, podem ir embora levando junto nossa energia. O *baci* é para trazer o equilíbrio de volta. Os fios que estavam no altar são amarrados no pulso do bebê. Dinheiro também. É para garantir que ele tenha uma vida farta. Em seguida foi a nossa vez.

Passagem: Foi para proteção, sorte e saúde. Para cada nó que dão na fitinha eles expressam um desejo. Cada pessoa faz um pedido, um desejo pra mim. Ai, é muito bonito... é lindo, é comovente, a gente participar dum ritual como esse e se sentir, não é, como parte da tradição!

Off: No final da cerimônia, muita comida e bebida. Também desejamos boa sorte para o bebê. É preciso se comportar segundo a tradição.

Passagem: Ele tem quatro meses e foi o reizinho de todo o ritual... (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Outro programa extremamente alinhado ao propósito de registrar percepções e testemunhos eventuais é a edição sobre o Nepal, exibida em 13 de setembro de 2013. O programa tem uma característica especial: exibido na sexta-feira anterior à segunda-feira de estreia da telenovela “Joia Rara”, a reportagem de Glória Maria combina ficção e realidade, realizando tanto a costumeira apuração dos modos de vida, pontos turísticos e localidades marcantes do país quanto a documentação dos processos de gravação da telenovela, ouvindo a opinião de atores envolvidos – como Caio Blat, que interpreta o monge Sonan – e registrando os desafios relacionados à produção das cenas.

Toda a intriga narrativa do programa gira em torno da compreensão da complexa paisagem sociocultural e religiosa do país – que sofre forte influência do hinduísmo e, também, do budismo dos monges tibetanos que fugiram ao país após conflitos com a China. A repórter Glória Maria descreve detalhes sobre a história da região enquanto percorre as ruas de Katmandu, capital do Nepal, e de cidades e vilarejos no interior do país; ao mesmo tempo, busca inserir-se como personagem ativa da matéria, descrevendo a sensação de conhecer um local com cultura e religiosidade tão diferentes do Brasil.

No texto em *off* e nas passagens de vídeo, termos como “reparem”, “olha só isso” e “olha que lindo!” contribuem para delinear a ideia de um registro que também convoca o telespectador à viagem simbólica e à compreensão e leitura da alteridade. São recorrentes, também, menções aos valores espirituais elevados da população e seu apego à tradição, tidos como elementos de maior exotismo e, também, como uma lição – na opinião da repórter –

para o Ocidente. No trecho a seguir, registrado à beira de um conjunto de centenas de degraus e posteriormente na visita a um dos mais famosos sítios sagrados de Katmandu, notam-se a combinação do tom didático à expressão subjetiva da repórter, a convocação do telespectador e a exibição de imagens em diferentes perspectivas e planos para os monumentos sagrados, a escalada dos 365 degraus e a vista lá de cima sobre a capital do Nepal.

Off: O "templo dos macacos" é patrimônio da humanidade. (...) O nome do monumento é Swoyambhu. Além da grandiosidade desta construção, o que mais chama a atenção é o "olhar penetrante de Buda". Reparem também no terceiro olho - que revela a sabedoria de Buda. É o símbolo da luz que as pessoas vivem buscando na terra das alturas.

Passagem: 365 degraus. Este é um lugar de peregrinação - tanto para budistas quanto para hinduístas, que acreditam que quem consegue chegar no alto desta escadaria sobe mais um degrau no caminho do autoconhecimento. No caminho da realização. Bem... são 365 degraus. Vamo tentar, né? [imagens da repórter subindo os degraus]

Passagem: Ó aí o pessoal subindo, ó, subindo e se empinando.

Off: Quanto maior o esforço, maior a compensação. A escadaria é um desafio para o corpo, mas alimenta a alma. Esta é a Stupa de Boudhanath - é uma bela e majestosa estrutura, em forma de abóboda.

(...)

Passagem: Os budistas dão voltas em torno do templo recitando mantras. Alguns fazem essas voltas assim, olha, em prostração. Eles acham que - fazendo isso ao longo da vida, né - eles têm méritos e alcançam mais facilmente a realização - a iluminação. Essa senhora é tibetana e ela tá fazendo a prostração dela. Olha só.... [imagens da senhora fazendo oração, ao som de trilha exótica] (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Se, por um lado, a exibição dos costumes e das belas paisagens de países exóticos é um importante meio de reforçar o testemunho evenemencial, também há grande recorrência da estratégia nos programas que abordam a alteridade sociocultural dos biomas do Brasil, por outro. Na edição de Globo Repórter sobre o Jalapão, exibida em 10 de junho de 2011, por exemplo, a descoberta das belezas naturais e da abundância hídrica da região – uma extensa área de 34 mil km² no leste do Tocantins, que faz fronteira com Bahia, Piauí e Maranhão – rende diversas cenas e sequências movidas pelo contato direto da equipe e dos entrevistados com os pontos mais exóticos do local.

Em um trecho do primeiro bloco do programa, após entrevistar uma moradora da região do parque natural – algo raro –, a equipe desloca-se para uma área de nascentes de cor verde clara, em meio à mata fechada. Em passagem de vídeo, a repórter Cláudia Bomtempo

apresenta a paisagem no pé de uma pequena cachoeira, e, enquanto a câmera se afasta dela e a tela é coberta pela imagem de um belo lago, diz: “Essa região é conhecida como Sertão das Águas, existe uma riqueza de nascentes, córregos, rios e cachoeiras. Aqui, a natureza é exuberante e encanta visitantes como nós”. A cena continua com uma inusitada entrevista, que explica de forma didática um fenômeno de flotação dos corpos na água a partir da voz de uma bióloga especialista – as duas estão tomando banho, para experimentar a situação:

Off: A cor da água, verde esmeralda, lembra o mar do Caribe. O solo arenoso facilita a absorção da água e alimenta as nascentes. E assim encontramos um fenômeno: o fervedouro. Aqui é impossível afundar.

Cassiana Solange Moreira: É um fenômeno chamado ressurgência hídrica. Acontece que o lençol freático não encontra vazão sob a camada de rocha que é impermeável, e ele nasce com essa pressão que impede que as pessoas afundem. Então, a água sai com muita pressão, pelas fendas, e aí causa esse fenômeno aqui que a gente fica vendo, a água borbulhando, a areia borbulhando, é por baixo da areia”, explica a bióloga (GLOBO REPÓRTER, 2011).

Figura 17. Repórter Cláudia Bomtempo entrevista uma especialista, que explica o fenômeno que as impede de afundar na água.

Fonte: “Globo Repórter”, 2011.

No entanto, o exemplo mais marcante dessa retórica em nosso *corpus* de reportagens está em “O Renascimento da Vida no Pantanal”, exibido em 16 de dezembro de 2011. Muito focado em paisagens naturais, o programa investe na observação de onças, jacarés e aves raras, exclusivas do bioma, em boa parte de seu andamento. A vida e os costumes dos moradores locais só são abordados na segunda metade do programa, por meio das histórias de

um vaqueiro que há muito reside no Pantanal. No restante do programa, diversas narrativas de trajeto que exprimem a dificuldade estrutural de realização da reportagem e testemunhos das repórteres Cláudia Gaigher e Eunice Ramos – que realizam a apuração a partir de diferentes pontos, explorando paisagens variadas – corroboram o relato.

A impressão de um tom pessoal à narração, elemento característico das grandes reportagens e do jornalismo ficcionalizado de que falamos em tópicos anteriores, figura em Globo Repórter como mecanismo de autenticação fundado na construção de empatia entre os repórteres e o telespectador. Acompanhando uma equipe de especialistas em aves, a jornalista Eunice Ramos expressa, ao final do primeiro bloco do programa, satisfação em estar visualizando as paisagens do Pantanal. Em meio à documentação extensiva do comportamento dos animais e seu registro em imagens, bem como à exibição de filmagens do rio e de áreas alagadas, a repórter chega a surgir parcialmente submersa no rio Paraguai, filmada de longe com uma redução do *zoom* conforme descreve os elementos do ambiente que a circunda, adjetivando a experiência de contato com uma região tão isolada e rica em fauna e flora.

Passagem: Nós já estamos caminhando há uma hora e meia, já foram quatro quilômetros, já dá para ouvir o barulho. Nós estávamos procurando o único ninhal dessa reserva, olha só, é uma cena cinematográfica.

Silvia Kataoka, bióloga da Estação Ecológica Taiamã: Aí nós temos a garça branca, o cabeça seca, o colhereiro e o maguari. Então você tem uma diversidade grande e um acaba protegendo o outro.

Off: A primavera é a época dos ninhais das aves brancas. Às vezes elas fazem ninhos nos mesmos galhos que, entre maio e junho, são ocupados pelos ninhais pretos, dos biguás e biguatingas.

Passagem: Olha só que espetáculo! Este é o maior ninhal do Pantanal tem quase um quilômetro de extensão. Aqui, as aves usam oito diferentes espécies de árvores para fazer os ninhos. Ao contrário de outros ninhais que ficam bem mais escondidos, este está bem exposto, na margem do Rio Paraguai.

(...)

Off: Neste ninhal, às margens do Rio Aquidauana, encontramos um lugar privilegiado para observar. É um prazer ver essa explosão de vida assim, tão de perto! Garças, cabeças secas, colhereiros... As penas dos colhereiros machos ficam mais vermelhas para atrair as fêmeas (GLOBO REPÓRTER, 2011).

Em diferentes momentos do programa, os textos narrados trazem juízos de valor e expressões de admiração com relação às belezas naturais do Centro-Oeste. As menções à observação minuciosa realizada, a alusão aos diferentes sentidos necessários para captar a

essência do local, a atenção ao ritmo da natureza e o ar de lugar inóspito, misterioso e surpreendente figuram como marcas do discurso, que são combinadas aos registros em alta definição dos animais e dos cursos d'água para compor uma complexa estrutura enunciativa.

Figura 18. Eunice Ramos grava passagem de vídeo caminhando por área alagada do Pantanal.

Fonte: “Globo Repórter”, 2011.

Alguns exemplos de frases também carregadas do testemunho são: “Essa eterna mudança garante o equilíbrio da natureza no Pantanal. Equilíbrio que testemunhamos nos mínimos detalhes”; “Para conseguir ver os bichos do Pantanal, é preciso ter paciência e sorte. Ele sempre nos reserva surpresas”; “Para as aves, a seca é uma festa. É tempo de voar à vontade e, quem sabe, até surfar. O céu é o palco de um balé encantador”; “A fauna pantaneira é tão rica que até quando fechamos os olhos e ficamos só ouvindo, a vontade é se deixar levar por toda essa beleza”; “Foi fantástico ver as árvores brancas de pássaros, parecem cheias de algodão”; e “Tem a vegetação na beira do rio, justamente para que as pessoas não descubram onde é esse paraíso”.

Anteriormente, falamos de como a autenticação do real é feita simultaneamente por operações referenciais e por determinados tipos de intervenção subjetiva e afetiva – no caso de Globo Repórter, por meio da figura dos repórteres e de alguns entrevistados que também atuam como transmissores e indutores de experiências de alteridade. Verificamos que a ficção televisiva também é composta de registros evenemenciais, embora em escala significativamente menor do que nas reportagens, por meio de cenas nas quais os personagens que vivenciam o trânsito entre culturas expõem modos singulares de identificação da diferença. Enquanto em Globo Repórter tais operações figuram como ganchos ou eixos de

impulso dramático, movendo a organização dos blocos e o leque de assuntos tratados em cada edição, nas telenovelas os testemunhos figuram como modos de introdução dos países ou biomas exóticos para o telespectador, mobilizando-o a partir da experiência do personagem – de modo análogo ao que verificamos, por exemplo, nos testemunhos de interação e contato.

Em “Amor Eterno Amor”, por exemplo, as já citadas cenas que envolvem a chegada de Pedro e Miriam à Ilha do Marajó, combinando paisagens estonteantes, sonorização com carimbo e lundu e sequências humorísticas que retratam a dificuldade dos não habituados a montar em búfalos para deslocar-se da praia até Vila dos Milagres, são significativos registros de caráter evenemencial, no qual um determinado tipo de experiência de descoberta do outro é apresentada dentro do contrato de ficção, pautada por impressões subjetivas, expressões de espanto e diversas menções comparativas sutis entre como seria a vida ali e no ambiente familiar.

A mesma lógica impera em um diálogo entre Miriam e Carlos, no capítulo exibido em 16 de março de 2012. Conforme os dois se aproximam, também passam a trocar informações sobre a vida na Ilha do Marajó. Em conversa sobre os frutos e a vegetação locais, em um passeio a cavalo no qual Miriam finge ter viajado ao Pará para pesquisar a biodiversidade local, Carlos comenta com seu futuro par romântico na trama: “Na mata aqui em frente você vai encontrar Mururé, ubiu, garataia... mais adiante o que não falta é pé de uirapuama”. Ao fim do capítulo, os dois se beijam pela primeira vez e Miriam fala: “Esse lugar faz me sentir como se eu tivesse sonhando. Essa onça tão linda. Esse cheiro de flores. Tudo aqui é mágico. Parece mágico. O céu tá tão cheio de estrelas...”. Ou seja: dentro de uma sequência na qual o enlace amoroso figura como tema central, também se reserva espaço para a transmissão de percepções subjetivas dos personagens a respeito de um Brasil-outro, contribuindo para formações imaginárias associadas à sua figuração na história.

Mais adiante, no capítulo de 19 de março, a dupla volta a conversar sobre elementos de alteridade – desta vez, a criação e o manejo das búfalas, animais tipicamente associados ao Marajó em outras representações e narrativas. Indagado sobre o comportamento dos animais por Miriam, Carlos afirma: “As búfalas têm um instinto maternal muito forte. Se a cria não ficar junto, o leite pode nem descer mais. E tem que ficar de olho nesses primeiros dias para ver se o bezerro mamou uma quantidade boa”. Miriam observa o animal e seus filhotes, o ambiente a seu redor e reflete: “Nossa, é tudo tão novo, tão bonito”.

Ainda neste capítulo, haverá uma noite de dança de lundu na vila, e Carmem (Vera Mancini) se encarrega de preparar Miriam para sua primeira desta por lá. Por meio da maquiagem, das roupas e dos preparativos que a moradora local direciona à jovem carioca, é

possível notar que a trama induz o telespectador a reconhecer as peculiaridades relativas à dança e à indumentária para ela a partir da ótica singularizada de Miriam – tornada veículo de transmissão de uma experiência complexa de contato.

Miriam: Nossa, dona Carmem, não tá um pouco exagerado? Sei não, acho que esse batom é vermelho demais.

Carmem: Arriégua, assim que é bonito, menina. Carmem nas bochechas também mostra saúde, alegria, disposição pro amor, vais fazer sucesso com os rapazes daqui.

Miriam: a senhora é um amor, mas eu acho que vou decepcionar todo mundo. Eu não sei dançar lundu, gente (AMOR ETERNO AMOR, 2012).

Figura 19. Carmem prepara Miriam para a noite de lundu em Vila dos Milagres.

Fonte: “Amor Eterno Amor”, 2012.

Inicialmente desconfiada quanto ao seu desempenho, Miriam chega à festa e tenta dançar lundu, aprendendo de maneira relativamente rápida. Assistindo à forasteira, Valéria (Andreia Horta) chega a comentar: “ela é toda dura, não tem o molejo de nós daqui”, em um claro mecanismo de oposição que examinaremos no tópico seguinte.

Em “Além do Horizonte” e “Joia Rara”, não encontramos cenas significativas que denotassem a noção de registro evenemencial do outro – algo que está vinculado à baixa relevância da representação das paisagens socioculturais exóticas para o desenvolvimento da trama, servindo mais para a apresentação de personagens e a construção de ganhos relacionais entre núcleos. Em “Salve Jorge”, porém, algumas cenas voltadas à visita da Turquia por personagens do núcleo brasileiro podem ser enquadradas como testemunhos de natureza

evenemencial. No capítulo de 25 de outubro de 2012, “Salve Jorge” volta a abordar os costumes do país a partir da perspectiva de Stênio – que ainda está, nesta fase da história, em processo de adaptação à cultura local.

Tomando como mote central o início da abordagem dos personagens do núcleo da região da Capadócia, a telenovela volta a apresentar a paisagem de alteridade pela primeira vez já contando com um personagem “tradutor”. Com um *tablet* em mãos, fazendo fotos e escrevendo textos, Stênio visualiza do alto de uma colina a clássica paisagem do território: formações geológicas ligadas a fenômenos vulcânicos e da erosão ancestrais, sob um céu sem nuvens.

Figura 20. Stênio conta sua experiência na Capadócia pelo *tablet*; o texto é narrado sobre imagens para o telespectador de “Salve Jorge”.

Fonte: “Salve Jorge”, 2012.

O guia turístico Zyah acompanha um grupo de turistas, incluindo Stênio, e apresenta a história local e as origens da topografia acidentada:

Stênio [narração sobre imagens; o personagem se comunica com alguém ou posta conteúdo na web]: Tô na paisagem mais incrível que alguém possa imaginar que exista. É difícil acreditar que isso é real. É a terra de São Jorge, o santo guerreiro... [interrompido]

Zyah: há muitos mil anos, aqui só tinham vulcões, e eles foram explodindo. Explodia um, depois outro e mais outro, bak, a lava deles se misturando com a neve, a chuva e o vento fizeram essas formas, esses vales. Eu sou Zyah, e nos próximos oito dias vamos estar juntos conhecendo a Capadócia. Agora vamos fazer uma pausa para vocês se alimentarem, e depois vamos conhecer

a cidade subterrânea onde os primeiros cristãos se escondiam da perseguição (SALVE JORGE, 2012).

Maravilhado com a beleza da paisagem, Stênio aparenta dar pouca atenção ao que Zyah diz; no entanto, somos levados por meio dele à primeira cena realizada em “Salve Jorge” fora da vila ou de Istambul, em um processo de representação que denota um processo de apreensão testemunhal daquela realidade. Em outras cenas por nós já citadas, como o casamento de Demir e Tamar e as boas-vindas a Istambul propiciadas por Mustafá e Berna, essa mesma lógica é evocada; porém, sem a ampla contribuição dramática que é gerada nas grandes reportagens jornalísticas, nas quais vemos o registro evenemencial como sintoma de uma demanda muito mais intensa de acionamento afetivo do telespectador.

Ainda em “Salve Jorge”, algumas cenas voltadas ao humor acabam servindo à construção de testemunhos evenemenciais sobre a alteridade. No capítulo de 2 de novembro de 2012, Drika e seu noivo Pepeu são mostrados divertindo-se em passeios por Istambul. Dentro de um enorme palácio que não é explicado ao telespectador – trata-se de um importante ponto turístico da cidade –, a dupla fica maravilhada com a dimensão da antiga residência: “Que massa isso aqui, né, Pepeu?”, diz Drika. E ele responde: “Massa deve ser morar num palácio desse; esse sultão é que se dava bem! Muito ouro, escravo pra ficar abanando ele o tempo todo... sabe quantas mulheres ele tinha no harém? Mustafá contou que pra mais de mil!”. Em seguida, surgem turistas, aos quais a dupla solicita ajuda para tirar uma foto. São momentos nos quais a ênfase recai em uma percepção (necessária) de alguém reconhecível sobre um lugar que ainda se mostra misterioso e distante para o público.

Com base nos exemplos levantados, dos tangenciais aos mais precisos e pertinentes à discussão pretendida, somos levados a concluir que a figuração de registros evenemenciais nas narrativas de ficção é proporcional à relevância que a enunciação do outro tem para o desenvolvimento do *plot* central e dos principais *plots* paralelos das obras. Não à toa, “Amor Eterno Amor”, no eixo sociocultural, e “Salve Jorge”, no eixo geográfico, são as telenovelas em que identificamos incidência dessa estratégia; nelas, a ambientação marajoara e turca, respectivamente, são mais importantes para a estruturação das relações entre personagens que transitam de um ambiente a outro. “Além do Horizonte”, com seu *plot* central de ficção científica, e “Joia Rara”, que pouco investe em cenas e sequências no Nepal a partir do terceiro mês de exibição, acabam tendo predominância dos testemunhos de trajeto, baseados na exibição do percurso e das viagens até as regiões exóticas, e dos de interação, enfatizando

diálogos entre personagens, ao invés de cenas contemplativas e registros afetivos das regiões representadas.

De modo geral, e considerando as três estratégias testemunhais que mapeamos na produção televisiva analisada, assim como nas narrativas jornalísticas de Globo Repórter, a representação e a enunciação do outro encontram nas telenovelas de nosso *corpus* um viés singularizado, fundado na retórica testemunhal e nos efeitos de real daí decorrentes – tanto na categoria das narrativas de trânsito quanto nos processos de interação e registros evenemenciais – estes, em menor medida. Se a linguagem jornalística – em especial no formato de grande reportagem – adota tal recurso como parte das estratégias de reforço de seu próprio estatuto sociodiscursivo de narrativa sobre os fatos do mundo, na ficção televisiva ela é operada como parte relevante do processo diegético, demonstrando a complexidade do processo de compreensão do outro na ótica de personagens que, cada qual à sua maneira, também testemunham os caminhos até ele, a diferença cultural e as paisagens constituintes desse novo ambiente.

Na textualidade informativa, as narrativas de Globo Repórter se destacaram pela incidência equilibrada de estratégias testemunhais, em sintonia com as próprias marcas estruturais do jornalismo em televisão e do formato de grande reportagem. Os elementos mais frequentes foram a exposição de narrativas de trajeto, a partir das quais se reforça uma intriga narrativa não voltada ao outro, mas ao processo de descoberta e apreensão desse outro; a adoção de testemunhos de interação, tanto a partir da atuação de repórteres e membros da equipe como “tradutores” (retornaremos à questão da tradução no próximo eixo de análise) quanto por meio dos próprios entrevistados, em situação de diálogo com o jornalista que é capturada e inserida na reportagem; e um tipo de testemunho de viés evenemencial que é operado por meio da inserção da subjetividade na descrição das paisagens, dos eventos, dos fenômenos e dos personagens que povoam o universo de alteridade, com julgamentos de valor e expressividades diversas na palavra das equipes de reportagem, visando à autenticação de uma realidade nem sempre diretamente acessada pelo telespectador com base na confiança em alguém pretensamente capaz de enunciá-la de forma objetiva.

Assim, e resumindo a análise operacionalizada até o atual momento, concluímos que o testemunho pode ser considerado um grande marco estrutural das narrativas de alteridade, que abarca outros tantos procedimentos, figurando de diferentes formas, com nível de frequência variando conforme a categoria (trajeto, contato ou evenemencial), em todos os materiais audiovisuais que compõem o *corpus* de pesquisa. A seguir, apresentamos uma síntese de

apontamentos e reflexões sobre a natureza e incidência dessa estratégia, que vieram sendo trabalhados ao longo das últimas páginas. Reconhecemos, nas narrativas de alteridade:

- (a) A construção de narrativas de trânsito, que contribuem para a formação da intriga da descoberta do outro conforme a natureza, os princípios e os códigos-chave de cada gênero e formato;
- (b) A utilização de repórteres e personagens de ficção como transmissores e indutores de suas próprias experiências, para além da enunciação e da descrição de costumes baseada em informações históricas, dados e curiosidades;
- (c) A autenticação do real baseada no duplo referencialidade x ficcionalidade, alinhando a produção televisiva aqui examinada aos novos modelos realísticos da televisão contemporânea;
- (d) O reforço da função fática nos discursos que apresentam testemunhos dos repórteres, entrevistados e personagens, conferindo ênfase ao processo de mediação a partir de uma triangulação entre o ambiente de alteridade, o telespectador (devidamente convocado) e os personagens e jornalistas;
- (e) A intensa exibição, nas grandes reportagens de Globo Repórter, de testemunhos de interação, a fim de posicionar personagens e repórteres como responsáveis pela materialização da diferença cultural e sua autenticação subsequente;
- (f) A promoção de viagens simbólicas dentro das telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”, com o deslocamento de personagens entre os ambientes familiares e exóticos, estimulando a adoção de testemunhos que reiterem a verossimilhança do texto de ficção;
- (g) A maior presença dos testemunhos nas telenovelas em seus primeiros meses de exibição, como parte do processo de reconhecimento entre os diferentes núcleos das histórias e sua respectiva apresentação para o telespectador;
- (h) A combinação de diversos recursos textuais – incluindo os verbais (diálogos, textos em *off* e passagens de vídeo), sonoros (trilha sonora alinhada à região que está sendo exibida, em termos de ritmos e gêneros) e visuais (imagens panorâmicas das locações, registros de personagens e repórteres dentro dos cenários exóticos etc.) – para a execução de tais testemunhos, adequando-os de forma menos artificial à estrutura dramática das narrativas;

- (i) A existência de registros de caráter evenemencial dentro do *corpus*, especialmente nas grandes reportagens de Globo Repórter e, em menor escala, nas telenovelas “Amor Eterno Amor” e “Salve Jorge”;
- (j) A figuração de registros evenemenciais na ficção seriada ocorrendo proporcionalmente à relevância da abordagem do outro para o *plot* central e para os principais *plots* paralelos das tramas;
- (k) A natureza domesticadora, rotinizadora e objetivadora dos testemunhos, a um só tempo responsáveis por concatenar/organizar, materializar/concretizar e construir leituras e interpretações preferenciais sobre o outro (rotinizando-o); e, por fim,
- (l) A incidência homogênea, com baixa variação, entre tais elementos, estratégias e procedimentos, tanto nas narrativas de alteridade sociocultural quanto nas pertencentes à categoria espacial/geográfica.

Não exaustiva, essa compilação formal dos elementos que discutimos e identificamos ao longo das últimas páginas permite notar a recorrência dos processos imersivos mobilizados pelo testemunho em narrativas de alteridade da televisão brasileira, atuando na autenticação dos outros por elas trazidos ao olhar do telespectador. Cabe, agora, darmos continuidade à análise, examinando dois outros eixos ou categorias que nos parecem igualmente críticos para a constituição de um marco estrutural que dê conta das complexas operações de representação de alteridade: a construção discursiva de fronteiras e os processos de tradução, que materializam uma lógica de enunciação baseada no desenho de polos opostos; e a convivência entre traços de ficcionalidade e factualidade dentro das narrativas jornalísticas e de ficção, consolidando-as como materializações de gêneros e formatos discursivos híbridos que podem compartilhar diversos aspectos em seu modelo formal.

11. JOGOS OPOSITIVOS: A PRODUÇÃO DE FRONTEIRAS E A TRADUÇÃO DO NÃO FAMILIAR

Podemos dizer (...) que cada circunscrição apresenta o traço de si, mas carrega também, sempre, o traço do outro como seu oposto complementar. Contudo, a complementaridade abarca dois campos: o de eu oposto e o do não formado, o do não dimensionado (GOMES, 2008, p.89).

Desde o início deste trabalho, movemo-nos por um universo teórico-conceitual que nos confronta com o desafio de compreender de que modo a linguagem – e, mais especificamente, as narrativas televisuais de ficção e informação – opera na estruturação de representações sociais que dão forma e constroem rotinas de contemplação de universos distantes. A elucidação dessas maneiras de contar, que se traduzem em alguns dos eixos estruturais que nos propusemos a buscar na grande reportagem jornalística e na telenovela, de uma maneira ou de outra, nos convoca ao debate sobre as estratégias de demarcação do próximo e do distante, do mesmo e do outro, do semelhante e do diferente – em suma, ao desenho do eu/nós e do outro como parte do processo de posicionar-se no mundo e dele fazer parte.

Ao longo do primeiro capítulo deste trabalho, atravessamos algumas reflexões a respeito de narrativas, discursos e representações; notamos que tais noções, de diferentes maneiras, abordam os processos mentais, verbais, visuais, gestuais e multimidiáticos de transposição do ambiente que nos cerca em um sistema de textos que opera na substituição, expansão e recriação da realidade vivente. No seio esta operação, estão sujeitos pertencentes a ambientes socioculturais que figuram como modos de recortar, dar forma e atribuir sentidos às coisas, no que resulta uma inquestionável polissemia das formas e dos conteúdos transpostos ao universo do narrar, de acordo com o terreno cultural sobre o qual se caminha. Em suma, *contamos histórias, de nós e do(s) outro(s), à luz do ambiente que nos cerca* – e isso muito nos diz sobre a segunda categoria de análise que exploraremos ao longo deste tópico, referente às estratégias opositivas que gerem a demarcação da alteridade em narrativas televisuais.

Tomamos o posicionamento da identidade e da alteridade em produções da linguagem, na forma de representações sociais narrativizadas que carregam consigo sentidos, rotinas de leitura, dispositivos de domesticação e experiências singularizadas a respeito do eu/nós e do outro, como uma questão especialmente relevante dentro da grande reportagem jornalística e das telenovelas. Essa opção se alinhou, como no caso da categoria de análise testemunhal, à

identificação, no *corpus* e também fora dele, de recorrências, incidências e repetições de intervenções discursivas que visam à complexa definição do próprio e do alheio.

Não é difícil perceber a materialidade dessas ações de linguagem em registros – informativos, fictícios, lúdicos, híbridos – que abrangem nossa cultura televisiva. Ao descrever um tema geopolítico internacional, por exemplo, programas jornalísticos comumente recorrem a comparativos, explicações didáticas, alusões e exemplos que buscam dar forma a uma massa aparentemente disforme de elementos culturais exógenos⁴⁸. O mesmo é feito em tramas de ficção que se ancoram na apresentação da diferença cultural – como as corriqueiras produções cinematográficas, séries televisivas e novelas exibidas na grade de programação da TV aberta, por exemplo – ou em documentários e programas de variedades e telerrealidade que ultrapassam as fronteiras das identidades. Por meio de diferentes mecanismos de detalhamento, comparação e tradução, incluindo o uso de vozes externas, a familiarização mediante simplificações e estereótipos e a busca por pontos de semelhança com o outro, a televisão, como as demais mídias, assume a função de propiciar deslocamentos e viagens simbólicas que nos conduzem rumo ao desconhecido e nos habitua a ele, atuando na rotinização de universos cultural ou geograficamente distantes.

Alguns conceitos, oriundos de campos de saber como a psicologia, a linguística, a semiótica da cultura e os estudos culturais, nos permitem problematizar esses processos, abrindo caminho para a análise de estratégias de representação adotadas em nosso *corpus*. Partindo das ideias de Moscovici (2003), por exemplo, alcançamos as noções de ancoragem, objetivação e rotinização, que permitem posicionar as representações sociais como indutoras de atribuições de sentido, materialização e formação de leituras e disciplinas que regem a leitura dos fenômenos cotidianos; nas ciências da linguagem, aludimos às ideias de laço social (FREITAS, 1992) e ordem simbólica (GOMES, 2003) para entender a dependência ontológica da identidade em relação à alteridade e a necessidade dos processos de oposição e delimitação, tomando-os como definidores de limites que regem o pensamento e a intervenção sobre o mundo e seus fenômenos, sujeitos e objetos.

⁴⁸ Em outra ocasião (GOMES; LOBATO, 2016), por exemplo, estudamos a incidência dos processos de representação da alteridade na cobertura jornalística de veículos brasileiros a respeito da Primavera Árabe – onda de protestos que afetou cerca de 15 países do Norte da África e do Oriente Médio a partir de dezembro de 2010. Por meio da análise de registros informativos a respeito das consequências, da materialização local e da reconfiguração dos eventos, identificamos a escolha e recorrência de termos globalizantes para designá-los, o deslizamento de sentidos a respeito destes termos e os processos de tradução baseados no agrupamento de valores próprios e seu direcionamento para a compreensão do outro/alheio, em uma estratégia eminentemente voltada à tradução segundo horizontes de expectativas implícitos. Tal investigação apontou caminhos de análise e compreensão das narrativas de alteridade em diferentes especialidades, mídias, formatações e gêneros dentro do campo do jornalismo.

Atravessando os estudos culturais, também discutimos ao longo da primeira parte do trabalho noções como as de narrativa da nação (HALL, 2001), tradução e contra-narrativa (BHABHA, 1998), que permitem um olhar crítico a respeito da mobilidade e da transição entre universos familiares e exógenos não apenas a partir dos limites postos na linguagem, mas também em conexão com tensões, assimetrias e relações de poder e hegemonia que, em diferentes medidas, articulam e definem a hierarquização e a atribuição de valores a respeito de si e do outro. E, das reflexões de Iuri Lotman (1998), tomamos as concepções de semiosfera e fronteira como capazes de dar conta da difícil, mas necessária discussão sobre os limiares e modos de atualização dos limites entre o próximo e o distante, o interior e o exterior, nos enunciados da cultura.

Em meio a esse referencial, dispomos de quatro perspectivas específicas que – sem, obviamente, ignorar as importantes contribuições listadas – atuam de forma decisiva na operação da análise proposta neste capítulo, sobre as quais devemos lançar luz. Uma, oriunda da psicologia social e pertinente ao estudo das mídias, é a discussão sobre os processos de rotinização, abordados por Moscovici (2003) para designar, como vimos no primeiro capítulo, determinadas angulações preferenciais a respeito dos sentidos que colamos cotidianamente aos termos e objetos, tornando-nos inclinados a priorizar as características ligadas a um protótipo já convencionalizado.

Ora, se narramos e construímos em nossas conversações determinadas visões de mundo, operamos um recorte natural sobre um território sociocultural e material, feito mediante complexas operações de exclusão, seleção e priorização. Esse fato, que atravessa campos tão diversos como o discurso científico, o jornalismo e a ficção literária, nos permite identificar que para cada narrativa transmitida outras, incontáveis, deixaram de circular. O mesmo vale no nível micronarrativo: termos, conceitos dotados de coesão, expressões habituais e palavras repetidas cotidianamente tendem a ficar em primeiro lugar, em detrimento de outros modos de dar nome e sentido às coisas mediante operações linguísticas diversas.

Mais que componentes de uma retórica de manipulação – que é apenas uma dentre várias manifestações possíveis –, os mecanismos de rotinização são uma consequência inescapável do fluxo das representações, que devemos considerar ao buscar entender a dinâmica das oposições. Como indica Moscovici, à medida que são incorporadas e tornam-se efetivamente sociais, as representações ganham vida própria; influenciam o pensamento, prescrevem condutas e modos de olhar – passam despercebidas enquanto fazem perceber. “O que nós percebemos e imaginamos, essas criaturas do pensamento, que são as representações,

terminam por se constituir em um ambiente real, concreto” (MOSCOVICI, 2003, p.40), diz-nos o autor, e assim, “quanto mais sua origem é esquecida e sua natureza convencional é ignorada, mais fossilizada ela se torna” (MOSCOVICI, 2003, p.41).

Atitudes simples da vida cotidiana, como pensar por meio de uma linguagem – elaborar reflexões baseadas em uma língua com limitações de vocabulário, por exemplo –, dar apelidos e reduzir a polissemia em torno de determinadas palavras, em função de constrangimentos e convenções oriundas de uma cultura, acabam gerando regimes do olhar que influenciarão o processo de assimilação da realidade exterior. E, quanto às representações, aferimos que “quanto menos nós pensamos nelas, quanto menos conscientes somos delas, maior se torna sua influência” (MOSCOVICI, 2003, p.42) – o que se torna claro quando examinamos determinados preconceitos, operações de exclusão e retóricas manipulativas produzidas pelas representações circundantes. Em última análise, e alcançando o nível mais elementar dessa discussão, o autor diz que:

Uma palavra e a definição de dicionário dessa palavra contêm um meio de classificar indivíduos e ao mesmo tempo teorias implícitas com respeito à sua constituição, ou com respeito às razões de se comportarem de uma maneira ou de outra – uma como que imagem física de cada pessoa, que corresponde a tais teorias (MOSCOVICI, 2003, p.39).

