

Entre mundos:

Um encontro com
o *outro* na tessitura
da narrativa jornalística

Priscila Martins Dionízio

PRISCILA MARTINS DIONÍZIO

Entre mundos:

Um encontro com o *outro* na tessitura da narrativa
jornalística

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH
Belo Horizonte – Abril de 2011

PRISCILA MARTINS DIONÍZIO

Entre mundos:

Um encontro com o *outro* na tessitura da narrativa jornalística

Dissertação apresentada ao *Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social* da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Sociais

Orientadora: Profa. Dra. Vera Regina Veiga França.

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH
Belo Horizonte – Abril de 2011

Entre mundos:

Um encontro com o *outro* na tessitura da narrativa jornalística

Priscila Martins Dionízio

Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Ferenando Resende (UFF)

Profa. Dra. Maria Regina de Paula Mota (UFMG)

Profa. Dra. Vera Regina Veiga França (UFMG)

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 29 de abril de 2011

Agradecimentos

Fica difícil saber a quem agradecer primeiro, pois este trabalho tem um pouco de muitas pessoas queridas que, por sorte ou por graça, tenho perto de mim.

Agradeço aos amigos e amigas da UFV (*Neverland*), especialmente Patricio e Uende, que sempre me abrem perspectivas nas conversas e atitudes mais simples. Acho que mais que lhes agradecer, devo dedicar a eles/elas o meu trabalho, pois é em nossa convivência que cultivamos o sonho (talvez um pouco ingênuo a esta altura) de que a vida pode ser sempre mais humanizada, mais plural e mais acolhedora.

Obrigada minhas florzinhas mais queridas, mãe Maria e irmã Nine, por todo o amor, força, e por me divertirem quando titubeei pensando não dar conta desta empreitada. Agradeço também à família de amigos/as que escolhi para a vida toda e que me acompanhou durante a dissertação: Antônias, Lu, Terra, Vivi, Ka, Gabi, Tchelo e Varsóvia – meus raios de sol!

Agradeço à Vera, que topou me orientar sem que eu tivesse um objeto empírico definido e me acolheu com ternura. A Vera me ensinou a olhar a *prática* comunicativa com delicadeza, com carinho e enriqueceu muito minha maneira de pensar as *interações* humanas. Teve a paciência de me conduzir em um ritmo que permitia que eu mesma buscasse saída para as questões da dissertação, sem deixar que eu me perdesse demais. Obrigada pelo cuidado, chuchu; certamente você foi um *acontecimento* na minha vida nesses dois anos.

Obrigada queridos e queridas professores/as, colegas, amigos/as do Gris e Grispop, pelo grande aprendizado, pela formação em pesquisa que me proporcionaram, pelos pastéis pós-reuniões e confraternizações em fins de semestre. Como já disse uma vez, roubando uma musiquinha do Arnaldo Antunes, o olhar do grupo melhora o meu. Especialmente agradeço a: Ciça, Van, Bárbara, Marina Silva, Marina Andalécio, Laura, Lígia, Leo, Beto, Vanessa, Terezinha, vocês são ótimos/as! Um obrigada com mais demora aos chuchus Fabris, Paulinha, Denise e Cirlene, pelo carinho, pela doce acolhida, por se interessarem em conhecer meu estudo, por me ajudarem com referências bibliográficas, revisões, normatizações, ânimo, cafés e risadas. Ainda do Gris: obrigada OutraCarol! Amiga griseira-estrangeira, sem senso de direção em Belo Horizonte, como eu, e que fez meu lado direito do peito bater pelo Fluminense, em tempos de campeonato brasileiro, já que o Galo nunca ia para frente. Agradeço também a ajuda com inquietações da pesquisa entre um jogo e outro.

À Regina Mota e ao Elton Antunes pelas contribuições tão bacanas na banca de qualificação. E também às turmas de Teorias da Comunicação II e Mídiação, Visibilidade, Espetáculo, que muito me ensinaram durante os estágios docentes.

Obrigada professores/as e funcionários/as do PPGCOM, Fapemig, pela concessão da bolsa de pesquisa, Dona Inês da Secretaria Geral da Fafich, pelas suas neosaldinas em situações de emergência, funcionários/as da biblioteca da Fafich e Marcinha, pelas guloseimas anos 1990, em seu carrinho de doces.

Meninas e meninos das turmas de mestrado e doutorado de 2009 – Mari, Bia, Julica, Ucha, Erica, Marcela, Rusvel, Edna, Thai e Henri –, agradeço a convivência, as dúvidas e fragilidades partilhadas, as risadas, cervejas e músicas. Findados os trabalhos, poderemos pagar uns aos outros os vários furos de cinema, café e bar que estão pendurados nas respectivas contas. Especialmente à Mari, por estar sempre comigo; à Bia e à Ucha pelos chats-terapêuticos tão divertidos.

Obrigada companheiras do Santa Amélia! Gab, Maria e Lô, que além de me darem o aconchego do lar, me apresentaram o Roy Wagner, um pouco do universo da antropologia e as receitas vegetarianas mais gostosas.

Ao Ronei pela roupa bonita que fez para a Dirce – a capa da dissertação é obra dele – e também pela serenidade de sempre, que faz tão bem a quem está por perto.

Agradeço às pessoas queridas que me ajudaram com o registro das reportagens: Netinho, que sempre me recebia para gravar a primeira fase de exposições da *Nova África*; Iaiá, que teve seu vídeo cassete (!) raptado em uma noite de boemia, e tia Luci que prontamente se dispôs a gravar grande parte da *Nova África* para mim. Obrigada também à equipe da *Baboon filmes*, Érica Teodoro, Camila Masiero e Luiz Azenha, que gentilmente me enviou cópias das reportagens.

Saúdo, por fim e por tudo, os ventos divinos que me permitiram encerrar esta etapa de pesquisa com entusiasmo.

Importante é que, para cada um dos dois homens, o outro aconteça como outro determinado; que cada um dos dois se torne consciente do outro de tal forma que precisamente por isso assuma para com ele um comportamento, que não o considere e não o trate como seu objeto, mas como seu parceiro num acontecimento de vida. (Martin Buber).

Resumo

O espaço mediático se constitui como palco privilegiado de trocas simbólicas e compartilhamento de sentidos na sociedade contemporânea. A atividade jornalística, prática discursiva componente desse espaço, nos coloca em contato com diferentes povos e culturas, tecendo narrativas e figuras de alteridade. É para tais narrativas que este estudo se volta, com o objetivo de pensar a relação desenvolvida com a diferença no processo de produção do jornalismo. Trabalhamos uma série de reportagens chamada *Nova África*, exibida pela TV Brasil, e buscamos perceber a dinâmica instaurada entre a enunciação jornalística e a intervenção dos entrevistados, no processo de constituição de sentidos da série. Ao olhar para a participação dos entrevistados, indagamos se o jornalismo consegue acolher as marcas do *outro* quando fala sobre ele.

Palavras-chave: alteridade, jornalismo, diálogo intercultural.

Abstract

Media scenario is seen as an outstanding place where symbolic exchange of ideas and the sharing of meaning occur in the contemporary society. The journalistic craft, as a discursive practice implied in this scenario, connects us to a variety of ethnics and cultures, creating narratives and figures of otherness. In this sense, the main point of this research is to think about the relations that are developed with otherness within journalistic production. For that, we studied *Nova Africa*, a journalistic series aired by TV Brasil. Based on this series, we came to realize the intervention of the interviewees in the construction of meaning in it. By analysing the interaction of the interviewees in the series, we asked ourselves if journalism as a practice can gather and reflect the *other* when talking about him.

Keywords: otherness, journalism, intercultural dialogue.

Sumário

Introdução	12
1. Capítulo 1	16
A comunicação como lugar de constituição e vivência da diferença	16
1.1 Da natureza prática do processo comunicativo.....	17
1.2 O outro que me habita.....	19
1.3 Dizer o outro	27
2. Capítulo 2	34
A alteridade fabricada em texto	34
2.1 Os relatos de viagem.....	35
2.2 Quando o outro está presente no olhar de um campo de conhecimento.....	43
2.3 Captar imagens do outro	55
2.4 O outro no jornalismo	60
3. Capítulo 3	64
Em viagem	64
3.1 A série de reportagens Nova África.....	65
3.2 Do cinema de viagem ao jornalismo.....	68
3.3 A viagem na televisão.....	71
3.4 Do universo da reportagem.....	81
3.4.1 A reportagem na fala dos repórteres	88
4. Capítulo 4	96
Como a série de reportagens Nova África diz o outro	96
4.1 Percurso metodológico.....	97
4.2 Nova África – Reportagem 1, Ilha de Moçambique.....	101
4.2.1 Nova África – Reportagem 2, Ilha de Moçambique e interior do país.	108
4.2.2 Nova África – Reportagem 3, Moçambique: Beira e Maputo	113

4.2.3 Nova África, Reportagem 9, Os povos da floresta e da savana	120
4.2.4 Nova África, Reportagem 29 – Sons de Cabo Verde.....	126
4.2.5 Nova África, Reportagem 32, Um rio chamado Atlântico.....	130
4.3 Análise-Síntese: leitura transversal da série Nova África.....	134
5. Considerações finais	141
6. Referências Bibliográficas	146
7. Anexos	154

Introdução

A força que move este estudo com mais intensidade parte de questionamentos acerca do processo de escritura do *outro* realizado pelo jornalismo e da relação desenvolvida com as fontes, ou entrevistados, principalmente em contextos de diferença cultural.

Relatos de viagem e reportagens especiais que buscam explorar novos lugares, povos, modos de ser e estar em comunidade ocupam o espaço midiático, trazendo o exótico e o distante como objetos de fascínio e conhecimento. Contudo, como é possível, no curso da atividade jornalística, compreender realidades tão distintas, acessar significados, representações, organizar sentidos, amalgamar tempos, encadear em narrativa, de modo a propiciar a pluralidade de lugares de fala e a inscrição da alteridade em texto?

Na tentativa de compreender a tessitura de falas sobre/com o *outro*, nos ocupamos de duas frentes de reflexão: o diálogo intercultural e o processo de organização de sentidos realizado pelo jornalismo. No desdobramento de tais questões buscamos perceber como uma forma específica de produção jornalística – a reportagem – produz discursos sobre um *outro*, culturalmente distinto, e qual o lugar figurado por essa alteridade – se se constitui em objeto de representação pitoresca ou insere marcas, funda sentidos e assume posição de fala no curso dos textos.

O objeto empírico a que conjugamos nosso questionamento é uma série brasileira de 32 reportagens sobre o continente africano, *Nova África*, exibida de setembro de 2009 a junho de 2010, pela TVBrasil, emissora da Empresa Brasil de Comunicação. A série realiza um gesto semântico que propõe (re)descobrir a África e os africanos através da busca de vozes de seu povo, sugerindo, assim, a construção de uma nova imagem de África que venha deslocar sentidos historicamente cristalizados sobre o continente.

Essa motivação por atualizar possíveis representações de África existentes em nosso imaginário nos dá indícios do lugar de fala cavado pela série, sinalizando também um entorno contextual mais amplo que abriga e confere pertinência às suas narrativas:

A ocupação da África pelos europeus foi acompanhada de uma “ofensiva intelectual” que negou a História e a cultura locais. A África foi descrita como um grande vazio, lugar da barbárie e do canibalismo. Aos africanos foi negada a humanidade. Eles eram ora vítimas de outros povos igualmente “bárbaros”, como os árabes, ora agentes da superstição e da maldade. O mito do homem negro

lascivo e indolente foi socialmente construído para justificar a tomada de terras e a negação de direitos.¹

Desta fala do jornalista Luiz Carlos Azenha, diretor da série, depreendemos duas diretivas: além da cruel exploração colonial que negou a humanidade dos africanos, a eles foi negada também a palavra, o direito de voz. A *Nova África* parte, então, em busca de uma voz que venha verdadeiramente da África e não dos saberes eurocêntricos tecidos sobre o continente.

Lopes (2008) destaca essa negação da palavra do *outro* como especificidade histórica do continente africano, ato que ressoa também na recusa de valores que operassem em uma lógica contrária à do Ocidente. De acordo com o autor, dentre os valores africanos rejeitados pela arrogância uniformizadora ocidental estariam: o apagamento do indivíduo face à comunidade, a aceitação e a canalização das paixões pela ritualização, a resistência à acumulação de riquezas, a relação pacífica com o meio ambiente, a recusa à tirania do tempo e a existência de um poder e uma autoridade indivisíveis.

Tal silenciamento da diferença, em tempos de escravidão, colonialismo e agora de capitalismo globalizante, contribuiu para a efetivação de relações antialogais com o continente ou mesmo com os africanos radicados pelo globo – como no Brasil, país que mais agrega população africana (*Idem*). No caso brasileiro, vive-se uma situação de desigualdade histórica com as populações negras, evidenciada no preconceito arraigado, combatido mais fortemente nos últimos 30 anos por movimentos sociais de afirmação, que denunciam o mito da democracia racial e lutam pela institucionalização de políticas públicas voltadas para a diversidade.

De acordo com Gomes e Miranda (2010), as formas de racismo no Brasil dão a ver um modelo de tolerância e integração subordinada; o movimento negro, ao conferir visibilidade a tais formas de racismo e desvelar os mecanismos de discriminação racial, passa a demandar que o Estado se implique como ator político responsável pela superação desse quadro. Nesse contexto, a escola é apontada como instituição de maior expressão, reprodução e, ao mesmo tempo, de combate ao racismo. As, então, denúncias do movimento negro incentivaram o desenvolvimento de políticas públicas a partir de meados de 1990 e 2000, culminando com a sanção da Lei nº 10.639, de 2003, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases (Lei nº. 9394/1996)

¹ Citação retirada do site <http://tvbrasil.abc.com.br/novaafrika/category/diario-de-bordo/page/2/>

e tornou obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira no Ensino Fundamental e Médio, com o objetivo de trabalhar uma educação na e para a diversidade.

Em linhas bastante gerais, este é o cenário que abriga e no qual intervém a série de reportagens *Nova África*: um espaço-tempo marcado pela desigualdade, exploração e não-escuta do *outro*. Como qualquer produto cultural, a série de reportagens dialoga com um conjunto de textos disponíveis no imaginário de seus consumidores/espectadores. Desse modo, temáticas comumente acionadas para situar a África – como a diversidade de fauna e flora, conflitos étnicos, fome, miséria e epidemias – entrecortam as pautas da série de reportagens. Ainda que tais pautas se façam presentes, confirmando, de certa maneira, algumas expectativas sobre o continente, há sempre um enquadramento mais largo que direciona as temáticas para um princípio de transformação, de renovação, desenvolvimento e valorização da velha África, vivido e impulsionado por homens e mulheres comuns.

O interesse de nosso trabalho, contudo, não é propriamente captar as representações de África geradas pela série de reportagens. O que nos ocupa é perceber o processo de construção dessas representações, os mecanismos de constituição de sentidos das narrativas, bem como as dinâmicas das interações desenvolvidas com os africanos entrevistados na tessitura da série, tentando perscrutar um possível deslocamento do quadro histórico de não-escuta do continente negro.

Desse modo, esboçamos no capítulo primeiro nosso lugar de compreensão do processo comunicativo, para então passarmos à busca do entendimento da dinâmica de constituição das alteridades – dinâmica que só ganha corpo no seio das interações. Autores como G. H. Mead (1972), Júlia Kristeva (1994) e Eric Landowski (2002) são alguns dos referenciais que nos amparam na apreensão da indissociabilidade do par identidade/diferença. Todorov (1993) e Roberto Gambini (2000) nos ajudam a introduzir as possibilidades de assimetria e conflito na relação com o diferente, com o desconhecido. Já para a construção de um olhar mais detido sobre a interação e seus potenciais desequilíbrios, trazemos as contribuições de Gregory Bateson (1981, 2002), Erving Goffman (1974, 1999) e Vera França (2002).

No segundo capítulo, nos detemos no processo de fabricação de alteridades por meio do texto. Os relatos de viajantes, em tempos de colonização e desbravamento de territórios, nos ajudam a pensar o texto como instância geradora de alteridades e também o significativo papel desempenhado pela *viagem* no processo de construção narrativa. Em seguida, indagamos de que maneira campos de estudos e práticas escriturísticas que trabalham a

simbolização da diferença se interpelam sobre a relação com o *outro* no processo de produção de conhecimento e de representações. Começamos com a História e seu movimento de reordenação de escritura com a Escola dos Annales (REIS, 2000; BURKE, 1990), passando, então, à intersecção da História com a Antropologia que direcionou o olhar dos historiadores às pessoas comuns (BURKE, 1992). Nosso próximo passo foi indagar como a Antropologia e o cinema documentário colocam questões a seus próprios campos a respeito de como lidar com a diferença e inscrevê-la, no relato etnográfico e no filme documentário, respectivamente. Por fim, perscrutamos essa mesma problemática no universo do jornalismo, trazendo autores que apontam a fragilidade do campo no desenvolvimento de reflexões que se ocupem do diálogo com a diferença. (LAGO, 2010; ALSINA, 2001; RESENDE, 2008).