Estamos, portanto, diante de um terreno complexo: as rotinizações operadas no discurso televisual – que pressupõem uma complexa triangulação realidade vivente x operador de imagens e discursos x espectador – correspondem, em muitos casos, às mediações prioritárias ou únicas de que dispomos para o reconhecimento do outro. Como caminho de análise, acreditamos que o estudo de tais rotinizações pode ser alcançado a partir da identificação dos modos com que oposições são narrativizadas, visto que, como debatemos há pouco, é a partir destas que se estruturam os limiares, bordas, fissuras e fronteiras de uma cultura, bem como sua efetiva sedimentação.

Sobre este tema, Moscovici também explora o conceito de ancoragem, debatido no início deste trabalho, que supõe nossa tendência a classificar como um modelo mental que reflete “uma atitude específica para com o objeto, um desejo de defini-lo como normal ou aberrante”. O autor continua: “É isso que está em jogo em todas as classificações de coisas não familiares – a necessidade de defini-las como conformes, ou divergentes, da norma” (MOSCOVICI, 2003, p.62). Ou seja, fruto de uma inquietação que nos move em relação ao desconhecido, somos, das conversas familiares ao complexo trabalho de estruturar uma nação

ou comunidade, instados a construir diferenças entre nós e eles que são movidas pela hierarquização e pela priorização – que constituem, por sua vez, as rotinas perceptivas:

A distância entre a primeira e a terceira pessoa do plural expressa a distância que separa o lugar social, onde nos sentimos incluídos, de um lugar dado, indeterminado ou, de qualquer modo, impessoal. Essa falta de identidade, que está na raiz da angústia psíquica do homem moderno, é um sintoma dessa necessidade de nos vermos em termos de ‘nós’ e ‘eles’; de opor ‘nós’ a ‘eles’; e, por conseguinte, da nossa impotência de ligar um a outro. Grupos de indivíduos tentam superar essa necessidade tanto identificando-se com o ‘nós’ e dessa maneira fechando-se em um mundo à parte, ou identificando-se com o ‘eles’ e tornando-se os robôs da burocracia e da administração (MOSCOVICI, 2003, p.50).

Isso nos leva à segunda perspectiva a tratarmos aqui, que aprofunda a complexidade do tema dos jogos entre o próximo e o distante operados pela linguagem. Se, como supõe a psicologia social, cotidianamente trabalhamos em conflito com elementos externos, reduzindo-os a “outros”, assimilando-os em alguns casos e encaixando-os em rotinas de leitura, é certo que ambiguidades são reduzidas – que há esforços de simplificação, em suma. É certo também que, desse processo homogeneizante em maior ou menor medida, tão necessário à cultura quanto potencialmente danoso a ela, extraímos representações que buscam dar conta de duas categorias que, a despeito dessas tentativas de organização, sempre escapam por entre os dedos e falam no plural, ao invés do singular: as identidades e as alteridades.

Homi Bhabha (1998), também discutido na primeira parte deste trabalho, volta a ser necessário: sua reflexão sobre os modos de produção e cisão do espaço nacional a partir das narrativas identitárias fornece pistas sobre como a fragmentação das subjetividades gera, naturalmente, uma multiplicidade de sentidos para as identidades sociais, que se busca estrangular no processo de produção do que ele denomina espaço-nação, além da necessária tradução do diferente segundo regimes e estruturas preexistentes, portanto, legíveis.

Conforme o autor sinaliza, a constituição da moderna noção da nação requer a construção de um “nós” que abarque múltiplos universos, subgrupos, diferenças – que se unem em função de semelhanças, porém, contêm em si a raiz da diferença, posto que todo agrupamento é constituído de uma integração que supõe renúncias. Paralelamente, as produções da linguagem e as instâncias enunciativas trabalham de forma dinâmica, com constantes reatualizações e interações no âmbito da cultura; assim, as narrativas e os discursos passam a reproduzir esses jogos opositivos, esse desenho entre o eu/nós e o outro que se

justifica e fundamenta em uma comunhão de valores, sentimentos, expectativas e modos de ver, em uma lógica de permanente tensão.

Seguindo a linha de raciocínio de Bhabha (1998), notamos que isso produz diferentes efeitos. O primeiro é o estabelecimento de “outros” que a todo momento clamam por representação e, assim, acabam sendo traduzidos: “no ato da tradução, o conteúdo ‘dado’ se torna estranho e estranhado, e isso, por sua vez, deixa a linguagem da tradução, *Aufgabe*, sempre em confronto com seu duplo, o intraduzível – estranho e estrangeiro”, diz-nos o autor (BHABHA, 1998, p.230-231), o que evoca a problemática dos regimes e relações de poder vinculados a essa interação. Por outro lado, isso também gera uma fragmentação periódica dos discursos totalizantes do eu/nós, visto que “uma vez que a liminaridade do espaço-nação é estabelecida e que sua ‘diferença’ é transformada de fronteira ‘exterior’ para sua finitude ‘interior’” (BHABHA, 1998, p.213), o outro começa a penetrar no mesmo e influenciá-lo, gerando as já discutidas “contra-narrativas da nação”.

É nesse duplo, enfim, o da tradução da alteridade e do embate entre reiteração e cisão da identidade, que reside nossa problematização – que poderia ser traduzida na seguinte questão: *Por que e como o outro é construído, para mim, dessa maneira?*. A partir das lógicas da tradução e da rotinização em narrativas midiáticas, voltamos a lançar luz ao que parece ser a asserção central de Bhabha sobre o posicionamento das culturas e das identidades: a de que “o abalo de significados e valores causado pelo processo de interpretação cultural é o efeito da perplexidade do viver nos espaços liminares da sociedade nacional” (BHABHA, 1998, p.227). Ainda nas palavras do autor, nota-se que:

O processo enunciativo introduz uma quebra no presente performativo da identificação cultural, uma quebra entre a exigência culturalista tradicional de um modelo, uma tradição, uma comunidade, um sistema estável de referência e a negação necessária da certeza na articulação de novas exigências, significados e estratégias culturais no presente político como prática de dominação ou resistência (BHABHA, 1998, p.64).

Em terceiro lugar, e continuando essa problematização, as reflexões de Iuri Lotman (1998) são igualmente pertinentes por, no campo da semiótica, darem claro foco nos modos com que essas interações e instabilidades – citadas por Bhabha (1998) e também por Woodward (2000) e Hall (2001) – são amenizadas e utilizadas para a manutenção da estabilidade dos processos culturais.

Como já discutido, a noção de semiosfera do autor alude aos agrupamentos semióticos e discursivos capazes de, em níveis e hierarquias variados, construir uma lógica e coerência

interna capazes de opô-los a outros. Para ele, “o espaço da semiosfera tem um caráter abstrato (...), com uma determinada esfera que possui os traços distintivos que se atribuem a um espaço fechado em si mesmo” (LOTMAN, 1998, p.23, tradução livre)⁴⁹, mas que se materializa em manifestações como a língua – que claramente diferencia semiologicamente “mensagens” e “não mensagens”, ou o incompreensível/legível – e as oposições entre núcleo e periferia, que figuram como que figuram como lei de organização interna da semiosfera (LOTMAN, 1998, p.30).

Assim como Bhabha, Lotman reconhece a existência natural de processos de diferenciação e tensão interna nessas estruturas – o que denomina mecanismos “dialógicos” –, bem como operações que permitem o intercâmbio de informação entre elas e outras semiosferas. No primeiro quesito, o autor afirma que “a não homogeneidade estrutural do espaço semiótico forma reservas de processos dinâmicos e é um dos mecanismos de produção de uma nova informação dentro da esfera” (LOTMAN, 1998, p.30, tradução livre)⁵⁰; é aqui que encontramos o potencial contra-narrativo dos discursos de identidade, ou seja, sua instabilidade e capacidade de trabalhar em diferentes limiares e brechas de sentido, seja para reforçar os grupos culturais, com a absorção de novos elementos, seja para pô-los em xeque.

Quanto ao segundo aspecto, surge o conceito de fronteira, que para nós será essencial à hora de examinar narrativas de alteridade – já que cabe a estas operar na atualização e reiteração das distinções entre o que é familiar e o que é distante, fixando tais marcadores. Esse desenho do fronteiro – que bebe na fonte da escrita da nação citada por Bhabha (1998) – de certo ajuda na suposição e formação de uma coerência interna no eu/nós; como diz Lotman, “o processo de conhecimento mútuo e de inserção em certo universo cultural comum provoca não apenas uma aproximação entre culturas distintas, mas também a especialização das mesmas” (LOTMAN, 1998, p.42, tradução livre)⁵¹. Por outro lado, porém, ele propicia a interação entre culturas e formaliza a natureza dialógica de todas as dinâmicas que envolvem a construção de representações, enunciados e sentidos. O que podemos reduzir à assertiva de que somente pertencemos a uma identidade e a uma coletividade após nos comunicarmos a ponto de constituí-la.

⁴⁹ No original: “el espacio de la semiosfera tiene un carácter abstracto, (...) con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en si mismo”.

⁵⁰ No original: “la no homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de una nueva información dentro de la esfera”.

⁵¹ No original: “el proceso de conocimiento mutuo y de inserción en cierto mundo cultural común provoca no sólo un acercamiento de las distintas culturas, sino también la especialización de las mismas”.

O intercâmbio dialógico (em sentido amplo) de textos não é um fenômeno facultativo do processo semiótico. (...) A consciência é um intercâmbio de mensagens – desde o intercâmbio entre hemisférios cerebrais até o intercâmbio entre culturas. A consciência sem comunicação é impossível. Nesse sentido, pode-se dizer que o diálogo precede a linguagem e a gera (LOTMAN, 1998, p.35, tradução livre)⁵².

A quarta perspectiva aqui resgatada é a dos processos de decodificação, discutidos por Hall (2003) em um texto bastante célebre. Sua perspectiva pode ser posta em diálogo com os outros autores citados e introduz, nos processos de mediação, a problemática das mídias, inclusive da televisão – cujas narrativas constituem nosso objeto de pesquisa.

Ao percebê-las como lugares de produção de sentidos permeados por relações de poder e ideologia, que contaminam e reiteram os discursos, Hall indica que cabe às narrativas e às representações produzir caminhos preferenciais de interpretação a partir da reiteração, repetição, conexão e prescrição de modos de enxergar os elementos pertencentes a distintas culturas. Na medida em que “remetem os signos aos ‘mapas de sentido’ dentro dos quais qualquer cultura é classificada” (HALL, 2003, p.396), os discursos mediatizados exigem habilidades e competências que supõem, naquele que decodifica seu registro, um leitor crítico e ciente do terreno de códigos sobre o qual caminha, mas também suscetível em diferentes níveis de intensidade às dinâmicas da rotinização.

Hall utiliza a televisão como espaço de debate para problematizar os “sentidos preferenciais” formados na leitura de narrativas. Para ele, esses sentidos “têm, embutida, toda a ordem social enquanto conjunto de significados, práticas e crenças” (HALL, 2003, p.396) – ou seja, um solo familiar sobre o qual se caminha para ler o não familiar, já contaminado pela ideologia. Eventualmente, porém, as operações interpretativas do telespectador – as mesmas de qualquer receptor de narrativas, em nossa visão – podem levá-lo ao universo do estranhamento, da polissemia e da transgressão de leituras preferenciais, quebrando o código mitificador de uma comunicação transparente – que, na realidade, apenas mascararia rotinizações implícitas.

É por isso que, para Hall (2003), surgem distintas posições de decodificação: a hegemônica-dominante (que envolve a apropriação integral da mensagem conforme o código dominante); a de código negociado (que envolve uma leitura que combina visões totalizantes a questionamentos instaurados a respeito dela, a partir do repertório de quem a interpreta e de

⁵² No original: “el intercambio dialógico (en sentido amplio) de textos no es un fenómeno facultativo del proceso semiótico. (...) La conciencia es un intercambio de mensajes – desde el intercambio entre los hemisferios cerebrales hasta el intercambio entre culturas. La conciencia sin comunicación es imposible. En este sentido se puede decir que el diálogo precede al lenguaje y lo genera”.

outros discursos); e a globalmente contrária, que corresponde à reflexão totalmente exterior e opositiva (“negativa”, em termos argumentativos) à leitura preferencial.

Essa proposição de Hall, que justifica a alta relevância dos estudos de processos de recepção de narrativas televisivas – caminho que não adotamos aqui, priorizando a análise narrativa e discursiva dos materiais⁵³ – característicos dos estudos culturais, nos ajuda a situar a problemática da tradução e da construção da diferença em termos críticos e estruturais: de que modo, afinal, se fundamentam os mapas de sentido em torno da alteridade? Compreender sua construção é um caminho para examinarmos o caminho com que o não familiar se converte em um outro legível, visível, erguendo fronteiras simbólicas e associando valores, construções e rotinas perceptivas em torno de universos socioculturais e geográficos exógenos.

Esses referenciais, quando cruzados e articulados, nos levam à hipótese de trabalho de que, assim como ocorre corriqueiramente nas operações mentais e em nossas conversações cotidianas, na televisão lemos o outro a partir de um horizonte de expectativas que orienta e guia a própria construção de narrativas de variados gêneros e formatos. E esse processo de leitura depende da produção de polos opositivos – distinções e demarcações que permitem a construção e a reformulação de fronteiras, o posicionamento dos discursos interiores e exógenos e, em última análise, a tradução e a legibilidade da alteridade. São essas estratégias sobre as quais buscaremos lançar luz, a fim de problematizá-las, identificar recorrências e variações em nosso *corpus* e apontar sentidos e leituras possíveis geradas a partir de tais construções.

Nas narrativas de Globo Repórter e das telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”, conseguimos identificar de maneira notável – sem exceções – a estruturação de oposições discursivas, a demarcação de fronteiras e os processos de tradução do outro, abrangendo todas as produções selecionadas. Assim como no eixo testemunhal e de autenticação do real, identificamos a possibilidade de realizar alguns agrupamentos pertinentes ao debate que expressam formas de materializar os jogos opositivos

⁵³ Uma questão que se poderia problematizar a partir dos raciocínios de Hall (2003), e da qual nos distanciamos por razões metodológicas, é a efetiva posição dentro da qual situar o telespectador que consome narrativas de alteridade. De certo, estudar o perfil desse público, seus modos de interpretação e os regimes receptivos que o envolvem não é o foco de nosso trabalho – no entanto, somos provocados a lançar a hipótese, a ser trabalhada em potenciais investigações futuras, de que diante de universos de alteridade que nos expõem ambientes ainda não reconhecidos somos levados a um olhar “vicário”, de aceitação completa ou ao menos parcial daquilo que outro narra para mim, como requisito mínimo para a leitura do enunciado. Ou seja, a recepção de narrativas de alteridade, por envolver um contato mediatizado e muitas vezes não efetivado em outros meios pelo telespectador que não o do consumo televisual, seria feita a partir de uma posição de decodificação que oscilaria quase sempre entre o hegemônico-dominante e o negociado.

– como a singularização do trânsito entre fronteiras, os processos comparativos e judicativos e a atribuição de valores e sentidos que fundamentam mapas de sentido específicos.

Ênfases dadas, termos escolhidos, juízos de valor e comentários, recorrência e menção a estereótipos e leituras preferenciais, vínculos com a tradição e alusão a oposições-padrão (modernidade x tradição, rural x urbanidade, pobreza x riqueza, complexidade x simplicidade, pacato x agitado, entre outras), objetivação das diferenças e relativizações entre o próximo e o distante são alguns dos aspectos que marcam presença tanto nos programas de alteridade ambientados em outros países quanto nos relacionados à alteridade sociocultural, confirmando nossa perspectiva de que, como há muito salientado nos estudos sobre linguagem, é reafirmando a diferença e definindo um lugar para o outro que conquistamos um território sociocultural para associar ao eu/nós.

11.1. Demarcação de polos opositivos: parâmetros e mapas de sentido

Como vimos, a identificação de aspectos testemunhais e de autenticação do real é um fundamento da organização das narrativas de alteridade em Globo Repórter e nas telenovelas de nosso *corpus*. Recorrendo a um olhar singular sobre o outro, calcado na apresentação, por repórteres e personagens de ficção, de trajetos, interações e registros sobre os territórios pertencentes ao universo do não familiar, percebeu-se que a autenticação do real é operada de acordo com construções próprias de cada gênero, porém reafirmando o processo imersivo que caracteriza as narrações da TV.

Perceber tais movimentos nos discursos visual, sonoro e verbal que compõem a linguagem dos programas também nos leva a mapear como mapas de sentido – aqui, voltamos a recorrer à terminologia de Hall (2003) – a respeito do outro sociocultural e geográfico são produzidos. Assim, nosso foco neste primeiro tópico de análise sobre jogos opositivos focaliza a construção das oposições entre o eu/nós e o outro nas narrativas jornalísticas e de ficção, bem como os parâmetros comparativos adotados. Como veremos, aqui é relevante notar não apenas a modulação narrativa, mas também a formação de sentidos recorrentes que atravessam as alteridades sob representação.

Em comum, Globo Repórter, “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor” e “Salve Jorge” têm o compartilhamento de uma mesma necessidade: tornar inteligíveis seus discursos e produzir uma codificação específica que permita ao telespectador identificar os limites do familiar e o exato momento em que se ultrapassa essa fronteira, rumo a uma alteridade que será traduzida – ou seja, a demarcação do eu/nós e do outro. No jornalismo, tal desenho figura

como operação básica de produção da objetividade do discurso, além de reverberar a pedagogia do visível que domina as narrativas de informação; na ficção, o objetivo é estruturar o processo diegético e permitir ao telespectador conectar-se e construir laços com os personagens de acordo com sua cultura e seu universo de representações.

Percebemos que, em termos de composição narrativa, o desenho do não familiar de natureza geográfica é, no *corpus*, realizado para garantir a construção de identificações e a redução do estranhamento. No entanto, a representação da alteridade, como já vimos, figura como um requisito também para a identificação do semelhante – que, por sua vez, acaba revelando-se mais complexo e dúbio do que as dinâmicas da linguagem conseguem reverberar; aqui, podemos recorrer às palavras de Silva (apud GOMES, 2008, p.79), para quem “a mesmice (ou a identidade) porta sempre o traço da outridade (ou da diferença)”. Essa perspectiva é especialmente relevante quando falamos do posicionamento de territórios do próprio Brasil como alteridade, nas narrativas do geográfico sociocultural – em que a Amazônia, o Pampa, o Pantanal e tantas outras regiões do País são exibidos nos mesmos moldes que um país de outro continente. São “contra-narrativas” nacionais na medida em que ultrapassam as fronteiras do familiar e exibem um Brasil-outro que, apesar de semelhante em alguns aspectos (como o linguístico), constitui-se como um novo universo sociocultural a ser desvendado com os procedimentos de representação debatidos nesta pesquisa.

Cabe-nos, ainda, resgatar a ideia de que tal processo comporta uma valoração implícita, uma atribuição de sentidos e expectativas prévias que reflete as rotinas de leitura e interpretação capazes de reger não apenas a recepção de narrativas audiovisuais, mas sua própria produção; enfim, aqui retornamos à seara da não neutralidade dos discursos sobre o outro, que supõem a atribuição de valores – positivos ou não – e a produção, muitas vezes artificial, de barreiras que o situam (geográfica ou simbolicamente) e o domesticam. Cabe retomar o raciocínio de Gomes:

As linguagens são sistemas classificatórios e toda classificação automaticamente hierarquiza pela colocação de pontos-chaves, pela divisão que gera subdivisões, pelo estabelecimento de relações entre termos etc. Se as classificações se fazem pela diferenciação e a diferenciação implica posituação e negatuação, não há como conceber um sistema classificatório que não implique relações de poder (GOMES, 2008, p.93).

Outro ponto é a construção de diversos níveis ou gradações do não familiar dentro dessas narrativas. Assim, ao mesmo tempo em que se evocam as muitas diferenças existentes em outros países ou regiões do País, são identificados os possíveis pontos de convergência e

as similaridades com relação ao diferente – que também atuam como propiciadores de identificação. É o caso, por exemplo, dos recorrentes momentos em que aspectos que atravessam culturas, como o embate riqueza x pobreza, a natureza dos sentimentos (empatia, carinho, acolhimento familiar) e espiritualidade / religião, são tomados como estruturas significantes que permitem rápido reconhecimento e tradução. Em suma, mesmo no não familiar, mesmo para além das fronteiras que o separam do eu/nós, são buscados os pontos de convergência, aludindo à ideia de que sempre buscaremos “apreender o desconhecido com o auxílio do conhecido” (TODOROV, 1993, p.124).

Começamos, pois, a observar o *corpus* para buscar a incidência dessas estratégias. Em Globo Repórter, o programa sobre Cingapura, exibido em 8 de abril de 2011, traz exemplos interessantes de como é feita a marcação de oposições entre o próximo e o distante. Estrategicamente, nota-se que o programa busca, do início ao fim, abordar a prosperidade socioeconômica e a multiculturalidade do País, definindo-o como um exemplo em aspectos como educação, infraestrutura, moradia e gestão pública.

Ao mesmo tempo, são abordadas as polêmicas proibições que o governo adota para com seus cidadãos – exploradas com viés de curiosidade –, a rigidez das normas, a falta de descontração e a exploração de mão-de-obra barata das trabalhadoras domésticas que vêm de países como Tailândia e Filipinas.

Do início ao fim da narrativa, destacam-se os comparativos traçados entre o Brasil e Cingapura. A apresentação da edição, feita por Glória Maria e Sérgio Chapelin em estúdio, destaca essa retórica, comparando a geografia do país ao território da maior cidade brasileira – recurso que se repete em diversas outras edições – e reforçando o bom funcionamento de um país de normas rígidas, que tem tolerância zero em relação à corrupção.

Gloria Maria: Boa noite a todos. Imagina um país menor que a cidade de São Paulo, paraíso de milionários e destino de quem quer ganhar muito dinheiro em pouco tempo. Mas lá, não existe ouro nem petróleo. O segredo dessa prosperidade se resume a duas palavras: disciplina e educação.

Sérgio Chapelin: E tem mais: corrupção zero. No país das mil e uma proibições, tudo funciona com perfeição. Vamos conhecê-lo? (GLOBO REPÓRTER, 2011).

Esta edição de Globo Repórter tem como marca a angulação temática predominantemente socioeconômica. A apresentação das transformações vividas pelo país nos últimos anos, baseada em investimentos governamentais em atração de empresas, combate à corrupção e educação pública, serve como pano de fundo para demonstrar o porquê

da boa situação de Cingapura no panorama global. Esses momentos documentais, de registro de indicadores, dados e fatos históricos do país, são combinados às tradicionais visitas da reportagem a pontos turísticos e conversas com moradores locais – situações em que os jogos opositivos ficam mais evidentes, inclusive com comparações constantes com o Brasil. Vejamos a sequência a seguir, que inicia com imagens panorâmicas da metrópole e cede lugar a uma passagem de vídeo em uma gigantesca roda gigante:

Off: Um país planejado, projetado e pensado para o sucesso econômico, onde tudo deu certo. Foi da extrema pobreza à riqueza sem limites em poucas décadas. Parece um sonho, mas Cingapura conseguiu. É um país pequeno, uma ilhota menor do que o município de São Paulo Cingapura fica no sudoeste da Ásia. A população é a quarta mais rica do mundo, mas nada é por acaso. Tudo em Cingapura é pensado para atrair mais dinheiro. Esta gigante, por exemplo, à primeira vista é um simples brinquedo de parque de diversão, mas não é bem assim.

Passagem: Bom, agora a gente vai dar uma volta nessa roda gigante pra ver como é que ela é, como é que ela funciona. Gente, ela é tão grande que parece até o bondinho do Pão de Açúcar. E ela tem toda uma história; primeiro, ela é a maior roda gigante do mundo. Depois, ela foi construída, pensada e executada para ser a roda gigante da sorte, a roda da fortuna. Ai, eu preciso entrar logo! (GLOBO REPÓRTER, 2011).

Para além dos já citados recursos testemunhais – nos quais vemos, aqui, mais um exemplo de registro evenemencial, com o passeio de Glória Maria e sua experiência singular pelos pontos turísticos do país –, cabe-nos notar, aqui, a menção a duas cidades brasileiras (São Paulo e Rio de Janeiro) como mecanismo básico para a assimilação do outro. É uma estratégia recorrente de Globo Repórter para facilitar a apreensão de locais distantes segundo referências espaciais próximas, como o porte da capital paulista e o Pão de Açúcar, cartão-postal da capital fluminense. Outro elemento importante é a combinação do discurso pedagógico / formativo da reportagem, fortemente referencial, a elementos testemunhais que reforçam o tom de experimentação direta e a ficcionalidade da narrativa.

Na continuação, o programa tratará de estruturar outras comparações com a cultura e a sociedade brasileiras. Dois jogos de oposição específicos se destacam: a diferenciação de Cingapura por ser um país de normas muito rígidas, por um lado; e por ser extremamente seguro para a população, com baixos índices de criminalidade, por outro. Em determinado momento, por exemplo, Glória Maria aborda a presença de câmeras e placas de proibição por todos os lugares e faz menção à dificuldade de fazer coisas simples, como comprar chiclete, em função das burocracias – por meio de uma passagem de vídeo registrada dentro de uma

farmácia. O interessante de tais ocasiões é notar que a oposição em relação ao terreno do familiar – aqui, entendido como as sociedades ocidentais e, mais especificamente, o Brasil – é muitas vezes tratada de forma velada; por meio da surpresa, do estranhamento e do questionamento da própria reportagem ao vivenciar as situações, Globo Repórter induz a uma assimilação dos traços diferenciais do outro a partir de como o operador de discursos – também ele representante do familiar – “lê” sua cultura.

Off: Segurança é o que não falta em Cingapura. Nesse país, parece que somos personagens de um enorme Big Brother. As câmeras estão em toda parte, elas vigiam a população. Outra marca registrada do país são as placas de proibição. Mas não é só isso. Escondidos, no meio da multidão, funcionários do governo têm a missão de multar quem sai da linha. Quem conta é o chefe do Setor de Limpeza Urbana de Cingapura. Ele diz que os espões da limpeza existem de verdade.

(...)

Passagem: Aqui, tanta coisa é proibida que às vezes a gente fica confusa sem saber o que pode ou não pode fazer. Agora, por exemplo, eu quero comprar uma coisa super simples, só que aqui eu tenho que cumprir toda uma burocracia, o que eu vou comprar preciso até mostrar o passaporte. O farmacêutico anota o número do documento, meu nome... Cê sabe o que eu tô querendo comprar? Isso aqui, olha, chiclete! Aqui em Cingapura, chiclete se compra na farmácia, ele anota todos os detalhes e aí sim eu posso sair e mascar meu chiclete. Dá pra acreditar? (GLOBO REPÓRTER, 2011).

Em outro momento, a evidente contraposição ao Brasil se dá pela temática da segurança. A caminho da casa de um famoso investidor de Wall Street que decidiu ir morar em Cingapura, Glória Maria expõe, em seu texto e em seu testemunho na frente da mansão, a surpresa com as diferenças em relação ao Brasil: não há seguranças, a porta fica diretamente voltada à rua e ninguém tem medo de assaltos – nem os milionários:

Off: Ao todo, 10% da população têm mais de um milhão de dólares em aplicações. Não é uma simples coincidência que Cingapura tenha a maior concentração de milionários do mundo.

Passagem: Aqui é a casa do milionário que a gente vai conhecer e entrevistar porque Cingapura é assim de bilionários, não é milionários, bi...lionários. O nosso mora aqui. Agora, incrível a gente ver que na casa de um bilionário assim, olha, portões abertos, não tem segurança... aquela coisa que a gente tá acostumada no Brasil de guarita, porta blindada, aqui não tem nada disso. Ó... se eu quisesse eu entro, não tem nem cachorro pra assustar...

Off: Nós vamos até a casa de um bilionário, porque Cingapura está cheia deles. Quando chegamos à casa dele, nos surpreendemos, porque os portões estão abertos, não tem segurança, como estamos acostumados no Brasil. A empregada

conta que a segurança é feita através de câmeras. Ela fala que nosso entrevistado está tomando banho e pede para entrarmos na casa. É uma casa de gosto bem particular, cheia de objetos que o dono trouxe de suas viagens pelo mundo. Jim Rogers ficou famoso nos anos 70 como investidor em Wall Street (GLOBO REPÓRTER, 2011).

Figura 21. Glória Maria ilustra segurança de Cingapura exibindo portão da casa de um bilionário.

Fonte: “Globo Repórter”, 2011.

O programa sobre Moçambique, exibido em 2 de agosto de 2013, por sua vez, repete as mesmas estratégias de comparação e alusão, a começar pelo título e pela apresentação, mas trabalha as oposições, também, enquanto apresenta pontos de convergência. Intitulado “A África que Fala Português”, o programa promove a tradução e compreensão da alteridade pela via da assimilação, um dos modos citados por Todorov (1993) em seu “A Conquista da América”; a ideia, ao longo do programa, é falar de um país que compartilha um passado colonial com o Brasil e um idioma, mas que se diversifica em aspectos culturais e econômicos a ponto de ser intitulado um “irmão” – e no qual, em todo momento, nos deparamos com semelhanças e práticas análogas. Vejamos um trecho que exemplifica a abordagem da tensão distância-proximidade, que envolve a surpresa com as feirinhas de beira de estrada e o comparativo entre peixes dos dois países:

Off: Percorrer Moçambique é como circular por uma interminável feira livre. Com pouquíssima oferta de emprego, todo mundo vai pra rua tentar vender alguma coisa. É um peixinho seco. Salgadinho. No Brasil, seria o mesmo sabor da manjubinha. Ao longo das estradas, a cena se repete. Cada vila, cada povoado, tem o seu mercado. A gente tá passando pela comunidade de Inhacoomo. Na beira da estrada tem muito comércio de produtos artesanais. A gente vai dar uma paradinha para ver o que eles estão

vendendo. E ao parar o carro, eles já vêm oferecer. E vêm muitos, muitos mesmo. Coco e tapioca? Estou no Brasil? (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Agora, vejamos um trecho em que a estratégia opositiva se reforça. Percorrendo as diferentes regiões do país, a equipe chega perto da fronteira com o Zimbábue, uma região serrana de clima mais ameno e agricultura diferenciada em relação ao resto de Moçambique. Por lá, a repórter Dulcinéia Novaes registra, em uma passagem, um interessante comparativo entre a África serrana, os estereótipos de clima quente associados ao continente e o Sul brasileiro, expondo, nessa triangulação, modos de domesticação e compreensão do visível a partir de referenciais compartilhados com o telespectador:

Off: A equipe chega à fronteira com o Zimbábue e avista montanhas que já são do país vizinho. Na região serrana de Manica funciona um projeto de cooperação entre Brasil e Moçambique, que já existe há 30 anos. Na floresta de eucaliptos, trabalham pesquisadores da Universidade Federal do Paraná. Eles ensinam aos moçambicanos técnicas de plantio e de manejo florestal.

Passagem: Quando se fala em África, a gente pensa que faz calor o ano inteiro, mas não é bem assim nesta região central de Moçambique, onde nesta época do ano, que é inverno, as temperaturas chegam a 10°C. Por isso mesmo, o clima ideal para uma espécie que é típica da Região Sul do Brasil e está inclusive ameaçada de extinção, a araucária angustifolia, que é o nome científico do pinheiro araucária (GLOBO REPÓRTER, 2013).

No mesmo rumo, o programa sobre Cabo Verde, de 19 de dezembro de 2014, investe na apresentação de um país culturalmente próximo do Brasil – no entanto, sem deixar de demarcar pontos e lugares de oposição. A primeira sequência já conta com uma narração em *off* sugestiva, que inclui: “Um país colonizado pelos portugueses e que fala português. E com fortes correntes que levam ao Brasil”.

A abordagem do histórico colonial, marcado pela presença portuguesa e por uma economia baseada na escravidão, é constantemente evocada pelo repórter Tino Marcos. Ele, inclusive, reforça que a estrutura econômica vigente no Brasil Colônia tem origens por lá, e enfatiza as conexões que ainda se compartilha com Cabo Verde. Além disso, aborda a proximidade temática com o país por meio da existência de um time com o nome Corinthians. Ou seja: aqui figura um tipo de produção de polos positivos baseada, paradoxalmente, em tentativas de sua dissolução, criando pontos de contato entre as duas culturas.

Off: Não é samba, mas é batuque: as batuqueiras. Cantam em crioulo, língua local que tem forte influência do português. Cantam a Cidade Velha, onde vivem. A primeira cidade colonial da Europa nos trópicos. Era chamada de

Ribeira Grande e teve seu apogeu graças ao mercado de escravos, que vinham em grande número do continente africano, eram aprisionados e treinados em Cabo Verde e depois seguiam para o Brasil. O modelo Casa Grande e Senzala surgiu primeiro em Cabo Verde, para depois ser implantado no Brasil. O Pelourinho na praça, onde escravos eram presos e chicoteados, mais tarde ganharia outra versão em Salvador. A escravidão acabou no fim do século XIX. Hoje, quando vemos as batuqueiras, ou as moças que passeiam pela praia, ou o rapaz conduzindo a bola, podemos sim imaginar algum parentesco distante. Muitas famílias foram divididas entre o Brasil e Cabo Verde. Seguimos conectados.

(...)

Off: Só faltava ter um Corinthians para torcer. Um Timão, com a bandeira de Cabo Verde dentro. O Corinthians de São Vicente, da segunda divisão cabo-verdiana. Um time de perigosos contra-ataques. Uma das tantas manifestações que eles têm de brincar de ser Brasil (GLOBO REPÓRTER, 2014).

Em resumo, notamos, nesses exemplos, como a alteridade geográfica é tratada a partir de estratégias comparativas que contribuem para a construção de mapas de sentido diversos – no que concerne a estes últimos, a compreensão de Cingapura como um país próspero, baseado em disciplina e trabalho, por um lado, e a construção de Moçambique e Cabo Verde como países que estão conectados ao Brasil por sua história, por sua herança cultural e por seu idioma. É constante em todo o *corpus* selecionado o tratamento em um desses dois eixos, eventualmente combinando-os em diferentes blocos e seções das edições das grandes reportagens.

Aqui, podemos retomar as reflexões traçadas no primeiro capítulo, com base em Todorov (1993, p.183), que indicam uma divisão em três categorias das posturas diante do outro: um julgamento de valor inicial, uma ação de aproximação e distanciamento e, por fim, o conhecimento ou opção de ignorar a identidade do outro. Aqui, pode-se notar uma ideia de atribuir valores à alteridade, seguida de uma postura que oscila entre a aproximação – como nos países africanos – e o distanciamento – como no programa sobre Cingapura e, também, outros, como o sobre a Armênia, o Nepal ou Laos e Camboja. Por fim, busca-se compreender e mergulhar na alteridade a partir de estratégias que combinam o reforço das fronteiras e diferenças culturais, em alguns casos, e a identificação de brechas e pontos de conexão que geram familiaridade e identificação com o discurso exógeno, por outro. É possível problematizar essa questão da aproximação da alteridade a partir da perspectiva de uma certa redução de complexidade, de tons marcadamente narcísicos – como problematiza Sodré (2003); ao mesmo tempo, tais operações permitem a compreensão de um lugar pretensamente exótico a partir de repertórios compartilhados, visando à facilitação da construção de sentido.

Nos programas de alteridade sociocultural, curiosamente, o foco não está nos processos de assimilação ou aproximação, e sim na diferenciação de viés claramente opositivo. Ao falar de outras cidades e regiões do Brasil que não os outros centros urbanos, trabalha-se essencialmente com a demarcação de pontos de diferença – provavelmente, em função da maior proximidade cultural entre o ambiente familiar (no caso, centros urbanos do próprio país) e o distante. Isso é operado tanto dentro dos aspectos aqui tratados, como a apresentação dos costumes locais e as interações entre repórteres, entrevistados e paisagens / geografias, quanto no que concerne à singularização dos processos de construção das fronteiras – tema que trataremos no tópico a seguir.

Tal perspectiva nos levou ao questionamento da hipótese de procedimentos idênticos que regessem a representação da alteridade na grande reportagem jornalística, independentemente das geografias e dos biomas tratados; ao menos nesse aspecto, nota-se diferença no modo de construção de polos opositivos – fato que também constatamos e discutiremos mais a seguir, no exame das narrativas das telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”.

Na edição “Brasil Abaixo de Zero”, exibida em 24 de agosto de 2012, vê-se um esforço constante na construção de múltiplas oposições e fronteiras – distinguindo o Brasil tropical, quente e ensolarado daquele que é explorado pelos repórteres Ricardo Von Dorff e Kíria Meurer e pela equipe técnica de reportagem. A narrativa percorre os pontos mais frios do país, nas serras catarinense e gaúcha, incluindo Urupema, São Joaquim, Bom Jardim da Serra e São José dos Ausentes, além de visitar locais como Campos do Jordão, em São Paulo, e a serra de Itatiaia, no estado do Rio de Janeiro. A intriga construída já denota os jogos opositivos traçados: compreender como é a vida no “inverno do Sul”, onde os costumes, as formas de lidar com o clima e mesmo os parâmetros de calor e frio são absolutamente diferentes de um pretenso Brasil habituado à verve tropical. Em depoimento assinado pela dupla de repórteres, publicado no *site* do Globo Repórter à época da divulgação da exibição do programa, tal ideia se mostra bastante clara:

Num país predominantemente tropical, a imensa maioria dos brasileiros desconhece o quanto o inverno pode ser rigoroso nas regiões mais altas das serras gaúcha e catarinense. E como ele torna difícil a vida das pessoas. A água congela nos canos e a cama, na hora de dormir, é tão fria como o gelo (GLOBO REPÓRTER, 2012, *online*)⁵⁴.

⁵⁴ O depoimento dos repórteres está disponível no *site* do programa, em: <<http://g1.globo.com/globo-reporter/noticia/2012/08/reporteres-contam-como-foi-experiencia-abaixo-de-zero.html>>. Acesso em 26 de julho de 2016.

A construção de fronteiras do programa é bastante complexa e, por vezes, confusa; em um mesmo bloco, sucessivas transições entre geografias, sem auxílio de ilustrações ou mapas, tornam o entendimento difícil para o telespectador que desconhece a distribuição das cidades pelos estados do Sudeste e do Sul abordados. Aqui, diferentemente dos exemplos de alteridade geográfica que discutimos anteriormente, trabalha-se não com uma, mas com múltiplas alteridades ou contra-narrativas dentro da paisagem cultural brasileira: várias oposições são construídas, incluindo nordestinos x sulistas (como no caso da cena protagonizada pelo auxiliar técnico natural de Recife, que sofre com o clima inóspito, já citada anteriormente), brasileiros em geral x sulistas, cariocas x sulistas (recorrendo a depoimentos de turistas locais) etc. São modos de articular um desenho de fronteiras que assume uma multiplicidade de modos de vida, aglutinados em torno de um tópico comum – a convivência com um frio externo às representações e ao horizonte sociocultural brasileiro – que opõe o Brasil-outro do Brasil-mesmo.

Um dos pontos de diferenciação marcantes tratados no programa é a adoção de estratégias para combater o frio dentro de casa. Explorando a intimidade de personagens e entrevistados, a narrativa alterna exemplos que constroem uma representação pitoresca para os moradores de cidades como Urupema e São Joaquim. Chegando a esta última cidade, Kiria Meuer diz que “mão é a toa que as cidades serranas têm cheiro, um cheiro inconfundível de lenha queimada. Aqui, os moradores travam a batalha do fogo contra o gelo”. E emenda para uma passagem de vídeo, gravada dentro da residência de um entrevistado. Bastante clara, a oposição está demarcada na linguagem, logo ao início da fala da repórter, e se repete em outra passagem alguns segundos à frente, no mesmo bloco:

Passagem: Se vivesse em qualquer outro lugar do país, o aposentado José Souza Natal não teria dúvidas, ele economizou para comprar um carro novo. Mas na hora "h", o seu ele preferiu usar o dinheiro para turbinar o fogão a lenha. Ele investiu num sistema especial de encanamento que funciona de um jeito bem simples. A água fria desce por um cano de cobre, passa dentro do fogão e depois sai quentinha em todas as torneiras da casa.

(...)

Passagem: Aqui no sul do Brasil o fogão à lenha não é luxo, é necessidade, geralmente ele fica na cozinha, mas nessa casa o fogão à lenha ganhou uma posição nobre... olha onde ele foi parar! Na sala (GLOBO REPÓRTER, 2012).

O viés do testemunho e da singularização é adotado, aqui, também como um caminho para explicar e demonstrar ao telespectador a diferença dos modos de vida. No mesmo rumo de outras narrativas de alteridade jornalísticas, Globo Repórter explora à exaustão o recurso da escuta de moradores locais, especialistas em clima, agricultura e outros tópicos e dos próprios repórteres para ilustrar algumas ideias – e, nos casos analisados aqui, erguer as fronteiras entre o próximo e o distante. Para além de falas de gaúchos e catarinenses, no entanto, destaca-se a adoção de testemunhos de moradores vindos de outros estados e turistas, que ajudam a reforçar a ideia de uma expressiva diferença nos modos de vida do Brasil-outro.

Em uma mesma sequência, o programa percorre dois exemplos de brasileiros do Nordeste (Bahia) e do Sudeste (Rio de Janeiro) que decidiram se mudar e adaptar-se ao clima local. A reportagem visita as casas das duas famílias, para mostrar como vivem, e destaca os modos com que conseguiram criar uma estrutura de vida confortável no ambiente frio.

Off: Para espantar o frio de Gramado, na Serra Gaúcha, esta família carioca mandou aquecer até o piso do apartamento.

Albano Alves Filho: É todo passado por fios elétricos que, quando se liga, ele sobe e o piso fica aquecido.

Kiria: Super gostoso, aqui dentro ninguém passa frio!

Albano: Por isso que a gente não sai daqui, não tem vontade de ir embora, dá vontade de ficar o tempo todo aqui.

Off: O chão do banheiro também esquenta.

Kiria: Assim dá prazer em morar num lugar frio?

Sonia Antunes Alves: Dá prazer, eu amo o frio, nós viemos aqui pela opção do frio, atrás do frio (GLOBO REPÓRTER, 2012).

Figura 22. Kiria Meuer recorre a entrevistas com cariocas que se adaptaram ao frio do Sul.

Fonte: “Globo Repórter”, 2012.

Em outro momento, mostra-se a vida de um casal – no qual um dos cônjuges nasceu na Bahia – que esquentas as botas antes de sair de casa e guarda água na geladeira, justamente para evitar seu congelamento.

Off: Ademar Rodrigues de Lima, fruticultor, também usa o forno, mas é para esquentar as botas antes de sair de casa.

Ademar: De tanto frio que é, que ela está congelada, tem que quebrar o gelo dela para poder calçar.

Off: E, para manter o calor, jornal.

Ademar: Jornal eu uso que nem meia, é melhor usar jornal do que meia; o jornal esquentas.

Off: A mulher dele, Conceição, é uma baiana que aprendeu a conviver com o frio. Nas noites em que o termômetro cai abaixo de zero, ela guarda água na geladeira.

Conceição: Na geladeira, a água não congela! (GLOBO REPÓRTER, 2012).

Mais adiante, o repórter Ricardo Von Dorff adota o mesmo recurso ao demonstrar a instabilidade do rigoroso clima do Morro da Igreja, no ponto mais elevado da serra de Santa Catarina, e em seguida transitar para a serra do Rio de Janeiro. “Do Morro da Igreja para o Rio de Janeiro. É isso mesmo. O Brasil tropical também usa cachecol”, diz, na narração em *off* acompanhada de uma transição de cenas – o foco, aqui, é trabalhar uma oposição na qual o Rio de Janeiro, estado pertencente ao regime tropical mais associado ao ambiente familiar, também se torna exótico no Parque Nacional de Itatiaia, situado na Serra da Mantiqueira e que, apesar de ficar no Sudeste, já registrou neve. No *off*, nas passagens e na entrevista com personagens como o guia de turismo Moacir Rodrigues, busca-se demonstrar como o local difere da paisagem sociocultural e geográfica do País.

Off: Nossa equipe foi a 2460 metros de altitude na parte mais alta da mais alta rodovia federal do país. Sim, é uma BR, a BR-485. São 17 km e meio de buracos e pedras. Assim é o acesso à parte alta do Parque Nacional de Itatiaia, na Serra da Mantiqueira, uma das regiões mais frias do país. A paisagem deslumbrante vale cada sacolejo do caminho até o santuário onde a terra parece tocar o céu. O cartão postal do Itatiaia é o pico das agulhas negras, uma das seis montanhas mais altas do Brasil.

(...)

Off: Se não fosse o clima seco, a chance de nevar na Serra da Mantiqueira seria tão grande quanto no Sul. A última grande nevasca foi há 27 anos.

Quarenta centímetros de neve cobriram o alto da Mantiqueira. E ela ficou no solo por 12 dias. O guia de turismo Moacir Rodrigues foi ver para crer. E a lembrança ainda mexe com ele.

Moacir: O Rio de Janeiro é conhecido como sol e praia. E você recebe a notícia que está nevando, na primeira oportunidade você vem pra apreciar a neve em nosso estado. (...) Deu pra escorregar, deu pra brincar bastante.

Ricardo: Espera ver neve assim de novo?

Moacir: Estamos aguardando, torcendo sempre (GLOBO REPÓRTER, 2012).

Examinaremos mais adiante a questão das personagens denominadas fronteiriças – ou seja, que protagonizam e objetivam (nos termos de Moscovici) a conceituação da fronteira, materializando o trânsito entre culturas –, porém, desde já, cabe aqui notar os artefatos linguísticos de Globo Repórter e a ideia implícita por eles construída nos programas de alteridade sociocultural, por meio de personagens e da narração jornalística: diferentemente do Brasil urbano, tropical, agitado, caótico e marcado por determinados problemas estruturais (como o trânsito, a falta de segurança e bem-estar social etc.), é proposta a experiência de um Brasil com características climáticas diferenciadas, puro, de natureza exuberante ou intacta, muitas vezes até com perspectivas de trabalho e renda melhores que as das grandes cidades. Ou seja, aqui voltamos a perceber a incidência da ideia de que, como diz Homi Bhabha (1998), a diferença cultural não se resume à clássica oposição nós/eles, e sim ao desafio associado à questão da “alteridade do povo-como-um” e à existência de contra-narrativas e elementos culturalmente distantes dentro de um mesmo território geográfico. Aspectos esses que clamam por representação e constituem essencialmente as intrigas dos programas de alteridade sociocultural examinados por nós em Globo Repórter.

Essa mesma estratégia pode ser identificada na edição sobre a Mata Atlântica, por exemplo, na qual é feita uma multiplicidade de oposições entre o Brasil urbano e aquele situado em redutos de preservação e conservação do bioma; e também no programa sobre as jovens cidades do País, exibido em 15 de novembro de 2013. A angulação socioeconômica, neste último programa, é um caminho importante para expor as oposições: tomando-a como elemento central da fronteira entre o Brasil das metrópoles e aquele que começa a se erguer nos antigos rincões nacionais, são expostas questões como o sossego e a tranquilidade para diferenciar as jovens cidades, além do tom de “desbravamento” em torno das famílias que as povoaram e os benefícios econômicos e de bem-estar por lá existentes. Na abertura do programa, feita, como de praxe, por Sérgio Chapelin em estúdio, já se nota essa perspectiva:

Sérgio Chapelin: No Globo Repórter de hoje, algumas das cidades mais jovens do Brasil, lugares onde podemos encontrar empregos, riquezas, educação e saúde pública de alto nível. Vamos conhecer quem ganha muito vivendo à sombra dos vinhedos e plantando a própria comida. Na capital nacional da pipoca, um cortador de cana tem casa própria e pode ganhar até 4 mil reais. Na cidade com analfabetismo e mortalidade infantil zero, o segredo é o trabalho em família. (...) No coração do país há escolas municipais com piscinas, padaria própria e excelente padrão de ensino – e um povo que juntou tecnologia produção e vontade de crescer para construir uma terra de oportunidades (GLOBO REPÓRTER, 2013).

A costura da narrativa conecta histórias de vida e indicadores de municípios de diferentes regiões, como Pinto Bandeira, no Rio Grande do Sul; Cristalina, em Goiás; Campo Novo do Parecis e Lucas do Rio Verde, em Mato Grosso; e São Pedro de Alcântara, em Santa Catarina. Identifica-se que o desenho de fronteiras entre o Brasil das grandes metrópoles e essas novas cidades é operado tanto na narração em *off* quanto por meio de depoimentos de entrevistados – muitos deles, moradores de outras regiões cujos descendentes optaram por tentar a vida em um novo lugar. Abrindo um dos blocos da edição, o trecho seguinte exemplifica bastante o modelo descritivo adotado para diferenciar – na educação, nos indicadores sociais e na infraestrutura pública – esses municípios pertencentes ao Brasil-outro.

Off: Nem parece que estamos no Brasil. Uma cidade jovem e muito bem estruturada com Índice de Desenvolvimento Humano superior à média nacional. Bem vindo a Lucas do Rio Verde, Mato Grosso. Os pioneiros vieram do Sul do país no fim da década de 1980 para plantar soja e fizeram uma revolução no meio do Cerrado.

(...)

Off [com imagens da escola]: Parece um clube, mas é uma escola pública. Aliás, todas as escolas municipais são assim: têm até piscina semiolímpica.

Eltron Alves Moreira, professor de educação física: O aluno, se estuda de manhã, vem frequentar as aulas à tarde para que ele possa participar das competições estaduais que têm, as etapas estaduais, e quem sabe, buscando alguém, algum atleta que possa representar o estado a nível nacional também (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Figura 23. Salas de aula usadas para ilustrar qualidade do ensino em Lucas do Rio Verde (MT).

Fonte: “Globo Repórter”, 2013.

Nos programas sobre o Brasil-outro cuja pauta predominante é a socioambiental, ou seja, a exibição de aspectos naturais, mapeamos a incidência de estratégias similares para designar a vida em comunidades distantes – como as vilas de palafitas nas regiões alagadas da Amazônia ou os pantaneiros tradicionais. A edição “Expedição pelo Rio Amazonas”, de 12 de agosto de 2011, marcadamente referencial, é exemplar no que concerne ao desenho da alteridade: no segundo bloco, a equipe de reportagem liderada por José Raimundo começa a atravessar comunidades ribeirinhas isoladas à margem do Amazonas.

Após ouvir a geóloga Odete Oliveira, que explica a movimentação da foz do rio e seu impacto sobre comunidades em locais como a ilha do Parazinho, que muda de lugar o tempo inteiro, conforme a dinâmica das águas, a equipe encerra sua apresentação do bioma e Sérgio Chapelin anuncia, ao final do primeiro bloco: “Veneza no Marajó: uma cidade movida a bicicletas”. Após um deslocamento para a outra equipe de reportagem, que faz o trajeto da nascente no Peru rumo à Amazônia brasileira, o segundo bloco volta à região da foz, no estado do Pará. A narração em *off* de José Raimundo reforça alguns aspectos pitorescos locais do município de Afuá, na Ilha do Marajó, fazendo uma oposição inicialmente implícita às grandes cidades, baseada na descrição referencial do lugar. No entanto, a passagem de vídeo logo promove uma alusão à vida direta nas grandes cidades:

Off: Viajamos agora para Afuá, uma pequena cidade isolada na Ilha de Marajó, no estado do Pará. Imagine uma cidade sem carros, no meio da floresta, e onde o alimento principal é o açaí. (...) Aqui, às margens do rio Amazonas, vivem 32 mil moradores, num lugar que ficou conhecido também como a Veneza dos Marajó. Tudo aqui foi erguido sobre palafitas, para escapar das marés. Menos o cemitério, que já rendeu muitas histórias. Diz o povo da cidade que em Afuá todo mundo morre duas vezes.

Morador: Morte morrida e depois morre afogado.

Off: Sem contar com o cemitério todo o resto está sobre palafitas. E por elas circulam 12 mil bicicletas. O único meio de transporte de Afuá.

Passagem: Quem não tem bicicleta e anda a pé pelas ruas de Afuá precisa ter muito cuidado. Uma atenção parecida com a de quem atravessa uma rua movimentada das grandes cidades. Qualquer vacilo, a pessoa pode precisar do socorro desse veículo aqui, ó [exibe um triciclo], a ambulância (GLOBO REPÓRTER, 2011).

A marcação dos traços diferenciais se mantém com uma exposição que reforça um paradoxo: os problemas de saúde mais frequentes da população estão ligados à qualidade da água, ou seja, ao saneamento. Sem a necessidade de menção direta, o apontamento da reportagem acaba por aludir a um problema também recorrente em grandes centros urbanos, promovendo – assim como vimos nas reportagens de alteridade geográfica – algumas aproximações com o familiar, tornando a alteridade mais facilmente legível e compreensível pelo telespectador.

Off: O triciclo atende muitas vítimas de atropelamentos. Mas os maiores problemas de saúde, quem diria, têm a ver com a qualidade da água que é consumida.

Paulo Fraga, médico: São as diarreias, as parasitoses, desidratações...

Off: O lugar que poderia ser o sonho de muita gente sofre por não conseguir conviver bem com o rio.

Moradora: É um pontinho no mapa. Para algumas, pessoas pode ser insignificante; pra nós, que moramos aqui, é o nosso mundo (GLOBO REPÓRTER, 2011).

Assim, identifica-se que a produção de mapas de sentido que permitem a compreensão da alteridade nas narrativas jornalísticas de Globo Repórter é operada segundo alguns procedimentos recorrentes: a exposição de comparativos e alusões às grandes cidades brasileiras e globais, em termos espaciais, topográficos ou culturais, para descrever os costumes e a natureza dos territórios pertencentes ao domínio do não familiar; o reforço de traços de similaridade e familiaridade, visando à redução do estranhamento; a marcação clara, em narrações em *off*, depoimentos e passagens de vídeo, dos diferenciais culturais locais; e a exploração de oposições significantes clássicas, como tranquilidade x agitação, tradição x modernidade e ruralidade x urbanidade – sendo os primeiros itens associados ao outro e os segundos, ao universo do familiar.

Entretanto, também identificamos algumas diferenças nos modos de tratamento das fronteiras conforme a angulação temática, sendo que os trechos voltados a temáticas socioeconômicas e culturais (como os das cidades jovens, da Mata Atlântica e da expedição pelo rio Amazonas, no trecho sobre Afuá) têm como marca mostrá-las de forma mais explícita, para tornar o outro compreensível, e os voltados à apresentação de biomas abordam o assunto de forma mais sutil, por sua baixa contribuição para a tessitura da intriga.

O panorama se repetiu na observação das telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”, confirmando nossa hipótese de que a produção de fronteiras e a demarcação de polos opositivos segue caminho semelhante na grande reportagem jornalística e nas narrativas de ficção. No caso da primeira obra, a comunidade distante e isolada de Tapiré corresponde a uma representação genérica das regiões habitadas por ribeirinhos, presentes de forma abundante em diversos estados do bioma amazônico. Especialmente nos primeiros meses da trama, diversas cenas e sequências buscam apresentar, a partir de recursos discursivos e imagéticos, a transposição de fronteiras e mapas de sentido que permitem a apreensão, pelo telespectador, dos traços de semelhança e diferença entre a vida naquela região – essencialmente retratada pelos personagens locais – e o cotidiano dos núcleos urbanos do Rio de Janeiro.

Notamos a recorrência do humor como chave interpretativa em cenas que descrevem as lentas, os mitos e as curiosidades dos modos de vida locais, com um tom que – em linha com as próprias características estruturantes do gênero de ficção seriada – é nitidamente menos referencial que o de Globo Repórter. Alguns personagens locais serão especialmente relevantes nesse sentido, como Vó Tita (Analu Prestes) – uma exímia usuária das ervas medicinais da floresta – e suas netas Ana Fátima (Yanna Lavigne), Ana Selma (Luciana Paes) e Ana Rita (Mariana Xavier). As jovens, a partir de determinado momento da trama, começam a viajar ao Rio de Janeiro, protagonizando diversas cenas de contato intercultural. Do mesmo modo, os irmãos João José (Diego Homci) e José João (Tiago Homci), moradores locais que trabalham no bar e na peixaria de Tapiré, acabam servindo à transmissão de peculiaridades dos modos de vida.

Há, ainda, personagens como Kleber (Marcello Novaes), um líder comunitário de práticas duvidosas que representa a ausência do Estado na comunidade, operando de maneira informal na liderança política e até mesmo na segurança da região, dominando o policial Romildo (Eliseu Paranhos), único da vila. Ele é casado com Keila (Sheron Menezes), jovem de naturalidade desconhecida; o que se sabe é que ela foi morar em Tapiré por ter se unido a Kleber e não se adapta aos costumes locais, muitas vezes desdenhando deles. Com alta

relevância para o andamento da trama, inclusive no apoio aos protagonistas do núcleo carioca e na investigação sobre os negócios escusos de Kleber, a prima de Keila, Celina (Mariana Rios), também protagoniza diversas cenas voltadas ao descritivo da cultura de Tapiré.

No que concerne aos personagens externos, como vimos na categoria de análise da autenticação do real operada pelos testemunhos, é marcante a presença de cenas e sequências que exibem a viagem de partes do núcleo urbano carioca até Tapiré, como parte da própria evolução da história, incluindo o trio de protagonistas Lili, Rafa e William, o casal Heloísa e Flávio e o policial André.

Identificamos que, no que concerne aos personagens locais, a diferenciação discursiva entre o próximo e o distante é realizada de modo muito sutil; ao invés das recorrentes menções às grandes cidades, feitas nas narrativas de alteridade sociocultural de Globo Repórter, são feitas incursões a assuntos típicos do cotidiano local, incluindo problemas socioeconômicos e ambientais, muitas vezes sem opô-los explicitamente à cidade grande.

Um exemplo está no capítulo de 21 de dezembro de 2013, em uma cena na qual, em função da parada obrigatória da equipe que rumava à Comunidade por Tapiré e da perda dos pertences da protagonista durante o acidente com o barco, Ana Rita leva Lili para comprar novas roupas na feira da vila. Nessa cena, a vendedora diz que “aqui tem produto do Brasil todo, São Paulo, Rio de Janeiro... tem até internacional”, ao que Lili responde ao amigo Rafa: “Tô adorando, tô chocada, tudo de primeira por aqui, Rafa”. À exceção deste trecho, são muitas raras as menções diretas a outras cidades e regiões do Brasil; Manaus (AM), por exemplo, capital do Estado no qual Tapiré estaria inserida caso não fosse uma vila fictícia, em nenhum momento é mencionada. No primeiro capítulo, a legenda descritiva sobre a primeira imagem da região de Tapiré – diferente de “Amor Eterno Amor”, marcada pelo georreferenciamento da Ilha do Marajó – é apenas “muito longe do Rio de Janeiro”.

Quanto à abordagem dos costumes locais, percebemos a construção de mapas de sentido pautada pela formação de fronteiras sem menções tão diretas ou comparações evidentes – que marcam, por exemplo, as grandes reportagens jornalísticas examinadas. Um exemplo é a questão do trabalho infantil e da baixa escolaridade, tema que Celina, uma professora dedicada que quer estimular a formação das crianças locais, traz à cena em alguns momentos. Sem mencionar se este seria um problema específico dali, mas induzindo o telespectador a assumir tal ideia, a professora começa a se indagar sobre o desempenho de alguns de seus alunos que, ao invés de ir às aulas de reforço, ficam ajudando os pais na roça – o que rende uma cena especialmente relevante, do capítulo de 16 de novembro de 2013.

Surpresa com a boa participação de Edinésio/Nezinho (Marcelo Mariano Nicolay) nas aulas de reforço para matemática, Celina decide conversar com os pais da criança para entender como poderia tratar o assunto com outras famílias. Após uma cena que destaca o trajeto da professora de barco até a afastada região em que sua família vive, ela chega ao local e Edinésio chama seus pais, que estão na plantação.

Figura 24. Celina busca conselhos para atrair alunos às aulas de reforço.

Fonte: “Além do Horizonte”, 2013.

O diálogo, longo e bastante detalhado, aborda de maneira sutil a questão do trabalho infantil e a dificuldade que Celina tem de garantir a frequência dos jovens em atividades escolares fora dos horários-padrão em Tapiré, já que vários também acabam ajudando os pais na agricultura. Assim, também se contribui para o desenho da fronteira demonstrando a incidência de um problema endêmico em regiões rurais mais afastadas e, de modo especial, naquela comunidade amazônica fictícia:

Pai: Se esse menino andou aprontando a senhora me diga logo, que ele já vai pro castigo.

Celina: Não, não, de jeito nenhum... o Edinésio é um ótimo aluno.

Mãe: Não disse? O menino é bom com as letras, né? [o pai, reticente, manda o filho ir jogar milho para as galinhas, mas é repreendido pela mãe] Escutar quem sabe das coisas não mata ninguém!

Celina: Na verdade, eu queria um conselho de vocês...

Pai: Quem somos nós para dar conselho para a senhora, professora?

Celina: Cês têm muitos conselhos pra me dar, pode ter certeza disso. Mas é que eu tenho encontrado muita dificuldade dos pais dos alunos de deixarem eles irem pro grupo de matemática, sabe? Eles falam que a criança ajuda na roça, ajuda em casa e por isso não podem participar, ainda mais por ser depois do horário da escola. E vocês, apesar de viverem uma situação parecida, deixaram com que o Edinésio fosse. Por quê?

Pai: Dona Celina, o que eu tenho para dar pro meu filho é um prato de comida e esperança. Veja a senhora, minha irmã conseguiu estudar um pouco mais do que eu (...) fez até o ensino médio. Conseguiu emprego melhor, com carteira assinada e tudo; aí a gente arrumou um jeito de não faltar o que comer. O menino já não ia mais comigo pra “lida”, e se ia diminuir tanto a quantidade de milho e de feijão que a gente ia colhe, aí eu me arrumei com a minha mãe, ela tem um roçadinho aqui perto. Aí o pouquinho que sobra do que eu tenho eu troco com o que sobra do roçado dela. Aí não falta nada pra ninguém, ele fica livre pra estudar, para garantir o futuro... daquilo que ele quer ser.

Celina: O que você quer ser?

Edinésio: Doutor! (ALÉM DO HORIZONTE, 2013).

Nessa telenovela e também em “Salve Jorge” (quanto aos turcos) e “Joia Rara” (quanto aos monges), outro tema recorrente é a representação do misticismo e das crendices dos moradores locais como eixo diferenciador do terreno do familiar. A lenda da “Besta”, por exemplo – um suposto monstro⁵⁵ que viveria nos arredores de Tapiré e mataria todos aqueles que ousassem ultrapassar o “limite”, definido pela própria população, em especial sob influência das ameaças de Kleber –, é tratada em diversos capítulos, sendo inclusive ridicularizada por aqueles que não acreditam nela; no entanto, sempre figura como um marcador a ser estranhado por cariocas que visitam Tapiré ou mesmo moradores “forasteiros”, como Celina e Keila.

Celina é uma das personagens que não acreditam na existência da Besta – que, depois, de fato ela descobre tratar-se de Kleber, agindo a mando dos membros da Comunidade. No capítulo de 21 de novembro de 2013, o líder anuncia um toque de recolher em Tapiré. Celina

⁵⁵ Aqui, cabe resgatarmos um estudo de Gomes (2007) sobre o filme “A Vila” (Estados Unidos: M. Night Shyamalan, 2004), no qual a noção de monstro é resgatada para designar o duplo atração-repulsão pelo Real e notar como ele demonstra um determinado modo de retratar o desconhecido como projeção de anseios, impossibilidades, apagamentos – enfim, como projeção de um não sentido que se dá a ver a partir da construção de uma estrutura significante. “Da proteção contra a anomia, marcada pelo segredo e ausência de comunicação, à consolidação em oposição a um monstro que sustenta os laços sociais, perpassa-se seu fascínio em duas faces, repulsão e atração. É disso que se trata na figura que se abstrai à comunicação enquanto se encarna” (GOMES, 2007, p.108). É uma operação similar que se vê na telenovela “Além do Horizonte” a partir da ação de Kleber, que oculta negociações com os líderes da Comunidade e, para evitar olhares curiosos a respeito de sua atuação, dissemina a lenda de um monstro que habita nos arredores de Tapiré, impedindo a população local de ultrapassar determinadas fronteiras.

se dirige à prima Keila: “Meu deus do céu, isso é ridículo. Imagina as pessoas pararem de fazer o que tão fazendo pra sair correndo, com medo dessa besteira de Besta, de garimpeiro ou sei lá o quê!”. Ao ver que Keila está nervosa, Celina responde: “Peraí, Keila, não vai me dizer que você também tá achando que vai sair um fantasma da mata pra te pegar. Raciocina, Keila, isso aqui é só um blecaute!”. Ela responde, expondo uma oposição entre identidade e alteridade que justificaria seu súbito temor: “Eu sei prima, eu sei que parece ridículo, mas a gente não tá mais na cidade grande. Normalmente essas coisas não me assustariam, mas esse blecaute aí... eu só quero chegar em casa e tar agarrada com meu maridinho”.

Em 22 de novembro, mais uma vez o tema volta em uma conversa de Kleber e Keila. Esta lhe pergunta: “Como é que eu vou conseguir dormir sabendo que tem o garimpeiro, caçando vítima pra besta?”. Após a luz voltar em Tapiré, o marido afirma: “Não fica dando ouvido pressa história de ‘alma penada’ que esse povo é muito burro”. Ao que Keila logo responde: “O que tá estragando nossa noite é esse blecaute. Meu Deus, eu não aguento mais esse lugar atrasado, Kleber, que nem luz direito tem”.

No capítulo seguinte, de 23 de novembro, um diálogo entre Matias (Begê Muniz), um dos homens de Kleber, e Celina rende mais comentários críticos sobre o misticismo local. Após Matias pedir para Celina não falar a ninguém sobre a noite do blecaute, na qual ela supostamente teria sido sequestrada, a professora afirma: “Isso é credice, o blecaute é só um blecaute (...). Se eu não falar nada, esse povo aqui vai achar que eu fui sequestrada por um fantasma (...). Mas vão achar que foi outra pessoa, e essa lenda burra vai continuar. Eu preciso dizer pras pessoas que não teve nada disso”. Aqui, mais uma vez, a representação dos costumes é feita por meio de oposições e comparativos que não são explícitos – aspectos como atraso, credice e suposta ignorância da população local são colocados, porém, como traços de diferença cultural implícitos para o telespectador em relação à sua realidade familiar.

A mesma lógica se opera com relação aos temas gerais sobre Tapiré, seus modos de vida e sua precária infraestrutura. Também no capítulo de 23 de novembro, os personagens Heloísa e Flávio chegam à vila e se instalam na hospedaria improvisada de João e José, além de serem guiados pelas ruas por Nilson (JP Rufino). Atuando como personagens fronteiros – conceito que exploraremos mais adiante –, os dois acabam conhecendo Tapiré e surpreendendo-se com aspectos de sua paisagem. Mais uma vez, a urbanidade como signo de familiaridade fica implícita no diálogo travado entre Flávio, Heloísa e Nilson, no qual se mencionam a arquitetura pitoresca e a não existência de cinemas nos arredores.

Heloísa: Hum... palafita, né? Essa mistura de cidadezinha do interior com filme de bague-bague... dá até arrepio...

Flávio: Ah, vai, é simpática... olha as casinhas!

Heloísa: Simpática é mesmo, só o nome já ganha qualquer coração: Tapiré...
[Nilson apresenta a cidade ao casal]

Nilson: A senhora trabalha no cinema? Pois parece.

Flávio: Aqui em Tapiré tem cinema, Nilson?

Nilson: Não, nunca fui não... mas eu já vi na revista e tem umas atrizes iguaizinhas a ela (ALÉM DO HORIZONTE, 2013).

Figura 25. Heloísa e Flávio trocam impressões sobre as palafitas de Tapiré.

Fonte: “Além do Horizonte”, 2013.

Mais adiante na trama, em 19 de fevereiro de 2014, finalmente os moradores de Tapiré estão conseguindo enfrentar Kleber e seu modelo de liderança autoritário. Nesse dia, Celina, William, André e outros personagens comemoram a instalação da primeira antena de celular da cidade. William, em discurso aos moradores, diz que “Esse foi o primeiro passo para colocar Tapiré no mapa; acabou essa história de Tapiré ser um lugarejo perdido no mapa”. Ou seja: mais uma vez, referenciais do familiar (telecomunicações, conectividade) são adotados para explicar o Brasil-outro que é narrado na teleficação.

Ainda na perspectiva da alteridade sociocultural, “Amor Eterno Amor” investe na representação de oposições entre o Brasil urbano e os vilarejos amazônicos – porém, de forma muito mais clara e explícita, em um viés de exibição e de um confronto cultural que nem sempre é explicado. Assim como em “Além do Horizonte”, identificamos alguns personagens

que representam de forma mais clara os costumes da Ilha do Marajó e também do Pará como um todo: é o caso dos casais Jacira/Tobias e Carmem/Zé da Carmem e das jovens Valéria e Gracinha, residentes na Vila dos Milagres e que adotam ostensivamente expressões locais em sua comunicação verbal, como “égua”, “arriégua”, “já me vú”, “fica de mutuca”, “carafunchar”, “maninho”, “bocuda” e “rebarbada”. Do mesmo modo, o jornalista Pedro e outros personagens adotam o uso da segunda pessoa do singular em diversos momentos, conjugando-o corretamente – do mesmo modo que no sotaque típico do estado do Pará.

Com relação ao cotidiano local, ficam bastante marcadas as exhibições do lundu, típica dança local, e o uso de trilha sonora com artistas locais e ritmos como carimbó. No entanto, assim como em “Além do Horizonte”, e diferentemente do que é feito na grande reportagem jornalística ou nas telenovelas pertencentes à alteridade geográfica, não há diálogos ou cenas exclusivamente voltados à descrição dos costumes: sua representação se dá essencialmente em interações entre personagens, com foco em seus sentimentos e impressões, sem um investimento tão evidente no didatismo e nas pedagogias do visível que marcam nosso *corpus* de reportagens e de telenovelas ambientadas em outros países.

A Vila dos Milagres de “Amor Eterno Amor” se mantém presente como construção imaginária ao longo de praticamente toda a telenovela, tendo seus costumes, linguajar, culinária e dança abordados localmente, pelo cotidiano de moradores como Zé da Carmen, Valéria, Tobias e Jacira, ou mesmo no próprio Rio de Janeiro, com os personagens paraenses que se mudam para lá e mantêm seu vínculo com a identidade amazônica.

Também há cenas humorísticas que abordam aspectos de diversidade cultural. Logo no início da trama, no capítulo de 10 de março de 2012, um diálogo travado entre Pedro e Tobias, durante o percurso do jornalista à Ilha do Marajó para falar com Carlos / Rodrigo, é travado um jogo de oposição baseado nos hábitos de leitura e no sotaque do protagonista. Ao falar dele, Tobias diz a Pedro: “Ele é especial, ele gosta de ler, fala que nem aquela gente do Sul. O pessoal da vila chama ele de Barão, por conta disso tudo”. A imprecisão geográfica – “Sul”, sendo que Carlos / Rodrigo nasceu em Minas Gerais – do diálogo demarca o tom de informalidade e indica o provável desconhecimento de Tobias sobre o universo exterior à Ilha do Marajó.