No terceiro capítulo, apresentamos mais detidamente nossa empiria, a *Nova África*, e buscamos tatear uma possível vizinhança de programas televisivos que produzissem sentidos sobre o *outro* através da viagem, dialogando seus gestos textuais com os de nossa série de narrativas. Ainda neste capítulo, tentamos perceber a forma jornalística caracterizadora da *Nova África*, de modo a pensar os constrangimentos que essa forma apresentaria à relação com a diferença, na dinâmica de constituição de sentidos. Esboçamos, então, uma caracterização da reportagem jornalística, de sua estrutura e da relação que ela suscita com o leitor/espectador. Para tal caracterização, conjugamos dois lugares de fala: primeiramente estudamos a reportagem pelo olhar dos pesquisadores e, em seguida, através de relatos de experiência de repórteres brasileiros, buscando pistas que nos pudessem dizer das especificidades da reportagem e de seu processo de produção.

O quarto capítulo une contribuições dos autores a traços de nossa empiria, na construção de um olhar analítico sobre a série *Nova África* – retiramos 06 reportagens do conjunto de 32 para o exercício de análise, privilegiando as que trabalhavam com entrevistados falantes da língua portuguesa, para nos determos na leitura dos momentos de interação.

O movimento do texto e do olhar desenvolvido neste trabalho busca situar a problemática da relação com a diferença de maneira mais ampla, no seio da vida social, passando, então, a um olhar mais específico dirigido ao processo de produção de sentido na série de reportagens *Nova África*. Por fim, vale dizer que nosso estudo é guiado pela inquietação, sempre em suspenso: ao falar *sobre* o outro, o jornalismo consegue também falar *com* esse outro?

1. Capítulo 1

A comunicação como lugar de constituição e vivência da diferença

Quanto véus necessitamos tirar da face do ser mais próximo – que nela foram postos pelas nossas reações casuais e por nossas posições fortuitas na vida – que nos parecia familiar, para que possamos ver-lhe a feição verdadeira e integral. A luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em primeiro grau considerável, uma luta dele consigo mesmo. (M. Bakhtin)

1.1 Da natureza prática do processo comunicativo

Nos contornos deste capítulo, somos instigados a pensar a riqueza e, ao mesmo tempo, as implicações a nós colocadas pela prática comunicativa. Através da comunicação experienciamos o mundo e o organizamos de modo a vivê-lo em comum, construímos sentidos, nos ligamos ao *outro*, nos constituímos como sujeitos. A comunicação se nos mostra como lugar de movimento, de encontro, de transações dinâmicas, partilha e negociação de ideias, valores, afetos. Constituindo-se como esse espaço do movimento, as práticas comunicativas participam também do lento processo de sedimentação e cristalização dos sentidos, tecendo discursos e representações que orientam o curso da vida em sociedade. Dessa maneira, pela comunicação também são reproduzidos sistemas de ideias, ideologias são materializadas e perpetuadas, relações de força mantidas, consensos e padrões hegemônicos constantemente recriados.

Ao centrarmos nossa atenção nas dinâmicas comunicacionais, nos deparamos com um terreno cheio de nuances, onde os sentidos não são livremente tecidos, nem somente são reproduzidas leituras de mundo já consolidadas. Há, senão, um jogo contínuo instaurado entre os sujeitos na construção-reconstrução de uma ordem compartilhada – jogo atravessado por forças sociais e justaposto ao leito da cultura. E no seio dessa dinâmica constitutiva, que tem a comunicação como mola propulsora e elemento articulador, indivíduo e sociedade constituem-se mutuamente; não por meio de uma relação antagônica, ou de exterioridade, mas num processo em que ambos se transformam: “(...) *a história não é, obviamente, um sistema de alavancas mecânicas inanimadas e automatismos de ferro e aço, e sim um sistema de pressões exercidas por pessoas vivas sobre pessoas vivas.*”. (ELIAS, 1994, p.47).

George Herbert Mead, filósofo pragmatista – e behaviorista social, como preferia se referenciar – nos ajuda a compreender melhor essa relação indivíduo e sociedade, permitindo-nos escapar de antagonismos e centralizar a comunicação como elemento amalgamador da vida social. Em *Mind, Self and Society* (1972), Mead realiza uma mudança de perspectiva: o autor ultrapassa a tradição da filosofia da consciência, com sua perspectiva internalista do comportamento humano, ao localizar nas interações comunicativas a chave de constituição de todo o processo social. Para tanto, Mead nos apresenta três categorias analíticas: a *sociedade*, como um contexto objetivo de ação, somente existente por meio da atividade cooperativa entre os homens; o *self*, como personalidade social dos indivíduos, formado pelo viés da

experiência, num espaço de embate entre o indivíduo e o corpo social; e o *espírito* ou *mente*, como instância reflexiva e mediadora da relação estabelecida entre *self* e *sociedade*, numa dinâmica simultânea de individualização e interiorização de normas e expectativas sociais. (FRANÇA, 2008). De acordo com o autor, é num processo de ajustamento recíproco que homem e mundo se constituem: “*Nós não somos apenas e simplesmente o produto da sociedade. Tomamos parte em uma conversação na qual aquilo que dizemos é escutado pela sociedade, e sua resposta (da sociedade) é afetada por aquilo que temos a dizer.*”. (MEAD *apud* FRANÇA, 2008, p.83).

Seria, pois, por meio das práticas comunicativas – que Mead qualifica como interações – que a dinâmica reflexiva entre as três instâncias se instauraria, na realização do processo social. Vera França (2008) chama atenção para a escolha do termo interação, que enfatiza a ideia de ação em seu aspecto compartilhado, construído numa relação entre sujeitos que se referenciam mutuamente e intervêm no mundo. Entender a comunicação como interação, nos permite ressaltar sua dimensão prática, encarnada em situações concretas, no terreno da experiência dos sujeitos.

Tal compreensão da comunicação como atividade prática, por meio da qual se configuram os sujeitos e a vida social, sem o estabelecimento de dicotomias, mas, antes de um diálogo constitutivo, norteia nosso olhar para as relações desenvolvidas também em processos comunicativos do universo midiático. Desse modo, procuramos perceber a relação criada entre mídia e sociedade imbuída no seio da mesma dinâmica que permite tecer subjetividades, laços e sociabilidades, renegociar ordens instituídas, ao passo que pode também reproduzir estruturas e representações cristalizadas na cultura. O movimento, as possibilidades de atualização e ranhura em sistemas de ideias consolidados, as nuances estabelecidas são, neste estudo, nosso fascínio e interesse particular.

A respeito do olhar lançado aos produtos midiáticos, de modo a apreender o diálogo de tais produtos com a sociedade, César Guimarães e Vera França nos dizem:

A análise comunicacional, ao se deter nas formas discursivas, oferece um ponto de vista privilegiado para perceber onde se manifestam e onde são realizadas/produzidas/vividas as junções, rupturas, identificações, estranhamentos no quadro dos valores de uma sociedade. Discursos são práticas, atividades de intervenção dos sujeitos na produção e atualização do simbólico. [...] Discursos dialogam com o quadro das representações disponíveis na cultura, sofrem a determinação das estruturas ideológicas inscritas nos processos produtivos, nas rotinas de trabalho, nos modelos de construção da linguagem. As práticas discursivas incluem sentidos existentes

(representações), orientações da linguagem (a formatação dos códigos), a intervenção dos sujeitos e da situação interativa (relação – contexto). (GUIMARÃES; FRANÇA, 2006, p.97).

Interessados em apreender as nuances da organização do sentido em um dado produto midiático – mais especificamente a construção semântica da alteridade, questão que adentraremos à frente – buscamos um olhar que conceba a totalidade e a dinâmica do processo comunicativo, levando em conta a situação de comunicação, bem como a implicação ou intervenção dos interlocutores (os entrevistados e também os espectadores). Dessa maneira, nos distanciamos tanto de uma concepção especular de que a mídia realiza uma crua mediação dos aspectos da realidade, quanto de um construtivismo duro, que restringe à enunciação midiática as possibilidades de existência do mundo. Ressaltar a natureza prática do processo comunicativo nos norteia muito mais a pensar a mútua configuração dos sujeitos e da ordem social encarnada em uma dada fala da mídia.

1.2 O outro que me habita

Ao localizar a prática comunicativa como o lugar do movimento e como dinâmica amalgamadora da vida social – pois não poderíamos iniciar sem essa primeira questão – atingimos nossa intriga central: a relação com o *outro*. Como, no correr do cotidiano e da história, são criados *outros* sociais que destoam dos padrões e das normas culturais? De que modo nos são apresentados? Como convivemos com *eles*? Quem são *eles*, afinal?

A figura da alteridade está cristalizada na face do estrangeiro, do marginal, do desviante, do desconhecido. Ela é, contudo, necessária para que se possa dizer *eu sou*. Dizer que sou este e não aquele me permite traçar uma linha fronteira entre *eu* e o *outro*, na configuração de um processo relacional de demarcação e constituição de identidades e outridades. É, então, através de um processo de diferenciação que a unidade parece se constituir. O par identidade/diferença se revela indissociável, na medida em que o *outro*, ainda que calado, à sombra, ou em seu reverso, habita a figura do *um*.

Se retomarmos as categorias analíticas esboçadas por George H. Mead (1972) para compreender a totalidade da dinâmica do processo social, talvez possamos construir um primeiro chão que nos permita pensar a presença do *outro*, ou de vários *outros*, na composição da individualidade dos sujeitos. Ao pensar o diálogo constitutivo existente entre o

espírito, o indivíduo e a sociedade, Mead compreende a formação do indivíduo como fruto de uma dinâmica pormenorizada. Formado pela mediação com o social, realizada pelo espírito, o indivíduo (*self*) se configuraria ainda pela articulação de duas porções diminutivas: o *eu mesmo* e o *mim*. Enquanto o *eu mesmo* representa o que um indivíduo contém de singular, o *mim* diz respeito ao conjunto de normas e expectativas sociais a que o indivíduo responde e incorpora. O *mim* representa o que Mead denomina de *outro generalizado* – conjunto de valores cristalizados que orientarão a formação do *self*. Assim, *eu mesmo* e *mim*, enquanto categorias ou sub-categorias analíticas que compõem o *self*, manteriam um embate constante e diferenciador da personalidade social de um indivíduo: “*se o espírito explica a construção do self, o self, através dos embates entre o eu e o mim, nos permite apreender tanto a interiorização do social quanto a intervenção e a conduta dos sujeitos, ou seja, a dinâmica e a natureza da vida social*”. (FRANÇA, 2008, p.78).

Mead nos chama a ver a figura do *outro* viva nas expectativas sociais que balizam o processo de construção identitária. *Uns* e *outros* estão envolvidos no seio de uma mesma dinâmica constitutiva realizada por meio das práticas comunicativas. É, senão, no bojo das interações, que se estabelecem distâncias, proximidades, conflitos, unidades e diferenças.

Cruzando a fronteira do socialmente aceitável ou esperado, Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos*, nos fala da diferença como condição de ser *com* os outros. A figura do estrangeiro, para a autora, não se encerra somente no distante, no desconhecido, mas nos assola cotidianamente presentificada em diferentes modos de vida, em formas de ser que destoam das *nossas*, colocando em xeque nossa própria identidade e equilíbrio. Como um eu eclipsado, esse estrangeiro acaba por se tornar uma ameaça, que em contramão nos constitui: “*o estrangeiro está em nós. E quando fugimos ou combatemos o estrangeiro, lutamos contra o nosso próprio inconsciente – este impróprio do nosso próprio impossível*.” (KRISTEVA, 1994, p.201).

Ainda no passo dessa relação constitutiva de fabricação das alteridades, Eric Landowski (2002) ressalta que para chegarmos, nós mesmos, a uma existência semiótica temos sempre a necessidade de um *eles*. Estabelecida a fronteira entre *nós* e *eles*, nos constituiríamos por diferenciação, na medida em que efetuamos operações de objetivação da alteridade, atribuindo-lhe um conteúdo específico:

[O outro] é também o termo que falta, o complemento indispensável e inacessível, aquele imaginário ou real, cuja evocação cria em nós a sensação de uma incompletude, ou o impulso de um desejo, porque sua não-presença

atual nos mantém em suspenso e como que inacabados, na espera de nós mesmos. (LANDOWSKI, 2002, p.XII).

O outro se interpõe, pois, como um eco que nos habita e a partir do qual nossa existência – ou a apreensão de nós mesmos como sujeitos no mundo – torna-se possível. “Assim que tento definir-me para mim mesmo [...] encontro a mim mesmo apenas nele, nesse mundo antedado, fora da minha já-presença temporal.” (BAKHTIN, 2003, p. 112). A apreensão-definição do *outro* e de *nós* mesmos só, então, ganha corpo ao estabelecermos vínculos e relações; no processo de interação, mediado e realizado pela linguagem, os sujeitos se constituem *um* para o *outro*, marcam lugares e organizam sentidos.

O plasmar sentidos em comum, contudo, não implica em relações simétricas ou livres de conflito entre *um* e *outro*; e é a própria assimetria das relações que nos incita a pensar a problemática das sociabilidades.

Para trabalhar a construção de figuras da alteridade e o trato da diferença, Landowski (2002) divide sua discussão em dois eixos: busca, em primeiro plano, as configurações intelectuais e afetivas que subjazem os modos de tratamento do dessemelhante – contando com isso, com um movimento retroativo de construção de um nós referencial – e, em segundo plano, atenta para o processo de gestão de si desenvolvido e permitido ao diferente na construção de seu lugar ou de sua identidade cultural em situações específicas.

Na figura do estrangeiro (que não necessariamente é o apátrida, mas o diferente) que vem conosco se instalar, o autor distingue alguns princípios de relação que podem ser desenvolvidos, dentre os quais destacamos a assimilação e a exclusão. O primeiro princípio, de assimilação, viria acompanhado de uma aparente benevolência por parte do grupo de referência, do *nós* em que tenta se inserir o *outro*:

Assimilador, o grupo dominante não rejeita ninguém, e se pretende, ao contrário, por princípio, generoso, acolhedor, aberto para o que vem de fora. Porém, ao mesmo tempo, toda diferença de comportamento um pouco marcada, pela qual o estrangeiro trai sua proveniência, parece, para ele, extravagância despida de razão. [...] Quando muito, talvez ele atribua a algumas das esquisitices do estrangeiro um valor estético particular, ligado aos efeitos de estranhamento que elas exercem, justamente em virtude de seu estado de estrangeiro: administrado em dosagem moderada, o exotismo pode efetivamente ter seu encanto, como espetáculo a ser visto no local. (*Idem*, p.06).

A fala do autor nos leva a ver o não-desenvolvimento de uma tolerância mínima em relação ao quadro particular de valores e referências do diferente; antes, o isolamos em sua

atribuída condição singular para que seja apreciado. Passado o momento de deleite estético, se o estrangeiro deseja se inserir em uma dada comunidade é preciso abrir mão das pequenas irracionalidades que o circundam, afinal “Como admitir que eles fiquem presos a particularismos tão bizarros quanto retrógrados, devidos simplesmente a suas origens?” (*Idem*, p.06).

As “estrangeirices”, Landowski diz que muitas vezes as vemos como manifestações da superfície do outro, que supervalorizamos ou depreciamos, suprimindo delas o contexto e o sistema cultural em que assumem significado – operamos, ao invés disso, uma leitura do universo do outro pela lente de nosso sistema de valores. Dessa maneira, a diferença é vista como puro acidente natural, podendo o *outro* ser desqualificado enquanto sujeito que pudesse possuir alguma identidade cultural estruturada. Esse extremo desconhecimento, justaposto ao estranhamento e espetacularização da alteridade, desperta senão uma postura de indiferença no grupo de referência que convida o estrangeiro a se adaptar ao novo modo de vida, dissolver-se, ser por fim assimilado – guardando somente para si um pouco de suas singularidades, lembranças originárias.

Quando, contudo, a diferença se revela inassimilável, coloca-se em prática o princípio da exclusão que, através de um golpe estritamente passional, nega a figura do *outro*. Não é possível conviver com ele, nem mesmo integrá-lo, para que seja conservada a pureza do nós, o estrangeiro deve ser banido, esse “eterno invasor”².

Bauman também levanta dois princípios-ação de relação com a alteridade, desenvolvidos historicamente, que revelam a assimetria do vínculo estabelecido com o *outro*. Seriam eles a antropofagia, que apaga a alteridade, fazendo-a semelhante, e a antropoemia que implica em “*vomitare os estranhos, bani-los dos limites do mundo ordeiro*”. (BAUMAN, 1998, p.29).

É preciso pontuar que em se tratando de qualquer um dos dois princípios de relação com a alteridade, assimilação/exclusão ou antropofagia/antropoemia, a maneira como nos

² Landowski ressalta que essas duas dinâmicas – de “ingestão do Mesmo e excreção do Outro” – são princípios extremos de relação com a diferença que, contudo, obliteram as possibilidades de um sujeito reconhecer-se no *outro* ou de descobrir-se a si mesmo como *outro*. Tais dinâmicas desconsiderariam também as desigualdades internas de um mesmo grupo de referência – que por existir em relação a outrem está sempre envolvido em processos de transformação e negociação. Nesse sentido, o autor propõe variantes que tentam dar conta da dinâmica de hibridação e intercâmbios estabelecidos por um grupo que se enuncia como *nós*. Tais variantes seriam a segregação, meio termo entre a impossibilidade de assimilar e a recusa em excluir o *outro*, e a admissão, como entre-espaco de conciliação entre o possível e o aceitável. Aqui, nos interessa, por ora, atentar para a tensão e as possibilidades de assimetria no estabelecimento de vínculos com a diferença, que certamente variarão em maior ou menor grau. Como não tratamos também da construção de um grupo de referência, preferimos não adentrar as diferentes classificações.

vinculamos ao outro não nos acede totalmente à consciência. Roberto Gambini (2000), ao fazer uma leitura psicológico-histórica do processo de colonização/exploração desenvolvido no Brasil, recorre ao conceito junguiano de projeção para elucidar a relação com a diferença:

Jung afirma que ‘a projeção é um dos fenômenos psíquicos mais comuns. (...) Tudo o que é inconsciente em nós mesmos, descobrimos no vizinho’. Na verdade, a projeção é um fato que ocorre de modo involuntário, sem nenhuma interferência da mente consciente: um conteúdo inconsciente pertencente a um sujeito (indivíduo ou grupo) aparece como se pertencesse a um objeto (outro indivíduo ou grupo ou o que quer que seja, desde seres vivos até sistemas de idéias, a natureza ou a matéria orgânica). [...] Uma das melhores situações para esse modo de expressão do inconsciente surge quando o homem confronta o desconhecido, seja em outra pessoa, outra cultura, uma idéia diferente, um novo ambiente ou tudo o que ainda está para ser explorado e investigado. Segundo Jung, tudo o que é obscuro – e precisamente por ser obscuro – é um espelho: ‘Tudo o que é desconhecido e vazio está cheio de projeções psicológicas; é como se o próprio pano de fundo do investigador se espelhasse na escuridão. O que ele vê no escuro ou acredita poder ver é principalmente um dado de seu próprio inconsciente que ali se projeta’. (GAMBINI, 2000, p.28).

Em situações de diferença cultural, nosso particular interesse neste estudo, uma vez que os interlocutores não compartilham um mesmo universo simbólico, o choque de referências pode ser ainda mais conflituoso. O fenômeno da projeção, ressaltado por Gambini, pode muitas vezes turvar a percepção e o reconhecimento da alteridade, conduzindo, no plano das sociabilidades, à sua negação ou a um violento processo de assimilação.

Na elaboração de sua tipologia das relações com outrem³, Todorov (1993) aborda também o choque entre culturas acontecido entre Colombo e os habitantes da América Central. Nas correspondências do navegador-explorador com o reino, Todorov pontua uma série de passagens que podem nos dizer do embate travado com a diferença: Colombo, por não acreditar na diversidade de línguas, fala com os nativos em espanhol, como se eles o compreendessem e procura na fala deles (dos nativos) vocábulos que apresentem familiaridade com a língua hispânica; a nudez dos nativos representa para Colombo o despimento também de qualquer propriedade cultural, costumes e religião, pois, para ele, os

³ Todorov esboça uma tipologia de relações com a alteridade, dividida em três eixos: em primeiro lugar, entra em ação o plano axiológico, lanço ao *outro* um julgamento de valor, pergunto-me se é possível gostar ou não dele, bem como se ele me é igual ou inferior; em segundo lugar, age o plano praxiológico, este diz da maneira como me relaciono com o *outro*, identifico-me a ele adotando seus valores, trato logo de assimilá-lo, impondo minha imagem, ou invariavelmente não me deixo tocar, sou neutro e indiferente; por último, o plano epistêmico: aqui, conheço ou ignoro a identidade do *outro*. (TODOROV, 1993).

seres humanos passam a vestir-se após a expulsão do paraíso – origem de qualquer identidade cultural; Colombo constata, por fim, a ausência de leis e ordem na nova terra.

Todorov vai mais longe, dizendo que Colombo tem o hábito de ver as coisas segundo sua conveniência; deslumbrado, o que ele entende e escuta é senão um resumo dos livros de Marco Pólo e Pierre d’Ailly:

Podemos observar como as crenças de Colombo influenciam suas interpretações. Ele não se preocupa em entender melhor as palavras dos que se dirigem a ele, pois já sabe que encontrará ciclopes, homens com cauda e amazonas. Ele vê que as ‘sereias’ não são, como se disse, belas mulheres; no entanto, em vez de concluir pela inexistência das sereias, troca um preconceito por outro e corrige: as sereias não são tão belas quanto se pensa. Durante a terceira viagem, num certo momento, Colombo se pergunta sobre a origem das pérolas que os índios às vezes lhe trazem. A coisa acontece na sua frente, mas o que ele relata em seu diário é a explicação de Plínio, tirada de um livro: “Próximo ao mar havia inumeráveis ostras presas aos galhos das árvores que cresciam no mar, com a boca aberta para receber o orvalho que cai das folhas, esperando que caísse uma gota para dar origem às pérolas, como diz Plínio; e cita o dicionário intitulado *Catholicon*” (Las Casas, *Histórias* I, 137). (TODOROV, 1993, p.17-18).

Podemos ver que ainda que a alteridade afete e demande posicionamentos de Colombo, ela não desafia seu saber já constituído; este, sim, é sempre acionado e projetado para compreender e elucidar as situações. O colonizador parece saber de antemão o que vai encontrar e sua experiência nas terras de além-mar viria a ilustrar ou confirmar o pré-estabelecido por suas expectativas.

Trazemos à luz tais conflitos, à primeira vista extremos e quase alegóricos, de embates culturais para pensar o encontro com os *outros*, com os estrangeiros distantes e também os mais próximos de nós, nas relações mais corriqueiras. Não nos assaltam os momentos de projeção sobre os modos de vida do *outro*, em que censuramos e estigmatizamos aspectos que ultrapassam nosso quadro bem estruturado de valores? Quantas vezes assimilamos o desconhecido para só então permitir que ele faça parte de nossas relações? Qual é a medida de tolerância às estrangeirices do *outro* para autorizarmos sua convivência conosco? Quantas vezes, num golpe de negação, fagocitamos o estrangeiro, ou somos indiferentes a ele? Esses vínculos assimétricos, muitas vezes os estabelecemos sem perceber, com familiares, colegas de trabalho, entre amigos, com todos os *outros* que experienciamos, que nos assombram e nos constituem.

Se o plano das sociabilidades se revela tão conturbado, nosso caminho nos incita a indagar com mais cuidado acerca da percepção que temos da alteridade, ao engajarmos com ela em relação.

Ao destacar a apreensão que o indivíduo tem do mundo, fazendo dele seu próprio mundo, Vera França (2002) nos diz que é através da experiência que ambos se constituem. De acordo com a autora, apreender é interpor sentidos e ao efetuarmos essa operação de significar, trazemos conosco um universo de referências culturais e simbólicas:

Essas referências são aquilo que Rodrigues (1996) chama de quadros do sentido – que são uma espécie de moldura ou de enquadramento com os quais revestimos diferentes objetos e práticas e os encaixamos numa estrutura ordenada; quadros do sentido se referem às diferentes maneiras de ordenar ações e discursos num todo coerente. (FRANÇA, 2002, p.35).

Ainda de acordo com a autora, a atividade de “ordenar ações e discursos num todo coerente” aconteceria num entre-espço que conjuga a ação e intervenção dos sujeitos, através da experiência, em consonância com os mapas culturais compartilhados com/no o tecido social de que ele faz parte. Dessa maneira, orientado pela cultura, o sujeito recorta e organiza o mundo, por meio dos quadros de sentido.

Gregory Bateson (1981) nos ajuda a pensar a percepção/organização do mundo também através da construção de enquadres ou quadros de sentido. Para tanto, o autor elenca pressupostos relacionados à comunicação com os quais vai trabalhar para pensar a dinâmica conversacional, a percepção e a organização da ação dos falantes. Pontuamos alguns deles para nos orientar na construção de nosso argumento: em diálogo com os preceitos freudianos, o autor ressalta a ação do inconsciente em nossas relações com o mundo e com os outros – parte dos processos mentais, como a percepção, por exemplo, Bateson assume como não controlada inteiramente pela consciência –; destaca também a elaboração de mensagens realizada pelos processos primários (inconscientes), relacionados ao imaginário, e a ação dos processos de transferência⁴, projeção⁵ e identificação⁶, na dinâmica comunicativa. Por último, Bateson busca na psicologia da forma a premissa de que a experiência é pontual, compondo-

⁴ A noção de transferência implica na suposição feita por um indivíduo de que seu interlocutor compreenderá *corretamente* qualquer mensagem que ele venha a emitir.

⁵ A noção de projeção, intimamente relacionada à de transferência, diz respeito ao processo em que um interlocutor projeta suas expectativas sobre o outro, imaginando que este outro opera em função dos mesmos sistemas e lógicas de significação.

⁶ Na relação de identificação, um interlocutor se identifica com o outro, modelando, em função da aceitação deste último, seus atos de significação.

se, gradativamente, através de percepções fragmentadas que delimitam uma figura e um fundo, ou seja, trazem alguns elementos para o primeiro plano da relação comunicativa – conferindo a eles um determinado arranjo, um *enquadre* – e deixam na sombra outros elementos. Assim, na dinâmica da interação, os interlocutores conjugam expectativas e constroem, conjuntamente, enquadres que orientam seus engajamentos na relação.

Concentremo-nos na noção de enquadre, ou quadro, apresentada pelo autor: ela corresponde ao conjunto de instruções para que um interlocutor seja capaz de compreender a situação comunicativa bem como a mensagem que está sendo construída. O enquadre é uma espécie de moldura que delimita ou dá pistas aos interlocutores a respeito do que devem observar, enfatizar, trazer a primeiro plano, e como devem se posicionar em uma relação. (*Idem*, 2002). Bateson (1981) pontua que as relações comunicativas trazem premissas subjacentes que atuam na configuração dos quadros – podemos ressaltar aqui as referências culturais dos interlocutores. Apesar de flexíveis, e de serem construídos na relação com o *outro*, os quadros são constituídos pelo repertório cultural mais ou menos compartilhado dos interlocutores e pelo contexto que eles acionam e, ao mesmo tempo, ajudam a constituir.

Se pensarmos a conjugação da noção de enquadre às premissas freudianas elencadas pelo autor, podemos perceber também o inconsciente agindo na organização de formas, sentidos e da própria relação construída entre *um* e *outro*.

O conceito de quadro nos ajuda a irrigar a discussão da relação com a alteridade ao pensarmos a leitura que os interlocutores constroem, um do outro, no processo de interação. Se os quadros são compostos por valores, referências culturais e visões de mundo cristalizadas, na dinâmica da interação podem ocorrer transposições ou conflitos de quadros que podem conduzir a uma assimetria da relação comunicativa, uma vez que os sujeitos têm consigo diferentes repertórios culturais. Em se tratando de diálogos entre interlocutores de matrizes culturais distintas, que trazem lógicas de operação de sentido e sistemas de valores diferenciados, o processo de organização conjunta de perspectivas a se compartilhar pode sofrer quebras e distorções, impedindo a inscrição equilibrada de *um* e de *outro*.

Erving Goffman (1974, 1999), toma a noção de *enquadre* de Bateson e a trabalha extensamente conferindo ao quadro o nome de *frame*. De acordo com o autor, através do *frame* podemos responder à simples questão: “O que está acontecendo aqui?”. Trata-se, pois, de um limite de inteligibilidade, um esquema de interpretação que ajuda a definir a situação que se desenrola entre os interlocutores. O *frame* permite ao interlocutor identificar a natureza

da relação que se desenvolve e – como vimos nas contribuições de Bateson – orienta o seu engajamento na conversa, na relação. O quadro funciona, assim, como um princípio organizador da experiência. (GOFFMAN, 1974).

Para os dois autores, o quadro opera num nível metacomunicativo que “enforma” o conteúdo das mensagens e a própria interação. Como operador de organização da experiência, o quadro age no reconhecimento que se tem tanto da situação, quanto do parceiro de interlocução, o *outro*. Ora, se usarmos a metáfora da moldura para entender o enquadre, ser com o *outro*, estar com o *outro* em relação, é, ao mesmo tempo, estruturá-lo sob minhas expectativas, meus esquemas cognitivos, sob as lógicas de organização e hierarquização do mundo próprias das *minhas* referências culturais e não das *dele*. A interposição do quadro me dá, então, uma percepção seletiva do *outro* que, muitas vezes não condiz com o *seu* lugar no mundo. Dito de outro modo, muitas vezes, percebemos no *outro* aquilo que nos é familiar, o que se aproxima de nosso universo cultural, algo a que já somos sensíveis. “*Para nos darmos conta, à noite, de que há estrelas no céu, nós devemos nos servir do fato de que algumas terminações da retina não são estimuladas pela obscuridade*” (BATESON, 1981, p. 123). Os quadros, poderíamos considerá-los as terminações da retina. Se todas elas forem estimuladas pela escuridão, as estrelas não serão percebidas, o *outro* será apagado da minha percepção.

As assimetrias dos vínculos estabelecidos pelos interlocutores, os processos de assimilação ou exclusão do *outro*, os fenômenos de projeção ou identificação de perspectivas parecem se construir nos vieses dos jogos de quadros disputados pelos sujeitos, nas dinâmicas das interações. Pensamos que atentar para esse processo de conjugação de perspectivas e posicionamentos pode nos permitir a leitura dos embates estabelecidos com a diferença no processo de constituição de sentidos de narrativas jornalísticas – discussão que vamos adentrar mais à frente.

1.3 Dizer o outro

Traçamos até aqui o entendimento da comunicação como processo de ordem da prática, atividade organizante que compreende fazer e intervir no mundo (QUÉRÉ, 1991), dinâmica através da qual unidades e diferenças se constituem, na realização do processo social. Partimos agora para pensar a relação desenvolvida com a alteridade no universo

mediático, tendo em mente a prerrogativa de que, ao participar do processo de tessitura da vida social, a mídia também reproduz e recria jogos entre identidades e diferenças.

Ao situarmos nossa compreensão de que a relação desenvolvida entre mídia e sociedade ultrapassa os dualismos especular ou construtivista extremo, evidenciando, antes, a existência de uma orientação mútua e de um diálogo constitutivo, não podemos deixar de pensar com mais cuidado a efetuação de tal diálogo para chegarmos à problematização da dinâmica de fabricação de alteridades que ganha corpo nesse entre-espaço.

José Luiz Braga (2006) fala do processo de mediatização que se configura no cenário contemporâneo, em que a mídia é vivida como o processo interacional de referência. Se oralidade e escrita já tiveram seus ápices no direcionamento dos processos sociais, hoje seriam as lógicas da mídia que se justapõem às dos demais campos (político, econômico, educacional) conferindo a eles o tom em que devem operar. Assim, valores caros ao universo midiático – como a visibilidade, a transparência, a instantaneidade – são transferidos aos outros campos, ou tomados por eles, como indispensáveis para sua gerência. Uma processualidade diferida e difusa, já inaugurada com a escrita, ganha mais velocidade, permitindo uma circulação maior de sentidos também por imagens e sons, estimulando a experiência vicária – Braga chama atenção para a crescente interação entre os sujeitos e o acervo de dados disponível na rede informatizada, num processo contínuo de (re)contextualização de conteúdos e saberes. É, senão, no viés dessa nova natureza da experiência que outras formas de cognição, de subjetividade e subjetivação são forjadas, bem como outros modos de ser e estar vinculados.

O corrente processo de mediatização é calcado no passo da globalização e da produção de novas tecnologias – advindas de um lado da demanda social por novas formas de interação e, de outro, do aumento dos fluxos de capitais. A idéia de um mundo global, sem fronteiras, faz erigir, nas palavras de Milton Santos, “um certo número de fantasias”:

Fala-se, por exemplo, em aldeia global para fazer crer que a difusão instantânea de notícias realmente informa as pessoas. A partir desse mito e do encurtamento das distâncias – para aqueles que realmente podem viajar – também se difunde a noção de tempo e espaço contraídos. Um mercado avassalador dito global é apresentado como capaz de homogeneizar o planeta quando, na verdade, as diferenças locais são aprofundadas. (SANTOS, 2000, p.18-19).