No mesmo capítulo, cenas de humor entre Jacira e Gracinha também se destacam pelo uso de expressões, gírias e modos de falar típicos dos marajoaras, incluindo frases como: “Ah, mas desta feita o maninho me paga. Custava me levar junto? Eu queria ir tanto pra capital!”; “Deixe de coisa, que o Tobias foi numa voadeira pra voltar noutra”; “Ah, tá carecente, é? Ô, bichinha, tá carecente. Tadinha, coitadinha. Eu também tô carecente, viu? Tô carecente de

semente de paxiúba e de jarina, pra terminar os detalhe [sic] da bolsa, mulher. Vá. Vá, chega de falar e vá catar semente do mato, vá!"; "Égua, e se eu dou de cara com uma onça braba?"; e "Vá mulher, vá catar, vá. Ande, xispa, dá o pira!". O interessante é notar que os termos e as gírias locais são adotados, assim como nas telenovelas ambientadas em outros países; no entanto, não há esforço artificial em descrevê-los ao telespectador, utilizando-os como marcadores de exotismo sem que necessariamente seja feita uma tradução.

Em 19 de abril de 2012, é exibida uma cena na qual a interação entre culturas é demonstrada por meio da chegada de Carmem, Zé da Carmem e Valéria ao Rio de Janeiro. Após imagens do trio passeando pelo aeroporto, inclusive tendo dificuldade de andar de escada rolante, Zé solta um "Finalmente, Rio de Janeiro! Arriégua!" – em seguida, a família pega um táxi. Carmem logo adverte o marido, que está batendo papo com o motorista, dizendo que "Aqui, ninguém se conhece e carioca não se mete na vida dos outros".

Figura 26. Família marajoara faz trapalhadas no aeroporto do Rio de Janeiro.

Fonte: "Amor Eterno Amor", 2012.

Ao perguntar sobre o endereço, o taxista é interpelado por Zé, que afirma à esposa e à filha: "Eu que sou o homem da casa, deixa que eu resolvo com ele". E Zé e Carmem já dizem ao motorista que não querem ser enganados, já que "a gente sabe como são as coisas por aqui". "E qualquer coisa a gente fala com o Barão, ele conversa até com onça. Cuidado!", complementa Zé ao motorista.

Nessa análise da construção, vê-se que alguns procedimentos, portanto, são comuns e recorrentes entre os programas de ficção televisiva de alteridade sociocultural, como a

atribuição de valores pejorativos ou de exaltação – aspecto que analisaremos em detalhe em breve –, a formação de oposições diversas (metrópole x vila, pobre x rico, provincianismo x cosmopolitismo, ignorância x sabedoria ou esperteza, tradição e arcaísmo x modernidade e tecnologia etc.) a partir das quais organizar o outro discursivamente, a exposição de situações de contato entre personagens como gancho para a formação dos polos opositivos e a utilização de termos e gírias locais, como marcadores de exotismo não necessariamente explicados.

Identificamos o mesmo conjunto no espectro das telenovelas “Joia Rara” e “Salve Jorge” – que, no entanto, diferem das obras de alteridade sociocultural por propor estratégias mais imersivas e didáticas no universo do outro, essencialmente pela existência de cenas e sequências que mobilizam e detalham práticas culturais dos países abordados, explicando-as por meio de diálogos dos personagens locais / exóticos e, eventualmente, de sua interação com personagens brasileiros. Em “Salve Jorge”, essas estratégias se mostram ainda mais evidentes, tanto no nosso foco de análise – a representação da Turquia – quanto na construção de um jogo opositivo de viés sociocultural, ao explorar os costumes e a cultura da comunidade do Complexo do Alemão, na periferia do Rio de Janeiro.

Essa percepção está em linha com pesquisa anterior (LOBATO, 2014a) desenvolvida por nós, tendo como objeto de estudo as telenovelas “Duas Caras” e “Caminho das Índias”. Neste trabalho, mapeamos a existência de diversos procedimentos informativos na construção narrativa das duas obras – porém, notamos a preponderância de tais estratégias na segunda telenovela, pertencente à categoria de alteridade geográfica, na qual são abundantes as cenas nas quais o foco estava na descrição dos costumes, no diálogo entre culturas materializado em personagens e em uma linguagem didática, que explicava desde termos e gírias em *hindi* até os rituais e cerimônias recorrentes no país. Aqui, esse achado foi reiterado: às telenovelas de alteridade geográfica cabe um leque muito mais amplo de cenas e diálogos de tom pedagógico e formativo, domesticando um outro que se supõe “mais distante” para o telespectador.

“Joia Rara” tem como principal estratégia voltada à enunciação de alteridade – mais que sua vinculação à intriga central ou a adoção da retórica testemunhal – a construção de polos opositivos, a fim de promover o diálogo entre culturas por meio da interação entre personagens. Aqui, as principais oposições delineadas a fim de marcar ambientes familiares e distantes abordam aspectos como ocidente x oriente, espiritualidade x materialismo e acúmulo de riqueza x simplicidade – essencialmente em torno das figuras dos monges Sonan, Tenpa e Jampa, que viajam ao Brasil, e da jovem Pérola, reencarnação de Ananda Rinpoche, que visita o templo no Nepal a fim de passar por treinamentos espirituais. Assim, a diferença cultural

volta a repousar sobre a oposição e o embate de valores fundamentais, de natureza transcultural, reforçando os traços de exotismo pertencentes a cada lado a fim de permitir a marcação das fronteiras dos ambientes sob representação.

No primeiro capítulo, em 16 de setembro de 2013, que se passa alguns anos antes do período em que a trama central é ambientada, Franz Hauser sofre um acidente durante sua escalada nos Himalaias e acaba sendo dado como morto pelos amigos Ernest e Eurico. O brasileiro acaba sendo salvo por Ananda Rinpoche, com quem trava algumas conversas relevantes sobre a cultura de seu país, o budismo e a espiritualidade dos indivíduos diante de situações extremas.

O interessante, aqui, foi notarmos, desde o início da trama, importantes mecanismos de interação cultural que exploram as representações nacionais e exóticas – postas em constante interação, como quando Franz descobre, surpreso, que os monges do templo se interessam por futebol. Outro aspecto curioso é a abordagem do idioma português, que é falado por Ananda – para surpresa de Franz –, acompanhada de descrições sobre a cultura nacional narradas pelo outro, um relevante mecanismo de tradução cultural que – à exceção de casos esparsos em “Salve Jorge”, durante as discussões do casal intercultural Bianca e Zyah, nas quais este reclama dos hábitos das mulheres brasileiras – não identificamos no restante do *corpus* de ficção e grandes reportagens. Vejamos, abaixo, parte do diálogo que Ananda e Franz travam, com este ainda em processo de recuperação.

Franz: Impressionante como o senhor fala bem o português...

Ananda: tudo que diz respeito ao brasil me interesse. Lama Sonan me falou coisas fascinantes do seu país.

Franz: Eu não consigo entender como alguém pode se interessar por um país tão atrasado como o meu.

Ananda: O que o senhor chama de atraso e o que torna o seu país tão interessante. O Brasil é como um livro em branco, onde se pode escrever uma linda história. É jovem, tem uma natureza exuberante, tem um povo cheio de energia, de vigor e entusiasmo. Sem falar que tem o melhor jogador de futebol do mundo. [estão falando de Leônidas da Silva, Diamante Negro] Você pode me dizer que ele vai jogar na copa?

Franz: O senhor fala português, conhece Leônidas da Silva, o senhor joga futebol... (JOIA RARA, 2013).

O didatismo na construção de cenas exclusivamente voltadas à exibição dos costumes também é recorrente. Com esse recurso, mais do que buscar apreender o desconhecido com o

auxílio do conhecido, mediante comparações e alusões a semelhanças, o foco se dá essencialmente na enunciação do outro, revestindo a narrativa de ficção de certo tom pedagógico – tal como identificamos em pesquisa anterior sobre as dimensões lúdica e informativa da teleficção.

No capítulo de 5 de outubro de 2013, por exemplo, pouco antes de os monges viajarem ao Brasil atrás da reencarnação de Ananda, um dos jovens discípulos de Sonan sofre ao vê-lo partir. Neste momento, ele se senta com outro monge, que pacientemente coloca chá em várias tigelas voltadas à área externa do templo. “Por que tantas tigelas?”, questiona. O monge lhe responde: “Quando um grande amigo viaja a gente deixa a tigela dele cheia de chá, para que ele volte. Entendeu?”. Tais cenas têm um propósito claro, totalmente alheio ao drama central de “Joia Rara”: o de propor uma tentativa de explanação de outra cultura a partir de interações entre seus próprios praticantes, sem a interferência de personagens brasileiros. Encontrado unicamente em “Salve Jorge” e “Joia Rara”, tal recurso tona os mecanismos opositivos implícitos, sem menção direta ao familiar (Brasil), e indica mecanismos da ficção para transmitir informação cultural análogos ao da grande reportagem jornalística – que, em vários momentos já explorados aqui, se reveste de um viés documental ao explorar a exibição da intimidade, dos costumes e dos modos de vida dos personagens do ambiente exógeno representado.

Mas é nas cenas que envolvem a adaptação de Sonan, Jampa e Tenpa à cultura brasileira, no Rio de Janeiro, que surgem as principais estratégias opositivas fundadas no fornecimento de informação cultural sobre o budismo e a vida monástica e sua respectiva comparação ao Brasil. Identificamos duas cenas notavelmente ilustrativas desses recursos. A primeira é no capítulo de 9 de outubro de 2013, quando o trio se instala na pensão de Dona Conceição (Cláudia Missura). Surpresas, as moças que vivem no local ficam fascinadas com as roupas, o modo de falar e o comportamento dos monges.

Em uma das conversas, a vedete Lola Gardel (Letícia Spiller) fala às amigas, ao ouvi-las dizer que eles parecem mendigos: “você não tá vendo? Não são mendigos... monge é um tipo de padre, só que em outra religião”. Cercada de humor, a cena que se segue se passa na mesa de jantar. Ao notar que os três não tocam na proteína animal, Conceição, Lola e outra moradora travam uma conversa para entender o porquê das orações e dos modos de portar-se à mesa dos novos moradores, especialmente no que concerne à meditação antes de tocar na comida.

Figura 27. Em cena de "Joia Rara", os monges explicam sua cultura e sua religiosidade aos demais inquilinos.

Fonte: “Joia Rara”, 2013.

Conceição: Ah, per aí, per aí, vocês rezam antes de comer, acho bonito.

Sonan: Nós agradecemos a todos que contribuíram para que esse alimento chegasse até nós.

Moradora: Que gracinha! É muito bonitinho.

Conceição: Comer com a mão não, é grátis, faz parte da pensão, vamos comer com colher, vai! [alguém fala ao fundo: “é da cultura deles”]

Tenpa: Nós somos da Ásia, mosteiro de Patma Ling, nos Himalaias, cadeia de montanhas mais alta do mundo, no Everest (...) Muito frio, lá.

Moradora: Qual a religião de vocês?

Jampa: Nós somos monges budistas.

Moradora: E budista acredita em deus é?

Sonan: Nós acreditamos nos ensinamentos que o próprio Buda deixou; nós acreditamos na lei de causa e efeito.

Conceição: Ah, entendi... com vocês então é tomou, levou!

Sonan: Não é bem assim, dona Conceição... nós acreditamos que todas as ações que praticamos agora influenciam as ações futuras.

Jampa: É, futuras dessa vida e das próximas vidas.

Tenpa: A gente acredita que todos os seres podem voltar depois de encerrarem um ciclo de vida para viverem outras vidas

Lola: por que vocês vieram de tão longe?

Sonan: Nós viemos procurar um amigo do nosso mestre, chamado Franz Hauser. Nós temos uma tradição do reconhecimento da reencarnação dos nossos mestres (JOIA RARA, 2013).

Outro momento protagonizado pelos monges envolve a dificuldade deles em conseguir empregos, em função de seus sistemas de valores diferenciados, menos baseados no acúmulo de bens materiais. No capítulo de 7 de fevereiro de 2014, Jampa perde um emprego recém-conquistado como vendedor de sorvete após dar o produto a crianças que não tinham dinheiro para comprá-lo. Em 5 de fevereiro, Tenpa também doa comida do armazém em que trabalha para moradores de rua, e Sonan, funcionário de uma farmácia, sugere métodos alternativos para que os clientes curem resfriados e outras doenças – ou seja, trabalha contra a própria venda de remédios. Esses percalços são fundamentalmente construídos para demonstrar as diferenças entre culturas, sem nenhuma contribuição efetiva para o desenrolar do drama central de Pérola, Franz, Amélia e dos antagonistas. Ao contar que foi demitido, Jampa é interpelado por Arlindinho (Pedro Neschling), que faz uma detalhada explicação sobre como funciona a economia no Brasil (e, extensivamente, no mundo ocidental), que permite a Jampa enxergar o porquê de ter perdido o emprego:

Arlindinho: Você não pode simplesmente ficar dando coisas de graça!

Tenpa: É que Jampa acreditou que proporcionar felicidade e alegria às crianças fosse o principal objetivo do sorveteiro.

Matilde (Fabíula Nascimento): É... mas devia ser isso mesmo, o sorveteiro deveria ficar feliz com as crianças felizes.

Arlindinho: A felicidade não é o objetivo de nenhum comerciante, é o dinheiro. A felicidade está nas pessoas gastarem dinheiro. É mais ou menos assim, Jampa: para serem felizes as pessoas comprem sorvete, as pessoas ficam felizes e o comerciante fica feliz com o dinheiro no bolso dele.

Jampa: Mas e quem não tem dinheiro?

Arlindinho: Quem não tem dinheiro não fica feliz, é assim que é no nosso mundo...

Matilde: É muito errado, não é?

Jampa: Não, não pode ser assim.

Sonan: Acho que o Jampa deveria procurar um emprego que não envolvesse comércio, valores! (JOIA RARA, 2013).

Como se vê, a tônica didática fundada na concessão de voz a um outro que “entra em conflito” com os sistemas de valores pertencentes ao domínio do familiar é muito mais evidente aqui do que nas telenovelas “Além do Horizonte” e “Amor Eterno Amor”, que pouco investem na tradução e explicação detalhadas dos modos de vida dos habitantes da Amazônia. Tal fato corrobora a hipótese identificada por nós em pesquisas anteriores sobre ficção televisiva e alteridade, que demonstram maior profundidade na abordagem da cultura exógena e seus aspectos em tramas ambientadas em outros países, enquanto que, na alteridade sociocultural, o foco central está na assimilação do outro ou sua diluição dentro da história, sem que ganhe tanto foco sua própria tradução.

Em “Salve Jorge”, repete-se a fórmula traçada por Glória Perez em outras obras suas ambientadas em países do Oriente e Oriente Médio – como “O Clone”, ambientada no Marrocos, e “Caminho das Índias” –, com predominância de cenas focadas na descrição de costumes e na diferença cultural em diferentes momentos da trama. Assim como nas outras obras, nota-se alta frequência de cenas e sequências humorísticas que abordam a diferença cultural, nas quais esta resulta em algum tipo de mal-entendido, trapalhada ou ação frustrada dos personagens pertencentes aos núcleos estrangeiros.

Diversos personagens de “Salve Jorge” acabam protagonizando cenas nas quais a estratégia opositiva se torna mais evidente; no eixo de coadjuvantes, destacam-se Drika e Pepeu, dois jovens brasileiros que mantêm seus hábitos de classe média alta e tentam viver às custas de Stênio, pai de Drika, após viajar à Turquia e se instalar em Istambul. Contratando Fátma (Clarisse Derzié Luz) como empregada, a dupla tem dificuldade para reconhecer e respeitar os costumes locais. Duas cenas, em 31 de outubro e em 1º de novembro de 2012, exploram com veia humorística a transposição de fronteiras e a formação de polos opositivos a partir de um item simples: um pingente em um colar de uma figa, que no Brasil significa a garantia de boa sorte, mas na cultura turca é extremamente ofensivo e obsceno.

Fátma chega, em 30/10, para limpar a casa de Drika e Pepeu. Ao notar o colar com uma figa de Drika, ela se ofende, fica nervosa e sai da casa correndo, aos gritos. Somente no capítulo de 1º de novembro que a questão é devidamente explicada aos personagens brasileiros por Mustafá – depois que Fátma vai até ele reclamar da falta de respeito de seus patrões.

Figura 28. Cena de "Salve Jorge" em que Drika, desavisada, exhibe símbolo ofensivo para Fátma.

Fonte: “Salve Jorge”, 2012.

Mustafá: Ela não quis ofender (...) calma, calma! Nem tudo que é ofensa aqui é uma ofensa no Brasil. No Brasil, a figa... [todos se horrorizam e viram o olhar]... não, não fiz nada, é só para eu explicar! Fátma, você conhece alguma coisa do Brasil?

Fátma: Samba e Pelé.

Mustafá: Mas existem outras coisas que você precisa conhecer...

(...)

Drika: Mas é só uma figa!

Mustafá: Eu sei que isso, no Brasil, vocês dizem que dá sorte, mas aqui na nossa cultura é uma palavra horrível, é uma ofensa, que eu vou explicar... essa figa... [imagens dos personagens conversando; sem áudio das falas] (SALVE JORGE, 2012).

Em outra cena, de Fátma e Murat (Anderson Müller), exibida em 2 de novembro de 2012, a trabalhadora doméstica volta a explorar a diferença entre culturas pelo viés do estranhamento, não aceitando os hábitos de alimentação de Drika e Pepeu. “Allahalla, eles são muito estranhos, Murat! Eles não comem o pepino, a azeitona, a berinjela pela manhã”. Murat responde, espantado: “Não, não”. Fátma continua: “não querem a sopa de iogurte. Preferem comer na rua”. E o marido se choca ainda mais: “Na rua?!”.

Outra cena com forte viés opositivo é protagonizada pelo casal Bianca e Zyah, em uma discussão dentro da caverna em que o guia de turismo mora, na Capadócia, próximo à vila. Comuns ao longo da trama – como veremos na análise das estratégias de personagens fronteiriças, uma categoria em que Bianca se encaixa –, os diálogos do casal têm como foco a

difícil adaptação da brasileira à rotina na Turquia, incluindo suas responsabilidades de madrasta, sua falta de ocupações constantes, o isolamento e as barreiras culturais que a afastam da família de Zyah.

Em 5 de dezembro de 2012, quando o romance do casal ainda se desenvolvia, uma discussão acalorada dos dois acaba envolvendo a explicação de Zyah sobre seu suposto compromisso de casamento com Ayla – na verdade, fruto de um mal-entendido envolvendo a tradição local de atingir as garrafas postas no teto das casas com moças em idade para o matrimônio. Ao fim, a conversa – interrompida por outras cenas da Capadócia, que quebram a apresentação de costumes ao telespectador – acaba migrando para uma análise de Zyah sobre como os costumes da região vieram mudando, apesar da manutenção de algumas tradições.

Bianca: Eu quero conhecer seu mundo.

Zyah: Os costumes são muito diferentes. Eu quero que eles gostem de você, eu não posso chegar com você lá agora e dizer: “Merabá, eu tô apaixonado por essa turista!”. (...) Eu estou prometido a outra moça da vila.

Bianca: Peraí... você tem uma namorada?

Zyah: Mas foi tudo culpa do meu sobrinho ernick errou a pontaria e quebrou a garrafa errada da moça que... [interrompido]

Bianca: Mas peraí... que garrafa, que tem a ver com qualquer coisa...?

Zyah: Muito complicado. Vem cá, senta aqui... é o seguinte... nas nossas aldeias é um costume: quando há moças em idade de se casar, a família coloca garrafas no telhado, correspondentes a cada uma das moças...

(...)

Bianca: Eu não acredito. Aí você foi lá e atirou na garrafa da moça?

(...)

Zyah: Minha vila não é mais tão tradicional. A Capadócia não é mais a mesma... agora somos muito mais modernos. Mas ainda temos nossos costumes [e o casal se beijando]... nossos costumes são muito ricos... interessantes... (SALVE JORGE, 2012).

Esta é uma das muitas ocasiões em que a oposição tradição x modernidade é adotada para distinguir o familiar do não familiar, sendo que, na ampla maioria do *corpus* de reportagens jornalísticas e telenovelas, o aspecto da tradição acaba relegado aos universos de alteridade, enquanto a modernidade se associa ao campo das representações convencionalizadas do eu/nós; opção que em muito se vincula à atribuição de determinados

valores ao outro, segundo o horizonte de expectativas associado aos telespectadores de cada programa.

No rumo oposto, o contato entre turcos que viajam ao Brasil e determinados aspectos culturais também ocorre – em linha semelhante à dos personagens amazônicos de “Além do Horizonte” e “Amor Eterno Amor” que viajam ao Rio de Janeiro. No capítulo de 27 de dezembro de 2012, por exemplo, a jovem Aisha viaja com os pais Berna e Mustafá ao Rio de Janeiro e decide ir à praia. Ela volta indignada com o tratamento que recebeu dos moradores locais, associando os brasileiros pejorativamente a pessoas mal educadas. A questão tem um agravante, já que Aisha sabe ter nascido no Brasil – e por isso vive um conflito, explorado na trama, entre suas raízes no país e sua criação em uma família rica de Istambul. Já em casa, ela discute rapidamente com Mustafá e Stênio:

Aisha: Tava passando, a menina sacudiu a toalha em cima de mim, me encheu de areia... não pediu desculpa, ficou rindo da minha cara e ainda me chamou de gringa!

Mustafá: Mas você é gringa, filha, você é uma gringa linda!

Aisha: É muito estranho isso, babisco, porque ao mesmo que tudo é tão íntimo é tão distante... eu sou brasileira.

Stênio: Ah, não liga pra isso não, liga não, Aisha. O pessoal gosta de brincar, daqui a pouco você se acostuma!

Aisha: Ah, não, me acostumar com gente mal educada, Stênio, não me acostumo não, aliás, eu não consigo nem conviver com gente mal educada. Com licença! (SALVE JORGE, 2012).

Os diversos exemplos aqui elencados da ficção televisiva sustentam, portanto, nosso argumento de que ficção seriada e jornalismo, na forma, respectivamente, da telenovela brasileira e da grande reportagem, têm estruturas e modelos análogos de representação da alteridade, obedecendo a alguns princípios e regras próprios de cada gênero e formato. A construção de mapas de sentido que permitem a apreensão do outro nas narrativas televisuais é operada sempre a partir de algum tipo de oposição, responsável por acionar o gancho da intriga voltado à explicação e descrição do outro, expor semelhanças e diferenças entre os universos abordados e, de maneira implícita ou explícita, traçar comparativos entre eles.

O esforço em torno da referencialidade é enfatizado, naturalmente, em Globo Repórter, cujos programas têm o objetivo de explorar indicadores, descrever de maneira documental os costumes e muitas vezes resgatar e traduzir as complexas raízes históricas e

culturais de uma comunidade distante por meio da narração em *off* e da coleta de depoimentos.

Nota-se que, no caso das telenovelas, o universo geográfico de alteridade é impactado por recursos semelhantes, reforçando a dimensão pedagógica e formativa tipicamente associada ao jornalismo dentro do texto de ficção; para isso, há, inclusive, diversas cenas que não têm outro objetivo além de expor a rotina, as peculiaridades e os costumes das regiões exógenas, sem conexão com o *plot* central das telenovelas. Já em “Além do Horizonte” e “Amor Eterno Amor”, não identificamos esse tipo de recurso; as cenas de descrição de costumes são geralmente associadas ao humor e não se aprofundam na descrição de quaisquer elementos culturais das fictícias vilas de Tapiré e dos Milagres ou das regiões geográficas de que fazem parte.

11.2. Singularização e tradução da diferença: a estratégia dos personagens fronteiriços

Nas últimas páginas, percorremos cenas, sequências e trechos de narrativas televisuais nos quais o complexo processo de demarcação entre o próximo e o distante é operado em um viés opositivo – ou seja, articulando fronteiras, pontos de contato e referenciais de diferença e semelhança cultural que contribuem para a formação de mapas de sentido que organizam o visível de outros países e comunidades. Ao longo de tais análises, notou-se a recorrência, na ficção e no jornalismo, de personagens responsáveis por fazer o trânsito entre culturas e singularizá-los, atuando não apenas como transmissores de testemunhos, mas também como responsáveis por materializar o embate entre narrativas identitárias e discursos da diferença – em suas falas, em suas práticas, em seu modo de se posicionar em cena. Identificamos, assim, a recorrência de *personagens fronteiriços* como um recurso típico dos processos de tradução em narrativas televisuais de alteridade.

Iuri Lotman (1998), com seu debate a respeito dos processos de contato viabilizados nas fronteiras semiológicas, é um importante orientador para tal debate. Entendidas como lugares que atuam, a um só tempo, no reforço estrutural de universos culturais e em seu contato com outros sistemas circundantes, as fronteiras seriam lugar de conversão de não mensagens em mensagens. Seja em sentido literal – um idioma externo que necessita de tradução, por exemplo, e é explicado aos demais pertencentes ao grupo por alguém bilíngue –, seja em sentido figurado, como quando costumes divergentes precisam ser postos em debate para se alcançar sua compreensão, visando ao entendimento, o percurso das representações do

familiar ao distante requer o atravessamento de fronteiras ou “filtros” a partir dos quais uma cultura é codificada, decodificada e essencialmente domesticada.

Como afirma Lotman, analisando de que modo essas interações podem influenciar o grupo semiótico, tanto em um nível singular/individual quanto no espectro coletivo, “ao entrar em certa comunidade cultural, a cultura começa a cultivar com mais força sua própria peculiaridade. Por sua vez, outras culturas também a codificam como ‘peculiar’, ‘insólita’” (LOTMAN, 1998, p.42, tradução livre)⁵⁶. Ou seja, a definição de um agrupamento cultural como único está ligada, como ressaltado por diversos autores aqui trabalhados, como Woodward (2000), Bhabha (1998) e Gomes (2008), à sua contraposição em relação a outros ambientes, aos jogos de oposição. “Somente tendo-se integrado a um todo mais vasto, ela assimila o ponto de vista externo sobre si mesma e percebe a si mesma como específica”, diz o autor (LOTMAN, 1998, p.42, tradução livre)⁵⁷ – é este o processo que, acreditamos, ocorre nas narrativas de alteridade por meio de um viés singularizado, no qual um personagem assume o lugar da fronteira, materializando-a, portando-a e objetivando-a.

Identificamos a recorrência de personagens fronteiriças a partir da observação sistemática dos modos com que Globo Repórter e as telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge” trabalham na demarcação de polos opositivos. No caso das narrativas jornalísticas, fica evidente um tipo de construção que – e este raciocínio pode ser amplificado para discussões mais gerais sobre a própria autoria jornalística – enfatiza o caráter de mediação do operador de discursos, ou seja, que o coloca como “filtro” responsável pela tradução do conteúdo a ser apresentado. Em nosso caso, elementos pertencentes à diferença cultural, de universos que são expostos ao telespectador a cada programa.

Se, conforme vimos, cabe ao jornalista atuar na mediação de conhecimento (SPONHOLZ, 2009) e na marcação sociodiscursiva do fato (SODRÉ, 2009), esse empreendimento narrativo envolve a capacidade do profissional de promover a conversão de informações e dados esparsos em um conjunto de sentidos relativamente coeso, capaz de gerar inteligibilidade e laços de identificação com aquele que o lê. No caso das narrativas de alteridade, podemos ir além e afirmar que os processos de tradução e mediação são um requisito básico para a apreensão de sentido – e uma das estratégias recorrentes identificadas no exame de nosso *corpus* é justamente a tradução baseada no posicionamento do repórter

⁵⁶ No original: “al entrar en cierta comunidad cultural, la cultura empieza a cultivar con más fuerza su propia peculiaridad. A su vez, también otras culturas la codifican como ‘peculiar’, ‘insólita’”.

⁵⁷ No original: “sólo habiéndose hecho parte de un todo más vasto, asimila ella el punto de vista externo sobre sí misma y se percibe a sí misma como específica”.

como figura que ultrapassa os limites do familiar e, por isso, é capaz de colher e trazer informações a respeito do outro, do estranho, do diferente, permitindo sua ancoragem e rotinização.

No entanto, nas grandes reportagens, os jornalistas não são os únicos a encarnar os limites e fronteiras entre identidade e alteridade. Em diversos casos aqui identificados, nota-se que a escolha dos entrevistados e personagens obedece a uma lógica de permitir a leitura do outro a partir de depoimentos que abordam o processo de transição entre culturas. Isso é essencialmente feito a partir da utilização, ao longo das reportagens sobre outros países e comunidades, de vozes de brasileiros que se deslocaram rumo à alteridade – ou seja, que se mudaram há algum tempo para as regiões abordadas e a comparam com o Brasil convencionalizado. Esse recurso é frequentemente adotado nas reportagens sobre a alteridade sociocultural, enfatizando como a vida em locais como a Amazônia, o interior gaúcho e os redutos de Mata Atlântica no Sudeste brasileiro possui outro ritmo e outros valores em relação à experimentada nos grandes centros urbanos.

Passemos, pois, por alguns exemplos dessa estratégia opositiva nas edições de Globo Repórter. Na edição de 16 de dezembro de 2011, “O Renascimento da Vida no Pantanal”, pode-se encontrar a incidência de ambos os casos – o repórter e o personagem entrevistado que atuam como tradutores das culturas e dos modos de vida. A promessa entregue ao início do programa, quando se diz que os repórteres e a equipe “embrenharam-se pelas matas e pelos rios dessa que é uma das maiores planícies inundáveis do planeta”, se concretiza nos diversos momentos em que Cláudia Gaigher e Eunice Ramos, também operando em regimes testemunhais que incluem narrativas de trajeto, testemunhos de contato e registros imersivos/eventuais, acabam por traduzir e explicar elementos da natureza e do modo de vida local ao telespectador, esclarecendo aspectos à primeira vista incompreensíveis – como a dinâmica de períodos alagados e de seca que afeta as moradias do pantaneiro e transforma por completo as paisagens. Abaixo, três trechos da narração em *off*, acompanhados por uma extensa documentação visual das mudanças nas paisagens e dos problemas ambientais, que permitem esse jogo de compreensão da diferença a partir do olhar singular de um repórter:

Off: Essa eterna mudança garante o equilíbrio da natureza no Pantanal. Equilíbrio que testemunhamos nos mínimos detalhes. Às margens do Rio Paraguai, um abobreiro está repleto de ninhos de japuira. Parecem até que são frutos que fazem parte da árvore. Enquanto as japurás cuidam da vida, os peixes não perdem tempo: abocanham cada flor que cai do abobreiro.

(...)

Off: As pessoas não sabem, mas o Pantanal tem dono: mais de 95% das áreas pantaneiras estão em propriedades particulares. Neste caso, não existe uma lei específica de proteção do Pantanal. O fazendeiro só não pode desmatar as áreas de preservação permanente, como as margens de rios. O que, para os especialistas, não é suficiente.

(...)

Off: A queimada é uma das ameaças do Pantanal. Ela infelizmente ainda acontece. No entorno da estação ecológica Taiamã, descendo o Rio Paraguai, a equipe do Globo Repórter se deparou com a imagem terrível e lamentável de uma queimada (GLOBO REPÓRTER, 2011).

Quanto à exibição de personagens fronteiriços, o programa opta por explicitar o modo de vida dos poucos moradores do coração do Pantanal em torno da metade do programa, quando, em meio à descrição das dificuldades das estradas precárias do local, a equipe conversa com uma administradora de propriedade agrícola. O depoimento por ela trazido exemplifica, de modo singular, o tom tipicamente atribuído às entrevistas com moradores locais de viés fronteiriço:

Figura 29. Imagens do cotidiano do pantaneiro, exibidas para ilustrar a prosperidade do período de seca.

Fonte: “Globo Repórter”, 2011.

Off: A viagem pela Estrada Parque significa é desse jeito; a gente fica pulando dentro do carro, porque as estradas acabaram. Para percorrer algo em torno de 30 quilômetros, levamos de uma hora e meia a duas horas. Mas, para quem toca a boiada, a poeira é sinal de que a vida está voltando ao normal. Depois dos meses de cheia, com o gado isolado e morrendo, o que importa é poder ir e vir à vontade. É por saber dar valor a momentos tão diversos das secas e das cheias que o pantaneiro, uma espécie de cowboy do Pantanal, vê a vida de um jeito diferente.

Mayara Gracin, administradora: É simples você acordar e ter luz, ter água, ter comida, você ter um cavalo para andar, tocar o gado, tratar o bezerro. Coisa simples; não tem mistério, a vida do pantaneiro (GLOBO REPÓRTER, 2011).

É nesse comparativo entre dois mundos, muitas vezes com menções indiretas – como no caso de Mayara, para quem a vida de pantaneiro “não tem mistério”, ou seja, pode ser considerada análoga à do brasileiro em geral – ou eventualmente com comparações na própria voz do repórter ou do entrevistado, que Globo Repórter trabalha a operação da fronteira a partir do olhar dos sujeitos que figuram em tela. Outro programa vinculado à categoria sociocultural com ampla presença de personagens fronteiriços é “Brasil Abaixo de Zero”, de 24 de agosto de 2012, que investe na abordagem das diferenças culturais das regiões frias do País a partir da perspectiva de brasileiros de outros estados que para lá migraram. É o caso dos cariocas Albano Alves Filho e Sonia Antunes Alves, que “ensinam” ao telespectador os truques para escapar do frio intenso do Sul, e da baiana Conceição, que guarda sua água na geladeira para que ela não congele. São recursos simples, tipicamente adotados pela narrativa jornalística de maneira geral, que expõem as atitudes de um indivíduo em situação de deslocamento identitário – ou seja, cultural ou espacialmente fora de seu território de origem e, também, do ambiente familiar do telespectador – como balizadoras de um modo de olhar para universos socioculturais ou mesmo fenômenos de mais difícil compreensão.

Nas reportagens sobre outros países, esse modo de se colocar como parte da fronteira, vivenciando diretamente o atravessamento rumo ao outro, é bastante explorado por Glória Maria em suas experiências imersivas. Cabe destacar a edição sobre o Vietnã, de 5 de abril de 2013, na qual a repórter se surpreende com o ritmo caótico das grandes cidades do país. Logo ao começo do programa, ela faz um passeio de moto e se assusta bastante com a desorganização do tráfego de veículos e com o alto nível de poluição – nessa situação, é gravada uma passagem de vídeo, na qual chama a atenção a tentativa de Glória de mostrar o porquê de suas impressões. Em seguida, ela tenta atravessar uma rua, mesmo com o semáforo aberto – assim como fariam os vietnamitas em seu cotidiano. Enquanto atravessa a rua (segunda passagem transcrita abaixo), um cronômetro corre no topo direito da tela em GC e Glória comenta com o telespectador esse estranho modo de o pedestre se comportar:

Passagem: Sabe aquela história: no Vietnã, como os vietnamitas. A gente tem que saber como é percorrer essa cidade em cima de uma moto. Olha, não é fácil. (...) Eles parecem malucos. Ninguém respeita nada, nem ninguém, não tem sinal... eles vão pra tudo quanto é lado, de qualquer maneira. (...) A gente entende porque todo mundo usa máscara porque a

poluição é horrível. Depois de meia hora em cima de uma moto como essa, o olho começa a arder, a garganta fica seca, é horrível. Tem que usar máscara.

Off: Bem, se as motos são donas de todos os espaços, imagina o que é atravessar uma rua por aqui.

Passagem: É preciso muita tranquilidade, paciência, sangue frio e coragem, mas os vietnamitas têm uma técnica: eles dizem que é só levantar o braço, entregar pro Buda e ir em frente. Vamos ver se funciona (...) deu certo, consegui, entreguei pro Buda e atravessei!

Off: Para nós é estranho, impensável. Mas, para o vietnamita, esse trânsito caótico é natural. Enquanto estivemos aqui, não vimos nenhum atropelamento, nenhum acidente. Na cabeça, o chapéu tradicional. No rosto, o sorriso generoso (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Figura 30. Imagens da experiência imersiva de Glória Maria no caótico trânsito do Vietnã.