No ideal do mundo globalizado convivem discursos que celebram as diferenças culturais, o trânsito entre o local e o global e, ao mesmo tempo, a união igualitária. Milton

Santos mostra, contudo, que o sonho de um mundo comum, unido pelo intercâmbio cultural através da tecnologia se esvai com a exacerbação do culto ao consumo e com a multiplicação de relações de exploração que aprofundam as desigualdades econômicas entre países.

Nesse contexto, Martin-Barbero (2006) problematiza a dinâmica em que se inserem as identidades locais; de acordo com o autor, elas são conduzidas a se transformarem em uma representação da diferença que permita comercializá-las, submetendo-as a maquiagens que reforcem seu exotismo e a hibridações que neutralizem seus conflitos. Tal dinâmica se revelaria como uma das faces da globalização, que:

[acelera] as operações de desenraizamento com as quais tenta inscrever as identidades nas lógicas dos fluxos: dispositivo de tradução de todas as diferenças culturais para a linguagem franca do mundo tecnofinanceiro e volatilização das identidades para que fluam livremente no esvaziamento moral e na indiferença cultural. (MARTIN-BARBERO, 2006, p. 61).

O processo de mundialização, que traz em seu enalço os vieses de uma sociedade em vias de mediatizar-se, comporta, então, essa face – a que Milton Santos chama perversa – que estabelece um intercâmbio interessado e perpetua relações de dominação e exploração econômica. Contudo, esse mesmo processo inaugura novas formas de produção e compartilhamento de sentidos e novas formas de sociabilidade.

Ao passo que a diversidade cultural é mercantilizada, Martin-Barbero (*Idem*) nos diz que ela também resiste e interage com a globalização e é a partir dessa frente de resistência – que culmina em distintos processos de hibridização – que se buscam alternativas libertárias, capazes de reverter esse processo de exploração, transformando as redes tecnológicas e as novas formas de produção de sentido em possibilidades de enriquecimento social e pessoal. Face à perversidade, podemos buscar uma globalização mais humana, é o que argumenta Milton Santos, que elenca também as potencialidades desse novo momento que atravessa a sociedade contemporânea:

[Há] uma enorme mistura de povos, raças, culturas, gostos, em todos os continentes. A isso se acrescenta, graças aos processos da informação, a “mistura” de filosofias, em detrimento do racionalismo europeu. [...] As massas, de que fala Ortega y Gasset na primeira metade do século (*La rebelión de las masas, 1937*), ganham uma nova qualidade em virtude de sua aglomeração exponencial e de sua diversificação. Trata-se da existência de uma verdadeira sociodiversidade, historicamente muito mais significativa que a própria biodiversidade. Juntem-se a esses fatos a existência de uma cultura popular que se serve dos meios técnicos antes exclusivos da cultura

de massas, permitindo-lhe exercer sobre esta última uma verdadeira revanche ou vingança. (SANTOS, 2000, p.21).

Conjugadas a tais potencialidades, o autor atenta para a possibilidade de produção de novos discursos, de descentramentos de saberes constituídos, de ranhuras em sistemas de ideias cristalizados, de produção de uma nova metanarrativa, através de microrelatos viabilizados pela condição de universalidade empírica, passível de existência no cenário de uma *outra globalização*.

Nesse contexto, o campo midiático se configura como lugar preponderante, palco privilegiado de produção, ou, ao menos, de convergência de microrrelatos, de possíveis novas histórias e recriações de discursos hegemônicos. É para o processo de fabricação de relatos do *outro*, no universo midiático, que atentaremos mais à frente, entendendo que eles engendram a possibilidade de reproduzir e atualizar estruturas de pensamento, bem como têm impregnada em seu processo de escritura a tensa relação de ser com a diferença.

Landowski (2002), ao pensar a configuração de diferentes tipos de relação com o *outro*, nos fala da criação semântica da alteridade. Uma vez que identidades e diferenças só podem existir em relação, para dizer o *outro* é preciso presentificá-lo, conferir existência à ausência relativa de sua não-dada diferença:

(...) com a condição de relativizar meu “ser”, isto é, de descobrir o ser do outro, ou sua presença ou de me descobrir eu mesmo parcialmente outro, eu faço nascer o espaço-tempo, como suporte de diferenças posicionais entre mim mesmo e meus semelhantes, como efeito de sentido induzido pela distância que percebo entre meu aqui-agora e todo o resto – lugares distantes, tempos distintos – ou ainda como resultante da relação que me liga, eu sujeito, a um mundo objeto cujas formas discretas, à medida que as recorto, me revelam a mim mesmo. (LANDOWSKI, 2002, p.68).

Fazer existir o *outro* é situá-lo num espaço-tempo, conseguindo, através desta operação, efeitos de sentido que possam permitir apreender a diferença objetivada. O autor ressalta também o jogo sempre subjacente que se instaura entre *um* e *outro*: na medida em que estabeleço distâncias para marcar o lugar do *outro*, evidencio meu próprio estar no mundo. São, pois, esses processos, ou procedimentos, de espacialização e temporalização que permitiriam enunciar e aceder ao significado de *outrem*.

Tais procedimentos de construção de espaço e tempo ganhariam corpo na forma narrativa. Ao pensar as narrativas de viagem, Landowski (2002) atenta para o processo de construção de cenários que envolve o próprio regime de identidade dos sujeitos que narram,

na medida em que as variáveis espaço-temporais se *mobiliam* em torno de sua figura, segundo sua lógica própria. Dessa maneira, o autor deita um entendimento de que espaço, tempo e alteridade não são categorias existentes a priori: há apenas sujeitos que, ao edificarem um “aqui-agora”, constroem as condições de relação consigo mesmo, em que localizam o próprio mundo como alteridade presente. O processo de fabricar a alteridade do mundo, Landowski o encarna na figura do viajante que, muitas vezes, realiza uma visita guiada, inclinando-se menos ao gênio dos lugares que a uma confirmação de visões de mundo e, portanto, visões de si mesmo em relação com o *outro*; esse “turista” chega sempre a um lugar sinalizado que determinará seu estar ali cronometrado, sua visita. Quando não o turista viajante, mas o homem de negócios com uma missão a cumprir, ele também superpõe seu espaço-tempo aos pontos de referência nos quais se fundamentam as formas de presença da região. Essas duas figuras seriam, para o autor, formas de ausência em relação ao aqui-agora do *outro*.

Kristeva também nos fala desse encontro do viajante com o *outro*, num espaço-tempo que não é seu; para a autora, a fugacidade desse estar comum, seu caráter provisório é o que equilibra a passagem do viajante nômade, pois os conflitos dilacerariam a ambos se a visita viesse a se prolongar:

O encontro, em geral começa com uma festa do paladar: pão, sal e vinho. Uma refeição, uma comunhão nutritiva. Um confessa-se bebê faminto, o outro acolhe essa criança ávida: num instante eles se fundem no rito da hospitalidade. Mas o pequeno espaço da mesa que lhe cabe é agradavelmente devorador, ele o percorre por caminhos da memória: surgem lembranças, projeções, narrações, louvores. O nutritivo banquete é inicialmente um pouco animal, elevando-se nos vapores dos sonhos e das idéias. Os celebradores da hospitalidade por algum tempo, também se aliam espiritualmente. Milagre da carne e do pensamento, o banquete da hospitalidade é a utopia dos estrangeiros: cosmopolitismo de um momento, fraternidade dos convivas que acalmam e esquecem as suas diferenças, o banquete está fora do tempo. Ele se imagina eterno na sua embriaguez daqueles que, entretanto, não ignoram a sua fragilidade provisória. (KRISTEVA, 1994, p.19).

Um e outro permanecem apenas em superfície para que suas operações de construção de espaço e tempo referenciais não se superponham, culminando num conflito inevitável. Se, então, para dizer o *outro* efetuamos operações de objetivação de sua alteridade, tornando-o presente a mim mesmo, enquanto me faço presente também em seu universo, de que outros artifícios lançaríamos mão para enunciá-lo a um terceiro?

São as contribuições de François Hartog (1999), ao sistematizar o processo de produção retórica da alteridade, na matriz narrativa grega, mais especificamente do historiador Heródoto, que nos oferecerão pistas sobre o ritual de produção de sentido e escritura *sobre o outro*. O autor nos diz de uma relação triádica que envolve um narrador, que diz um mundo de outrem, a um segundo interlocutor. O narrador é, então, responsável por transpor o mundo que se conta ao mundo em que se conta e o processo de transposição de mundos se faria por meio de ferramentas de tradução, como a comparação, a descrição e a inversão: “[...] *uma retórica da alteridade é, no fundo, uma operação de tradução: visa a transportar o outro ao mesmo (tradere) – constituindo, portanto, uma espécie de transportador da diferença.*” (HARTOG, 1999, p. 251).

É o próprio autor quem lança o questionamento: como inscrever o desconhecido e o inimaginável, o incompreensível? Hartog pontua que, nesse processo de tradução, o que se acaba por fazer é conferir ares de familiaridade à diferença:

A ‘figura do dessemelhante’ se construirá como desvio em face do que se vê aquém, na medida mesmo em que será uma combinação insólita das formas de ‘aquém’. O hipopótamo tem características do boi, do cavalo, até do javali, mas não é nem boi, nem cavalo, nem javali. Um monstro é sempre uma reunião de elementos conhecidos – e convém mesmo que os elementos sejam conhecidos, para que sua reunião seja, no conjunto, monstruosa. (HARTOG, 1999, p.262).

Ao narrar o *outro*, aproximando-o de elementos reais do universo compartilhado por narrador e interlocutor, Hartog nos diz que se cria um artifício de objetividade que permite conferir uma carga maior de alteridade ao narrado. A efetuação de correspondências, seja comparativamente, por oposição, ou pela espacialização esboçada pela descrição, cria um quadro de inteligibilidade do *outro* que, contudo, deixa em suspenso a dúvida sobre do que fala o viajante, afinal: “*Do próprio ou do outro?*” (*Idem*, p. 268).

Embora Hartog nos fale especificamente dos traços da matriz narrativa de Heródoto, Mello e Silva (2002) atenta para possíveis aproximações entre o gesto narrativo empreendido pelo historiador e as formas de narrar que perpetuaram no ocidente, incidindo também sobre as narrativas do jornalismo. Nessa perspectiva, nos permitimos lançar algumas provocações: estabelecer correspondências, avaliar, medir, atribuir um espaço-tempo do *próprio* ao universo do *outro* permitiria mesmo compartilhar com *ele* perspectivas, compreendê-lo, enunciá-lo? A que estratégias discursivas se recorre quando não se pode comparar, descrever por aproximação, opor? Se alguma face do *outro* não encontra correspondência de sentidos no

mundo do *um*, como comunicá-la, ou a ela é negada a possibilidade de existência, ainda que por racionalização?

Não queremos pontuar aqui a impossibilidade de aproximação do universo do *outro*, ou de comunicá-lo, enunciá-lo; queremos, antes, problematizar o processo de escritura sobre a diferença, sua representação, por meio do discurso e de formas textuais, a saber a de nosso interesse particular: a forma jornalística. Sem querer retardar a entrada de nosso problema central e objeto empírico, nos parece necessário perscrutar primeiro o potencial de instituição de realidades agregado por essas narrativas da alteridade, bem como indagar se a figura do *outro*, a possibilidade de acessão a seu universo de referências e sua compreensão estão colocados como inquietações para o universo do jornalismo.

2. Capítulo 2

A alteridade fabricada em texto

Como construir perspectivas alternativas acerca da produção de conhecimento sobre a 'história do mundo'? Construir histórias contemporâneas é, talvez, nos nossos dias, um dos elementos principais para a (re)emergência do sujeito outro, para além da macro-narrativa sobre a chegada impositiva e transcendental de uma consciência de matriz eurocêntrica. Mas a criação de histórias contemporâneas pressupõe o reconhecimento mútuo, o qual terá de ser criado. (Maria Paula Meneses).

2.1 Os relatos de viagem

Na construção de nosso argumento, pontuamos o conturbado plano das sociabilidades que envolve identidades e outridades em relação. Adentramos, em seguida, algumas implicações que atravessam o processo de dizer o *outro* e de produzir conhecimentos e narrativas sobre a diferença.

Nesta passagem, é ainda o processo de escritura da diferença que toma nossa atenção. Buscamos pensar como o espaço do texto é, ele próprio, lugar primordial de fabricação da alteridade. Como já nos alertou Landowski (2002), a alteridade se constitui através de uma operação semântica, não podendo ser considerada algo já dado no mundo. Também os tempos e espaços que abrigam essa operação de sentido, o autor não os entende como pré-existentes, mas como frutos de uma atividade organizante, de um trabalho de construção.

Tal perspectiva nos permite perscrutar na escritura duas possíveis implicações: um caráter inventivo e um poder ordenador, capazes de instituir realidades e valores sobre o *outro*. Buscaremos aqui aproximar os gestos performados pelos relatos de viagem e pelas escrituras historiográfica, antropológica e cinematográfica no trato da diferença, pensando de que modo as problematizações levantadas por esses universos podem incidir sobre o campo jornalístico.

Se investirmos nos caminhos dos relatos de viajantes, em tempos de colonização, encontraremos nos campos da literatura, da história e ciências naturais um notável processo de invenção das alteridades meso-americana e oriental, por exemplo. Edward Said é um dos autores que se debruça sobre tais relatos – bem como imagens, documentos e pronunciamentos políticos – buscando a constituição de um imaginário ocidental acerca do *oriente*. O conjunto de idéias aglutinadas por exploradores e viajantes sobre o então desconhecido mundo a leste da Europa, Said denomina *orientalismo*:

[noção que diz de] um modo de resolver o Oriente que está baseado no lugar especial ocupado pelo Oriente na experiência ocidental européia. O Oriente não está apenas adjacente à Europa; é também onde estão localizadas as maiores, mais ricas e mais antigas colônias européias, a fonte das suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) como sua imagem, idéia, personalidade e experiência de contraste. [...] O Oriente é parte integrante da civilização e da cultura *materiais* da Europa. (SAID, 1990, p.13-14).

O autor enfatiza o orientalismo como discurso de dominação sobre o Oriente, erigido a partir de uma consciência européia soberana. A princípio, tal discurso seria regido por ideias gerais sobre o que e quem era o oriental; em um segundo momento, funcionaria de acordo com uma lógica governada pela realidade da colonização, bem como pelo conjunto de desejos, repressões e projeções do Ocidente. Said levanta a importância de se pensar o orientalismo, não como uma conspiração imperialista ocidental, mas como uma cristalização de consciência geopolítica em textos de ordem estética, social, econômica e histórica:

[...] tais textos podem *criar*, não apenas o conhecimento, mas também a própria realidade que parecem descrever. Com o tempo, esse conhecimento e essa realidade produzem uma tradição, ou o que Michel Foucault chama de discurso, cuja presença ou peso material, e não a autoridade de um dado autor, é realmente responsável pelos textos a que dá origem. (Idem, p.103).

Said pensa o orientalismo como um sistema, no qual um discurso remete a outro e atualiza um outro, na constituição de um imaginário, de um conjunto de representações. Tal construção discursiva, desenvolvida fora e para fora do Oriente, teria sido responsável pela designação geográfica, moral e cultural dos povos de *lá*. Textos de William Jones, Anquetil-Duperron e os primeiros relatos da expedição de Napoleão ao Egito, no século XVIII, de acordo com Said, foram responsáveis por um desvelamento em larga escala do mundo oriental na Europa – a qual ficou conhecendo o Oriente mais *cientificamente*, abrindo possibilidades para habitá-lo com mais autoridade.

Um bom exemplo da construção de uma imagem do Oriente que permitisse e justificasse sua dominação pela Europa pode ser visto na fala do inglês James Balfour que, em 1910 discursa na Câmara dos Comuns, persuadindo os ingleses da necessidade de ocuparem o Egito:

Assim que surgem para a história, as nações ocidentais demonstram aquelas capacidades incipientes para o autogoverno. [...] Pode-se olhar para o conjunto da história dos orientais, no que é chamado, falando de maneira geral, de Leste, sem nunca encontrar traços de autogoverno. Todos os séculos grandiosos desses países – e eles foram muito grandiosos – foram vividos sob despotismos, sob governos absolutos. [...] um conquistador sucedia o outro conquistador; uma dominação seguia a outra; mas nunca, em todas as reviravoltas da sina e da fortuna, se viu uma dessas nações de moto próprio, estabelecer o que nós, de um ponto de vista ocidental, chamamos de autogoverno. [...] É uma coisa boa para essas grandes nações – admito a grandeza delas – que esse governo absoluto seja exercido por nós? Acho que é uma boa coisa. Acho que a experiência demonstra que sob esse governo elas têm um governo muito melhor que qualquer outro que tenham tido em

toda a história, o que é um benefício não só para elas, como sem dúvida para o conjunto do Ocidente civilizado. (BALFOUR *apud* SAID, 1990, p.43).

A justificativa de Balfour é criada de acordo apenas com a idéia ocidental do que possa vir a ser uma boa forma de governar; na contramão, qualquer outra organização política existente no Egito – e em outras futuras colônias – era negada sem que aos *nativos* fosse dada a chance de intervir ou compreender o que se passava com a ocupação do território. Os impasses éticos eram, pois, facilmente transpostos em função dos obstáculos práticos.

O que podemos extrair desse episódio ou fragmento de fala, mais que uma estratégia de dominação, é um nó de uma rede de representações que calam a diferença, calam o *outro* a que pretendem fazer conhecer. Sob a grande categoria oriental, uma extensa pluralidade de povos é condensada e essencializada. Tal processo de desvelamento e representação do Oriente traz em seu enalço, para além da colonização, uma relação de força silenciosa e insidiosa: a cristalização do Oriente como objeto de conhecimento passivo, não participativo e não-autônomo (ANWAR ABDEL MALEK *apud* SAID, 1990).

Um conjunto de imagens pitorescas envolvendo a sensualidade feminina, uma atmosfera mística-religiosa e fantasiosa, foi materializado, no século XIX, nas pinturas de orientalistas como Eugène Delacroix, em *Rua de Meca* e *A morte de Sardanápalus*, e Jean Léon Gérôme, em *O encantador de serpentes*. Tais imagens, de acordo com Said, nos podem dizer de desejos reprimidos no quadro cultural do Ocidente que, contudo, emergem na representação de uma figura de *outro*.

Nas obras literárias de Gustave Flaubert, Said percebe uma constante associação entre o Oriente e o sexo, sugerindo uma energia generativa extrema, pulsão sexual e uma sensualidade incansável conjugada a um desejo ilimitado:

Para divertir a multidão, o bufão de Mohammed Ali pegou uma mulher num *bazaar* do Cairo um dia, colocou-a sobre o balcão de uma loja e copulou publicamente com ela, enquanto o lojista fumava calmamente o seu cachimbo. [...]. Um marabu morreu há algum tempo atrás – um idiota – que por muito tempo passara por um santo marcado por Deus: todas as mulheres muçulmanas vinham vê-lo e masturbá-lo – ele acabou morrendo de exaustão – da manhã à noite era uma perpétua punheta...⁷ (FLAUBERT *apud* SAID, 1990, p.112).

⁷ Fragmento de *Flaubert in Egypt: a sensibility on tour*, trad. e ed. Francis Steegmuller, Boston: Little, Brown & Co., 1973, p. 44-45.

O Oriente, nas passagens de Flaubert, é observado à distância por um viajante que, sem se deixar envolver, descreve o Egito pintando um quadro de bizarrices. Ao relatar seu envolvimento com uma dançarina e cortesã egípcia, Kuchuk Hanem, Flaubert a transforma em protótipo de várias personagens femininas de seus romances, criando uma espécie de feminilidade oriental. Said ressalta a relação desigual de forças que permeia a produção desse tipo de representação: Flaubert, um estrangeiro, além de possuir fisicamente Kuchuk Hanem, fala por ela, a representa, seduzindo um grande número de leitores europeus na constituição de um imaginário sobre a mulher “tipicamente oriental”.

O cerzimento de imagens e textos, de ficção ou não, alavancou um lento processo de construção da alteridade oriental no Ocidente. O que nos interessa perceber nesse quadro é a produção da alteridade através de fragmentos discursivos externos, de outro tipo de sociedade, que acabaram por constituir um imaginário extremamente etnocêntrico sobre o Oriente, esculpindo sentidos sobre seu silêncio.

Fenômeno semelhante encontramos nos primeiros relatos de viajantes e colonizadores que passaram pela Meso-América e, particularmente, pelo Brasil. No já citado *A conquista da América*, de Tzvetan Todorov, vimos a postura não-dialógica de Colombo que, ao relatar, em seus diários e cartas à coroa, o encontro com os índios e as primeiras impressões da terra, demonstrava a confirmação de um grande número de pré-concepções já presentes no imaginário europeu. Todorov percebe que Colombo só fala dos homens que vê porque eles fazem parte da paisagem; suas referências aos habitantes das ilhas são feitas em meio a notas sobre a natureza, dando início à tessitura de um discurso produtor da alteridade ameríndia: “*Eram todos muito bem feitos, belíssimos de corpo e muito harmoniosos de rosto. (11-10-1492) [...] São as melhores gentes do mundo, e as mais pacíficas. (16-12-1492) [...] Não creio que haja no mundo homens melhores, assim como não há terras melhores. (25-12-1492)*”. (COLOMBO *apud* TODOROV, 1996, p.35).

Essa particularidade pacífica e quase ingênua dos índios, Colombo a reforça ao efetuar com eles trocas de objetos. Não entendendo o sistema de trocas como uma convenção, Colombo se espanta com o desapareço dos habitantes das ilhas a bens de muito valor no mundo europeu. *Como apreciar igualmente uma moeda de ouro e um pedaço de vidro? A não-lógica das transações atesta um absurdo que beiraria idiotice, para o colonizador:*

Tudo o que têm, dão em troca de qualquer bagatela que se lhes ofereça, tanto que aceitam na troca até mesmo pedaços de tigela e taças de vidro quebradas. (13-10-1492). Alguns tinham pedaços de ouro no nariz, que de

bom grado trocavam por (...) [coisas] que valem tão pouco que não valem nada. (22-11-1492). [...] Até pedaços de barris quebrados aceitavam, dando tudo o que tinham, como bestas idiotas. (COLOMBO *apud* TODOROV, 1996, p.37).

Todorov observa que as descrições que Colombo fazia sobre a generosidade dos índios acabaram por contribuir para a formação do mito do bom selvagem; aliada à crença neste mito, vinha a *simpatia* que o colonizador desenvolvera pelos índios, nutrida pelo desejo de vê-los adotar os costumes cristãos e europeus. O que podemos depreender desse tipo de relato é a efetuação de um gesto que agrega valores testemunhais, conjugado a uma produção de conhecimento e a uma ação estratégica de dominação que aliena a vontade e a existência do *outro*.

Henrique Carneiro (2001) considera essas primeiras descrições de terras desconhecidas, os relatos de viagem, não apenas um gênero literário, mas científico, político, econômico e moral. De acordo com o autor, tais textos acabaram por se firmar como fontes primárias que documentaram visões de época, trazendo testemunhos e imagens coloniais-colonizadoras, produzidas a partir das impressões do narrador e de interesses externos.

No caso do Brasil, os relatos de viajantes representaram papel capital na constituição de um imaginário sobre a terra nova, não só em Portugal e na Europa, mas também internamente. Tais relatos foram as fontes primárias mais significativas sobre o país até o século XIX, quando o romantismo chega à nossa produção literária, dando início a uma volta às origens, em busca de uma (re)fabricação da identidade nacional. (SÜSSEKIND, 1990; BATISTA, 2009).

Cartas e documentos sobre a experiência na colônia foram deixados por viajantes europeus que estiveram no Brasil, nos séculos XV e XVI, dentre eles os religiosos Manuel de Nóbrega e José de Anchieta, e os viajantes-exploradores como o português Pero Gândavo, o alemão Hans Staden e os franceses André Thevet e Jean de Léry. Em diálogo com os relatos de Léry sobre o Brasil, Michel de Certeau indaga sobre a palavra que se institui no lugar do *outro*:

Em 1556, Jean de Léry tem 24 anos. Sua Histoire, vinte anos mais tarde, dá uma forma circular ao movimento que ia de cima (*ici*, a França) para baixo (*là-bas*, os Tupi). Transforma a viagem em um ciclo. Traz de *là-bas*, como objeto literário, o selvagem que permite retornar ao ponto de partida. O relato produz um retorno de si para si, pela mediação do outro. Mas alguma coisa que escapa do texto permanece *là-bas*: a palavra tupi. Ela é aquilo que,

do outro, não é recuperável - um ato perecível que a escrita não pode falar. (CERTEAU, 2000, p.215).

Tal relação escriturária com o mundo, nos termos de Certeau, é efeito de um saber que pisa e varre *ocularmente* a terra para construir, de maneira vertical, um conjunto de representações sobre ela. Essa construção de representações verticalizadas sobre o Brasil pode ser localizada já na carta-testemunho de Pero Vaz de Caminha, em que podemos perceber o esboço de uma outra forma de humanidade e a criação da alteridade indígena através da experiência portuguesa:

Os outros dois [índios], que o Capitão teve nas naus, nunca mais aqui apareceram – do que tiro ser gente bestial, de pouco saber e por isso tão esquiva. Porém e com tudo isso, andam muito bem curados e muito limpos. E naquilo me parece ainda mais que são como aves ou alimárias monteses, às quais faz o ar melhor pena e melhor cabelo [...].

Alguns traziam uns ouriços verdes, de árvores, que, na cor, queriam parecer de castanheiros, embora mais pequenos. E eram cheios duns grãos vermelhos pequenos, que, esmagando-os entre os dedos, faziam tintura muito vermelha, de que eles andavam tintos. E quanto mais se molhavam, tanto mais vermelhos ficavam. Todos andam rapados até cima das orelhas; e assim as sobrancelhas e pestanas. Trazem todos as testas, de fonte a fonte, tintas da tintura preta, que parece uma fita preta, da largura de dois dedos. [...].

Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem nenhuma crença. (CAMINHA, *A Carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel*, 1500).

É, senão, no seio das impressões de Caminha, encarnadas em texto, que a figura da alteridade indígena toma corpo. Por meio das descrições da nova terra, em forma de relato objetivo e testemunhal, teria início a construção do que Said (1990) chamou, de um sistema de representações, no qual uma construção discursiva se ancora em outra de modo a constituir um imaginário sobre determinado povo. Tal imaginário, contudo, se constitui através da implantação de uma estratégia de dominação que, para se efetivar, *inventa* a alteridade indígena.

Observando o processo de colonização do continente africano, Maria Paula Meneses (2008) ressalta que a criação de uma alteridade vazia, desprovida de algum conhecimento e pronta para ser preenchida pelo saber e cultura do Ocidente, foi o suporte justificativo para que os colonizadores transportassem sua civilização para os povos então primitivos ou

selvagens. Podemos perceber esse mesmo gesto no caso da colonização do Brasil, em que os indígenas são transformados em objetos naturais.

Em *História da Província de Santa Cruz*, Pero Magalhães Gândavo, descreve, nos primeiros capítulos, as qualidades da terra, a divisão das capitanias, como vive a gente portuguesa que estava aqui, os alimentos e frutas, os animais, um possível monstro marinho morto na capitania de São Vicente e, somente no décimo capítulo Gândavo diz “Do gentio que há nesta província, da condição e costumes delle, e de como se governam na paz”:

Estes Indios sam de côr baça, e cabelo corredio; tem o rosto amassado, e algumas feições delle á maneira de Chins. Pela maior parte sam bem dispostos, rijos e de boa estatura; gente mui esforçada, e que estima pouco morrer, temeraria na guerra e de muito pouco consideraçam: sam desagradecidos em gran maneira, e mui deshumanos e crueis, inclinados a pelejar, e vingativos por extremo. Vivem todos nus, descansados, sem terem outros pensamentos senam de comer, beber, e matar gente, e por isso engordam muito, mas com qualquer desgosto pelo conseguinte tornam a emmagrecer, e muitas vezes pode delles tanto a imaginaçam que se algum deseja a morte, ou alguem lhe mete em cabeça que ha de morrer tal dia ou tal noite nam passa daquele termo que nam morra. [...] Sam mui deshonestos e dados á sensualidade, e assim se entregam aos vícios como se nelles nam houvera razão de homens [...].

[...] nam posuem nenhuma fazenda, nem procuram adqquiri-la como os outros homens, e assi vivem livres de toda a cobiça e desejo desordenado de riquezas [...]. (GÂNDAVO, 1576, cap. X)

Huma das cousas em que estes Indios mais repugnam o ser da natureza humana, e em que totalmente parece que se extremam dos outros homens, he nas grandes e excessivas crueldades que executam em qualquer pessoa que podem haver ás mãos, como nam seja de seu rebanho. Porque nam tam somente lhe dam cruel morte em tempo que mais livres e desempeidos estam de toda a paixão; mas ainda depois disso, por se acabarem de satisfazer lhe comem todos a carne usando nesta parte de cruezas tam diabólicas, que ainda nellas excedem aos brutos animaes que nam tem uso de razam nem foram nascidos para obrar clemência. (GÂNDAVO, 1576, cap. XII).

Neste breve relato, com algumas nuances contraditórias, conjuga-se uma força discursiva a um lugar de autoridade ocupado pelo narrador: observador atento e imparcial. Miriam Leite destaca uma possível posição de vantagem do narrador por ser ele alguém “de fora” e estar ali “de passagem” (LEITE *apud* CORREA, 2005, p.5). De acordo com a autora, por não precisar ser aceito pelo grupo, o viajante legitima um lugar seguro e coletivamente entendido como neutro, para a produção de seu relato. Sob o olhar que se apresenta objetivamente descritivo, fica obscurecida uma possível retórica de produção da alteridade,

que vimos em Hartog (1999), obliterando os obstáculos de compreensão do *outro*, bem como os impasses lingüísticos e culturais enfrentados para inscrever a diferença em narrativa.

Nosso movimento em direção aos relatos de viagem busca perscrutar aproximações do gesto textual dos viajantes com o gesto empreendido por narrativas jornalísticas contemporâneas que se lançam à representação de povos *outros* e diferentes formas de ser que habitam o mundo. Não mais com o intuito colonizador ou desbravador de terras e povos nunca antes conhecidos, mas com um apelo por vezes turístico, e com uma forma que se aproxima em muito dos diários de viagem, as narrativas do jornalismo ocupam o espaço midiático fabricando diversas figuras de outridade. Podemos perceber nelas uma retórica próxima à dos viajantes, com a presença do narrador-testemunha, a ferramenta da descrição aparentemente objetiva, uma motivação por compreender e elucidar formas de vida, bem como resquícios identitários que perpassam a construção de sentidos – tais aspectos serão trabalhados com mais cuidado na caracterização de nossa empiria.

Na abertura de seus *Tristes Trópicos*, Lévi-Strauss problematiza a desenfreada produção de relatos sobre terras distantes feitos por aventureiros, deambuladores e, se quisermos alargar a discussão, incluamos neste bojo também a figura do jornalista:

A Amazônia, o Tibet e a África invadem as lojas sob a forma de livros de viagens, relatórios de expedições e álbuns de fotografias, em que a preocupação do efeito é demasiado predominante para que o leitor possa apreciar convenientemente o valor testemunhal que encerram. [...] Ser explorador é agora uma profissão; profissão que não consiste, ao contrário do que poderia parecer, em encontrar, ao cabo de anos e anos de estudo, factos até então ocultos, mas sim em percorrer um número elevado de quilômetros, juntando diapositivos e filmes, de preferência coloridos, graças aos quais se encherá uma sala, durante vários dias seguidos, com uma multidão de ouvintes para os quais frases ocas e banalidades se transmutarão em revelações [...].

O que é que ouvimos nessas conferências ou vimos nesses livros? O rol dos caixotes transportados, as partidas do cãozinho de bordo e, à mistura com anedotas, fragmentos desbotados de informação que se encontram desde há séculos em todos os manuais e que uma dose de impudor pouco vulgar, ainda que proporcional à ingenuidade e ignorância dos consumidores, ousa apresentar como testemunho ou, sei lá, como uma descoberta original. (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 12).

Antes de adentrarmos a forma e os mecanismos de construção das narrativas da diferença no universo midiático, nos interessa indagar se o *outro* e a inscrição da alteridade

constituem-se como preocupações para o campo do jornalismo. Para iluminar nosso percurso, faremos um breve recuo nos universos da antropologia, da história e do cinema documentário.

2.2 Quando o outro está presente no olhar de um campo de conhecimento

Os campos da Antropologia e da História são marcados por debates que se voltam para seus próprios gestos escriturísticos, problematizando perspectivas, métodos e posicionamentos adotados para inscrever os povos e os tempos.