Fonte: “Globo Repórter”, 2013.

No mesmo programa, um exemplo clássico de personagem fronteiroço surge quando Glória descreve a história de vida do atacante Kesley Alves, ídolo do futebol vietnamita, e de Hélio – dois brasileiros que, junto com suas famílias, se adaptaram à realidade local. Na exposição de argumentos de ambos, assim como nas questões levantadas por Glória, o foco é

enunciar o processo de adaptação dos brasileiros à cultura de outro país, que se opõe a um “nós” (brasileiro) que é textualmente citado pela repórter. Nesses casos, identificamos o modelo mais linear de personagem fronteiro: mais que expor um testemunho de contato, como no caso de repórteres que viajam rapidamente para gravar em um país ou bioma exótico, busca-se demonstrar os limiares entre o familiar e o não familiar a partir da percepção de um indivíduo culturalmente próximo, que mergulhou em um novo ambiente e o traduz para quem assiste à reportagem:

Off: Kesley chegou há oito anos achando tudo muito estranho. A mulher dele é vietnamita e os dois filhos - Kelvin e Keylan - nasceram aqui. Que língua se fala nessa casa?

Kesley: Todo mundo quando fala em Vietnã já pensa na guerra. Eu mesmo, eu pensava que ia ser, que era um país perigoso, mas quando você chega aqui a gente vê que é totalmente diferente. (...) Eu vivo aqui como eu vivia lá no Brasil. Algumas coisas até melhor do que lá no Brasil porque aqui a violência é menos. Você pode sair com a sua família a hora que você quiser, no carro que você quiser.

Off: Hélio é outro que veio pra cá atrás de sucesso. Trocou Itaberaba, no interior da Bahia, por Ho Chi Minh.

Passagem: Olha só, tá chegando um pão de queijo pra gente. Como é que você tem pão de queijo aqui?

Hélio: A minha esposa aprendeu a fazer lá em Goiânia. Todo dia, de manhãzinha, tem um pãozinho de queijo fresquinho.

Off: A comida é a maior reclamação dos brasileiros que vivem aqui. No Vietnã, alguns hábitos são bem estranhos.

Glória Maria: Você já comeu cachorro, que aqui diz que come cachorro?

Hélio: Eu já comi sem saber.

Glória Maria: E aí, quando você soube que tava comendo cachorro?

Hélio: Eu estava comendo normal, pra mim estava comendo frango. Quando me falaram eu saí direto pro banheiro e fiquei uma semana ruim do estômago, pensando...

Off: Hélio e Kesley adotaram o Vietnã como uma segunda pátria. Os dois têm dupla nacionalidade e até nome vietnamita: o Hélio é Nguyen Hoang Helio. E Kesley passou a se chamar Huynh Kesley Alves. Bem: será que ele pensou no som do nome dele no Brasil? (...) Para nós, os nomes são estranhos, mas eles já se acostumaram e se sentem felizes nesse país (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Curiosamente, notamos procedimentos análogos mesmo em casos nos quais personagens brasileiros fazem migração entre grandes cidades e o interior do Brasil, nos programas de alteridade sociocultural. É o caso da edição “Cidades Jovens do Brasil”, de 15 de novembro de 2013, que traz o depoimento de pessoas de diferentes lugares do país que migraram a cidades como Chapadão do Sul, considerada uma das capitais agrícolas do Mato Grosso do Sul. Entre os entrevistados estão o engenheiro Paulo José e o pedreiro Marcos José Santana, que contam como é trabalhar em uma terra repleta de oportunidades na construção civil. A alternância de textos que descrevem as oportunidades locais e as vantagens de morar na localidade é recheada de elogios dos moradores e, inclusive, de explicações sobre as diferenças dos modos de viver entre um lugar e outro. Por meio deles, traduz-se o desconhecido e ancora-se em um universo de representações, perspectivas e hábitos mais próximo ao telespectador – que, mais uma vez, mergulha em viagens simbólicas propiciadas pela operação televisual:

Off: É por isso que dá certo e, hoje, Chapadão do Sul já é considerada a capital agrícola do estado. Lá se produz uma das melhores fibras de algodão do mundo. O progresso do campo cria outras oportunidades. Paulo José é engenheiro civil. Em um ano e meio, projetou uma ponte e construiu duas casas.

Marcos José Santana: Hoje eu tenho minha casa própria, não pago aluguel. Já tenho meus funcionários também. Geralmente aqui é difícil alguém vir de bicicleta para o serviço, todo mundo tem sua motinha, seu carro para trabalhar.

Off: Paulo fez engenharia na USP. Trabalhou em São Paulo e diz que não veio para o interior pelo dinheiro.

Paulo José: O problema é que lá você vive para trabalhar, aqui você trabalha para viver. Eu posso chegar agora, ir para casa, colocar uma roupa, fazer uma caminhada, coisa que em São Paulo não daria para fazer, eu estaria preso no trânsito. Então, eu vim pela qualidade.

Off: Ruas e avenidas largas, planejadas, nada de problemas de trânsito. A maioria das pessoas mora em casas e também não precisa se preocupar tanto com segurança, é tudo muito tranquilo. Quem escolhe o Chapadão do Sul para viver, costuma dizer que essa é uma terra para criar os filhos, trabalhar, ganhar dinheiro, envelhecer (GLOBO REPÓRTER, 2012).

Assim como no jornalismo, a presença de figuras que materializam a noção de fronteira é parte constituinte do enlace dramático de narrativas de ficção. Nas quatro telenovelas analisadas, identificamos personagens que, seja por viver em grandes cidades do Brasil (como Rio de Janeiro) e viajar a outros países ou a redutos isolados na Amazônia, seja

por morar nas localidades exóticas e fazer visitas ao Brasil, acabam atuando na delimitação de fronteiras, com papel crucial na demarcação do próximo e do distante e no acionamento do telespectador.

Em “Além do Horizonte”, um dos personagens que encaram com maior clareza as fronteiras interculturais é Celina, a professora de sotaque mineiro que se muda para Tapiré e demora a entender a dinâmica das famílias – que afeta a presença e o desempenho de seus alunos, por conta de questões como o trabalho infantil – e as lendas e crendices da comunidade, como a da suposta “Besta” que ataca quem sai dos limites tapirenses. Em menor medida, Heloísa e Flávio, que decidem visitar a Amazônia atrás de notícias dos seus filhos, também protagonizam a transposição de fronteiras, como na cena anteriormente analisada em que Heloísa demonstra desdém pela paisagem ribeirinha, considerando-a degradada.

Em “Amor Eterno Amor”, os personagens que mais atuam como fronteiriços são aqueles que se deslocam com frequência entre os universos carioca e marajoara. É o caso de Miriam e seu par romântico Carlos / Rodrigo – que após anos desaparecido e vivendo como domador de búfalos no Marajó precisa se habituar à vida no Rio de Janeiro – e do trio Carmem, Zé da Carmem e Valéria, habitantes da Vila dos Milagres que viajam à capital fluminense e protagonizam cenas de adaptação e descrição de seus costumes, em comparação aos da metrópole.

Há, ainda, um tipo mais intrincado de fronteira construída a partir dos discursos e vivências do jornalista Pedro – que mora em Belém (PA), mas surpreende-se com as belezas naturais da Ilha do Marajó e, após ajudar a família de Verbena a encontrar seu filho, acaba se mudando ao Rio de Janeiro, sem, no entanto, deixar de lado sua identidade amazônica; ou seja, uma espécie de outro-dentro-do-exótico, que denota a complexidade dos ambientes retratados e acaba por não constituir-se nem como eu/nós nem como outro, efetivamente, para o telespectador-alvo, costurando uma identidade que permanece em trânsito e presentifica, na ficção, mais uma complexa forma de tensão entre o familiar e o não familiar.

“Salve Jorge” e “Joia Rara”, por tratarem de universos tanto cultural como geograficamente mais distantes, têm maior recorrência desse tipo de personagem. Na telenovela de Glória Perez, os casos mais evidentes são os de Stênio e Bianca, brasileiros que viajam à Turquia e acabam se envolvendo de diferentes maneiras com a cultura local – Stênio em função de negócios desenvolvidos com Mustafá; Bianca por conta de seu romance com o guia turístico Zyah. Nas cenas por nós analisadas com figuração do casal, Bianca encarna a surpresa, o estranhamento e a fascinação por aspectos da cultura da Capadócia e de seu par romântico, por vezes fazendo comparativos entre os diferentes costumes do Brasil junto com

ele – como na discussão gerada a partir da confusão com as garrafas no telhado das casas da vila, que Bianca demora a compreender e que, para o telespectador, opera como um jogo opositivo no qual devemos nos ancorar na figura da personagem da atriz Cléo Pires. No fluxo inverso, há, ainda, a história de Aisha – que viaja com seus pais Berna e Mustafá ao Brasil e fica bastante impressionada com os costumes do País, tendo dificuldade para aceitar a condição de pobreza de sua família biológica, moradora do Complexo do Alemão.

Em “Joia Rara”, os monges Sonan, Jampa e Tenpa são o foco das interações entre Brasil e Nepal, com cenas já analisadas por nós anteriormente que são frequentemente marcadas por explicações sobre seus valores, costumes, crenças e espiritualidade. Ao atravessar situações de dificuldade, logo ao chegar ao Brasil, o trio acaba singularizando a ultrapassagem dos limiares de familiaridade e não familiaridade. Mas são os casos de Pérola, reencarnação de Ananda Rinpoche que é levada para um período de treinamento espiritual no templo budista, e de Sonan – o monge que decide abandonar seus votos após se apaixonar por Matilde, uma brasileira que frequenta a pensão na qual ele vive no Rio de Janeiro –, que mais ilustram a presença de figuras fronteiriças na trama.

Durante sua evolução nos conhecimentos sobre o budismo e sua história, após descobrir que é a reencarnação de Ananda, a jovem Pérola começa a ter interesse cada vez maior pelos costumes de Sonan, Tenpa e Jampa – que acabam por levá-la, junto aos pais Amélia e Franz, para conhecer o templo no Nepal. Por lá, Pérola acaba atuando no trânsito entre culturas, expondo questões como as relações de gênero e os hábitos de alimentação dos monges e seus jovens aprendizes.

Em cena exibida no capítulo de 31 de outubro de 2013, Pérola fica surpresa ao notar do que e como os monges se alimentam. “Por que todo mundo parou de falar? Por que tá todo mundo me olhando?”, indaga, diante de vários discípulos que a fitam, e Sonan explica que todos esperavam que ela começasse a comer. Ao descrever os alimentos disponíveis, Sonan é surpreendido novamente por Pérola, que interpela sua mãe, Amélia: “O meu é diferente do deles? Mãe, eu sei que eu gostava dessa comida na outra encarnação, mas agora eu não sei, não tô lembrando de nada”. Ao fim, ela acaba tentando aprender a meditar e comer conforme os costumes locais.

Ainda no mesmo capítulo, Pérola fica incomodada ao notar que os meninos não a deixam jogar futebol com eles. Conversando com um dos pequenos discípulos, que questiona a vontade da reencarnação de Ananda, ela pergunta: “Qual o problema? Se eu jogo futebol com os meus amigos do Brasil...”.

Figura 31. Pérola é hostilizada pelos meninos ao querer jogar futebol no Nepal.

Fonte: “Joia Rara”, 2013.

No capítulo seguinte, de 1º de novembro, há outra cena em que a garota demarca as fronteiras que separam os hábitos de estudo de brasileiros e dos monges, com tom de humor. Feliz por poder estudar com os demais meninos, o que é permitido por Sonan, Pérola afirma aos demais, em português: “Aqui a gente estuda no chão... eu gosto de estudar no chão. Mas lá no Brasil a gente assiste aula em cadeiras. Lá no Brasil, onde eu nasci, a gente estuda em cadeiras, cadeeeiras”, diz, fazendo gestos enfáticos, enquanto os demais alunos dão risada.

Situações como essas denotam uma lógica de produção de polos opositivos que, em diálogo estreito com a retórica testemunhal, apostam nos processos de singularização como forma de acionamento afetivo do telespectador, produção de laços de identificação e construção de inteligibilidade. No entanto, diferentemente do testemunho, o foco aqui recai essencialmente sobre os processos de interação propiciados pela mobilidade de paisagens pelas quais os personagens transitam: brasileiros que se mudaram para os rincões do País, para cidades e vilas de países orientais e europeus, repórteres que viajam para gravar em locais exóticos, estrangeiros que vêm ao Brasil etc.

Muitas vezes tratada de forma abstrata em narrações em *off*, diálogos artificiais ou cenas em que a ênfase recai no exotismo imagético, a demarcação de fronteiras ganha tom mais factível e objetivo quando é transposta ao enlace dramático e inserida nas relações, nos comportamentos, nos conflitos e nos sentimentos dos personagens – sejam entrevistados ou repórteres de programas jornalísticos, sejam membros dos núcleos que compõem uma história de ficção.

11.3. Atribuição de valores: juízos de valor e domesticação do outro

A atribuição de valores é outro ponto que nos chamou bastante a atenção por atravessar as narrativas televisuais de alteridade, independentemente de gêneros e formatos. Tanto na ficção televisiva quanto na grande reportagem jornalística, identificamos juízos de valor, perpetrados essencialmente pela linguagem verbal e na voz de repórteres, entrevistados e personagens, que corroboram pontos de vista a respeito dos universos visitados e reforçam as discussões já traçadas sobre a natureza disciplinar e judicativa dos discursos de diferença.

No caso de Globo Repórter, salta aos olhos a valoração positiva que é construída a respeito do outro; um desenho que busca reforçar como os modos de vida, costumes e atividades correspondem a modelos que devem ser seguidos para a compreensão de um país ou região. Algumas menções são recorrentes no caso das grandes reportagens sobre outros países, majoritariamente focadas em locações exóticas, distantes e atravessadas por um passado conturbado e complexo: a ideia de que a espiritualidade figura como um meio de superar adversidades, como a guerra, a pobreza e a fome (como na edição sobre o Nepal); de que a convivência entre tradição e modernidade é uma forma de respeitar suas raízes e, ao mesmo tempo, se desenvolver e integrar-se à economia global (programas sobre Cingapura, Tailândia e Vietnã); de que, apesar da pobreza imensa, os habitantes dos países sempre conseguem ostentar um sorriso no rosto (viés presente nos programas sobre Cabo Verde, Moçambique e Armênia); e a ideia de que os moradores são sempre bastante simpáticos, ajudando a equipe de reportagem no que é necessário e, inclusive, convidando-a a participar de cerimônias e atividades e a visitar suas casas (recurso identificado nos programas sobre o Laos e o Camboja e o Vietnã).

Direção semelhante é adotada nos programas de alteridade sociocultural, que apresentam ao telespectador regiões do Brasil que nem sempre são conhecidas pela experiência concreta. Ao dar voz a moradores de comunidades distantes, expor a surpresa dos repórteres ao deparar-se com as localidades e por vezes emitir juízos de valor sobre as dinâmicas socioeconômicas, a tranquilidade e os atributos benéficos de se viver fora dos grandes centros urbanos brasileiros, a mensagem implícita é majoritariamente elogiosa às paisagens visitadas.

Alguns programas têm essa característica mais evidente, como “O Renascimento da Vida no Pantanal”, com sua exibição da convivência entre regiões de alta biodiversidade e as populações tradicionais; “Mata Atlântica”, com sua perspectiva voltada à apresentação dos modos com que os moradores do bioma mais degradado do Brasil estão aprendendo a

preservá-lo ou conservá-lo ao mesmo tempo em que geram emprego e renda e dinamizam economias locais; e “Cidades Jovens do Brasil”, que tem como foco demonstrar os benefícios de quem abdicou de viver nas grandes metrópoles para explorar o potencial de novas localidades.

Eventualmente, em programas como “Expedição pelo Rio Amazonas”, adota-se uma postura mais neutra, focada na representação dos trajetos e das diferentes culturas que figuram pelo caminho do rio – por vezes, explorando temas específicos de cada localidade, como a abordagem dos problemas de saneamento e os constantes alagamentos nas cidades de palafitas da Amazônia, por exemplo. São momentos em que a intriga narrativa, por ser menos voltada à demonstração de costumes, abordando questões ambientais e econômicas, acaba dando espaço à exposição de conflitos, problemas e aspectos contraditórios – como, afinal, se poderia e deveria esperar de uma grande reportagem jornalística.

Vejamos, a seguir, uma listagem de alguns dos momentos em que se destaca a atribuição de valores nas narrativas de Globo Repórter:

“Elas são o símbolo de um país que se moderniza velozmente e que tenta manter os tesouros que só existem aqui.” – edição sobre a Tailândia

“O Vietnã é colorido. O Vietnã tem um povo simples, que te recebe como um velho amigo e te conquista com um sorriso. Um povo que apesar de toda uma história de sofrimento, decidiu olhar pra frente”. – edição sobre o Vietnã

“Um país onde o passado inspira o presente. E onde, logo, logo descobrimos que tudo está mudando muito rápido.” – edição sobre o Vietnã

“Quanta riqueza no sorriso dessa gente. Bem vindos à Armênia, eles dizem. E não demora muito para a gente se sentir em casa. Essa terra de um povo acolhedor é habitada desde os primórdios da humanidade.” – edição sobre a Armênia

“A roda do tempo gira sem pressa desde a chegada dos imigrantes há quase 200 anos. E são os costumes que eles deixaram, passados de geração para geração, que garantem o bem-estar das famílias, como os Kamers.” – edição Cidades Jovens do Brasil

“O Laos é um lugar onde as mudanças demoram a chegar. Os anos de isolamento preservaram antigos hábitos e costumes. Nas ruas, as mulheres desfilam orgulhosas suas coloridas saias tradicionais – que podem ser longas, curtas, de algodão ou seda.” – edição sobre Laos e Camboja

“Pedra Azul! A magnífica formação rochosa é um presente da Mata Atlântica. Parece até que estamos em outro país. Mas é aqui no Brasil mesmo, no Espírito Santo. A diversidade de culturas que surgiram nesta

parte do Brasil conta mais uma história de amor pela natureza.” – edição sobre a Mata Atlântica

“Para o seu Fernando, manter o campo de concentração é lembrar a vitória sobre ele. No corredor onde estão as fotos de alguns presos políticos, seu Fernando aparece sorrindo. A síntese de um país cheio de histórias cruéis, mas que não perde o sorriso e o bom humor. Um povo que aprendeu a ser solidário para sobreviver. Um país que oferece um mar padrão caribe aos turistas e mergulhos cheios de cores e de vida, como podemos confirmar.” – edição sobre Cabo Verde (GLOBO REPÓRTER, 2011; 2012; 2013; 2014).

Tais perspectivas, de certo, abrem margem para uma ampla discussão sobre os regimes de visibilidade e a relativa mitificação⁵⁸ que é atribuída à alteridade nas narrativas de Globo Repórter, reduzindo seu potencial polissêmico e de complexidade visual (nos termos de Josep María Català). Ao identificarmos tais estratégias, pode-se aferir algumas ideias centrais. A primeira é a de que, como falamos anteriormente, a evocação de sentimentos, intimidades e práticas relativamente transculturais – a espiritualidade, o amor à natureza e à família, a simpatia, a cordialidade, o respeito à tradição e aos costumes – figura como chave para o acionamento do processo de identificação do telespectador. É um meio de produzir fronteiras ao mesmo tempo em que se evocam brechas e modos de interlocução entre diferentes sistemas culturais, aludindo às reflexões de Iuri Lotman (1998), visto que:

A simetria especular cria as relações de diversidade estrutural e semelhança estrutural necessárias que permitem construir relações dialógicas. Por um lado, os sistemas não são idênticos e emitem textos diferentes e, por outro, transformam-se facilmente um ao outro, garantindo aos textos uma traduzibilidade mútua (LOTMAN, 1998, p.37, tradução livre)⁵⁹.

No entanto, é necessário relativizar a suposta simetria de tais processos, visto que, como já discutido, há tensões, mecanismos ideológicos e retóricas manipuladoras de toda sorte que regem as trocas comunicacionais entre diferentes culturas. Se, por um lado, há relações dialógicas que permitem o intercâmbio de informações a partir de pontos mínimos de tradução, por outro, os recursos de atribuição de valores de Globo Repórter falam diretamente

⁵⁸ Aqui, seguimos os raciocínios de Farré (2004, p.95), para quem os processos de mitificação correspondem a objetivações específicas que tornam crenças e promessas a respeito de algo que é narrado mais verdadeiras que os próprios acontecimentos reais. Para a autora, é por meio deles que “se coloca el acontecimiento en un plano lejano, desde donde contemplarlo y explicarlo con más facilidad”, no âmbito do noticiário televisivo; acreditamos que o mesmo princípio também se aplica às análises que estão sendo propostas aqui para os textos de ficção – a ideia de que cabe a tais narrativas “proporcionar modelos de percepción y de explicación de la realidad, que subyacen a los acontecimientos mismos”.

⁵⁹ No original: “la simetria especular crea las necesarias relaciones de diversidad estructural y semejanza estructural que permiten construir relaciones dialógicas. Por una parte, los sistemas no son idénticos y emiten textos diferentes, y, por otra, se transforman facilmente uno en outro, lo cual les garantiza a los textos una traducibilidad mutua”.

sobre os processos de assujeitamento da alteridade, discutidos por Soares (2015) em uma reflexão sobre as representações da diferença e da diversidade nos novos realismos audiovisuais.

Conforme ressalta a autora, os processos de assujeitamento estão vinculados à definição de visadas e expectativas prévias, operadas pelo produtor de narrativas ou por aquele que lê, enxerga e entra em contato com o outro: “diferentemente dos preconceitos, eles dizem respeito ao outro que se torna próximo quando, ao contrário, deveria permanecer ‘em seu lugar’, não encontrando, por isso, espaço nos discursos circulantes” (SOARES, 2015, p.225).

Somos, assim, levados a crer que a representação do outro segundo um conjunto de valores universais, a partir de uma voz de “outro que lê o outro para mim” e colocando-o na condição de observado, instaura regimes de visibilidade marcadamente disciplinares a respeito de outras culturas. No caso dos programas de Globo Repórter, aqui analisados, essas operações têm um viés declaradamente positivo – uma perspectiva que apresenta o outro como alguém que nos pode conceder ensinamentos e lições sobre uma vida plena, marcada por valores positivos como espiritualidade, pela cordialidade e pela empatia.

Na ficção televisiva, notamos forte atribuição de valores às tramas, com variações conforme a dimensão de alteridade. Por meio de recursos como o escárnio e o desdém de alguns personagens (essencialmente vilões ou antagonistas) sobre os ambientes retratados, da exposição de problemas infraestruturais de comunidades distantes e do humor, que muitas vezes é trazido especificamente para algum dos subnúcleos de personagens que compõem o núcleo exótico, adota-se uma perspectiva que alterna valores positivos e negativos associados à alteridade.

No caso das telenovelas de alteridade sociocultural, “Além do Horizonte” e “Amor Eterno Amor”, tais menções são bastante críticas no que concerne ao tom pejorativo que alguns personagens urbanos atribuem às paisagens de alteridade. No caso da primeira telenovela, cabe evocar as percepções de Kleber, líder comunitário, a respeito da população, inclusive chamando o povo de burro em função de suas lendas e crendices, no capítulo de 22 de novembro de 2013, e a cena da chegada de Heloísa e Flávio a Tapiré, em 23 de novembro, também analisada anteriormente. São momentos em que o contato com aquela região distante do Brasil é cercada de desprezo e desdém, sentimentos que nascem de personagens com posições de antagonista ou vilão. Outro viés de análise está ligado à experiência urbana das netas de Vó Tita no Rio de Janeiro, em sequências e cenas nas quais elas são mostradas como ingênuas e/ou ignorantes na vida da cidade grande.

“Amor Eterno Amor” contém a mesma tonalidade, embora alternando personagens que carregam a Ilha do Marajó de tons positivos – como Miriam e André, que elogiam as paisagens e costumes da Vila dos Milagres de forma constante – e outros que desprezam os costumes e o cotidiano local. Neste último quesito, o personagem mais marcante é o vilão Fernando, que desdenha do ambiente de alteridade exibido desde sua chegada a Belém, no capítulo de 19 de março – quando descobre que seu contratado responsável pelo deslocamento até o Marajó teve imprevistos e, assim, precisa atravessar a cidade em uma Kombi.

Obrigado a compartilhar o transporte com populares locais até a saída do barco, no mercado do Ver-o-Pêso, região central de Belém (PA), Fernando sequer dá atenção ao seu guia. “Aí é o mercado do Ver-o-Pêso, tem de tudo aí dentro”, afirma o rapaz, empolgado. O carioca responde, impaciente (“é bonito”), e logo em seguida, incomodado com as conversas dos populares que o espremem dentro do veículo e atrapalham sua conversa no celular, desce e continua o caminho a pé, em meio a um extenso engarrafamento na região central. Quando pega o barco, ele comenta sobre “a agressividade do povo local”.

Figura 32. Em “Amor Eterno Amor”, Fernando mostra incômodo com populares em Belém (PA).

Fonte: “Amor Eterno Amor”, 2012.

No caso de “Joia Rara” e “Salve Jorge”, o tom é diferente. Nas narrativas de alteridade geográfica, o foco é demonstrar a estupefação dos personagens ao entrar em contato com os templos budistas, construções históricas e ruas agitadas de Katmandu, no Nepal, ou nas belas paisagens da Capadócia e de Istambul, na Turquia. Com relação aos diálogos que tratam das impressões de brasileiros que viajam ao local, o viés é eminentemente positivo – ou seja, mais em linha com a abordagem das narrativas de Globo Repórter.

De todo modo, podemos considerar que a atribuição de valores, como estratégia ou dispositivo disciplinar, opera na simplificação dos universos de alteridade e na indução de determinadas visadas sobre eles; aqui, distanciamo-nos em certa medida da ideia de representação complexa discutida, no suporte imagético, por Català (2005). Como vimos, este autor opõe a imagem publicitária e a imagem complexa em função da incapacidade, da primeira, de atuar no acionamento de chaves polissêmicas para a compreensão dos universos representados. Tanto nos recursos verbais e sonoros quanto nos imagéticos, nota-se, em diversos momentos de Globo Repórter e da ficção televisiva, uma lógica voltada mais à exibição de sentidos pré-dados pela vivência de repórteres e personagens de ficção nos ambientes do que necessariamente à abertura para a multiplicidade de sentidos possíveis a partir da decodificação do outro pelas audiências. Nesse sentido, procede-se a uma simplificação por meio de – como já tratado na segunda parte do trabalho – “eliminação, por meio da intensificação de determinados elementos em detrimento de outros” (CATALÀ, 2005, p.561, tradução livre)⁶⁰.

Diante desse conjunto de reflexões e análises sobre os diferentes modos com que se opera a demarcação de campos, o desenho de oposições e a atribuição de lugares, limites, valores e mapas de sentido para designar a alteridade, somos levados à conclusão de que o jornalismo e a ficção seriada – assim como em nossa primeira categoria de análise – de fato têm mecanismos análogos de representação do outro no ambiente televisual.

Identificamos que a produção de fronteiras e a tradução do não familiar não procedimentos absolutamente necessários para a produção de sentido e sua possível decodificação a partir dos discursos de diferença, viabilizados dentro destes a partir de recursos que incluem a utilização de personagens que encarnam o trânsito entre culturas, a alusão a oposições genéricas, implícitas ou não, e a atribuição de valores que disciplinam a percepção de alteridade, encaixando-a em sistemas de representação e horizontes previamente reconhecidos. Em nosso *corpus*, as narrativas são marcadas por algumas chaves e estratégias relativamente constantes. São elas:

- (a) A construção das alteridades sociocultural e geográfica segundo uma complexa combinação de termos, comparações e alusões que busca gerar a redução do estranhamento e a domesticação da diferença, oscilando entre sua diferenciação e a busca por pontos de convergência e legibilidade mútua;

⁶⁰ No original: “eliminación, por intensificación de determinados elementos en detrimento de otros”.

- (b) O esforço predominante de, nas narrativas jornalísticas de alteridade sociocultural, construir marcos de diferenciação; ou seja, em um outro que naturalmente nos convoca ao reconhecimento, os materiais de Globo Repórter investem precisamente no distanciamento entre ambientes, a fim de reforçar os traços de exotismo e/ou justificar a oposição implícita na temática do programa;
- (c) A ênfase didática / formativa do discurso nas grandes reportagens de Globo Repórter e nas telenovelas voltadas à alteridade geográfica; já nas telenovelas de alteridade sociocultural, as demonstrações de diferença cultural operam de modo mais sutil, sem descritivos detalhados dos costumes e com cenas mais diluídas na trama, sem contribuição decisiva ao *plot* central;
- (d) A formação de níveis e gradações de não familiaridade dentro das narrativas jornalísticas e de informação, na linha dos processos contra-narrativos citados por Homi Bhabha, estabelecendo oposições internas e externas entre ambientes visitados que visam à exibição da complexidade do outro;
- (e) A formação de oposições mais ou menos regulares no caso de grandes reportagens jornalísticas na hora de designar o outro, a partir de categorias genéricas e relativamente transculturais permeadas por valores – como urbanidade x vida rural, tradição x modernidade, riqueza x pobreza, materialismo x espiritualidade e violência x segurança;
- (f) A comparação, especialmente no jornalismo, de grandes centros urbanos e pontos turísticos do Brasil (cidades como São Paulo e Rio de Janeiro; pontos como o Pão de Açúcar etc.) para designar a magnitude, a localização, a topografia ou a relevância de determinados lugares ou cidades visitados no ambiente de alteridade – ou seja, processos claros de ancoragem, de adoção de categorias consensualizadas para aproximar aquilo que é desconhecido;
- (g) A presença de uma ampla gama de juízos de valor dentro das narrativas jornalísticas e de ficção que abordam o outro, com destaque para a atribuição de valores positivos como um possível dispositivo de domesticação da experiência, que predomina nos programas de Globo Repórter sobre outros países e em alguns dos ambientados em biomas brasileiros, e para a abordagem do humor, do escárnio e da crítica para as paisagens de teleficção situadas no Brasil (alteridade sociocultural), muitas vezes com valores negativos citados no discurso de personagens com posição de vilões ou antagonistas;

- (h) A exposição de situações de contato, tanto na telenovela como na grande reportagem, como forma básica de tradução do outro e redução da não familiaridade, muitas vezes realizando o processo de tradução dentro dos próprios depoimentos, entrevistas e falas a partir do embate entre culturas na forma de situações de conflito;
- (i) O processo de singularização do trânsito entre culturas na forma de personagens fronteiriços que encarnam, materializam e vivenciam diretamente os processos de contato com universos socioculturais e geográficos distantes – sejam repórteres e entrevistados da narrativa jornalística, sejam personagens de ficção integrados às tramas das telenovelas analisadas.

Com base nesses apontamentos, somos levados, enfim, a considerar que – conforme já amplamente debatido em campos do saber como a psicanálise, os estudos culturais e a filosofia da linguagem – a tradução do outro é indispensável para a configuração de mapas de sentido e, em sentido estrito, para a própria existência das narrativas, seja na grande reportagem jornalística, seja na telenovela brasileira. Seja em enunciados que permanecem em território familiar, seja nos que nos conduzem a deslocamentos e viagens simbólicas – nossos objetos de estudo aqui, nesta pesquisa –, a vivência e o reconhecimento do eu/nós e do outro é amplamente configurada a partir de processos opositivos.

A seguir, partiremos ao terceiro e último eixo de nossa análise, que, à maneira das últimas páginas, buscará identificar pontos de convergência e diferenciação e examinar a incidência de estratégias dentro de nosso *corpus* – desta vez, a fim de compreender os diálogos entre ficcionalidade e referencialidade que permeiam os materiais estudados e sintetizar um conjunto de mecanismos estruturantes das narrativas televisuais de alteridade, finalidade desta pesquisa.

12. FICCIONAL E FACTUAL EM DIÁLOGO: HIBRIDISMOS E ESTRUTURAS DA NARRATIVA DE ALTERIDADE

Em diversos momentos, nossas reflexões até aqui vieram atravessando debates já estabelecidos nos estudos do jornalismo e da ficção que indicam o hibridismo constante entre dramaticidade e referencialidade dentro dos produtos midiáticos contemporâneos.

Por um lado, como já vimos, são cada vez mais comuns as obras cinematográficas, séries, novelas e histórias encenadas que absorvem elementos referenciais e de autenticação do real que acabam revestindo-as de certa função (ou estética) informativa; por outro, investigações sobre aspectos como a dramatização ou ficcionalização das notícias (FARRÉ, 2004; COUTINHO, 2012) e hipóteses como a do *infotainment* (DEJAVITE, 2006) nos levam a compreender que o campo do jornalismo, por obedecer aos mesmos processos que fundamentam qualquer representação, é marcado por uma narratividade latente – que se reforça em formatos como a grande reportagem, aqui definida como objeto de análise específico – e pelo flerte com o elemento lúdico, inerente ao hábito de contar e ouvir histórias.

Anteriormente, quando da discussão dos processos de ficcionalização da narrativa jornalística em TV, seguimos os raciocínios de Marcela Farré (2004) que associam a produção noticiosa à construção de mundos possíveis. Esse raciocínio está assentado em reflexões de Umberto Eco sobre a narrativa de ficção e alude, em suma, à ideia de que a cultura na qual estamos inseridos e as forças em tensão ao redor de uma produção da linguagem acabam contaminando-a de forma decisiva. Ou seja, em palavras já exploradas anteriormente, histórias – mais ou menos referenciais – sempre tratarão de expor mundos possíveis e não opções únicas de acesso à verdade, já que se constituem como construção cultural, na qual indivíduos são criados a partir da adição de propriedades (FARRÉ, 2004, p.108).

As reflexões da autora foram adotadas por nós em função da necessidade de problematizarmos o estatuto da referencialidade – um recurso básico para a produção dos efeitos de realidade, como abordado no primeiro tópico de análise – e compreendermos de que modo a ficcionalidade ou narratividade figura, junto daquela, como elemento comum aos registros jornalísticos e de ficção em TV. Conforme já abordado por nós anteriormente, recorrendo às palavras de Farré (2004, p.66), “narrar, dramatizar, recriar a realidade não significa dar a ela estatuto de ficção, entendendo esta como algo irreal ou espúrio, associando ficção com falseamento”; os “registros afetivos” do mundo, no caso do telejornalismo e a nosso ver também dos textos de ficção, são modalizados conforme a natureza dos gêneros e

formatos, mas mantendo seu caráter singular, autoral e em última análise subjetivo, sem negar a realidade ou opor-se a ela.

Por meio de um conjunto de quase 20 índices de ficcionalização, listado por nós no terceiro capítulo, Marcela Farré aponta recursos adotados pela narrativa jornalística em TV que a aproximam das construções clássicas da ficção, em termos formais. Desde recursos mais comuns em programas híbridos – como o uso de atores, a encenação dos diálogos, a aparição de elementos que não existem no mundo real etc. – até outros que costumeiramente identificamos em telejornais tradicionais, como o emprego de musicalização, a adoção de testemunhos e o uso de artes, grafismos e demais recursos estéticos em tela, eles são pistas que nos permitem identificar o grau de narratividade das produções jornalísticas.

Os estudos desenvolvidos sobre as telenovelas também apontam para um crescimento das estratégias referenciais nos textos de ficção, em especial após a consolidação do modelo realístico. Assim, recursos naturais do formato, como a combinação entre imagens factuais (locações externas reais) e encenações em estúdio e as menções a momentos políticos, sociais e culturais vividos no mundo real são somados a técnicas que aprofundam a verossimilhança dos relatos. É o caso da inclusão de pessoas reais nas histórias (muitas vezes, interpretadas pelos próprios indivíduos, sem a adoção de atores), a abordagem do *merchandising social*, a promoção de campanhas baseadas em histórias fictícias inspiradas por fatos reais e uma estética narrativa mais próxima dos novos realismos audiovisuais, com focalização menos subjetiva e descrição pedagógica / formativa dos ambientes representados, por exemplo.