Certeau (2000), ao alinhar reflexões que atravessam a etnologia e a história, já nos disse que a escrita pode furtar a palavra do *outro*, colocando sempre em causa uma relação de poder. O autor busca entender a operação historiográfica enquanto prática articulada por um lugar (um recrutamento, uma profissão), por procedimentos de análise (uma disciplina) e pela construção textual (uma literatura). Estabelecer tais pontos de partida para problematizar o gesto historiográfico, de acordo com Certeau, pode permitir a atribuição de linhas precisas às leis silenciosas que instituem um saber por meio do texto. Desta maneira, admite-se que a História faz parte da "realidade" da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada enquanto "atividade humana".

O autor pontua o processo de desconstrução do lugar da História, com Raymond Aron, no final dos anos de 1930, que desvestiu a escritura historiográfica de seu cientificismo objetivo, abrindo espaço para uma visão de que a História se faz em diálogo com um sistema de referências do corpo social e que os fatos são constituídos pela introdução de um sentido na objetividade.

A tematização do lugar de fala da História, bem como de sua ação organizadora de tempos e sentidos, acompanha, quase simultaneamente, uma redefinição das coordenadas que guiam seu processo escriturístico. Sob a influência das ciências sociais, a partir dos anos 1920-30, a escrita historiográfica sofre uma guinada e abriga o que autores como Le Roy Ladurie e François Furet (*apud* REIS, 2000) chamam de *Nova História*, marcando o rompimento com a linearidade e a predeterminação do tempo histórico. Tal *Nouvelle Histoire* teve como principais articuladores Lucien Febvre, Marc Bloch e Fernand Braudel reunindo demais pesquisadores e professores na corrente conhecida como Escola dos *Annales*. Mais à frente veremos que várias foram as fases dos *Annales*, mas podemos elencar, por ora, seus principais rompimentos com a história tradicional:

[...] abandonou o pressuposto da história produzida pelo sujeito consciente através do Estado-Nação, recusando a história política; [...] abandonou o pressuposto do estudo do singular, do específico, do irrepetível, recusando o “evento”; abandonou o pressuposto do fim que justifica todo o passado, o presente e o futuro, recusando a forma narrativa do discurso histórico; abandonou o pressuposto do sujeito de consciência cívica, de si ou de classe, recusando a ação social prescrita por essas consciências; abandonou o pressuposto da história partidária, parcial, a serviço de poderes religiosos e políticos recusando a ideologização do discurso histórico; abandonou o pressuposto do tempo cronológico, linear, irreversível, recusando o evolucionismo progressista; abandonou o pressuposto da história conhecimento do passado, recusando a “história-museu”. (REIS, 2000, p.67).

Peter Burke (1992) ressalta a dificuldade em se caracterizar a Escola dos *Annales* de uma maneira mais generalizante. De acordo com o autor, o movimento dos historiadores se unifica – como pudemos notar – principalmente em torno daquilo a que se opõe. Contudo, Burke retira das oposições algumas coordenadas, sendo uma delas o entendimento de que a realidade é social e culturalmente constituída. Essa visada acabou por instigar, futuramente, uma aproximação entre a História e a Antropologia – convergência que permite identificar mais um traço comum da escola dos *Annales* e seus desdobramentos: a atenção às diferenças sociais e regionais (ARIÈS, 2005). Burke ressalta ainda a preocupação dessa corrente teórica com a expressão das pessoas comuns e sua experiência da vida social; aos poucos, uma modificação do conceito de fonte histórica foi ocorrendo, de modo que os documentos oficiais, os grandes autores e as grandes personalidades abriam espaço para as ideias dos homens comuns. A inserção de uma pluralidade maior de fontes na operação historiográfica vem ancorada na problematização do gesto de objetivação do mundo realizado pela História e desloca a compreensão de que ela é uma ciência que registra fatos objetivos. Ganha lugar o entendimento de que a escrita historiográfica se deve fazer por meio da heteroglossia, ou seja, promovendo a articulação e a iluminação de vozes variadas e opostas. Dessa maneira, é despertada uma preocupação com a abrangência da atividade humana e também um interesse pela construção de uma *história-vista-de-baixo*, em que o passado seja resgatado e reconstruído de modo a envolver o olhar do homem ordinário sobre o vivido.

Podemos perceber, neste ato de reorientação da historiografia, a emergência de uma nova maneira de interpelar os tempos, atenta a uma não-dada objetividade do mundo, à indagação constante e, concomitantemente, à inscrição dos sujeitos no tempo histórico. A História ganha o caráter de processo, passa a ser pensada como lugar de contradições e busca interessada do presente em direção ao passado: “*essa nova história reabre constantemente o*

passado em vez de reconstituí-lo definitivamente. Ela o retoma, o remaneja, o rediscute, estimulada pelas experiências do presente, que é sempre novo e exige, para se pensar, a reabertura do passado”. (REIS, 2000, p.75).

Três fases podem ser pontuadas no desenrolar do pensamento dos historiadores que constituíram a escola dos *Annales*, ainda de acordo com Peter Burke (1992): a primeira delas marca principalmente o rompimento com a História tradicional, o partidário histórico e a abordagem centrada nos grandes eventos; a segunda fase consolida alguns conceitos (estrutura, conjuntura) e métodos de abordagem (como o entendimento da História como processo de longa duração, firmado por Braudel); já a terceira fase seria mais marcada pelo entrecruzamento da História com a Antropologia, dando origem ao que o autor concebe como *Nova História Cultural*. Nesta terceira fase, as temáticas econômica e social não foram subsumidas, mas buscava-se entendê-las por meio do operador semântico da cultura – conceito que, aliás, também foi rediscutido e complexificado à luz da Antropologia.

Esse momento, ou essa geração, dos *Annales* nos interessa particularmente. Diogo Roiz (2007) aponta que a *Nova História Cultural*, para muitos historiadores, foi proveniente da agitação de idéias e divergências vividas em maio de 1968, na França, abrindo caminho para o desenvolvimento de estudos sobre o cotidiano, as mentalidades e a cultura popular; sendo as práticas e as representações sociais seu interesse principal. No correr dos anos de 1960-70, a historiografia dos *Annales* desloca seu foco de atenção da base econômica para a *superestrutura*, realizando o movimento que Burke pontua como *do porão ao sótão*.

Nessa época, ganha espaço um novo *gênero* historiográfico, por assim dizer, fruto desse diálogo com a Antropologia: a *Micro-História*, que vem recusar os modelos de explicação macro-estruturais e as grandes narrativas. Para os pensadores da *Micro-História* é preciso validar a luta dos pequenos, que muitas vezes não se mostra como luta organizada, coletiva, institucionalizada, mas como mecanismos diminutos de resistência. A partir dessa abordagem, a sociedade é entendida como um conjunto de relações dinâmicas cujas molas propulsoras são os sujeitos históricos e não somente as instituições. Na visada da *Micro-História*, é olhando para as práticas sociais dos sujeitos comuns que se poderá perceber a fabricação da ordem social:

Por um lado, movendo-se numa escala reduzida, permite em muitos casos uma reconstituição do vivido impensável noutros tipos de historiografia. Por outro lado, propõe-se indagar as estruturas invisíveis dentro das quais aquele vivido se articula.” (GINZBURG *apud* SPIG, 2006, p.205).

Le Roy Ladurie teria sido um dos primeiros historiadores, de acordo com Burke, a buscar remontar uma dada cultura e sociedade (a mediterrânea) através de histórias individuais e de outros tipos de fontes:

Le Roy foi um dos primeiros a usar os registros da inquisição para a reconstrução da vida cotidiana e suas atitudes [...]. A novidade de sua abordagem está em sua tentativa de escrever um estudo histórico de comunidade no sentido antropológico – não a história de uma aldeia particular, mas o retrato da aldeia, escrita nas palavras dos próprios habitantes, e o retrato de uma sociedade mais ampla, que os aldeãos representam. *Montaillou* [obra do autor em questão] é um primeiro exemplo do que viria a se chamar de ‘micro-história’. Seu autor estudou o mundo através de um grão de areia, ou, em sua própria metáfora, o oceano através de uma gota de água. (BURKE, 1990, p.96-97).

Nessa perspectiva, é o *outro* quem dá acesso ao historiador a uma dada realidade, uma estrutura, uma forma de organização social. É pelo intermédio da figura de vários *outros* que se interpela e reconstrói o passado. Helena Rosa (2007) nos diz que a *Micro-História* torna possível a historiografia dos anônimos, dos esquecidos, ajustando o foco no particular e não no geral. Neste momento, grupos sociais que eram deficientemente representados ganham mais atenção dos historiadores que buscam não se restringir apenas às fontes oficiais.

Ginzburg (1991), nome significativo na constituição da *Micro-História*, aponta que os historiadores das sociedades antigas não podiam indicar suas fontes como os antropólogos o fazem; já nessa perspectiva historiográfica, a relação com as fontes de informação, os tipos de documentos procurados e o olhar que se lançava a eles se transforma. Burke (1992) ressalta a maneira como Ginzburg manejava suas fontes, também registros da inquisição, como em Le Roy Ladurie, e nos deixa perceber essa mudança empreendida pelo gesto dos micro-historiadores:

[estes] historiadores da cultura *popular* tentam reconstruir as suposições cotidianas, comuns, tendo como base o registro do que foram acontecimentos extraordinários nas vidas do acusado: interrogatórios e julgamentos. Tentaram reconstruir o que as pessoas pensavam, baseando-se naquilo que os acusados, que podem não ter sido um grupo típico, tinham preparado para dizer na situação incomum (para não dizer terrificante) em que se encontravam. (*Idem*, p.25).

Os historiadores estavam, neste momento, motivados por retratar o socialmente invisível e ouvir “o inarticulado, a maioria silenciosa dos mortos”. (*Idem*, p.26).

No Brasil, Laura Vergueiro de Mello foi um dos expoentes dessa geração da *Micro-*

História. A autora remonta o contexto da sociedade mineradora em *Opulência e miséria nas Minas Gerais* (1981), buscando perceber não somente o processo econômico de exploração que se desenvolvia, mas a maneira como os atores sociais marginais atravessavam esse período, dando atenção especial à escravidão, aos homens livres pobres que vagavam pelos arraiais e aos pequenos mineradores, que também viviam com dificuldade. Ainda muito motivada pelo pensamento de Caio Prado Júnior⁸, no sentido de discutir a colonização, Laura Vergueiro pensa uma dimensão histórica-econômica mais ampla, contudo, o faz através do resgate diminuto do cotidiano dos homens comuns.

Também passam a ser apreciados como fontes para essa *História Cultural*, nascida do encontro com a Antropologia, os depoimentos ou testemunhos diretos. Começa a se consolidar uma perspectiva de construção histórica que se utiliza da entrevista como principal ferramenta de pesquisa: a *História Oral*. Rosa (2007) relaciona os gestos da *Micro-História* e *História Oral* e a motivação de ambos por recuperar o vivido. De acordo com a autora, a *História Oral* teria a proposta de transformar seus objetos de estudo em sujeitos, recuperando tempos a partir da fala de quem os atravessou:

Essa abordagem possibilitou uma abertura para aceitação do valor dos testemunhos diretos, ao neutralizar as tradicionais críticas e reconhecer que a subjetividade, as distorções dos depoimentos e a falta de veracidade a eles imputada podem ser encaradas de uma nova maneira, não como uma desqualificação, mas como uma fonte adicional de pesquisa. (ROSA, 2007, p.03).

Importante notar que com a aceitação do testemunho como fonte para o trabalho historiográfico, caminha também uma visão do sujeito em relação ao tempo histórico: este último é entendido como fabricado pela ação do sujeito no mundo, bem como pelos seus “sentimentos, emoções, vivências, desejos, sonhos” (*Idem*, p.10). Podemos perceber aqui que a figura do *outro* e a necessidade de inscrever sua fala e sua perspectiva são fatores que reorientam a maneira de tecer a História; as propostas de tais práticas historiográficas se mostram mais abertas ao diálogo e à procura da inscrição da pluralidade em texto.

Como campo legítimo de instituição de alteridades por meio do texto, e por meio de seu saber, a Antropologia comporta também um movimento de ordem epistemológica que

⁸ Caio Prado Júnior foi um dos intelectuais marxistas que, a partir da década de 1930, influenciou fortemente a historiografia nacional, mobilizando principalmente o tema do não-rompimento do laço colonial, bem como a busca por meios que viabilizassem a superação do *sentido de colonização* e da nossa dependência política, econômica e cultural. Além disso, Reis (1999) ressalta a crença de Caio Prado na capacidade do *povo mestiço* brasileiro e em sua eficácia histórica.

centraliza a compreensão do *outro* como problema. Diferente da História, ela realiza uma operação semântica de construção da alteridade no tempo presente e traz, em seu encaixo, de maneira muito mais enfática, os conflitos da relação intercultural. Passemos, então, à reflexão sobre a escritura antropológica – como dissemos a princípio, de modo a buscar questões que incidam sobre a problematização da inscrição da diferença no campo do jornalismo. Buscamos esboçar aqui não propriamente um debate sobre distintas correntes teóricas e abordagens da antropologia; antes, cerzimos algumas provocações que a disciplina se coloca a respeito do trabalho de campo e da feitura do relato etnográfico.

Na compilação de seus ensaios em *O saber local*, Geertz introduz a discussão sobre a natureza do trabalho antropológico, lembrando o alvoroço decorrido da publicação póstuma dos diários de campo de Malinowski, realizada pela viúva do antropólogo, também ela membro do clã da profissão. No diário, estava confessa a intolerância de Malinowski com os modos de vida dos nativos e seu desejo de não estar com eles enclausurado; a possibilidade de empatia completa, de enxergar o mundo com os olhos do *outro*, foi colocada em xeque e o trabalho do antropólogo desvestido de sua fantasiosa aura romântica. A figura do pesquisador como um *semicamaleão* – buscando se inserir e adaptar ao ambiente a ponto de quase não ser notado, um *milagre ambulante em empatia, tato, paciência e cosmopolitismo*, nas palavras de Geertz – é desconstruída pelos conflitos vividos e registrados por um de seus criadores. Ao questionar o mecanismo da empatia e buscar um lugar que melhor pudesse possibilitar um entendimento do *modus vivendi* do nativo, Geertz indaga:

Como é possível que antropólogos cheguem a conhecer a maneira como um nativo pensa, sente e percebe o mundo? (...) A questão é epistemológica. Se é que vamos insistir – e, na minha opinião, devemos insistir – que é necessário que antropólogos vejam o mundo do ponto de vista dos nativos, onde ficaremos quando não pudermos mais arrogar-nos alguma forma unicamente nossa de proximidade psicológica, ou algum tipo de identificação transcultural com nossos sujeitos? (GEERTZ, 2000, p.86).

Geertz problematiza o fato de que caso não se encontrasse correspondência próxima ou identificação entre os hábitos dos nativos e do antropólogo e não fosse possível racionalizar tais hábitos, entendê-los, acabava-se por omiti-los. Para o autor, a empatia não pode se constituir como caminho de acesso ao universo do *outro*. O que Geertz propõe, de maneira simplificada, é realizar uma descrição densa da teia de práticas e significações de cada cultura e buscar nela relações sistemáticas que possam dizer da visão de mundo do *outro*.

O autor insiste que o trabalho do antropólogo não é de observação, mas de interpretação. Desse modo, o etnógrafo não pode captar o *que* o nativo percebe, mas *como* ele percebe o mundo. Buscando assentar sua discussão na análise e estruturação do relato antropológico, Geertz tenta fugir de uma possível abordagem psicologizante que sondasse que tipo de *constituição psíquica* deve ter um antropólogo e como ele deve se colocar *embaixo da pele do outro*. Assim, para o autor, a matéria bruta do trabalho antropológico deve ser as formas simbólicas: palavras, imagens, instituições, gestos, comportamentos com os quais o *outro* se representa para si mesmo e para seus pares; e é, senão, por meio da análise diminuta e contextual dessas formas simbólicas, bem como pelo estabelecimento de relações entre elas, que o pesquisador pode chegar a compreender e inscrever a alteridade em seu relato.

Geertz nos diz que a compreensão do manejo das informações e *dados*, e o aperfeiçoamento da análise – como formas de aproximação do universo do *outro* e de produção de conhecimento – só poderão ser aprimorados ao se problematizar o trabalho de campo e a etnografia. Para isso, o autor atenta para uma certa dimensão de ficcionalização presente no relato antropológico:

[...] os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um ‘nativo’ faz a interpretação em primeira mão: é a *sua cultura*. Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de *factio* – não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimentos de pensamento. (GEERTZ, 1978, p.25-26).

É essa dimensão de fabricação, de ficção, que ameaça o status objetivo do conhecimento antropológico, de acordo com Geertz. Contudo, estar ciente da não separação entre o representado e um possível conteúdo substantivo, pode permitir que os antropólogos se preocupem menos em transpor fatos primitivos e entalhá-los no relato etnográfico, de modo quase intacto, concentrando-se mais na análise das formas simbólicas, em sua contextualização, por meio de uma descrição que permita captar e distinguir um piscar de olhos de um tique nervoso, este outro de uma zombaria ou de uma interação ou um acordo nas entrelinhas entre dois indivíduos.