Entendendo que tais estratégias também podem ter características específicas nas narrativas de alteridade, optamos por lançar luz sobre nosso *corpus* a fim de notar a incidência de técnicas referenciais e ficcionais na abordagem do outro em Globo Repórter e nas quatro telenovelas. Munidos destas indicações e do conjunto de reflexões dos tópicos de análise anteriores, poderemos, por fim, mapear um conjunto claro de técnicas que regem a representação de outros países e regiões do Brasil em produções televisivas contemporâneas.

12.1. Ficcionalidade e referencialidade nos discursos da diferença

Em suas análises, Marcela Farré identifica que – na mesma linha de diversos autores aqui trabalhados – a notícia televisual é um tipo de construção ficcional por excelência. Ou seja, mesmo sem ser fictícia, “sua relação com a realidade é a mesma de toda criação linguística”, já que “se trata de uma atividade simbólica e intencionada, cujo conteúdo não é –

nem pode ser – a realidade em si” (FARRÉ, 2004, p.77, tradução livre)⁶¹. Por outro lado, as teorias modernas da ficção também identificam uma dimensão referencial em seus registros, notando que o ficcional não se opõe à realidade; desse modo, “há um cruzamento entre as modalidades de expressão referencial e ficcional, que permite pensar a realidade desde convenções não referenciais ou denotativas” (FARRÉ, 2004, p.78, tradução livre)⁶².

Lembremos aqui, mais uma vez, a posição de Barthes (1988) para a produção do efeito de realidade – um conceito que nasce justamente na narrativa de ficção e que transpomos para a análise dos discursos informativos. É na produção de um estatuto, e na construção de uma coerência interna, que se viabiliza a verossimilhança dos relatos do mundo, em diferentes gêneros e formatos. Lendo as narrativas de alteridade do jornalismo e da ficção, encontramos razões para reiterar tal assertiva e afirmar que, de fato, o outro é trazido ao telespectador em uma complexa combinação de mecanismos referenciais e ficcionalizados, resultantes de um processo de apropriação subjetiva, estetização e documentação de ambientes socioculturais e geográficos distantes conforme a natureza de cada formato.

A observação de nosso *corpus* permitiu identificar que, suplantando de maneira relativa as barreiras e estruturas de confecção dos gêneros, parte dos materiais audiovisuais analisados investe na combinação entre elementos referenciais e ficcionais para composição de sua linguagem. Chamou-nos a atenção o fato de que, tanto nas grandes reportagens de Globo Repórter quanto nas telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”, o esforço na tradução, autenticação e representação da alteridade se dá em muitos casos na direção oposta à que codifica originalmente o gênero. Ou seja: *enquanto, no telejornalismo, o outro é ficcionalizado para ser legível, na telenovela sua presença é revestida de traços de factualização*, mirando a concessão de um estatuto de veracidade para ambos os sistemas. Para explicar a presença de traços referenciais na ficção, Marcela Farré (2004) evoca a tensão entre dois princípios: o de distanciamento e o de pertencimento ou proximidade. Segundo a autora, a atividade imaginária impulsionada pela construção de ambientes fictícios que emulam o real supõe um tipo de distanciamento e a aceitação tácita de elementos de diferença; por outro lado, torna-se necessário o acionamento do telespectador pela via da identificação – tensão esta que verificamos, por exemplo, quando analisamos a formação de polos opositivos por comparações que diferenciam e encontram pontos de convergência entre o eu/nós e o outro.

⁶¹ No original: “su relación con la realidad es la misma que la de toda creación lingüística”, já que “se trata de una actividad simbólica e intencionada, cuyo contenido no es – ni puede ser – la realidad misma”.

⁶² No original: “hay un cruce entre las modalidades de expresión referencial y ficcional, que permite pensar la realidad desde convenciones no referenciales o denotativas”.

Acreditamos que o mesmo raciocínio se aplica ao jornalismo, que necessita ser ficcionalizado – dramatizado – para propiciar uma melhor apreensão da alteridade: para além da construção de consensos, o texto informativo pode e deve investir em índices de ficcionalização que permitam a apreensão da diferença segundo regimes estruturais reconhecíveis, incluindo aí vários exemplos, como a adoção do humor para designar o contato entre culturas, a dramatização das relações entre personagens e entrevistados, a documentação das intimidades e dos sentimentos – que poderíamos associar às partilhas do sensível mencionadas por Soares (2015) – etc. Assim, o outro se torna acessível, legível e visível dentro de um horizonte de expectativas implícitas, como também temos notado nas categorias de análise anteriores.

Caminhamos sobre um solo cultural, em ambos os gêneros / formatos aqui adotados como objeto de investigação, que requer os princípios de distância e de pertencimento, o “paradoxo de estranhamento e reconhecimento” de Marcela Farré (2004) que nos indica a possibilidade de o leitor ou espectador mergulhar, por meio do relato que é consumido, em identificações e laços de confiança que permitem sua projeção e o reconhecimento do outro, ao mesmo tempo em que este estimula e aprofunda a atividade imaginária.

Segundo Farré, tanto as notícias quando as ficções convivem com a combinação entre as generalizações construídas a partir da busca pelo pertencimento e pelos terrenos da imaginação e da criação, propícios à descoberta do novo e sua respectiva tradução. No caso da informação jornalística, “seu alto grau de ficcionalização promove o reconhecimento e a generalização, mesmo que isso rivalize com uma sensação de proximidade e até mesmo de atualidade” (FARRÉ, 2004, p.93, tradução livre)⁶³ – o que, em nosso caso, explica a adoção dos índices de ficcionalização em Globo Repórter. Já no que concerne à telenovela, acreditamos que a via do distanciamento espacial e cultural abre margem para uma representação mais factualizada da diferença.

Nos 16 materiais de Globo Repórter que analisamos, mapeamos edições específicas que traduzem exemplarmente a ideia de uma ficcionalização que se volta à redução de não familiaridade em relação ao outro; no entanto, em todas há o elemento comum de uma estética ficcional para representar informações e dados objetivamente factuais, marcada por elementos como a construção de cenas com personagens, a polifonia voltada ao testemunhal e a adoção de sonorização exótica (alinhada à cultura que está sendo mostrada) e vinhetas, artes / grafismos e cortes análogos ao cinema documental e às ficções televisivas. Quanto às

⁶³ No original: “su alto grado de ficcionalización promueve el reconocimiento y la generalización, aun cuando esto rivalice con una sensación de cercanía y hasta de actualidad”.

telenovelas, as estratégias factuais se concentram nas obras da categoria geográfica em nosso *corpus*, como analisaremos a seguir.

Globo Repórter acumula uma série de índices de ficcionalização. Seguindo a classificação de Farré (2004), o mais óbvio é a dramatização, ou seja, a composição dos programas em um enlace narrativo no qual acontecimentos, personagens e suas respectivas funções são estruturados de maneira análoga à montagem das narrativas de ficção. Seu sequenciamento narrativo se alinha àquele que examinamos em nosso primeiro capítulo, quando foram abordados os estudos das estruturas da narração desenvolvidos por autores como Vladimir Propp, Roland Barthes e Tzvetan Todorov.

Invariavelmente, os 16 programas nascem da composição de uma intriga ou de um conflito, a partir do qual os personagens são elencados e as narrações e passagens dos repórteres são confeccionados a fim de trabalhar diferentes assuntos. Destacou-se, em primeiro lugar, um elemento comum à maioria das edições de alteridade sociocultural e voltadas a outros países: *a descoberta, a descrição e a tradução do outro figuram como força-motriz das reportagens – ou seja, o outro é a intriga.*

A seguir, listamos a intriga central de cada programa, mapeada a partir da análise dos textos narrados e/ou apresentados em cada edição. Os trechos entre aspas referem-se, a título de exemplificação e apresentação de evidências que corroboram nossa classificação, às descrições do apresentador Sérgio Chapelin ou dos repórteres logo ao início dos programas. Também consideramos a distribuição dos subtemas e dos personagens por blocos. Ao fim, com pequenas variações relacionadas à angulação temática – socioeconômica, ambiental, cultural etc. – no caso dos programas de alteridade sociocultural, todas as narrativas têm como principal propósito descobrir localidades exóticas ou distantes, muitas vezes anunciando fazê-lo de forma inédita, além de entender como vivem as pessoas nesses lugares e apresentá-los e traduzi-los ao telespectador.

Como vimos, a intriga voltada ao outro se materializa em alguns recursos: o testemunhal e a sucessão de vozes (singularização), por exemplo, também considerados por Farré (2004) como índices de ficcionalização, são elementos que dinamizam as pautas de Globo Repórter, assim como – em diversos casos, com destaque para “Amazônia Secreta”, “Expedição pelo rio Amazonas” e a edição sobre o Jalapão – as narrativas de trânsito, que reforçam o tom de *aventura rumo à alteridade*. Os únicos casos em que a expedição e o processo de descoberta não figuram como elementos-chave estão em “Cidades Jovens do Brasil” e na edição sobre a Mata Atlântica – cujo objetivo é o de descrever modos de vida

locais, sem tanta ênfase em um Brasil-outro completamente distante dos regimes identitários predominantes.

Tabela 3. Mapeamento da intriga central das edições de Globo Repórter.

Edição analisada	Intriga / conflito central mapeado
Amazônia Secreta	A descoberta de “um Brasil nunca visto: selvagem, secreto, rico e completamente desconhecido”
Armênia	Descoberta de uma terra “nunca antes mostrada na TV brasileira”; apresentação do País e seus elementos culturais
Brasil Abaixo de Zero	Os costumes e as paisagens das regiões mais frias nas serras do Centro-Sul brasileiro
Cabo Verde	A descoberta do País e seus elementos culturais
Cidades Jovens do Brasil	A dinâmica socioeconômica e as vantagens de se viver nos municípios recém-instituídos do interior do Brasil
Cingapura	A descoberta do País e seus elementos culturais
Expedição pelo rio Amazonas	Percorrer o maior rio das Américas e descobrir como é a vida dos que residem em seu entorno
Jalapão	A descoberta de uma “região intocada do Cerrado e suas formas”
Laos e Camboja	A descoberta do País e seus elementos culturais
Mata Atlântica	Entender o “socorro para a mais original de nossas florestas”, incluindo aspectos ambientais e econômicos
Moçambique	A descoberta do País e seus elementos culturais
Nepal	A descoberta do País e seus elementos culturais, além da rotina das gravações da telenovela “Joia Rara”
O Renascimento do Pantanal	Percorrer e embrenhar-se “pelas matas e pelos rios dessa que é uma das maiores planícies inundáveis do planeta”
Pampa Gaúcho	Entender um dos “menos conhecidos biomas brasileiros”
Tailândia	A descoberta do País e seus elementos culturais
Vietnã	A descoberta do País e seus elementos culturais

Para além da própria construção dramática, identificamos a recorrência de estratégias ficcionalizantes diversas, com destaque para (a) o emprego de som e musicalização – que se adapta conforme a cultura representada, alternando canções orientais, rock, heavy metal, trilha sonora new age para paisagens exóticas, músicas típicas regionais etc. –; (b) a não linearidade dos relatos e a construção de cena (elemento característico das grandes reportagens

jornalísticas, como visto na terceira parte deste trabalho); (c) a focalização subjetiva do relato, retratando o trânsito dos repórteres e dos personagens pela cena (acompanhando escaladas de montanhas ou a entrada em cavernas, áreas alagadas e pontos turísticos, por exemplo); (d) o uso da narração em *off* para propiciar o tom documentário dos programas; (e) a ausência de um “acontecimento” em termos jornalísticos – ou seja, a abordagem de um universo sem que necessariamente haja gancho ou valores-notícia que evoquem sua apresentação súbita; (f) a adoção de estratégias retóricas, com ênfase para diálogos filmados entre repórteres e entrevistados; e (g) o uso de desenhos, grafismos e ilustrações em tela.

Dois programas, aqui, reúnem índices específicos que cabe examinarmos em maior detalhe. A edição sobre o Nepal, protagonizada pela repórter Glória Maria e exibida em 13 de setembro de 2013, nos chama a atenção por executar um dos mais complexos e críticos processos de ficcionalização, que ultrapassa a forma e alcança o conteúdo: a hibridação entre ficção e realidade. Tal processo ocorre porque, concomitantemente à apresentação dos costumes e da rotina dos monges e moradores locais, são exibidos os preparativos para as gravações de cenas da telenovela “Joia Rara”, que estreou na programação da Rede Globo três dias após a veiculação da reportagem.

Dessa mistura, resulta um tipo de apresentação do outro no qual a caracterização dos personagens e a exibição de testemunhos dos próprios atores – como Caio Blat, que vive o monge Sonan, e Bruno Gagliasso, que interpretou o protagonista Franz – se combinam a sequências imersivas de Glória Maria pelos mosteiros, pontos turísticos, trilhas e vilarejos do país; ou seja, *mesclando a documentação de uma realidade encenada à tradução de uma realidade visível*.

Tal recurso já é notável nos primeiros quatro minutos do programa, quando a repórter investe em uma descrição poética, com elementos referenciais da história de Buda e da espiritualidade do Nepal, acompanhada de imagens de religiosos orando, de moradores em suas caminhadas diárias e da própria equipe de reportagem escalando um barranco. O trecho que apresentamos a seguir demonstra o primeiro momento em que Glória menciona o termo “Buda” – e, na sequência, uma imagem de um mosteiro com GC/legenda é acompanhada pelo ator Caio Blat falando sobre a natureza do ícone espiritual do país.

Off: O caminho que um jovem príncipe encontrou. E foi assim que ele se tornou Buda – o iluminado.

Caio Blat [depoimento em off]: O Buda não é um deus, é um homem que se iluminou.

Off: A história real aconteceu há aproximadamente 2.600 mil anos. Mas o sonho da superação avança no tempo e conduz este povo incansável. Não, não é miragem. O magnetismo das montanhas encoraja, dá vigor. E torna ainda mais forte a tolerância, a persistência para se alcançar o destino sonhado: o paraíso. Vida e morte têm outro sentido neste lugar, que é um dos mais pobres do planeta.

Off: E lá, riqueza tem outro significado. Afinal, Siddharta, o filho do rei, largou palácios e fortuna para virar Buda. Ele foi viver como andarilho fazendo jejum e meditando. Aos 35 anos, Siddharta passou a ser conhecido como Buda, que não é um nome próprio, mas uma palavra em sânscrito que significa “o desperto” ou “o iluminado”.

Caio Blat [imagens da gravação da telenovela alternadas a um depoimento]: O meu personagem é um Lama. É um brasileiro que veio para o Tibete. Pra se tornar monge. Ele é muito rígido, ele é muito disciplinado. Ele é muito estudioso e ele quer muito atingir uma elevação assim. Ele tá com pressa de se iluminar.

Off: Disciplina redobrada agita a equipe da nova novela da Globo, “Joia Rara”.

Caio Blat: A joia rara, que a novela diz, está dentro de nós. Não fora.

Off: Encontramos Caio Blat e a equipe de produção no mosteiro de Shechen, em Katmandu, a capital do Nepal. (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Figura 33. Cenas da reportagem sobre o Nepal, que alterna imagens do cotidiano local a gravações da telenovela “Joia Rara”. Acima, à esquerda, uma frase do ator Caio Blat descreve a natureza de Buda e é apresentada de maneira estilizada, com uma aplicação gráfica.

Fonte: “Globo Repórter”, 2013.

Em seguida, o programa recorre ao depoimento de um dos 300 monges do mosteiro de Schechen, o brasileiro Charles de Oliveira, para explicar como é o processo de preparação do elenco e dos figurantes – quase nenhum deles fala inglês, segundo destaca a narração em *off* –, por ele coordenado. Ao mesmo tempo, Glória Maria pergunta a ele sua visão sobre o budismo. A diretora Amora Mautner e o ator Caio Blat surgem em seguida, elogiando o comportamento e os valores espirituais elevados da população local. Nota-se um complexo processo de tradução, gerado a partir da combinação de entrevistas com moradores do Nepal, com brasileiros que lá vivem e com a equipe de “Joia Rara”.

Off: Ciência da mente. Talvez a força do pensamento seja a fortuna que descobrimos neste país tão pertinho do céu.

Passagem: Se gravar uma novela no Brasil - com dezenas de figurantes - já é um trabalho difícil e complicado, imagina no Nepal, onde as pessoas não têm a menor experiência em gravar para a televisão. Não falam português. Não falam inglês.

Off: E é aí que entra a missão do monge brasileiro. Charles sabe falar tibetano e, para que a cena fique perfeita, traduz para os figurantes as instruções da diretora Amora Mautner.

Amora Mautner: Eu gosto das pessoas, eu acho as pessoas muito doces, muito amáveis.

Caio Blat: E é legal ver que eles são pessoas que brincam, sorriem, sacaneiam. Eu acho que eu fiquei contaminado com esse sorriso, com esse olhar deles.

Glória Maria [em cena, entrevistando]: Você tinha alguma ideia sobre o Nepal?

Caio Blat: Não, não. Muito vaga. Tive que ir lá no mapa, localizar direitinho onde é que ele ficava. A primeira vez que você desce no aeroporto, parece um bairro pobre brasileiro, uma periferia brasileira. Ah, é um lugar muito pobre, que tem uma cultura muito forte. Uma tradição muito forte. Como Buda é carismático, né? Porque todo mundo gosta do Buda! (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Ao longo do programa, a narrativa retoma seu foco na exibição da complexa paisagem sociocultural do país, alternando relatos sobre a história do Buda, questões socioeconômicas locais – a miséria, a falta de saneamento e uma rede de iluminação pública eficiente, a diversidade religiosa etc. – e os esforços da equipe para visitar mosteiros e vilas distantes, como Lukla, cidade localizada aos pés do monte Everest, e Namche Bazar.

No entanto, em meio aos deslocamentos da reportagem por diferentes regiões do Nepal, surgem subitamente sequências descrevendo as gravações de “Joia Rara”, o que rende ao próprio texto em *off* de Glória Maria menções à confusão entre ficção e realidade na abordagem da cultura e dos costumes do país: “Não é só na novela – na vida real, a gente também está sempre aprendendo no país das alturas”, diz, após ouvir um depoimento do ator Bruno Gagliasso sobre como seria a chegada de Franz ao mosteiro de Ananda Rinpoche na telenovela.

Em outro trecho, Glória alterna um texto de clara divulgação da telenovela à descrição dos processos de gravação, após ter entrevistado uma deusa menina, típica da religiosidade local. A alternância entre aspectos da telenovela e da cultura do Nepal é bastante súbita, gerando inclusive certa confusão quanto à natureza dos entrevistados e dos próprios transeuntes nas locações de gravação (não se esclarece quais seriam figurantes e quais seriam moradores passando por lá, por exemplo):

Off: Rashmila é a primeira deusa a se formar numa faculdade e a escrever um livro. E olha que ela só começou a estudar aos 12 anos quando deixou de ser deusa.

Glória Maria: Por que você escreveu esse livro?

Off [Glória Maria traduzindo a fala de Rashmila]: Ela conta que escreveu o livro para derrubar tabus. E desmente o mito de que uma ex-deusa não pode se casar, porque o marido morreria logo depois do casamento. Pergunto se ela quer casar e ter filhos. Ela diz que talvez, quem sabe.

Off: E qual será o destino de Pérola, a menina da novela tão esperada no mosteiro de Shechen? Será que ela é mesmo a reencarnação do mestre que morreu? Vai ser uma novela cheia de surpresas.

Passagem: Hoje foi o dia mais difícil das gravações aqui no Nepal. Imagina organizar um set de filmagem num lugar como esse aqui, a cidade de Patan – a mais antiga do país –, patrimônio da humanidade. Centenas de figurantes participam da gravação, olha... todo mundo assim, vestido com trajes de época. O mais difícil aqui é a gente saber o que é ficção e o que é realidade (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Outro exemplo interessante dessa lógica combinatória de ficção e realidade marca presença na edição sobre o Laos e o Camboja, exibida em 31 de maio de 2013. Nas ruínas do templo de Ta Prohm, a narração em *off* da repórter Glória Maria destaca elementos da história e da dominação das construções por raízes e árvores que caracterizam o local – que serviu para as gravações da franquia de filmes de ação “Tomb Raider”. “Em Angkor, para onde se olha tem um pedaço da história do Camboja. E percorrendo esse lugar é praticamente impossível não se impressionar, não sentir um impacto com essa visão: a visão do templo de Ta Prohm, totalmente dominado pela natureza”, diz Glória, para em seguida abordar que foi ali que a Angelina Jolie gravou suas cenas. Na tela, subitamente surgem imagens do filme, no exato local do templo que a repórter está descrevendo; assim que o *off* volta a falar do ponto turístico, voltam os registros factuais, com turistas fazendo fila e discutindo para tirar fotos em frente a um dos pontos mais destacados de “Tomb Raider”.

Off: O que era um antigo mosteiro budista, hoje lembra um daqueles castelos das histórias de filme de terror. As raízes enormes parecem mãos que seguram firmes nas pedras. Elas sustentam árvores com mais de três séculos e crescem forçando passagem. Dependendo da maneira como a gente olha, Ta Prohm é assustador. Um espaço perfeito para nossa imaginação viajar.

Off: Foi nesse templo que a atriz Angelina Jolie se transformou em uma heroína sensual e indestrutível. No portão ela descobriu jasmim. E, claro, todo mundo quer estar no mesmo lugar onde Angelina passou. Por isso esse é o espaço mais disputado do templo. E muitas vezes sai briga. É todo mundo querendo tirar uma foto (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Figura 34. Acima, Glória Maria apresenta o templo e faz referência a "Tomb Raider"; abaixo, imagem dos turistas fazendo fotos.

Fonte: “Globo Repórter”, 2013.

Nas reportagens sobre alteridade sociocultural, a estética ficcionalizada também está presente – reforçada de forma mais marcante do que nos programas sobre outros países. Assim como na discussão sobre jogos opositivos, aqui nota-se um esforço mais intenso em reforçar o exotismo e a diferença cultural de comunidades pertencentes ao próprio Brasil, mas situadas em outro universo de representações; entre os índices de ficcionalização marcantes estão o uso de trilha sonora – normalmente, acompanhada de imagens exóticas, como áreas de mata fechada, animais selvagens em trânsito, lagoas, cachoeiras e cavernas etc. –; a montagem, edição e captura de imagens seguindo uma retórica cinematográfica, incluindo *zoom* e focalização subjetiva; cortes e planos que enfatizam aspectos naturais e detalhes em elementos exóticos; e, por vezes, a construção de uma narrativa “ensimesmada” sobre o próprio trabalho dos profissionais de audiovisual, transformando a pauta sobre-o-outro em uma narrativa de trajeto expandida, *baseada no sobre-o-caminho-até-o-outro*.

O programa que reúne notavelmente essas características é “Amazônia Secreta”, exibido em 29 de abril de 2013. Como o próprio nome diz, o foco do programa é levar o telespectador até uma região nunca antes exibida na TV e pouquíssimo conhecida, inclusive, por biólogos e cientistas especializados no bioma Amazônia; esse ineditismo é explorado desde o início do programa, quando Sérgio Chapelin narra o primeiro *off*, sobre uma sequência de imagens de mata fechada, rios e trilhas. O mais relevante, aqui, é a sonorização: é adotada a música-tema da franquia de filmes de ação “Missão: Impossível”, aludindo a um importante clássico do cinema da década de 1990 e reforçando, sem utilizar a linguagem verbal, o tom de aventura e expedição do programa.

Off: Um pedaço do Brasil misterioso, isolado e, com certeza, pra lá de cobiçado. Quase do tamanho do estado do Rio de Janeiro - inteiramente coberto de mata virgem, árvores imensas, rios e cachoeiras. Estamos cada vez mais curiosos.

Off: Só dá para chegar lá de helicóptero, partindo de Macapá, a capital do Amapá. Protegido pelo isolamento, o Parque Nacional Montanhas do Tumucumaque foi criado há dez anos guardando valiosos segredos nunca revelados (GLOBO REPÓRTER, 2013).

O uso de trilha sonora que alude a tensão e aventura, a exibição de cenas do Exército do Batalhão Militar do Amapá – que acompanha a equipe de reportagem – em preparação e diálogos entre a equipe de reportagem e os cientistas responsáveis pela expedição dão ritmo aos primeiros cinco minutos do programa – que, surpreendentemente nada falam sobre a própria região amazônica.

Os cortes bruscos e ágeis, o uso de câmera subjetiva para ilustrar as caminhadas pelas difíceis trilhas do Parque Nacional Montanhas do Tumucumaque e a exposição do cansaço da repórter Cláudia Gaigher tornam “Amazônia Secreta”, de certo, o mais ficcionalizado de todos os programas jornalísticos aqui examinados; além de se revestir do modelo dos novos realismos audiovisuais discutidos por Soares (2015), com elementos como as visualidades precárias e a ênfase testemunhal, a reportagem também promove flertes entre ficção e realidade, fazendo uma apresentação estilizada dos cientistas.

A exibição da equipe de pesquisadores é feita aos moldes de um *reality show*, com imagens congeladas sobre uma aplicação estilizada de fundo e GC acompanhado de uma descrição em *off* narrada pela repórter. O mesmo é aplicado à apresentação dos guias Preto, Tio Zé e Taco, que foram criados na floresta e ajudarão a equipe em seu trajeto – com a diferença de não ser adotado o fundo estilizado; os guias são exibidos interagindo com a mata.

Figura 35. Frames da apresentação de alguns dos pesquisadores participantes da expedição ao Parque do Tumucumaque.

Fonte: “Globo Repórter”, 2013.

Os quatro blocos do programa são marcados por muitas menções ao ineditismo da expedição e aos sentimentos e impressões da equipe – “pela primeira vez se vê essa espécie”, “floresta encantada”, “é nossa primeira noite aqui”, “olha que coisa mais linda”, “até os sapos são encantados no reino secreto da Amazônia”, “floresta imaculada, tão cheia de caprichos”, “somos os desbravadores desse pedaço do Brasil” etc. –, alternados por ações de Cláudia e do cinegrafista e sua equipe acompanhando a caminhada dos pesquisadores responsáveis. O texto em *off* investe na construção ficcional de cada um deles: Renner Baptista, por exemplo, especializado em aranhas e professor universitário, é chamado de “homem-aranha” – quando essa menção ocorre, entra em cena a música-tema da famosa franquia do super-herói, em mais uma referência a universos de ficção para domesticar o visível e facilitar a leitura dos conteúdos tratados na reportagem. Vejamos, a seguir, trechos desta sequência.

Off: E hoje vamos acompanhar dois super-heróis: Jucivaldo, o doutor em anfíbios e répteis. Ele é biólogo do Instituto de Pesquisas do Estado do Amapá. E Renner, doutor em aranhas. Ele também é biólogo, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Eles se jogam no chão, se arrastam,

levantam pedras e reviram troncos. Haja fôlego para acompanhar esses dois cientistas em ação. Sim, o homem-aranha existe, e ele não tem medo de nada.

Cláudia Gaigher: Nossa, ela é muito grande.

Renner: Essa é uma caranguejeira gigante.

Off: A lagarta procura uma superfície para se apoiar. Renner afirma que nunca tinha visto uma lagarta igual àquela.

Renner: Eu nunca tinha visto assim, tão bonitinha e tão colorida.

Off: Esse olhar de descoberta faz tudo aqui ser ainda mais especial. A estimativa dos cientistas é que conhecemos menos de 10% da biodiversidade na Amazônia. Nesta expedição, o "doutor aranha" coletou mais de 1.200 espécimes. O Tumucumaque ainda é o grande vazio de conhecimento. Nunca ninguém fez um levantamento para saber quais espécies vivem aqui onde estamos (GLOBO REPÓRTER, 2013).

Esse trecho ilustra, de modo notável, um dos índices de ficcionalização citados por Marcela Farré (2004), mas com roupagem diferenciada; por ela intitulado “construções de um duplo eu-origem”, esse elemento diz respeito a um eu fictício, que pode ser criado pelo enunciador real da mensagem jornalística para colocar a si mesmo como personagem, a fim de reforçar o processo diegético e o caráter dramático/narrativo da reportagem. No caso aqui examinado, essa técnica é aplicada não ao narrador-jornalista, mas a um entrevistado: a fim de facilitar o processo de tradução do que ele representa dentro do processo de descoberta da alteridade em “Amazônia Secreta”, o pesquisador é associado – em função de sua especialidade profissional – a um super-herói, o que também serve ao propósito de celebrar o ineditismo e o esforço científico da expedição.

Figura 36. Programa aposta na exibição de animais e no contato em tempo real com descobertas dos cientistas.

Fonte: “Globo Repórter”, 2013.

Em termos estritos, o programa tem uma linguagem mais próxima dos documentários factuais televisivos do que, de fato, de uma grande reportagem jornalística, com ênfase essencialmente voltada à escuta de personagens, à observação e exibição de paisagens e ao acompanhamento das experiências dos pesquisadores em outros lugares. Para cada bicho raro ou não conhecido que é encontrado, é adotada uma trilha específica, que altera sensações como tensão, pressa e humor, assim como técnicas de filmagem que alternam *zoom in*, *zoom out*, cortes bruscos e câmera subjetiva – inclusive no nível do chão, simulando o campo de visão de animais e insetos.

Esse tom e essa linguagem se mantêm em todos os demais blocos, com algumas menções a indicadores, dados geográficos e ambientais e curiosidades sobre a inóspita região sendo cercados, constantemente, pela estetização da experiência de alteridade vivida pela repórter e pela equipe de cientistas. A única exceção é no último bloco, quando se abordam a rotina e os costumes da comunidade de Vila Brasil, situada na fronteira com a Guiana Francesa. Nessa seção específica, notam-se referências aos demais procedimentos adotados na representação de alteridade que mencionamos anteriormente: a construção discursiva das oposições, a exibição de personagens fronteiriços, a retórica testemunhal e as comparações entre o Brasil-mesmo e o Brasil-outro, por exemplo.

Do mesmo modo que Globo Repórter bebe da ficcionalidade para aprofundar os recursos de representação e tradução da alteridade, nas telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge” podemos encontrar interlocuções específicas da linguagem de ficção com aspectos informativos. Isso se prova especialmente verdadeiro no caso das duas últimas obras, que abordam os países do Nepal e da Turquia; assim como na categoria de análise dos jogos opositivos, aqui notamos diferença nos modos com que a alteridade sociocultural e a geográfica são construídas na teleficção.

De forma geral, notamos que a presença de índices de factualização – a combinação entre cenas gravadas e registros reais / documentais dos locais abordados, a interação entre as histórias de ficção e fatos reais das sociedades retratadas, a transmissão de informação cultural, dados históricos e contextuais e indicadores dos ambientes – se restringe às telenovelas ambientadas em outros países. Em sua construção dramática das comunidades amazônicas, tanto “Além do Horizonte” quanto “Amor Eterno Amor” não mergulham na explicação aprofundada dos costumes locais; apesar de contar com várias cenas que abordam, tratam e exibem a diferença cultural – como nos diálogos entre Celina e os pais dos estudantes de Tapiré e as cenas de Jacira, Tobias, Valéria, Carmem e Zé –, a alteridade não é frequentemente comparada ou explicada com base em referenciais familiares do

telespectador, levando-nos a supor uma priorização do exotismo estético nas representações fictícias da Amazônia, reforçando seu caráter espetacular, ao invés do detalhamento que é experimentado nas narrativas de “Joia Rara” e “Salve Jorge”, por exemplo.

Com relação à construção da intriga, sabe-se que, como explorado por nós no terceiro capítulo, uma das características formais mais marcantes da telenovela é sua multiplicidade dramática – ou seja, a presença de múltiplos *plots* –, tida como requisito para sua própria constituição como formato específico de teleficção. No entanto, assim como em Globo Repórter, buscamos compreender em que medida a configuração do enlace dramático mais relevante de cada obra dialoga com aspectos de alteridade.

Diferentemente das grandes reportagens, em que encontramos menções à descoberta e à tradução do outro como elemento predominante da intriga, nas telenovelas os *plots* centrais apenas tangenciam o outro, sem tomá-lo como gancho e impulsionador das narrativas. Como única exceção, em “Joia Rara” notamos que a constituição de uma das histórias-chave – o *plot* da reencarnação de Ananda em Pérola e a jornada de evolução espiritual da menina – depende diretamente da abordagem da alteridade, no caso, da vida monástica no Nepal, com todas as mobilidades e dialogias culturais daí decorrentes.

Nas demais telenovelas de nosso *corpus*, a abordagem do outro figura nos *plots* paralelos: é o caso do intrincado romance entre Bianca e Zyah e do drama de Aisha, Mustafá e Berna em torno das origens brasileiras da garota, em “Salve Jorge”. Nas obras voltadas à alteridade sociocultural, no entanto, nos parece que as paisagens exóticas da Amazônia são utilizadas essencialmente como pano de fundo para histórias de romance, drama e ação – e mesmo os personagens de Tapiré ou da Vila dos Milagres pouco contribuem para o desenvolvimento da história, protagonizando, em sua maioria, cenas de humor ou de transição entre outras sequências mais relevantes e voltadas ao *plot* central, apoiando a construção da trama dos protagonistas.

Repetindo uma tradição já consolidada em outras obras de autoria de Glória Perez, “Salve Jorge” tem como característica a abordagem de temas factuais com o viés do *merchandising social* – que, como vimos na terceira parte deste trabalho, consolidou-se como elemento de linguagem da telenovela contemporânea e um dos mais importantes caminhos para reforçar o potencial educativo e de intervenção social da ficção televisiva, permitindo a inserção de conteúdos factuais de relevância pública. É o caso das temáticas de tráfico internacional de mulheres e de comércio ilegal de bebês; no primeiro eixo, as personagens Morena e Jéssica foram inspiradas em uma história real, inclusive, e a ampla repercussão em mídia do regime de escravidão a que as amigas foram submetidas após viajarem com um

suposto contrato de emprego mobilizou maior circulação de conhecimentos e informações sobre a questão.

No caso do drama vivido por Aisha, que tem pais adotivos da Turquia que não lhe revelam claramente sua origem no Brasil – que é descoberta com o avanço da trama –, um ingrediente adicional foi registrado: nos capítulos de “Salve Jorge”, foram exibidos trechos com depoimentos reais de brasileiros que foram traficados quando bebês e hoje moram no exterior, assim como de pessoas de outros países que foram vítimas das redes internacionais do tráfico e comércio de crianças. Aqui, notamos um dos mais importantes e significativos índices de factualização: a inserção de registros audiovisuais reais, com indivíduos e diálogos não encenados (embora editados e ficcionalizados – já que adaptados e conectados à narrativa) em interação. Acreditamos que esse recurso reforça a produção do efeito de real na trama – embora não aborde diretamente os costumes e práticas culturais dos outros países, tangenciando o assunto, apenas, por conta da vinculação de Aisha à cultura turca.

A representação da Turquia que move o contato com a alteridade em “Salve Jorge” é marcada – assim como em “Joia Rara” – por cenas e diálogos que enfatizam o contato entre culturas, as comparações entre os costumes exógenos e os brasileiros e o trânsito entre esses universos na figura dos personagens. No entanto, o exemplo mais significativo dos hibridismos de linguagem característicos dos processos de factualização da ficção não foi encontrado na abordagem da alteridade de Istambul e da Capadócia, foco de nossa análise, e sim no tratamento do Complexo do Alemão – comunidade periférica do Rio de Janeiro que, como ressaltado por nós nos primeiros apontamentos sobre o *corpus*, é também construída a partir de jogos de oposição como um universo exótico dentro do panorama sociocultural do Brasil (ou seja, alteridade sociocultural).