Para o autor, o objetivo da Antropologia é alargar as possibilidades do discurso humano e ela o faz através da inscrição dos discursos sociais em seus relatos; é isso que Geertz quer nos chamar a ver: o antropólogo escreve. Embora tal nota possa parecer demasiado óbvia, ela vem nos mostrar que o fazer antropológico não depende apenas de

observar, registrar objetivamente, mas, sobretudo, de interpretar e estabelecer sentidos, reconstituir contextos, por meio da escritura. Tomando de Ricoeur uma perspectiva a respeito do que a escrita fixa, Geertz destaca que o que os antropólogos tentam inscrever não é o discurso social bruto do qual não são atores, nem simplesmente o que foi dito pelos atores concernidos num acontecimento, mas também “[...] o significado do acontecimento de falar”. (Ricoeur *apud* GEERTZ, 1978, p.29).

Essa reflexão sobre a maneira de inscrever o *outro* caminha junto com a compreensão da cultura como um sistema simbólico, ou melhor, como rede de signos compartilhados. O entendimento semiótico da cultura leva Geertz a dizer que a Antropologia é uma ciência que não está à procura de leis universais, de um denominador comum do humano, mas uma ciência interpretativa que busca o significado; e o potencial dessa abordagem semiótica da cultura é: “[...] *auxiliar-nos a ganhar acesso ao mundo conceptual no qual vivem os nossos sujeitos, de forma a podermos, num sentido um tanto mais amplo, conversar com eles*”. (GEERTZ, 1978, p.35).

O trabalho microscópico da Antropologia interpretativa, ao buscar as estruturas conceituais que envolvem os atos dos nativos, possibilitaria a criação de uma atualidade sensível com os sujeitos retratados, permitindo pensar e experienciar o mundo “criativa e imaginativamente *com eles*.”⁹. (*Idem*, p.34). Dessa maneira, Geertz nos diz que a Antropologia que se faz privilegiando a interpretação deixaria de responder às perguntas mais profundas do universo do antropólogo para procurar enxergar questões e respostas outras que diferentes comunidades humanas vêm se colocando.

Essa atualidade sensível, da qual fala o autor, uma quase comunhão comunicativa, alcançada com o nativo via Antropologia interpretativa e descrição densa, é questionada por Rita Segato (1992) ao pensar o discurso racional da Antropologia frente ao sagrado. A autora, na verdade, investe numa crítica dupla: primeiro ao relativismo e, então, à Antropologia interpretativista, que o acompanha. Para desenvolver sua discussão, Segato nos relata uma experiência de campo vivida por ela, ao estudar os cultos evangélicos e o catolicismo popular, em Jujuy, noroeste da Argentina. A princípio, seu propósito era pensar articulações entre componentes ideológicos e interacionais da comunidade, de modo que o discurso racional pudesse alcançá-los. Todavia, ao entrevistar os *fiéis*, a autora foi muitas vezes interpelada pelo

⁹ Um dos caminhos que a antropologia adotou para buscar compartilhar o mundo com o nativo, no processo de produção de representações, foi a observação participante, que implica na interação pesquisador/pesquisado e na valorização dos depoimentos diretos.

tipo de compreensão que ela desejava estabelecer para pensar as práticas religiosas: o que seus entrevistados reclamavam é que racionalmente ela não os poderia entender, pois se tratava de uma experiência de ordem emocional, espiritual, que não caberia no plano da lógica, da razão. Outro entrevistado teria até insistido em convertê-la, enxergando-a como uma alma a ser ganha – postura que a permitiu perceber que o lugar neutro e alheio que o pesquisador pensa estabelecer para si, no trato do/com o *outro*, é um falseamento.

A partir desse episódio, Segato destaca as fragilidades que rondam o processo de relativizar a cultura e o lugar da diferença, ou seja, a atitude do antropólogo de flexibilizar o sistema cultural e o conjunto de valores que abrigam as práticas do *nativo*, para, então, interpretá-las:

O relativismo encontra sua fronteira mais intransponível na maneira em que o nativo experimenta o seu absoluto, não enquanto proposição, mas enquanto experiência vivida na interioridade. Fica claro que, na minha missão antropologizante, parti da exclusão dessa experiência, tentando transformá-la em palatável para as Ciências Sociais estabelecidas. A coordenada vertical da fusão afetiva com a divindade devia ser projetada, de alguma maneira, sobre a coordenada horizontal da vida mundana; outro tipo de imaginário tentava sufocar, fazer calar o imaginário do nativo. Por outra parte, esta operação [...] levava-me necessariamente a me excluir, de início, da experiência que me era relatada. Não ficava claro se essa auto-exclusão era uma pré-condição para realizar o rodeio racional ou uma consequência deste rodeio. (SEGATO, 1992, p.03).

Segato se vê, assim, numa contradição difícil de ser transposta, que envolvia a dureza, ou a racionalidade, de seus questionamentos frente à experiência que lhe era narrada. Relativizar a diferença radical por meio de um discurso interpretativo poderia, assim, trair a experiência que o relato etnográfico deveria revelar. De acordo com a autora, no passo da relativização, o antropólogo investe em uma atitude intelectual, elaborada num método, que confere a ele um papel ativo-decifrador que *resolve* a diferença e não se rende a contemplá-la.

Ainda em sua crítica ao *rodeio racional* que faz a mediação do encontro com o *outro*, a autora resgata as contribuições de Susan Sontag sobre a crítica da arte contemporânea: “interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer, edificar, um mundo fantasmagórico de significados”. (SONTAG *apud* SEGATO, 1992, p. 08).

Se Geertz elege o estabelecimento de relações de significação entre as formas simbólicas como principal foco do antropólogo, Segato entende este processo de elaboração de sentido ou interpretação como uma busca de inteligibilidade que pouco pode dizer do universo do *nativo*. Nesse processo de tradução, que vigoraria por trás do interpretativismo, a

diferença radical que não encontra correspondentes, que não é passível de ser relativizada e racionalizada, pode acabar omitida. Conferir proeminência ao aspecto cognitivo sobre o imaginativo, à compreensão sobre a experiência, para a autora, pode conduzir ao sacrifício de um rico imaginário presente nas práticas sociais do *outro*.

Segato enfatiza que esse caminho escolhido por Geertz, de traduzir via interpretação, pode promover o desencantamento do mundo, quando a antropologia deveria, contudo, se entregar à não-resolução da diferença, à não-equalização das formas simbólicas, à realização do choque radical de alteridades, e, por fim, à volta ao assombro, ao estranhamento e à mitologização do mundo, através dos relatos etnográficos. Desse modo, a autora clama à etnografia que mire, sim, a possibilidade de intelecção, mas que também busque recriar para o leitor a experiência do choque da alteridade, ressoando no texto o absoluto do *outro*.

Nessa direção, o livro *A invenção da cultura*, de Roy Wagner (2010) – originalmente publicado em 1975, pouco depois de *A interpretação das culturas* (publicado nos Eua em 1973) – talvez nos ajude a irrigar a discussão sobre a inscrição da alteridade em texto, e também sobre o fazer antropológico, na medida em que apresenta uma via diferente do interpretativismo. O autor destaca a centralidade da noção de experiência e da relação, entre antropólogo e nativo, no processo de constituição de diferenças e de escritura do *outro*.

Para Wagner (2010) a Antropologia trabalha a noção de cultura como uma maneira de falar do homem e da diversidade do humano; e, ao falar do total de capacidades de um indivíduo como *cultura*, o antropólogo, inevitavelmente, usa sua própria cultura para estudar outras:

Assim como o epistemólogo que considera o ‘significado do significado’, ou como o psicólogo que pensa sobre como as pessoas pensam, o antropólogo é obrigado a incluir a si mesmo e seu próprio modo de vida em seu objeto de estudo, e investigar a si mesmo. (WAGNER, 2010, p.28).

Na medida em que considera o antropólogo como parte constituinte de seu objeto de investigação, Wagner nos mostra a centralidade da relação no processo de construção de conhecimento, no campo da antropologia. E, por esse motivo, o autor defende uma objetividade relativa no lugar de uma objetividade absoluta – que exigiria a anulação do sujeito antropólogo e de sua cultura. É, então, a ideia de cultura que coloca o pesquisador em pé de igualdade com seus sujeitos estudados, pois ambos possuem seus quadros de representações e referências que se encontram e se relacionam:

Como sugere a repetição da raiz relativo, a compreensão de uma outra cultura envolve a relação entre duas variedades do fenômeno humano; ela visa a criação de uma relação intelectual entre elas, uma compreensão que inclua ambas. A ideia de relação é importante aqui, pois é mais apropriada à conciliação de duas entidades ou pontos de vista equivalentes do que noções como ‘análise’, ou ‘exame’, com suas pretensões de objetividade absoluta. (*Idem*, p. 29).

O antropólogo, pois, parece experienciar seu objeto de estudo a partir de suas próprias referências culturais e se valer dessa experiência para produzir sentidos sobre o *outro*; no trabalho de campo ele acaba por se tornar um elo entre as culturas devido à sua vivência em cada uma delas. Dessa maneira, o autor arrisca dizer que o antropólogo realiza uma *invenção* da cultura que estuda, sendo a relação firmada em campo mais *real* que as coisas ou os sentidos que ela estabelece.

Tal invenção, contudo, não diz respeito a um processo ficcional, mas a um processo de observação, aprendizado e experiência. É no encontro, ou no choque entre culturas que ambas se fabricam, uma à outra, e dão a ver a constituição de alteridades. Antes do choque, da contraposição de mundos, Wagner nos diz que não há cultura, e sim, vida. A cultura do *outro* é, então, inventada como algo que extrapola um dado regime de vida e o que era percebido como vida pelo próprio antropólogo (representações dentro de seu próprio universo simbólico) passa a ser inventado, na contramão, como sua cultura. Num exemplo, talvez um pouco banal, poderíamos dizer que determinada forma de alimentação, até então não percebida como cultural, só se transforma em cultura no momento em que choca com outra variedade: o pão de queijo torna-se cultura do mineiro, ao chocar-se com o acarajé, do baiano. É na relação que *um* e *outro* se criam, se dão a ver e expandem também suas possibilidades de existência

A produção de sentido sobre o *outro* e, ao mesmo tempo, sobre si, passaria, portanto, mais pela experiência da mediação do encontro, do choque cultural, que propriamente pela interpretação e análise das formas simbólicas do nativo. E o relato antropológico, de acordo com Wagner, diria respeito à objetificação do que se experiencia em campo como cultura – o que faz com que um conjunto de vivências e estranhamentos aponte significados. Dessa forma, o trabalho da Antropologia se caracterizaria pelo choque de valores que emergem de uma relação e não propriamente pelo esboço fiel de uma forma cultural por meio da interpretação.

O esforço do antropólogo para compreender os sujeitos que estuda, e significá-los para comunicá-los a outros, parte de sua capacidade criativa de produzir significado com as referências de sua própria cultura. Nesses termos, podemos admitir, menos forçosamente, a ideia de invenção, é o que nos diz Wagner, pois ao tentarmos representar um objeto de estudo, o estamos criando dentro de outro quadro de valores. Por essa razão, o processo de invenção/tradução, comportará sempre possibilidades de uma traição reflexiva. Explicamos: a traição pode ocorrer em relação a uma representação deficiente do *outro*, mas compreende também uma dimensão de corrupção da linguagem e do universo de representações do próprio antropólogo, quando nomeia ou classifica uma cultura distinta. Ao categorizar uma dada vivência de uma comunidade tradicional enquanto um *ritual*, por exemplo, a própria noção de *ritual*, enraizada na cultura do antropólogo sofrerá modificações, alargará seus horizontes, será também (re)inventada:

[o] ato ‘seguro’ de tornar o estranho familiar sempre torna o familiar um pouco estranho. E quanto mais familiar se torna o estranho, ainda mais estranho parecerá o familiar. [...] A *Cultura* que vivenciamos é ameaçada, criticada, contraexemplificada pelas *culturas* que criamos, e vice-versa. (*Idem*, p.39-40).

Ao centralizar a importância da relação e da reflexividade no trabalho de campo, o autor subverte a máxima de Geertz de que *somos todos nativos* dizendo que, não obstante, *todos somos antropólogos*. Se é o encontro que permite que as alteridades se estabeleçam e a cultura seja percebida e inventada, Wagner nos chama a considerar também a invenção que o nativo faz do antropólogo. A presença do *forasteiro* em campo faz emergirem diferentes atitudes e interesses dos sujeitos estudados¹⁰ e, ao tomar em conta as atitudes do nativo em direção ao antropólogo, a atividade de invenção poderá acontecer mais conjuntamente, de modo mais dialógico:

Se nossa cultura é criativa, então as ‘culturas’ que estudamos, assim como outros casos desse fenômeno, também têm de sê-lo. Pois toda vez que fazemos com que outros se tornem parte de uma ‘realidade’ que inventamos sozinhos, negando-lhes sua criatividade ao usurpar seu direito de criar, *usamos* essas pessoas e seu modo de vida e as tornamos subservientes a nós. E se criatividade e invenção emergem como *as* qualidades salientes da cultura, então é para elas que nosso foco deve voltar-se. (*Ibem*, p. 46).

¹⁰ Wagner relata sua experiência de campo ao estudar o povo *Daribi*, na Nova Guiné, que se espantava e se apiedava com o fato de ele não ser um homem casado. Esse espanto recorrente teria apontado questões cruciais que ele não estava considerando em seu relato etnográfico, como o celibato e as relações de gênero.

Dessa forma, a relação – tomando em conta a criatividade, as atitudes e dúvidas do nativo em confronto com os interesses do antropólogo – torna-se o lugar de compartilhamento com o *outro* e, ao mesmo tempo, a medida de uma invenção recíproca. O que nos chama atenção na abordagem de Wagner é que ela parece escapar dos extremos do subjetivismo e do objetivismo em prol de uma abordagem interacional.

Tal centralização da relação como *locus* privilegiado de construção de sentido *com o outro* – e não somente *sobre ele* – pode ser perscrutada também nas reflexões que alimentam o cinema documentário. Passemos, então, a alguns questionamentos levantados pela prática dessa escritura fílmica a respeito da relação com a diferença.

2.3 Captar imagens do outro

Conjugando questionamentos emergentes na Antropologia com as potencialidades do audiovisual, em busca de inscrever as diferenças do mundo, o cinema-verdade de Jean Rouch estremeceu as maneiras de filmar o *outro*, ainda em meados de 1950.

Renato Sztutman (2004) nos diz que a Antropologia anti-colonialista de Rouch vê no audiovisual uma potencialidade de não-sujeição das populações estudadas ao conjunto de valores hegemônicos, bem como uma chance de perpetuar a pluralidade de modos de vida – parte daqui, então, sua proposta de diálogo das práticas antropológica e cinematográfica. À procura da produção de uma Antropologia compartilhada, que permitisse a construção de um discurso reflexivo e comunicativo na interface entre posicionamentos do pesquisador e do *outro* estudado, Rouch tenta retirar os entrevistados de uma posição de passividade, inserindo em seus filmes também as marcas de criação dos sujeitos filmados.

Instigando sempre o espectador a pensar, questionar, estranhar, que seja, a diferença do *outro*, sem reduzi-la a possíveis familiaridades e também sem buscar a construção de um argumento maior sobre a organização e o tipo de sociedade a que esse *outro* pertencia, Rouch buscava diluir as fronteiras espessas da relação entre antropólogo/cineasta e sujeito filmado. Colocava a si próprio como *outro* e buscava fazer do filme um espaço de invenção mútua de uma alteridade, de um mundo particular. A propósito da relação construída na obra *Eu, um negro*, de 1958, realizada ainda sem som direto, Marco Antônio Gonçalves nos diz:

Rouch sempre deixou claro que não era sua intenção escrever um tratado geral sobre a migração na Costa do Marfim, tencionava mostrar como as

próprias pessoas de Treichville pensavam Treichville como sendo um inferno e um paraíso. Evitou, assim, a todo custo, construir dualidades entre o bem e o mal do colonialismo, optando por apresentar múltiplos pontos de vista que diluíam estas dualidades. (GONÇALVES, 2008, p.152).