No primeiro capítulo de “Salve Jorge”, o primeiro bloco de apresentação da trama não tem como foco a Turquia, e sim o Alemão – já que é de lá que vêm alguns personagens relevantes, incluindo a protagonista Morena. Após um breve *flashforward*, no qual são exibidas imagens da Capadócia e um “leilão” em que Morena, já escravizada, é colocada à venda, há um corte para o Complexo do Alemão. Filmagens reais das ruas do bairro, do então recém-inaugurado teleférico, das linhas de ônibus e das linhas de trem mais próximas à comunidade ficam cerca de meio minuto na tela, e são cortadas quando Morena, assim que desce de um ônibus com seu filho Júnior (Luiz Felipe Mello), é surpreendida por um intenso tiroteio.

Figura 37. A protagonista Morena e seu filho Júnior são surpreendidos por um tiroteio no Complexo do Alemão.

Fonte: “Salve Jorge”, 2012.

A partir desse momento, a telenovela apresenta rapidamente imagens fictícias e cenas de moradores como Delzuíte (Solange Badim), Lurdinha (Bruna Marquezine), a mãe de morena, Lucimar (Dira Paes), e dona Diva (Neusa Borges) escondendo-se ou acompanhando pela TV o conflito entre traficantes e forças do Exército, assim como a fuga de Morena e seu filho para dentro de casa. A esse conjunto de registros, são acrescentadas imagens reais do processo de ocupação que resultou na pacificação do Complexo, incluindo ônibus sendo queimados e trocas de tiros entre traficantes e policiais.

Lucimar, que trabalha como empregada doméstica na casa de Drika, não estava no Alemão e descobre o que está acontecendo ao ligar a televisão dos patrões, falando ao telefone, em seguida, com Morena – que já estava em segurança. As cenas de conflito, que se estendem por cerca de cinco minutos, incluem alguns diálogos que buscam retratar a situação de insegurança da comunidade. Em torno do vigésimo nono minuto do capítulo, surge o mais interessante componente factual da telenovela: uma fusão de reportagens jornalísticas da própria Rede Globo, além da cobertura ao vivo realizada quando da ocupação real do complexo de favelas. “Para os moradores, hoje foi um dia inesquecível”, diz a apresentadora de telejornal Ana Paula Araújo; “Vencemos, trouxemos a liberdade para a população do Alemão”, disse um porta-voz das forças armadas.

Figura 38. Acima, à esquerda, imagem fictícia do tiroteio no Alemão; nas demais, imagens da cobertura jornalística da Rede Globo inseridas na trama. As cenas estão no primeiro capítulo de “Salve Jorge”.

Fonte: “Salve Jorge”, 2012.

Em seguida, um texto jornalístico em *off* mostra o momento em que se confirmou a vitória das forças de segurança no Complexo: “Fumaça verde no alto da favela era a confirmação: a favela estava dominada”. A imagem panorâmica do topo do morro, factual, passa então por uma sutil transição e passa a enquadrar Theo, membro da cavalaria do Exército e futuro par romântico de Morena – que, em “Salve Jorge”, é o militar que consegue chegar ao local, segurando uma bandeira que ilustra o maior passo rumo à pacificação da comunidade. Acompanhando a imagem de ficção, o *off* de um telejornal: “As bandeiras do Rio e do Brasil foram hasteadas”. Após um corte, a telenovela já exhibe a cidade cenográfica que representa o Alemão na trama, em situação totalmente diferente, de tranquilidade, com moradores nas ruas vivendo sua vida normalmente. Lucimar volta-se a Morena, enquanto caminha com ela pelas ruas, e diz: “Espia só morena, uma hora dessa o Alemão tá cheio de turista”.

Figura 39. *Frames* da cena em que Theo encarna o soldado do Exército que fincou bandeira no topo do Alemão.

Fonte: “Salve Jorge”, 2012.

Este recurso, não identificado em nenhum dos capítulos das demais telenovelas que compõem nosso *corpus*, ilustra as possibilidades de factualização do relato da alteridade (no caso, a sociocultural) a partir de uma complexa combinação de registros fictícios e não fictícios, de encenações com atores e do resgate de imagens de arquivo da real ocupação militar na zona norte do Rio de Janeiro. A sequência figura, assim, como um registro pontual de possibilidades factuais aplicadas às representações de alteridade na ficção seriada – algo que não encontramos nas abordagens da Turquia, da Amazônia ou do Nepal trazidas pelos demais materiais analisados por outra via que não a dos diálogos descritivos de costumes ou a produção de polos opositivos, que permitem a comparabilidade entre o próximo e o distante, mas não buscam ancorar este em fatos socialmente marcados que o aproximem do telespectador.

Em resumo, nossas análises quanto à hibridação entre ficcionalidade e referencialidade no jornalismo e na ficção apontam que o outro, por vezes, é traduzido segundo complexos mecanismos de reversão do código fundante dos formatos – a saber, a ficcionalização que é construída em narrativas de Globo Repórter *versus* a adoção de uma linguagem pedagógico-formativa ou híbrida em diálogos e cenas das telenovelas ambientadas em outros países, promovendo a diluição de fronteiras entre ficção e realidade por meio de uma conexão factual entre a história de ficção e eventos reais ocorridos nos ambientes retratados.

Própria do gênero, a referencialidade jornalística é encontrada de forma natural ao longo das reportagens por meio da sucessão de vozes e depoimentos, das técnicas de narração e marcação discursiva do mundo e pela atuação *in loco* do repórter; na telenovela, os índices de ficcionalização também figuram como princípios obviamente imprescindíveis à estruturação do discurso.

O que notamos de singular e mais recorrente, de fato, é a forte presença de elementos ficcionais na modulação narrativa de Globo Repórter na abordagem da alteridade, indo ao encontro de nossas discussões sobre a narratividade latente do formato de grande reportagem, com elementos como o reforço testemunhal, a ênfase em histórias de vida, a historicidade do discurso e a descrição em detalhes do ambiente e da cena marcando presença em todos os materiais selecionados para análise.

Quanto às telenovelas, não identificamos ampla adoção de técnicas e índices de factualização, para além dos exemplos anteriormente elencados, o que nos leva a supor uma predominante estetização do outro que o converte não em um universo cultural que clama por explicações detalhadas, mas em um ambiente, um solo sobre o qual se desenvolvem histórias que, apesar de relevantes, não consistem no núcleo central da trama.

12.2. Marcos estruturais das narrativas de alteridade na TV

Diante de um problema de pesquisa bastante amplo – compreender quais padrões, estratégias e recursos regem o processo de representação do outro nas narrativas televisuais –, propusemos a construção de uma linha de raciocínio que progressivamente nos permitisse evidenciar, identificar e elencar características estruturantes das histórias de alteridade que tão habilmente povoam e mobilizam o telespaço brasileiro.

Partindo de um percurso teórico-metodológico que atravessou discussões sobre narrativas, imagens, representações e os elementos de linguagem do jornalismo e da ficção seriada, consideramos o pressuposto de que, para além de seu papel na formação de representações de identidade, os relatos de diferentes gêneros presentes na televisão são responsáveis por promover viagens simbólicas de alta complexidade, acessar universos distantes, traduzi-los e torná-los legíveis a uma ampla gama de indivíduos – atuam, em suma, como balizadores de identificação e estranhamento e produtores de rotinização, propondo novas modelizações de experiência de contato com ambientes que, cultural ou geograficamente, configuram-se como alteridade aos nossos olhos.

Para dar materialidade a essa ideia, definimos um conjunto de registros audiovisuais que nos permitisse estudar incidências, agrupar elementos, valores e sentidos e problematizá-los qualitativamente, utilizando, desse modo, objetos específicos para lançar luz sobre questões gerais da natureza dos contatos entre culturas – questões que nos acompanham desde o berço e que hoje, em um contexto de ampla midiatização dos costumes, modos de vida e identidades, se tornam ainda mais relevantes. Elegeu-se, para isso, um *corpus* composto de

dois formatos – a grande reportagem e a telenovela – com presença constante nas grades das emissoras de TV aberta do País, a nosso ver, capaz de exibir as estratégias de maneira mais evidente e potencialmente alinhada a outros sistemas narrativos.

Por meio da análise de 16 edições de Globo Repórter e de cenas e sequências das telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge”, pudemos verificar a hipótese central que nos moveu ao longo desta investigação: a figuração da alteridade nas narrativas televisuais é estruturada segundo um conjunto regular e abrangente de técnicas, recursos e padrões. Quando agrupadas, essas estruturas nos permitem visualizar que a aquisição de conhecimento, o confronto entre universos culturais e geográficos e a exibição de costumes, modos de vida e valores são executadas de modo similar, independentemente de gêneros e formatos, sempre que acessamos o outro por histórias que sobre eles nos são contadas.

Nossa hipótese geral desdobrava-se em quatro aspectos específicos: (a) a ideia de que ficção televisiva e jornalismo têm padrões comuns de enunciação e representação da alteridade, trabalhando com fortes jogos opositivos a fim de compará-la às representações hegemônicas de identidade; (b) a perspectiva de uma factualização nos textos da telenovela brasileira, com estratégias e operações realísticas voltadas ao desenho da alteridade sociocultural e geográfica, focando aspectos como testemunho, efeito de real e verossimilhança; (c) a ficcionalização da grande reportagem televisiva atuando proporcionalmente à sua ênfase na abordagem de universos distantes, tornando o outro acessível ao telespectador por meio de modelos dramáticos e de sua conversão em intriga narrativa; (d) e a adoção de leituras simplificadas da alteridade pela telenovela e pelo telejornalismo de grande reportagem, enfatizando o aspecto exuberante e exótico das paisagens do outro em detrimento de sua tradução e da compreensão de sua complexidade.

O primeiro aspecto, para nós, provou-se alinhado aos registros analisados; por meio das categorias de análise focadas na autenticação do real via testemunhos e efeitos de real, na produção de polos opositivos e na recorrência de índices de ficcionalização e factualização, notamos diversos recursos que, em diferentes níveis de intensidade, atravessam os dois formatos e os respectivos gêneros que os abarcam – entre eles, a retórica testemunhal, o hibridismo e a tensão ficcionalidade x referencialidade e a atribuição de valores segundo conjuntos de expectativas próprias a respeito do desconhecido.

Quanto às hipóteses associadas à factualização e à ficcionalização, notamos diferenças dentro do *corpus*, com nítida combinação de elementos de linguagem destes dois processos nas narrativas de Globo Repórter à hora de abordar universos de alteridade; no entanto, na

ficção televisiva a factualização – à exceção do caso analisado de “Salve Jorge” sobre as cenas da ocupação do Complexo do Alemão – não avança para além da adoção das estratégias testemunhais ou da construção de uma verossimilhança pautada nos jogos de oposição e em descrições realísticas da cultura representada.

No quarto eixo, a opção de examinar estereótipos e visadas predominantes nos programas e capítulos também reiterou nossa perspectiva, trabalhada no capítulo dedicado à análise da construção de oposições, de que, como toda narrativa, os enunciados sobre o outro no telejornalismo e na ficção acabam operando em uma redução de complexidade que resulta em leituras preferenciais, induções de sentido e dispositivos disciplinares que guiam a apreensão da diferença – incluindo aí, por exemplo, a atribuição de aspectos positivos e nitidamente idealizados aos outros países retratados em Globo Repórter e nas telenovelas “Joia Rara” e “Salve Jorge”, por exemplo.

Mais que afirmar a pertinência ou não das hipóteses por nós buscadas, entretanto, acreditamos que nossa investigação contribui para uma leitura estrutural dos discursos da diferença e seus modos de interpelar o telespectador, trazendo à tona recursos que ora dialogam com os preceitos associados a cada gênero, ora ultrapassam suas barreiras.

Desde o início deste trabalho, buscou-se afastar a ideia de um modelo canônico dos princípios e regras de cada formatação ou gênero do discurso; nossa problematização buscou examinar a figuração do outro em diferentes programas televisuais justamente como parte da defesa da existência de um fio, de um nó condutor comum que modelizava as narrativas de alteridade. No entanto, surpreendeu-nos notar, também, algumas adaptações em determinadas estratégias conforme o gênero e a dimensão de alteridade – como os jogos opositivos, que nas grandes reportagens têm viés diferente quando se fala de outros países ou de biomas brasileiros. Mesmo sem ameaçar a hipótese da recorrência de estratégias, tais elementos expõem a riqueza dos modos de contar que – a despeito de constantes e apropriadas críticas – atravessam a produção midiática contemporânea, renovando-a e reforçando seu caráter dinâmico.

Vimos, enfim, atravessando o *corpus* com reflexões muitas vezes exploratórias, traçando comparativos, identificando tendências e especificidades de cada programa e conectando tais operações de sentido com o referencial teórico adotado – incluindo questões como as dimensões de alteridade geográfica e sociocultural, a noção de imagem evenemencial e as discussões sobre fronteiras, contra-narrativas, mapas de sentido e processos de tradução. A seguir, apresentamos uma compilação geral das estratégias identificadas, com os

respectivos formatos (grande reportagem ou ficção) e dimensões de alteridade narrada (geográfica ou sociocultural) em que se fizeram mais presentes.

Não exaustiva, essa sequência de notações tem como propósito evidenciar os resultados obtidos e os potenciais pontos de convergência e diferenciação existentes nos modos com que programas jornalísticos e obras de teleficção produzem representações da alteridade. Mapeamos, assim, um conjunto de oito marcos estruturais capaz de designar tais narrativas, que defenderemos em detalhe a seguir:

- (a) Intriga fundada na alteridade;
- (b) Retórica testemunhal-afetiva;
- (c) Narrativas de trajeto;
- (d) Adoção de personagens e sujeitos fronteiriços;
- (e) Traduções e produção de polos opositivos;
- (f) Processos contra-narrativos;
- (g) Valoração do outro e atribuição de sentidos;
- (h) Interações ficcionalização x factualização (hibridismo de linguagens).

O primeiro item diz respeito à *conversão do outro na intriga – central ou secundária – que move a narrativa*. Em termos narratológicos, como vimos, a intriga está associada a uma quebra de expectativa, a uma transição ou a um deslocamento que se torna necessário – física ou simbolicamente – na vida das personagens de ficção e, em um escopo mais amplo, no estado das coisas do mundo em si; daí a sinonímia latente entre a intriga, o conflito e a peripécia aristotélica. Intrigas, assim, dão forma a uma situação de desequilíbrio, instaurada após a perda de um equilíbrio anterior, que é enunciada a fim de mostrar os percalços até o retorno a uma situação de normalidade.

Como vimos ao longo da análise, transformar o outro não em meio, ou seja, em território a servir à construção da cena, mas sim na própria força motriz de uma história que o toma como pauta ou assunto é um dos caminhos para reforçar a enunciação de alteridade. Todas as viradas importantes de uma trama, nesse caso, estão condicionadas aos universos não familiares e sua capacidade de mobilizar personagens, dramas e sentimentos construídos no âmbito intranarrativo e, também, com o telespectador. Essa estratégia marca presença em todas as 16 grandes reportagens de Globo Repórter analisadas e, também, em menor medida, nos *plots* das telenovelas associadas à alteridade geográfica; no caso das obras que abordam o

bioma Amazônia, nota-se relevância secundária dos personagens e núcleos das vilas de Tapiré e dos Milagres para o andamento da história.

Nossa perspectiva, a despeito de tais variações, é a de que a figuração do outro na televisão, em menor ou maior medida, perpassa algum tipo de produção de conflito associada à alteridade. Ela pode ser um ambiente a ser descoberto, um lugar misterioso ou mesmo perigoso, um lugar de conflitos e problemas latentes, um espaço de vivência para personagens reais e fictícios e seus sentimentos e intimidades, um meio de contar histórias dramáticas e aventuras sobre lugares exóticos e difíceis de se acessar. De acordo com sua relevância para a narrativa proposta, o outro figurará como intriga central ou, ao menos, moverá algum tipo de conflito paralelo com potencial de desdobramento ou influência sobre o núcleo central de uma história.

Do ponto de vista teórico-analítico, as ideias sobre o segundo marco estrutural, a *retórica testemunhal-afetiva*, vieram sendo exploradas em nossa discussão sobre as características do jornalismo e da própria linguagem televisiva de modo geral; além disso, figuraram como chaves para o desenho da categoria de autenticação do real, que guiou alguns de nossos olhares sobre o *corpus*.

Tomamos a ideia de notícia como registro afetivo da realidade, como proposto por Sodré (2009), para pensar nas narrativas jornalísticas e não jornalísticas de TV como um tipo de intervenção subjetiva sobre a realidade, operada a partir de um registro da materialidade de algo, de um relato de experiência e, também, de um modo de indução ou domesticação do visível a partir da viagem simbólica e da descoberta do alhures.

Essa ênfase testemunhal é, como vimos, elemento essencial para a tônica das representações de alteridade: ao concentrar o processo de contato com a diferença em figuras singulares, sejam elas repórteres, sejam entrevistados ou personagens de uma telenovela, propõe-se um tipo de acionamento afetivo capaz de promover a objetivação – nos termos de Moscovici (2003) – de conceitos abstratos associados ao outro, gerando rotinas perceptivas fundadas a partir de um olhar singular transposto à tela.

Presente de forma homogênea em todo o nosso *corpus*, o testemunho atua, em resumo, como uma operação de sentido ligada à sociabilidade, à construção do efeito de realidade e à produção de verdade no âmbito das narrativas televisuais de alteridade, demarcando não só o eu-estive-lá, tão facilmente encontrado no telejornalismo, mas também um estatuto de credibilidade e de verificação/checagem material do mundo narrado a partir de alguém que o lê e experimenta.

Quanto às *narrativas de trajeto*, reitera-se a ideia de que o outro é algo a ser desvendado por meio de uma construção narrativa cujo resultado – ou cuja solução do conflito – consiste justamente na chegada e na leitura do ambiente a ser representado, após longo processo de documentação de dificuldades, barreiras, entraves e desafios enfrentados.

Tanto no jornalismo como na ficção, notamos a abundância das narrativas de trajeto para explicar, demarcar esforços e lugares de fala, indicar a localização da alteridade e mostrá-la como algo que só é conquistado após amplo esforço – físico e/ou intelectual. Entendemos que cabe a essa modalidade testemunhal tanto produzir cenas intersticiais entre locações – por exemplo, imagens de um repórter escalando uma montanha rumo à tão esperada cidade exótica ou uma sequência exibindo uma longa viagem vivida por personagens de ficção – quanto expor, no caso da reportagem jornalística, as aventuras vividas no processo de documentação da diferença, reiterando um lugar privilegiado e um estatuto de veracidade atribuído à mediação do outro. Aqui, trata-se de um clássico caso de domesticação do visível – posto que a indicação de trajetos disciplinariza diretamente o processo de apreensão de sentido – e, também, de autenticação e produção do efeito de realidade, por meio da vivência mediada dos percalços de quem (repórteres, cinegrafistas, personagens de ficção, apresentadores...) lê a alteridade no discurso das mídias.

Assim como na estratégia das narrativas de trajeto, a *adoção de personagens e sujeitos fronteiriços* como recurso corresponde à necessidade de singularização de toda narrativa – a mesma que move a retórica testemunhal – e figura de forma transversal e homogênea no *corpus* analisado. Por de meio de personagens e entrevistados estrangeiros ou locais, além de repórteres e apresentadores, o trânsito entre culturas é objetivado em uma figura humana, responsável pelo processo de tradução a partir de estratégias opositivas fundadas na descoberta do outro e na descrição de seus costumes segundo pressupostos, linguagens e padrões reconhecidos pela comunidade simbólica familiar – ou seja, também atuando em um sentido de ancoragem da alteridade e sua posterior assimilação.

As narrativas de Globo Repórter, “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge” possuem uma série de personagens, entrevistados e figurantes em tela que encarnam os processos de tradução. Nota-se que esse recurso, adaptável conforme as regras e convenções de gêneros e formatos, está ligado à ideia trabalhada por Iuri Lotman (1998) sobre a conformação de fronteiras e a necessidade de intercâmbio entre os sistemas semiológicos a partir da criação de figuras que realizam o trânsito pelos limiares distintivos, tanto para fundamentar a troca de informações quanto para permitir a especialização/consolidação do universo interno. Nossa conclusão é que é neste processo que

a narrativa de alteridade se configura como tal, desenhando divisões imaginárias entre o próximo e o distante e reforçando-as por meio do trânsito espacial e simbólico entre culturas.

Nas grandes reportagens, os sujeitos fronteiriços são essencialmente os repórteres e os entrevistados – estes, divididos entre brasileiros que residem em outros países e os que vivem em regiões afastadas do interior do Brasil, que contribuem para melhor compreensão de um ambiente para o qual se deslocaram e que já conhecem a ponto de traduzi-lo para o telespectador. Já na ficção, os personagens fronteiriços são os aqueles que, por motivos como relações amorosas, trabalho ou família, transitam física e simbolicamente pelos ambientes familiares e distantes – tanto no rumo do País para o exterior quanto, sob uma perspectiva do estrangeiro que nos lê, na direção do Brasil-outra.

O quinto aspecto corresponde às operações de *tradução e produção de polos opositivos*. Aqui, fala-se essencialmente do trabalho complexo de assimilar os discursos da diferença por meio da assunção de posturas diante do outro, de modos de lê-lo, interpretá-lo e narrativizá-lo. Notamos, aqui, a recorrência de termos, comparações, alusões e formações opositivas clássicas, muitas delas transculturais – como urbanidade x ruralidade e tradição x modernidade –, na expressão de repórteres e personagens de ficção que descrevem e falam dos costumes de determinado ambiente.

Ancorados na filosofia da linguagem, notamos que todas as produções de linguagem requerem algum tipo de construção opositiva, visto que a essência das interações comunicativas está marcada pela delimitação de fronteiras entre o eu/nós e o outro. Ao mesmo tempo em que atuam como meio de posicionamento opositivo da identidade em comparação à alteridade, no entanto, essas operações de tradução também têm como função expor posturas e atitudes diante do outro – que se torna mais familiar a partir de comparações, paralelismos e referências que buscam aproximá-lo.

Identificamos em nosso *corpus* variações no desenho das estratégias opositivas segundo essa tensão distância x proximidade; em todas, salta aos olhos a percepção de que, mesmo quando o objetivo é nos falar de outro, de um diferente, de erguer fronteiras de exotismo, as narrativas acabam recaindo nas já abordadas convencionalizações e representações previamente constituídas de que nos fala Moscovici, lendo um outro que, ao mesmo tempo que se exhibe como estranho, também é construído como minimamente legível e previsível. Nesses casos, como nos diria Jerome Bruner (2014), o surpreendente ganha, paradoxalmente, traços de familiaridade – o mesmo que ocorre no rumo inverso, quando, diante de alguém que compartilha de determinadas construções socioculturais (como os biomas e regiões do Brasil-outra de Globo Repórter e das quatro telenovelas), as narrativas

insistem em produzir polos opositivos e desenhar discursos da diferença que demarquem lugares de trânsito, fronteiras e limites.

Enquanto, nas grandes reportagens jornalísticas sobre regiões do Brasil-outro, vimos a construção baseada na ênfase da diferença, ou seja, reforçando traços de distinção, nas narrativas de alteridade geográfica de Globo Repórter a ênfase está em uma tentativa de aproximação ou assimilação do outro, por meio de comparativos entre a cultura exógena e a nacional que reforçam valores e assuntos transculturais (religiosidade, fé, desigualdade social) que são compartilhados, dentro e para além das fronteiras da identidade.

Essa escolha, em nossa perspectiva, se justifica pela necessidade de o texto jornalístico construir um lugar de fala e autenticar a realidade-outra trazida a respeito do próprio Brasil construindo-a como um espaço de diferenças, apesar da proximidade espacial; e, no caso das reportagens internacionais, pela natureza do próprio discurso informativo, baseado em um esforço didático de transmissão de informações de maneira acessível, legível e capaz de produzir reconhecimento. Outros elementos interessantes que notamos, em relação aos jogos opositivos, são as comparações entre paisagens nacionais e estrangeiras (geralmente tomando o Rio de Janeiro ou São Paulo e seus pontos turísticos como marcos, por exemplo), reforçando a ideia de abordar o desconhecido com o auxílio de referenciais materiais alusivos ao universo de familiaridade e de representações já estabelecidas.

Nas obras de ficção, nota-se a combinação entre as estratégias de aproximação e distanciamento, sendo que os processos de tradução figuram como condições básicas não só para o entendimento do telespectador, mas para a própria modulação da narrativa – que supõe, no nível intranarrativo, interações entre personagens pertencentes a diferentes núcleos, que precisam traduzir seu ambiente uns aos outros a fim de viabilizar as relações que dão andamento às histórias.

O sexto aspecto identificado por nós dialoga diretamente com os jogos opositivos e diz respeito aos *processos contra-narrativos*. Em linha com as reflexões de Bhabha (1998), notamos que as dinâmicas de atualização dos discursos de identidade geram apagamentos; uma seleção arbitrária, unificadora e naturalmente simplificadora que forja narrativas essencialistas a partir do apagamento de traços diferenciadores entre membros que aderem à comunidade simbólica – de forma espontânea ou não. É a mesma ideia defendida por Kathryn Woodward, para quem “todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído” (WOODWARD, 2000, p.10).

A autora ressalta que, no mundo globalizado, é comum identificar a convivência entre os discursos homogeneizantes das identidades e as “pequenas insurgências”, na forma de grupos que reforçam suas identidades e seus localismos, diferenciando-se de discursos hegemônicos e legitimados que configuram uma identidade – seja ela diaspórica, em outras localidades, seja dentro do próprio território que é construído como uma comunidade única e coesa. Esse desenho de oposições internas, dentro do familiar ou mesmo dentro de um outro que se constrói como unificado, revela as brechas e fissuras a partir das quais a figura da alteridade ressurge; é esta a base, inclusive, que adotamos para posicionar o marco metodológico da dimensão sociocultural da diferença, que, ao contrário da geográfica, não encontra seus marcos distintivos na separação espacial, e sim em elementos considerados exóticos incluídos no território do Brasil.

Nas narrativas de alteridade aqui examinadas, identificamos que os processos contra-narrativos ocorrem tanto no campo geográfico quanto no sociocultural, com atribuições distintas. No primeiro caso, trata-se de um esforço para buscar imprimir um ar de diversidade às representações construídas sobre um outro país; esse recurso marca presença, em especial, nas reportagens jornalísticas de tom referencial, que abordam questões como a pobreza – edições sobre Cingapura, Cabo Verde, Moçambique – e a diversidade religiosa – edição do Nepal – e demonstram a transição entre paisagens e costumes das diferentes regiões, como quando se desloca do espaço urbano para regiões rurais, caso dos programas sobre o Vietnã, a Armênia e o Laos e o Camboja. Aqui, portanto, nota-se uma busca por mascarar os processos de simplificação da alteridade por meio da exibição de suas contradições e variações internas – técnica muito comum como parte do esforço referencial, contextual e interpretativo do formato de grande reportagem.

No eixo sociocultural, os processos contra-narrativos figuram como a própria justificativa da construção dos biomas brasileiros e das comunidades e cidades do interior do País como exóticas; os esforços opositivos que opõem um Brasil-mesmo e um Brasil-outro aludem à questão da “alteridade do povo-como-um”, citada por Bhabha (1998) e que acaba por ensinar a narrativização de localidades situadas dentro da nação como ambientes de alteridade, que clamam por tradução e representação.

Esse esforço marca presença tanto em Globo Repórter quanto nas telenovelas “Além do Horizonte” e “Amor Eterno Amor”, tendo, como casos de destaque, a breve representação do cenário urbano amazônico na segunda obra por meio do personagem Pedro, que reside em Belém, e sua primeira viagem à Ilha do Marajó; e as muitas tentativas de reforçar o exotismo do Brasil-outro – representando-o como um lugar alheio a características supostamente

latentes da identidade cultural, social e política e da própria geografia do Brasil-mesmo, como a vida corrida e agitada, a pobreza, o trânsito e a insegurança das grandes cidades.

O sétimo elemento estruturante das narrativas de alteridade, a *atribuição de valores*, é de certo comum a todos os tipos de representação, como explorado nos referenciais teóricos deste trabalho; no entanto, posicionamos esta característica como um marco por identificar sua notável frequência nas narrativas jornalísticas e de ficção como configuradora da própria diferença, associando o ambiente exógeno a aspectos positivos ou negativos que guiam o processo perceptivo e, assim, constroem rotinas, leituras e disciplinas a respeito de um universo que se supõe desconhecido por ampla parcela dos telespectadores.

Nesse sentido, a valoração da alteridade atuaria como um dispositivo disciplinar, na acepção foucaultiana, visto que atua na conformação do olhar a visadas previamente definidas que facilitam e simplificam o processo de apreensão do outro, reduzindo a polissemia natural em torno de universos culturais alheios, aparando arestas, removendo possibilidades e rotas de desvio. Raciocínio que também encontramos na definição de imagem não complexa de Català (2005), que opera essencialmente pela via da síntese e da persuasão. Inerente à produção discursiva do jornalismo, como nota Gomes (2000; 2003), essa dimensão disciplinar que move as narrativas em diferentes níveis de intensidade se conecta também aos regimes de valoração que encontramos nas produções televisivas de ficção que compõem o *corpus*.

Na observação das 16 edições de Globo Repórter e nas telenovelas “Joia Rara” e “Salve Jorge”, em especial, identifica-se uma ampla gama de juízos de valor de tônica positiva, associando a alteridade à exuberância, à diversidade cultural, à riqueza de costumes e a valores universais como elevada espiritualidade, simpatia, cordialidade, beleza geográfica e respeito às tradições; há, inclusive, ideias e terminologias que atravessam ou mesmo se repetem nas narrativas, como nos exemplos listados em nossa análise, extraídos das reportagens sobre países exóticos.

Já no caso das telenovelas que abordam a alteridade sociocultural, mais especificamente, o bioma amazônico (“Além do Horizonte” e “Amor Eterno Amor”), destaca-se a adoção de um tom misto, que combina eventuais contatos entre culturas marcados pela avaliação positiva – como nas viagens de Miriam e Pedro à Ilha do Marajó – a notações críticas, de desprezo ou humorísticas, o que comumente marca presença no discurso de personagens que atuam como vilões ou antagonistas (caso de Fernando, que desdenha da região em suas viagens).

De todo modo, a figuração dos recursos valorativos de maneira constante ao longo das edições de Globo Repórter e dos capítulos das telenovelas justifica nossa opção por considerar

esse processo como um marco estrutural da figuração da alteridade na TV, intimamente conectado a um tipo de educação do visível que – para além de outros recursos aqui identificados e conectados à domesticação, como o testemunho – organiza e demarca espaços simbólicos sobre os quais podemos nos mover para conhecer o outro.

Subjacente às demais notações, o oitavo aspecto, que denominamos *interações ficcionalização x factualização*, é também um elemento de linguagem que atravessa a produção televisiva contemporânea em diferentes gêneros e formatos, mas que, no caso das narrativas de alteridade, serve como indutor de estratégias diegéticas e de autenticação que supõem um complexo processo de reversão do código fundante de cada formato aqui examinado.

Por meio do levantamento de índices de ficcionalização – como os citados por Farré (2004), incluindo a focalização subjetiva do relato, o uso de grafismos, a composição dramática do relato de um fato ou mesmo sua própria “invenção”, ou seja, a marcação de um tema narrativo concomitante à sua produção pelo dispositivo televisual – e, também, de elementos de factualização, como a referência a fatos concretos e a diluição de barreiras entre ficção e realidade, posicionamos a grande reportagem jornalística e a telenovela brasileira como produtos típicos do novo regime realístico da televisão, marcado pela hibridação de linguagens e pela contaminação de diferentes gêneros com recursos nem sempre a eles associados.

No *corpus*, notamos que Globo Repórter e as telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge” lançam mão de índices de ficcionalização e factualização que servem ora para autenticar a alteridade, mesmo em regimes fictícios, construindo o efeito de real em torno do outro, ora para exibi-la como construção dramática, fortalecendo a dimensão lúdico-afetiva do relato e o processo imersivo em outra cultura.

No caso da grande reportagem, em sintonia com o percurso metodológico traçado para compreender suas características fundantes, notamos o reforço da narratividade por meio de várias técnicas – dos usos poéticos da imagem à ênfase testemunhal, passando pela sonorização associada ao ambiente exótico exibido, pelo uso de câmera subjetiva e de grafismos e pela associação entre ambientes factuais e narrativas de ficção que os abordaram e servem como referência comparativa (como nos casos das menções a filmes de ação, nos programas sobre Laos e Camboja e “Amazônia Secreta”).

As telenovelas, por sua vez, também têm a factualização explorada, embora sem associação direta dos índices com a enunciação de alteridade que nos propusemos a estudar. O didatismo dos diálogos que descrevem os costumes locais, essencialmente na voz dos núcleos

de personagens pertencentes à alteridade, o uso de gírias e termos locais e a eventual explicação e tradução da cultura exógena a partir de diálogos entre o familiar e o estrangeiro encarnados nas personagens são alguns exemplos dessa retórica referencial natural aos relatos de ficção realística ou – nos termos de pesquisadores da ficção televisiva, como Campedelli (1987) – “cotidianizada”. Como única e marcante exceção, observamos o processo de ocupação do Complexo do Alemão encenado no primeiro capítulo de “Salve Jorge”, no qual as fronteiras entre ficção e realidade se tornam turvas a partir do uso de imagens da cobertura jornalística do evento combinadas à encenação dos personagens de ficção, que vivem diretamente a situação e por vezes a protagonizam na narrativa – como no caso do soldado Theo, que finca a bandeira do Brasil no topo do morro, em analogia ao mesmo gesto simbólico que marcou a ocupação das forças militares no mundo concreto.

Assim, acreditamos ter chegado a um conjunto de oito marcos estruturantes das narrativas televisuais de alteridade, capaz de dizer como se apreende, traduz e narrativiza a diferença em diferentes gêneros e formatos. Com uma intriga que, em maior ou menor medida, envolve o outro, com recursos que evocam a produção do efeito de real pelo testemunho e pela partilha do sensível; com a exposição de trajetos que demarcam a passagem e a descoberta de uma nova paisagem sociocultural; com a objetivação de fronteiras na figura de personagens e equipes de reportagem, responsáveis por vivenciar o trânsito entre o familiar e o distante; com a produção discursiva das oposições, indo do próximo ao distante conforme a postura adotada em relação ao outro; com os processos contra-narrativos, que buscam exibir e reiterar a ideia de uma alteridade múltipla e complexa, por vezes, surgida nas brechas do próprio familiar; com a atribuição de valores, sentidos e conceitos à alteridade que é exibida, conectando-a a mapas de sentido e leituras preferenciais; e, também, com a constante mescla entre ficcionalidade e referencialidade, as narrativas de alteridade que aqui analisamos servem como exemplo de processos que, defendemos, se pode verificar em diferentes dispositivos. São modelos, técnicas e recursos que denominamos estratégias em função de seu caráter crucial para a demarcação entre o próximo e o distante e a consequente formação de regimes e percursos de leitura que tornam o outro inteligível, compreensível e em última instância visível – e vivível, nos termos de Gomes (2003).

Aqui, propomos um exercício que parece se apresentar como estanque e conclusivo; um esforço formal de reconhecimento de marcas, vestígios e elementos pretensamente disseminados em toda a amplitude de registros televisuais executados em nosso telespaço. No entanto, cabe-nos reconhecer que – como reconhecido por Homi Bhabha (1998), em suas valiosas discussões sobre a narração das identidades e a construção da nação – o que

marcamos discursivamente nem sempre acompanha com a mesma velocidade as dinâmicas da cultura.

As narrativas televisuais, em seu fluxo interminável, certamente não dão conta das classificações que geramos para orientar sua leitura e análise. O mesmo acontece com as narrativas de alteridade que optamos por investigar: espalhadas nos mais diversos suportes, horários de grade e gêneros, são um tipo de enunciado que naturalmente ultrapassará os oito marcos aqui elencados, indicando a rapidez com que os códigos da representação se renovam nos dispositivos audiovisuais.

Voltando às clássicas reflexões de Tzvetan Todorov sobre as estruturas narrativas, somos provocados a reconhecer que se por um lado há códigos comuns às diferentes produções da linguagem – e estes podem e devem ser reconhecidos, lidos e postos em debate – por outro as obras que examinamos sempre tratarão de engendrar códigos variantes, diferenças em relação ao que se supõe estável. “O modelo, portanto, nunca é definitivo”, diz-nos Todorov; “o modelo ideal é aquele que tenha algumas traves mestras, mas ofereça ao mesmo tempo certa flexibilidade, para poder variar no momento da aplicação e ser capaz de revelar tanto o repetido quanto o novo” (TODOROV, 2003, p.10).

É disso, então, que tratamos aqui, em nosso percurso sobre os modos de construção de representações do outro no jornalismo e na ficção seriada. Acreditando na existência de uma – novamente nas palavras de Todorov – rede de relações que conecta diversos regimes discursivos à hora de traduzir, ancorar e dar sentido a ambientes cultural ou geograficamente distantes, observamos, a partir de um *corpus* de dois gêneros aparentemente divergentes em seus modos de narrar, um conjunto de estratégias recorrentes nas malhas discursivas da televisão brasileira. Feito este percurso, nossa investigação nos parece suficiente para abrir espaço a outros tipos de leitura e crítica sobre o modo com que as produções audiovisuais reconfiguram a experiência de contato com a alteridade – um processo que, como vimos, nos assombra, fascina e convida a mergulhar no mundo, dia após dia, registro após registro, dentro e fora dos enunciados das mídias.

CONCLUSÃO: POR UMA POÉTICA DAS NARRATIVAS DE ALTERIDADE

Não podemos compreender outra cultura se não compreendemos suas histórias. Não podemos compreender nossa própria cultura se não sabemos como, por que e para quem nossos próprios contadores de histórias contam seus contos (SILVERSTONE, 2005, p.80).

Em um texto sugestivamente intitulado “Poética”, Roger Silverstone propõe um reposicionamento de discussões travadas desde a Antiguidade sobre os modos com que produzimos, lemos e compartilhamos narrativas. Para o autor, mesmo em mundo povoado por relatos midiáticos que propõem a tradução de lugares distantes e de assuntos desconhecidos, desterritorializando sujeitos e culturas, o papel das experiências continua sendo fundamental para que os produtos da mídia exerçam sua função comunicativa de modo pleno.

Em contraposição à crítica de Walter Benjamin sobre a perda do singular, do subjetivo e do autoral nas narrativas de informação modernas – aspecto que tratamos na primeira parte deste trabalho –, Silverstone (2005, p.81) afirma que “ainda temos a capacidade de relacionar os produtos da mídia com a experiência, não obstante sua capacidade de alienação. Ainda conservamos em nossa cultura um senso profundo de encantamento. A mídia encanta”. É nesse encantamento, nessa capacidade de estabelecer novos rituais do conhecer – que Flusser (2007; 2008), por exemplo, enxerga de modo bastante crítico, assim como Debray (1993), outro dos autores elencados para discutir a questão da imagem –, que repousaria uma possível contribuição das mídias para as relações entre indivíduos, comunidades e os ambientes que os envolvem.

Propondo uma *poética para as mídias* que acesse o estudo da natureza de suas narrativas e, também, os processos de apreensão, reiteração e ressignificação das histórias em contextos socioculturais e históricos mais amplos, o autor indica que, embora seja importante reconhecer que “os discursos do mundo são múltiplos” e que “somos vistos como foliões num carnaval sem fim” no mundo globalizado e fragmentário de hoje, não se deve ignorar que os textos continuam tendo uma enorme capacidade “de convencer, moldar significado, propiciar prazeres, criar comunidades” (SILVERSTONE, 2005, p.83). Ou seja, o narrar dentro das mídias não só não perde como eventualmente reforça sua dimensão identitária e socializadora, mobilizando consumidores e produtores de relatos dos quatro cantos do planeta: em suas palavras, “o mundo, é claro, mudou desde Aristóteles; mas não completamente. A mimese, o

realismo, a verossimilhança também são o âmago da nossa poesia” (SILVERSTONE, 2005, p.86).

Para estudar as mídias, diz Silverstone, seria necessário ater-se às estruturas do seu discurso, aos princípios de sua organização, às condições necessárias a seu surgimento e aos modos de acionamento e mobilização das estruturas de sentimento do público. Dentro dessa “nova” poética, não há como não pôr em ênfase a experiência – a ideia de que há entre os sujeitos e o mundo (e a alteridade nele implícita) alguém que testemunhou, que vivenciou algo e que traz esse evento em forma de narrativa até nós, mesmo que sob os constrangimentos e tensões naturais à operação de dispositivos tecnológicos –, além das experiências prévias do espectador, que carregam seu olhar de sentidos previamente estabelecidos; afinal, “as histórias que ouço, as que repito ou imagino, baseiam-se em minhas experiências de tempo, as quais dependem, elas mesmas, de meu conhecimento dessas histórias” (SILVERSTONE, 2005, p.91). O que nos leva a crer que, mais do que nunca, nossos tempos são particularmente férteis à profusão e narrativização de experiências que ensinam o reconhecimento do mundo.

Ao longo desta pesquisa, acreditamos ter sido possível problematizar alguns pontos da poética midiática proposta por Silverstone por meio da análise das experiências mediadas construídas em um campo específico – a narração da alteridade –, identificando seu papel essencial na tradução e produção de sentido a respeito de universos socioculturais e geográficos distantes e mapeando suas estruturas. As questões e inquietações que elencamos ao início do trabalho, relativas à dependência de representações e à necessidade de pô-las em crise diante da complexidade do mundo que constantemente tentamos ordenar, se provam ainda mais necessárias quando falamos das narrativas de alteridade e sua capacidade de construir rotinizações e ancorar – mais uma vez, voltamos à terminologia de Moscovici (2003) – sujeitos, objetos, eventos e cenas de ambientes que dificilmente acessamos em nossa vida cotidiana.

Partindo de uma triangulação fundamental entre um outro que é observado, alguém que narra e um espectador que é instado a mergulhar em viagens simbólicas, elegemos a linguagem da televisão como campo de estudo e nos propusemos a investigar as técnicas e estratégias de narração da alteridade em registros jornalísticos (grandes reportagens de Globo Repórter) e de ficção seriada (telenovelas). De certo, são gêneros bastante ilustrativos da TV brasileira, que, uma vez examinados, permitem-nos aferir resultados passíveis de verificação em outros campos – seja para confirmar os marcos estruturais mapeados, seja para encontrar novas dinâmicas e modulações narrativas.

Mais que um esforço de comparação entre os produtos – ou seja, dizer se o jornalismo narrativiza o outro de tal modo, e se esse modo difere das técnicas da ficção seriada –, buscamos encontrar nas últimas páginas linhas de paralelismo, pontos de convergência e ressonâncias, em linha com a hipótese de que seria possível encontrar técnicas e estratégias próprias às narrativas de alteridade, independentemente dos gêneros em que estejam inscritas.

Vestígios de nossa cultura, as grandes reportagens de Globo Repórter e os capítulos, cenas e sequências das telenovelas “Além do Horizonte”, “Amor Eterno Amor”, “Joia Rara” e “Salve Jorge” ilustram, não sem variações, contradições e complexidades, de que modo experiências de alteridade podem ser narradas e transmitidas, acionando determinadas visadas e produções de sentido sobre o outro – seja ele um país exótico asiático ou da África, seja uma comunidade distante na Amazônia ou uma cidade gelada na serra gaúcha. De diferentes maneiras, esses lugares para além das fronteiras do familiar são construídos como alteridade segundo os códigos-padrão dos discursos jornalístico e de ficção seriada, com ênfases próprias para a produção da verossimilhança e do efeito de real e para a formação de polos opositivos.

Ao longo das três categorias de análise, foi possível identificar estratégias de representação baseadas em movimentos recorrentes de nosso *corpus*. O primeiro eixo, por exemplo, fala da autenticação do outro trazido ao telespectador fundada em uma retórica testemunhal, ela própria um meio de lançar luz sobre a experiência de contato com a alteridade e, a um só tempo, ficcionalizá-la – posto que é inserida em um percurso dramático, com uma intriga voltada à descoberta da diferença – e revesti-la de traços referenciais, em linha com as operações realísticas do audiovisual. Por meio de narrativas de trânsito que põem em cena o percurso rumo à alteridade, dos testemunhos de contato e dos registros evenemenciais, baseados na vivência direta do novo ambiente por personagens de ficção ou repórteres, vemos a ancoragem – ou redução do não familiar – e a objetivação – materialização dos conceitos abstratos ligados à cultura exógena – tomarem forma e reiterarem, na diegese da telenovela e no relato referencial jornalístico, um tipo de contato com a alteridade que se funda no eu-estive-lá e em um discurso que se legitima por representações dotadas de pretensa transparência e veracidade.

Em segundo lugar, o eixo dos jogos opositivos direcionou nossas reflexões para o debate dos processos de diferenciação, que envolvem tanto a tradução do não familiar e a exposição de suas contradições internas – ou contra-narrativas – quanto a delimitação das fronteiras que separam o eu/nós e o outro. Aqui, destacou-se a construção de mapas de sentido capazes de orientar a decodificação da mensagem televisual segundo oposições clássicas e

transculturais – como o recorrente encaixe de outros países ou dos biomas brasileiros no embate entre tradição e modernidade. Além disso, notamos o processo de singularização da diferença, por meio de personagens fronteiriços que combinam brasileiros que moram em locais exóticos do país ou no exterior – e, por isso, fornecem suas leituras e comparações do familiar e do não familiar – e, também, repórteres e personagens de ficção que vivenciam, nas tramas, a mobilidade de paisagens e territórios. Outro aspecto que emerge do *corpus* é o processo de atribuição de valores ao outro, enfatizando aspectos positivos (como no caso das reportagens e telenovelas sobre outros países) e negativos, como parte da domesticação da diferença ancorada em referenciais familiares.

No terceiro tópico da análise, voltamos ao embate entre ficcionalidade e referencialidade, examinando a incidência de índices característicos destas modulações narrativas. Aqui, um ponto crucial para confirmar nossa hipótese está vinculado à ideia de que, em sintonia com as reflexões traçadas sobre as estruturas narrativas, o outro de fato configura-se como ponto central ou impulsionador das intrigas de reportagens e, em menor medida, das telenovelas. Seja nas reportagens que tomam o outro como pauta central – é o caso das edições sobre países exóticos, como Cingapura, Laos e Camboja, ou sobre biomas, como nos programas “O Renascimento da Vida no Pantanal” e “Amazônia Secreta” –, seja na exibição de cenários e no trânsito de personagens pelas paisagens exóticas das quatro telenovelas, concluímos que, mesmo em um nível por vezes secundário, como nas ficções sobre a Amazônia de “Além do Horizonte” e “Amor Eterno Amor”, o outro contribui com a construção dramática dos produtos televisivos analisados. A experiência de entrar em contato com ele, compará-lo a universos familiares e compreender sua cultura move os sujeitos, personagens e jornalistas das narrativas de alteridade – fictícias ou não.

Observa-se, ainda, a recorrência da linguagem ficcional na grande reportagem, alinhada ao flerte do formato com técnicas que reforçam a narratividade jornalística, assim como a eventual adoção de índices de factualização em telenovelas que mesclam ficção e realidade. De referências a clássicas franquias de cinema à construção de entrevistados como personagens ficcionalizados das reportagens, Globo Repórter se destacou bastante nesse sentido – assim como telenovelas como “Salve Jorge”, com sua combinação de registros fictícios e não fictícios para retratar o processo de ocupação do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro. Essas notações nos levam, mais uma vez e em consonância com o referencial teórico adotado, a reafirmar o hibridismo de gêneros que caracteriza o espaço televisivo, com recursos estetizantes que cada vez mais invadem as narrativas de informação e vice-versa.

Ao fim deste trajeto, identificamos oito marcos estruturais das narrativas de alteridade, que emergiram do *corpus* nos três eixos ou categorias de análise: a existência de uma intriga fundada na alteridade; a retórica testemunhal-afetiva; as narrativas de trajeto; a adoção de personagens e sujeitos fronteiriços; as traduções baseadas na produção de polos opositivos; a figuração dos processos contra-narrativos; a valoração do outro a partir de atribuições de sentido; e as interações entre ficcionalização e factualização, que, como notamos há pouco, ressaltam o hibridismo de linguagens característico da TV brasileira.

Mais que constituir-se como um conjunto estanque de procedimentos para fazer análises de narrativas de alteridade em diferentes mídias, essas características servem como vestígios cultural e historicamente situados dos modos de representação do outro na produção televisiva contemporânea, sujeitos à verificação em outros gêneros do discurso, em outros suportes e eventualmente em outros campos do saber. O trabalho aqui executado nos parece voltado, ainda, à contribuição para reposicionar as questões gerais, de natureza existencial, que fundamentaram essa investigação, citadas na introdução. Resgatemos algumas delas: o que mudou, em nossos processos cognitivos e em nossas práticas de comunicação, quando começamos a acessar informações do mundo por meio de relatos midiáticos? Como as experiências mediadas contribuem para o posicionamento de sujeitos e comunidades e, em termos identitários, como ajudam na delimitação entre aquilo que é da ordem do familiar e o que pertence ao domínio da alteridade?

Se, como defendemos ao longo do trabalho, as representações do outro executadas no jornalismo e na ficção seriada de TV apenas reverberam processos de recorte e organização do mundo há muito operados no campo das linguagens em geral, pode-se assumir que as narrativas televisivas de alteridade são, essencialmente, campos de potencialização e disciplinarização da experiência. Componentes de uma ordem simbólica que a todo momento se desenha, atualiza e reconfigura, são procedimentos nos quais inevitavelmente mergulhamos a fim de demarcar campos, estabelecer significados para lugares, coisas, pessoas e eventos da vida e, assim, afirmar nossa existência. Essas narrativas nos levam a conhecer algo e, ao mesmo tempo, reduzem nosso campo de visão nas direções em que nossas identidades e representações correntes não mais operam. Iluminam e geram sombras. Levam-nos a reconhecer e domesticar o outro, reduzindo a angústia de jamais acessar o mundo em sua plenitude.

As oito estratégias mapeadas evidenciam-se aqui. Ter a alteridade como uma intriga é projetar, nas histórias que a TV constrói, a constante inquietude que nos atravessa na jornada humana. O reforço da retórica testemunhal, da descrição de trajetos e da singularização das

fronteiras entre o próximo e o distante atua igualmente na transposição, ao audiovisual, de modos com que – desde as narrativas dos sábios, citadas por Walter Benjamin e contadas em torno da fogueira – compartilhamos experiências singulares uns com os outros, reduzindo nossa surpresa diante do desconhecido. Os jogos opositivos, as contra-narrativas e a atribuição de valores à alteridade são meios de tensionar as posturas diante do novo, ora assimilando-o, ora julgando-o como desviante, ora admirando-o – assim como fazemos em interações cotidianas. E a tensão entre o ficcional e o factual, por sua vez, mobiliza modos narrativos capazes de expressar os elementos lúdicos e informativos que estão em jogo sempre que nos comunicamos.

Os raciocínios que empreendemos até o desfecho desta pesquisa, portanto, reafirmam a narrativa de alteridade como um campo do contar que é constitutivo do sujeito, do ordenamento simbólico da realidade – e que é, por isso mesmo, transposto às diferentes mídias como parte de uma interminável busca por representações sociais, que nos move desde o berço. Ao circular e adaptar-se a diferentes gêneros do discurso e suportes tecnológicos, as narrativas de alteridade – assim como as histórias de modo geral – exibem traços estruturantes estáveis que reforçam sua natureza evenemencial: ou seja, sua capacidade de registrar, transmitir e disciplinar modulações da experiência para além das fronteiras do eu/nós, tomando o diferente como algo a ser desvendado. E figuram como chaves de acesso para compreendermos as complexas operações de reificação e produção de realidade no discurso televisivo.

Por meio desse exercício de compreensão estrutural dos modos de representação do outro, enfim, acreditamos exercer uma contribuição para o que se poderia denominar, emulando Silverstone, uma *poética das narrativas de alteridade*. Buscamos evidenciar modos de pô-la em debate no campo da comunicação como uma categoria que enseja novos estudos, reflexões e aplicações – que incluiriam a análise dos princípios que regem sua efetiva produção, dos fatores socioculturais, políticos e econômicos que regem sua incidência, dos modos com que imaginários e recortes do visível se lançam ao telespectador, no processo de recepção. E, o que é mais importante, tais aprofundamentos abririam margem para uma análise do nível de abrangência, qualidade e responsabilidade dos relatos que nos levam para além das fronteiras do já conhecido.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ARAÚJO, Denise Correa (Org). **Imagem (IR)Realidade**: comunicação e cibermídia. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- ARISTÓTELES. Poética. In: **Coleção os pensadores**: Aristóteles. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- ANG, Ien. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. **MATRIZES**, ano 4, nº 1, págs. 83-99, 2010.
- BACCEGA, Maria Aparecida. Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais. **Comunicação e Educação**, USP, São Paulo (SP), nº 26, p. 7-16, 2003.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. A iconofagia. In: **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- _____. **Tela total**: mito-ironias da era do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- _____. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São. Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.
- BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Org.: LASK, Tomke. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2000.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. São Paulo: Vozes, 1973.
- BARTHES, R. O efeito de realidade. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988
- BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos. **História da televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graael, Embrafilme, 1983.

BENEDETI, Carina Andrade. **A qualidade da informação jornalística**: do conceito à prática. Florianópolis: Insular, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORELLI, Silvia. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**. vol.15 nº.3 São Paulo, Jul./Set. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 12 abr. 2015.

BORGES, Rosane da Silva. **Ficção e realidade**: as tramas discursivas dos programas de TV. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRANTS, Kees. Who's afraid of infotainment? **European Journal of Communication**, v.13, 1998.

BRUNER, Jerome. **Fabricando histórias**: direito, literatura, vida. São Paulo, Letra e Voz, 2014.

BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

BUBER, Martin. **Eu e tu**. São Paulo: Ed. Centauro, 2001.

BUCCI, Eugenio; KEHL, Maria Rita. **Videologias**: ensaios sobre televisão. SP: Boitempo, 2004.

BUCCI, Eugênio (Org.). **A TV aos 50**: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Ed.Fundação Perseu Abramo, 2000.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo, 1997.

_____. Hegemonia de significado e hegemonia de significante. **Revista Rio de Janeiro**, v. 15, p. 91-101, 2005.

_____. Ubiquidade e instantaneidade no telespaço público: algum pensamento sobre a televisão. **Caligrama**, v.2, nº. 3, 2006.

_____. A fabricação de valor na superindústria do imaginário. **Communicare**: revista de pesquisa / Centro Interdisciplinar de Pesquisa, Faculdade de Comunicação Cásper Líbero, ed. 2.2, 2012.

BITTONI, Dulcília. Imagens contemporâneas: complexidades e interfaces. **Líbero**, v. 15, n. 29, p. 71-80, jun. de 2012

BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias**. Um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais. São Paulo: Ática, 2009.

BUONANNO, Milly. Além da proximidade cultural: não contra a identidade, mas a favor da alteridade. Para uma nova teoria crítica dos fluxos televisivos internacionais. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Telenovela, internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de semiótica da cultura**. São Paulo: CISC, 1995.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo, Palas Athena, 2005a.

_____. **O herói de mil faces**. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005b.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1987.

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores y ciudadanos: conflictos culturales de la globalización**. México: Grijalbo, 1995.

_____. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2000.

CANNITO, Newton. **A televisão na era digital: interatividade, convergência e novos modelos de negócio**. São Paulo: Summus, 2010.

CARNEIRO, M.L.T.; HIRANO, S. (Orgs). **Histórias Migrantes: um mosaico de nacionalidades e múltiplas culturas**. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2014.

CASADEI, Eliza Bachega. **Os códigos padrões de narração e a reportagem: por uma história da narrativa do jornalismo de revista no século XX**. 2013. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CATALÀ, Josep María. **La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual**. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

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

COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990.

COULDRY, Nick. Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling. **New Media & Society**. Vol 10 (3). London: Sage, 2008. p.373-391.

COUTINHO, Iluska. **Algumas reflexões sobre as características do telejornalismo e os limites da TV como meio de informação**. Trabalho apresentado no 1º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, Brasília (DF), 28 e 29 de novembro de 2003.

_____. Lógicas de produção do real no telejornal. In: GOMES, Itania Maria Mota (Org.). **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009.

COUTINHO, Iluska; MUSSE, Christina Ferraz. Telejornalismo, narrativa e identidade: a construção dos desejos do Brasil no Jornal Nacional. In: VIZEU, Alfredo; PORCELLO, Flávio; COUTINHO, Iluska (orgs.). **40 anos de telejornalismo em rede nacional: olhares críticos**. Florianópolis: Insular, 2009.

COUTINHO, Iluska. **Dramaturgia do telejornalismo**. 1. ed. Rio de Jan.: Mauad-X, 2012.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1993.

DEJAVITE, Fabia Angélica. **INFOTenimento**. São Paulo: Paulinas, 2006.

_____. Infotainment nos impressos centenários brasileiros. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Ano V, nº 1, jan./ jun. 2008, p. 37-48

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo, Perspectiva, 6ª ed., 2004.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000

FARO, José Salvador. Reportagem: na fronteira do tempo e da cultura. **Verso e Reverso**, n.65, 71-77, 2013.

FARRÉ, Marcela. **El noticiero como mundo posible: estrategias ficcionales en la información audiovisual**. Buenos Aires: La Crujia Ediciones, 2004.

FERIN, Isabel (org.). **A televisão das mulheres: ensaios sobre a recepção**. Lisboa: Quimera, 2006.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?** SP: Paulus, 2003.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade.** São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Filosofia da caixa preta.** São Paulo: Hucitec, 2011.

FOSTER, Hal. **O retorno do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro, Graal, 2001.

FRANÇA, Vera (org.). **Narrativas televisivas: programas populares na TV.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FREITAS, Jeanne Marie Machado de. **Comunicação e psicanálise.** São Paulo: Escuta, 1992.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização.** São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **Psicologia de grupo e análise do ego.** Edição Standard Brasileira, Volume XVIII (1920-1922). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOMES, Mayra Rodrigues; LOBATO, José Augusto Mendes. A Primavera Árabe e o enquadramento do outro: a captação da alteridade na narrativa jornalística. In: JESUS, Eduardo; TRINDADE, Eneus; JANOTTI JR., Jeder; ROXO, Marco (orgs.). **Reinvenção Comunicacional da Política: modos de habitar e desabitar o século XXI.** Salvador/Brasília: EDUFBA/Compós, 2016.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Jornalismo e ciências da linguagem.** SP: Edusp e Hacker Editores, 2000.

_____. **Repetição e diferença nas reflexões sobre comunicação.** São Paulo, Annablume, 2001.

_____. **Poder no jornalismo.** São Paulo: Hacker/Edusp, 2003.

_____. As representações sociais entre estudos culturais e psicologia social, a psicanálise. **Caligrama.** V.2, nº 3, 2006.

_____. Identificação e comunicação: o liame do segredo. **Revista Cambiassu.** São Luís (MA), V.17, nº 3, 2007.

_____. **Comunicação e identificação:** ressonâncias no jornalismo. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

GREGOLIN, Rosário. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso:** diálogos e duelos. São Carlos, Editora Claraluz, 2005.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural na esfera pública.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Guaracira, 2001.

_____. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAIS, Fernando. **História da vida privada no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4

HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** São Paulo: Loyola, 1993.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens.** São paulo: Perspectiva, 2005.

IANNI, Octávio. **Enigmas da modernidade-mundo.** 3ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, François. **Compreender a televisão.** Porto Alegre: Sulina, 2007

_____. Que significa falar de “realidade” para a televisão? In: GOMES, Itania Maria Mota (Org.). **Televisão e realidade.** Salvador: EDUFBA, 2009.

KAMPER, Dietmar. Imagem. In: WULF, Chistoph; BORSARI, A. (Orgs.). **Cosmo, corpo, cultura.** Enciclopédia Antropologica. Milano: Mondadori, 2001. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/imagemkamper.pdf>>. Acesso em: 08 mar. 2010.

KOTSCHO, Ricardo. **A prática da reportagem.** São Paulo: Ática, 2004.

LACAN, Jacques. A instância da Letra no Inconsciente. In: **Escritos.** RJ: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Televisão.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1993, p. 21.

LEAL, Bruno Souza. Telejornalismo e autenticação do real: Estratégias, espaços e acontecimentos. In: GOMES, Itania Maria Mota (Org.). **Televisão e realidade.** Salvador: EDUFBA, 2009. 298 p.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas:** o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. São Paulo: Manole, 2004.

LIPPMANN, Walter. **Opinião pública**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

LOBATO, José Augusto Mendes. **O próximo e o distante na ficção**: experiência, enunciação e (re)conhecimento do Outro na narrativa televisual brasileira. Saarbrücken: OmniScriptum GmbH & Co. KG, 2014a.

_____. Fotografia e imagem evenemencial: caminhos para a reconfiguração da experiência urbana. **Sessões do Imaginário**, v.2. Porto Alegre: 2014b.

Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/15345>>. Acesso em 23 mai. 2015.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Ficção televisiva transmidiática: temas sociais em redes sociais e comunidades virtuais de fãs. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil**: plataformas, convergência, comunidades virtuais. Porto Alegre: Sulina, 2011.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco. **Estratégias de produção transmídia na ficção televisiva**: anuário Obitel 2014. Porto Alegre: Sulina, 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. a telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, Universidade de São Paulo, São Paulo (SP), nº. 25, 2003.

_____. (org.). **Telenovela, internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, v.3, nº1, 2009. São Paulo, USP, 2009.

_____. Ficção televisiva e identidade cultural da nação. **ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política**, v. 10, nº. 20, jan/jun., Rio de Janeiro: PUC, 2010.

LOTMAN, Iuri. Acerca de la semiosfera. In: **La semiosfera**. Vol. 1. Madrid: Cátedra, 1998.

MACHADO, Arlindo. Pode-se falar em gêneros televisuais? **Famecos**, nº.10, jun. 1999, Porto Alegre, PUC-RS/Famecos.

_____. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

_____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. A cena de enunciação. In: **Análise de textos de comunicação**. São Paulo, Cortez, 2000

MAGALHÃES, Fernando. **Tempos pós-modernos**. São Paulo: Cortez, 2004.

MARCUSE, Herbert. **Razão e revolução:** Hegel e o advento da teoria social. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Comunicação e identidade:** quem você pensa que é? São Paulo: Paulus, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Matrices culturales de la telenovela. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, v. 2, n. 5, p. 137-164, 1988.

_____. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. **Ofício de cartógrafo:** travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004a.

_____. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Telenovela, internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004b.

MAZZIOTTI, Nora. A força da emoção. A telenovela: negócios, audiências, histórias. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação**. Cultrix: São Paulo, 1964.

MEDINA, Cremilda. **Notícia, um produto à venda:** jornalismo na sociedade urbana e industrial. São Paulo: Summus, 1988.

_____. **A arte de tecer o presente:** narrativa e cotidiano. São Paulo: Summus, 2003.

MELO, José Marques de. **As telenovelas da Globo:** produção e exportação. São Paulo: Summus, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo, Nova Cultural, 1989.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais:** investigações em psicologia social. Petrópolis, Vozes, 2003.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Telenovela, internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.

MURAKAMI, Mariane Harumi. **Da fantasia ao transmídia:** modernização do gênero telenovela brasileira. 2015. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ORTIZ, Renato. **O próximo e o distante:** Japão e modernidade-mundo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PALACIOS, Marcos. Convergência e memória: jornalismo, contexto e história. **MATRIZES**, ano 4, nº 1, p.37-50, 2010.

PENA, Felipe. O jornalismo literário como conceito e campo. **Contracampo**, UFF, nº 17. Niterói, 2007.

PENA, Felipe. **Jornalismo literário**. São Paulo: Contexto, 2008.

PONTUAL, Jorge Faure. Reportagem e documentário em “Globo Repórter”. In: REZENDE, Sidney, KAPLAN, Sheila (orgs.). **Jornalismo eletrônico ao vivo**. Petrópolis: Vozes, 1994.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **Globo Repórter, do documentário cinematográfico à reportagem via satélite**: uma narrativa atrelada à tecnologia e ao mercado. Trabalho apresentado no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1317-1.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2016.

RESENDE, Fernando. Para um jornalismo de fricção: a delicadeza de não ter o que dizer. In: SOARES, Rosana; GOMES, Mayra Rodrigues (orgs.). **Profissão Repórter em diálogo**. São Paulo: Alameda, 2012.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil**: um perfil editorial. SP: Summus, 2000.

RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e narrativa** – Volume 1. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROCHA, Marlúcia Mendes da. **Telenovela**: técnicas de criação do popular e do massivo. Dissertação (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2009.

SADEK, José Roberto. **Telenovela**: um olhar do cinema. São Paulo: Summus, 2008.

SALGUEIRO, Angela Cristina Marques. Ficção televisiva e experiência estética. **Contemporânea**. Salvador (BA), v.6, p.1-26, 2008.

SANTOS, Marli dos. Histórias de vida na grande reportagem: encontro entre jornalismo e história oral. **Comunicação e Informação**, v.12, n.2, 21-32, 2009.

SARTORI, Giovanni. **Homo videns**: televisão e pós-pensamento. Bauru: EDUSC, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de lingüística geral**. 12ª ed. São Paulo, Cultrix, s/d.

SERELLE, Marcio. Profissão repórter revisitado: as dimensões do afeto. In: SOARES, Rosana de Lima Soares; GOMES, Mayra Rodrigues (orgs.). **Profissão Repórter em diálogo**. 1ed. São Paulo: Alameda, 2012.

_____. A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone. **MATRIZES**, v.10, nº 2. São Paulo, 2016.

SILVERSTONE, Roger. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. **New Literary History**, 2002, v.33., p.761-780.

_____. Poética. In: **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2005, p. 79-93.

SOARES, Rosana de Lima. Realismos audiovisuais: visibilidades intertextuais em documentários televisivos. **Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**. 2015, p.216-238. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/18/artigos_2.pdf>. Acesso em 2 fev. 2016.

SOARES, Rosana; GOMES, Mayra Rodrigues (orgs.). **Profissão Repórter em diálogo**. São Paulo: Alameda, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Televisão e psicanálise**. 2ed. Rio de Janeiro: Ática, 2003.

_____. **A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento**. Petrópolis: Vozes, 2009.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Por que as notícias são como são?** Construindo uma teoria da notícia. 2003. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-construindo-teoria-da-noticia.pdf>. Acesso em 27 de março de 2011.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

SPONHOLZ, Liriam. **Jornalismo, conhecimento e objetividade: ensaios de teoria do jornalismo**. Florianópolis: Insular, 2009.

THOMPSON, John B. **Mídia e modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **As estruturas narrativas**. São Paulo, Perspectiva, 2003.

TONDATO, Marcia Perencin. **Cenários Internacionais na Teleficção: (re)conhecendo-se na geografia do imaginário: consumo – comunicação – identidade**. Trabalho apresentado no XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Caxias do Sul (RS), 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/r5-1363-1.pdf>>. Acesso em 22 abr. 2015.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo:** por que as notícias são como são. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. **Entretenimento:** uma crítica aberta. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

VIZEU, Alfredo Eurico. **Decidindo o que e notícia:** os bastidores do telejornalismo. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor:** estruturas míticas para escritores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação:** *mass media*, contextos e paradigmas, novas tendências, efeitos a longo prazo, o newsmaking. Lisboa: Presença, 1996.

WOLFF, Michael. **Televisão é a nova televisão.** Rio de Janeiro: Globo, 2015.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o novo jornalismo.** São Paulo, Companhia das Letras, 2005

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público:** Uma teoria crítica da televisão, São Paulo: Ática, 1996.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real.** São Paulo, Boitempo, 2003.

CORPUS ANALISADO: EDIÇÕES DE GLOBO REPÓRTER E TELENÓVELAS

Globo Repórter

ARMÊNIA. **Globo Repórter.** Rio de Janeiro: Globo, 22 de agosto de 2014. Programa de TV.

AMAZÔNIA SECRETA. **Globo Repórter.** Rio de Janeiro: Globo, 29 de abril de 2013. Programa de TV.

BRASIL ABAIXO DE ZERO. **Globo Repórter.** Rio de Janeiro: Globo, 24 de agosto de 2012. Programa de TV.

CABO VERDE. **Globo Repórter.** Rio de Janeiro: Globo, 19 de dezembro de 2014. Programa de TV.

CIDADES JOVENS DO BRASIL. **Globo Repórter.** Rio de Janeiro: Globo, 15 de novembro de 2013. Programa de TV.

CINGAPURA. **Globo Repórter**. Rio de Janeiro: Globo, 8 de abril de 2011. Programa de TV.

EXPEDIÇÃO PELO RIO AMAZONAS. **Globo Repórter**. Rio de Janeiro: Globo, 12 de agosto de 2011. Programa de TV.

JALAPÃO. **Globo Repórter**. Rio de Janeiro: Globo, 10 de junho de 2011. Programa de TV.

LAOS E CAMBOJA. **Globo Repórter**. Rio de Janeiro: Globo, 31 de maio de 2013. Programa de TV.

MATA ATLÂNTICA. **Globo Repórter**. Rio de Janeiro: Globo, 15 de agosto de 2014. Programa de TV.

MOÇAMBIQUE. **Globo Repórter**. Rio de Janeiro: Globo, 2 de agosto de 2013. Programa de TV.

NEPAL. **Globo Repórter**. Rio de Janeiro: Globo, 13 de setembro de 2013. Programa de TV.

O RENASCIMENTO DA VIDA NO PANTANAL. **Globo Repórter**. Rio de Janeiro: Globo, 16 de dezembro de 2011. Programa de TV.

PAMPA GAÚCJO. **Globo Repórter**. Rio de Janeiro: Globo, 18 de junho de 2012. Programa de TV.

TAILÂNDIA. **Globo Repórter**. Rio de Janeiro: Globo, 20 de julho de 2012. Programa de TV.

VIETNÃ. **Globo Repórter**. Rio de Janeiro: Globo, 5 de abril de 2013. Programa de TV.

Telenovelas

ALÉM DO HORIZONTE. De: Marcos Bernstein e Carlos Gregório. Direção-geral: Gustavo Fernandez. 155 capítulos. Rio de Janeiro: Globo, de 4 de novembro de 2013 a 2 de maio de 2014. Telenovela.

AMOR ETERNO AMOR. De: Elizabeth Jhin. Direção-geral: Pedro Vasconcelos. 161 capítulos. Rio de Janeiro: Globo, de 5 de março a 7 de setembro de 2012. Telenovela.

JOIA RARA. De: Duca Rachid e Thelma Guedes. Direção-geral: Amora Mautner. 173 capítulos. Rio de Janeiro: Globo, de 16 de setembro de 2013 a 4 de abril de 2014. Telenovela.

SALVE JORGE. De: Glória Perez. Direção-geral: Marcos Schechtman e Fred Mayrink. 179 capítulos. Rio de Janeiro: Globo, de 22 de outubro de 2012 a 17 de maio de 2013. Telenovela.