Neste filme, Rouch trabalha com jovens imigrantes que vão a Treichville, periferia de Abidjan, na Costa do Marfim, em busca de emprego e filma com eles cenas do cotidiano. Em um processo de elaboração conjunta, os jovens criam personagens fictícios para eles mesmos e elaboram diálogos cheios de crítica, auto-crítica e humor, que serão sobrepostos às imagens colhidas. Da-Rin (2008) observa que os personagens encarnados pelos jovens de Treichville são extraídos dos meios de comunicação de massa, principalmente do cinema – Edward G. Robinson, Tarzan, Lemmy Caution (l’agent federal americain), Dorothy Lamour. O personagem principal, Robinson, *interpretado* por Oumarou Ganda, narra sua luta diária pela sobrevivência, oscilando sua fala entre fatos, fantasias e sonhos, de modo a esfacelar linhas divisórias entre real e ficção. É, senão, essa dissolução dos limites de real/ficção que permite emergirem os desejos mais íntimos do jovem imigrante: “*e de que serviria discernir, se todos estes elementos díspares fazem parte da ‘verdade’ de Robinson – a verdade situada de sua identidade de negro colonizado participando de um filme?*” (DA-RIN, 2008, p.162).

Sem se preocupar com as fronteiras do irreal, Rouch nos permite partilhar o rico imaginário dos jovens imigrantes envolvidos em *Eu, um negro*, não somente como objetos do filme, mas como sujeitos da narrativa. Os diálogos criados na relação entre imagens e comentários nos revelam privações e sonhos dos jovens de Treichville, que seriam dificilmente extraídos em uma entrevista ou conversa, ainda que informal:

Uma tal realidade não poderia estar latente nas esquinas de Abidjan à espera de que uma câmera as revelasse visualmente, ‘de improviso’. Ela foi produzida pelo filme e só no filme pode ter lugar. É um fato fílmico por excelência, composto tanto do factual quanto do imaginário, como dimensões tornadas indissolúveis. (*Idem*, p. 163).

Detenhamo-nos em um aspecto pontuado por Da-Rin: o fato de se tratar de uma realidade produzida pelo filme, gestada no seio das relações criadas no/pelo processo de filmagem. A interação parece ser entendida e realizada como dinâmica central do processo de constituição de sentidos a fim de equacionar o poder de voz dos sujeitos. Dessa maneira, Rouch procura fugir de uma operação que construa a alteridade somente através do olhar de quem a enuncia – operação que, muitas vezes, faz com que as impressões e o olhar do enunciador tomem corpo como traços culturais *próprios* do *outro*.

Retomando a noção de antropologia compartilhada, que faz do processo de produção de sentidos e conhecimento uma dinâmica conjunta, com uma relação de forças menos assimétrica, Rouch nos diz:

É este permanente cine-diálogo que me parece um dos ângulos interessantes do atual progresso etnográfico: conhecimento não é mais um segredo roubado para ser mais tarde consumido nos templos ocidentais de conhecimento. É o resultado de uma busca interminável onde etnógrafos e etnografados se encontram num caminho que alguns de nós chamam de ‘antropologia compartilhada’. (ROUCH *apud* GONÇALVES, p.157).

Gonçalves ressalta que Rouch pensava seu cinema e etnografia como formas de criação, atribuindo também ao sujeito etnografado, e ao seu universo conceitual, a mesma capacidade criativa – prerrogativa que se cruza com o pensamento de Roy Wagner (2010). É tal capacidade criativa dos sujeitos narrados que Rouch busca fazer aflorar em seus filmes, ousando borrar as fronteiras entre real e imaginário, criando a possibilidade de construir representações de modos de vida de maneira relacional.

Ao passarmos timidamente pelo pensamento e por uma das obras de Jean Rouch, buscamos atentar para a conjugação de questões da Antropologia com as potencialidades do audiovisual. Através dessa mídia, a aparência, o olhar, os gestos significantes, o corpo do *outro* participam da composição de uma narrativa que interpela o espectador com a *apresentação* da diferença. *Eu, um negro* foi filmado quando não havia ainda a sincronização de som; o primeiro filme de Rouch inteiramente em som direto, *Crônica de um verão*, de 1960, traz viva a palavra do *outro*, aberta ao inesperado do filme, abrigando uma série de monólogos, de conversas dos realizadores do filme com os *atores* que interpretam suas próprias vidas e de críticas a trechos já filmados, dando a ver todo o caminho de produção de sentidos e desnaturalizando o processo de construção de representações ao moldar significados junto com os sujeitos envolvidos no filme.

Enquanto Rouch intervia ativamente na construção do acontecimento fílmico, por assim dizer, desvelando ao espectador também seu processo de produção, o cinema direto norte-americano, de Robert Drew e Richard Leacock, desenvolvido simultaneamente, na década de 1950, buscava também novas maneiras de inscrever realidades e sujeitos, mas com o princípio da não-intervenção.

Os realizadores do cinema direto estavam interessados em captar o cotidiano em tempo real, minimizando a equipe técnica e a atuação do diretor evitando qualquer tipo de

controle dos eventos que *se desenrolavam* frente à câmera. Textos e músicas em *off* eram também evitados, bem como as entrevistas ou qualquer tipo de encenação – esta última, aliás, presente nos filmes de Rouch, foi duramente criticada pelos partidários do cinema direto.

Leacock, Drew e demais precursores do direto dispensavam roteiros e pré-produções, se preocupavam com o registro das ações e falas dos sujeitos sem o estímulo do diretor, privilegiando apenas a presença da câmera em determinada situação:

Muitos cineastas acham que o objetivo do realizador é ter completo controle. Então, a concepção do que está se passando é limitada pela concepção do cineasta. Nós não queremos impor este limite à realidade. O que está em curso, a ação, não tem limitações, tampouco o significado do que está ocorrendo. O problema do cineasta é, antes de tudo, um problema de como transmitir o que está em curso. (LEACOCK *apud* DA-RIN, 2008, p.138).

Transmitir ações em curso, imprimindo no filme a experiência do tempo real da vida era mais uma das motivações dos pensadores do direto, que, como observa Da-Rin, elogiavam e faziam claras menções ao *registro despojado do presente* realizado por Lumière, em suas imagens de *atualidades*. Nesse sentido, é importante pontuar que Drew e Leacock não entendiam suas obras como documentários, mas como cine-reportagens, elegendo a televisão como suporte privilegiado para veiculação de seus trabalhos. Embora não apresentassem uma preocupação com a informação ou com a padronização da forma, e também trabalhando com uma noção diferente de temporalidade, talvez possamos imaginar aqui uma possível primeira versão da reportagem televisiva.

Com diferentes estratégias enunciativas, os cinemas verdade e direto introduziram novas linguagens no universo do cinema documentário tradicional, que usava preponderantemente da cobertura de imagens pela voz *over*, de maneira descritiva e expositiva (Nichols,¹¹ 2005). O que ambos procuravam, contudo, eram maneiras de filmar o que viam, de acessar o real (no caso de Rouch, alguma dimensão do real) e o universo dos vários *outros* sociais. No cinema verdade, o acesso ao *outro* se daria por uma via quase psicanalítica, buscando, através da interação, revelar seu imaginário, seus desejos e sonhos mais íntimos. Já o cinema direto primava pela legitimidade da ação e da fala do *outro* sem

¹¹ O autor apresenta uma tipologia do cinema documentário apontando categorias de acordo com o processo de construção de representações, quais sejam: documentários expositivo, observacional, interativo, reflexivo, poético e performático. O cinema verdade trabalharia, para Nichols, com o modo de representação interativo, enquanto o direto trabalharia com o observacional. Tal tipologia, contudo, é apontada por Guimarães e Lima (2007) e por Da-Rin (2008) como insuficiente para apreender o processo de representação e demasiadamente racionalizada, podendo nos oferecer apenas pistas iniciais para um estudo do documentário.

encenações, sem máscaras, não ao sabor do improvisado, mas com a marca da autenticidade dos sons, espaços e situações reais.

A interface com a Antropologia não permitia que Rouch considerasse o alcance de uma subtração total do enunciador durante o processo de construção de sentidos. As novas potencialidades técnicas oferecidas pelo audiovisual seriam, para ele, bases de desenvolvimento de outras formas de interação em campo e de empoderamento da expressão da diferença.

Ao comentar o trabalho de Rouch, Gonçalves (2008) observa que a superação da relação sujeito/objeto, eu/outro no documentário e na Antropologia abre perspectivas para a prática da etnografia e talvez também para as reflexões do campo do cinema documentário, ainda em conformação.

Podemos perceber que historicamente o documentário acaba por acolher a questão de como inscrever o *outro* como preocupação ética, que alimenta a produção de novas linguagens e estéticas desse cinema. Ramos (2005), ao falar sobre o domínio da ética no documentário, ressalta três possíveis momentos, sendo o primeiro deles caracterizado por uma *missão educativa* – motivação presente nas obras clássicas de Flaherty e Grierson, que, em princípio, valorizavam a documentação de outros povos e culturas em vias de desaparecimento. Guimarães e Lima ressaltam que, nessa fase, a percepção do *outro* é guiada por um olhar altruísta e o discurso dos filmes é impregnado de um tom de instrução: “A justificativa ética deste tipo de filme está limitada ao conteúdo veiculado e à postura missionária dos seus realizadores.”. (GUIMARÃES; LIMA, 2007).

O segundo momento vem amparado por novas técnicas de filmagem, com sincronia de imagem e som, e o tom educativo é substituído, de acordo com Ramos (2005), pela *ética do recuo*. Os princípios da não-intervenção e do mínimo controle motivam os ideólogos do já visto cinema direto a promoverem uma observação à distância em defesa do livre fluxo do real e de uma maior liberdade de interpretação do espectador.

Já o terceiro momento, que emerge quase simultaneamente ao cinema direto e continua caro à produção documentarista contemporânea, é caracterizado pela *ética participativo-reflexiva*. Nesta perspectiva, que tem Jean Rouch como grande marco, os realizadores apostam em uma postura ética centrada na interação como dinâmica capaz de propiciar um maior equilíbrio de forças no processo de construção de sentidos, apostando também na não-transparência da imagem, ao desvelar a construção do filme ao espectador.

Este terceiro campo ético é a coordenada da produção documentarista contemporânea, muito embora não existam modelos ou métodos a serem seguidos, como ressaltam Guimarães e Lima (2007). Os próprios autores nos ajudam a abrir mais um caminho rumo à primazia da interação no processo de construção de sentidos *com o outro* no documentário:

Ora, quando se fala de uma ética do documentário, a principal preocupação reside justamente no fato de que o filme começa por ser um investimento de poder, dono de meios discursivos e imagéticos que assujeitam aquele que é filmado, situado, de início, em uma posição que lhe permite bem menos desenvoltura do que àquele que filma. [...] Parece-nos que é na própria relação entre cineastas e sujeitos filmados que deve se estabelecer os parâmetros éticos do filme, isto é, no próprio modo como realizadores e sujeitos filmados, juntos, dão prosseguimento à interação, escolhendo os elementos que darão o tom da narrativa, elegendo o que deve ou não aparecer e ganhar maior ou menor relevo na escritura fílmica. Tudo depende, afinal, da maneira com que os sujeitos investem seu desejo no filme e do modo com que o cineasta o acolhe [...]. Assim, não é possível estabelecer, de saída, o que pode ou não ser feito pelos filmes – cada um deve inventar, à sua maneira, seus próprios meios para dar conta da questão ética entrelaçada à interação entre quem filma e quem é filmado. (GUIMARÃES; LIMA, 2007, p.6-12).

Tomando as reorientações da escritura histórica e os constantes debates da Antropologia e do cinema documentário, persistindo em ambos a indagação sobre possíveis maneiras de inscrever os sujeitos no tempo e de aceder à pluralidade humana, nos perguntamos se o jornalismo apresenta também, ou minimamente, tais tipos de preocupação. Não queremos igualar aqui os objetos ou tipos de conhecimento gestados nos quatro universos (da história, antropologia, documentário e jornalismo), mas entendemos que todos eles são espaços de simbolização do *outro*, que apresentam legitimidade e autoridade para representar e inscrever os sujeitos, os povos, os tempos.

2.4 O outro no jornalismo

Em termos epistemológicos a inscrição da figura do *outro* não parece se constituir como um problema para o jornalismo; o grande volume de trabalhos que pensa a relação escriturística do jornalismo com a vida social diz mais respeito à fidelidade ou não de uma mediação objetiva. A discussão é colocada em termos de objetividade, imparcialidade, produção de informação verosímil, compromisso com a verdade, factualidade, como se tais fatores garantissem, por si, a aparição da diferença.

A costura de nossas leituras sobre os relatos de viajantes e sobre a reorientação das escrituras historiográfica, antropológica e, em menor medida a documentária, nos instiga a interpelar de que maneira o jornalismo produz sentido sobre o *outro*; como são trabalhados os testemunhos diretos, as entrevistas; e como o jornalista se posiciona na operação de construção semântica da alteridade.

Para pensar a inscrição da diferença no campo do jornalismo, parece-nos necessário inscrever essa questão no âmbito de uma *práxis*, pois carente é o campo de estudos, no que diz respeito à tematização da alteridade, e frágeis são o encontro intercultural e as formas enunciativas de que a prática jornalística dispõe para dizer o *outro*.

Alsina (2001; 2003), ao pensar a comunicação intercultural, ressalta essa necessidade de investirmos em estudos e ações que visem à formação dos “comunicadores”, a fim de que estes promovam um jornalismo livre de construções de sentido etnocêntricas. O autor ressalta uma conjunção de forças que perpassam a criação de textos jornalísticos impregnados de estereótipos simplificadores e identidades estigmatizadas: primeiramente uma lacuna no ensino, que não prioriza o estudo do diálogo intercultural; já no que diz respeito à prática da profissão, as restrições destacadas por Alsina são as limitações à produção discursiva impostas pelo sistema produtivo do jornalismo – o acelerado tempo da produção informativa, o texto extremamente conciso e a clareza imperativa na codificação da mensagem, ou seja, na tradução do *outro*, para o espectador.

Ao tocar na tríade comunicativa que sustenta a enunciação jornalística (a imagem de quem fala, aquele de quem se fala e o destinatário do discurso), Alsina nos permite atentar para primazia do espectador no processo de produção de sentidos da comunicação intercultural. A ênfase no espectador traz a necessidade de *explicar* para ele quem é o entrevistado, ou o que é uma dada situação, uma vez que estes últimos não podem entrar na narrativa como uma incógnita. Neste jornalismo de que nos fala o autor, a relação comunicativa com o entrevistado parece ser travada com vias à elucidação – dele mesmo ou de uma situação –, e ainda que não fosse feita propriamente uma tradução, mas uma *invenção* do *outro*, como clamado por Roy Wagner (2010), os mecanismos de invenção de que disporia o jornalismo seriam cerceados pela necessidade de uma clareza linguística e da elaboração de um sentido mais facilmente apreendido, para não dizer hegemônico, que dialogue com uma maior diversidade de públicos. Por essa razão, Alsina (2001) nos diz que o *outro* acaba por ser humanizado, personalizado pelas narrativas, tendo destacadas as diferenças e as semelhanças

mais universais *dele* com a cultura que o enuncia; ou, então, este *outro* é convertido em uma abstração, em um coletivo indiferenciado e cristalizado em um estereótipo.

Demais trabalhos que centralizam a inscrição do *outro* como inquietação buscam pensar a potencialização do diálogo por meio da entrevista (MORIN, 1973; MEDINA, 2002); entrelaçam técnicas da entrevista em *História Oral* com a entrevista jornalística (MAIA, 2007; ROÜCHOU, 2003; SANTHIAGO, 2007); e apresentam contribuições através da problematização da linguagem e da gramática textual do jornalismo, com suas fragilidades e limites na inscrição da diferença (RESENDE, 2002; 2009). Ao apontar que o jornalismo trabalha a diferença como simples abstração, Lago (2010) sugere uma incorporação do saber antropológico no campo do jornalismo, por este último carecer de *ferramentas* que consigam apreender e acolher o *outro* em suas narrativas. Tais trabalhos, contudo, formam ainda um pequeno coro que busca tematizar a operação de construção da alteridade na narrativa jornalística, apontando também a necessidade dos estudos em jornalismo se ocuparem da reflexão sobre a relação com o *outro* representado.

Movimentos de ordem prática que permitiram a reorientação da escritura jornalística podem ser percebidos no cruzamento com a literatura, que deu origem ao *Novo Jornalismo*, por volta dos anos de 1950 – permitindo o traço de uma escrita realista, pormenorizada, com abstenção do sujeito narrador, e que, por vezes, se aproximava da escrita ficcional. Nesse momento, abriu-se espaço para um tipo de narrativa jornalística que traçava um contexto mais amplo através, por exemplo, do perfil de um único personagem. Com a abertura provocada pelo *Novo Jornalismo*, a produção jornalística começa a se desprender das fontes oficiais de informação, em direção a uma variedade de vozes sociais. O historiador Jonas Queiroz¹² percebe uma possível confluência da produção de conhecimento nas ciências humanas, de modo geral, em direção aos homens e mulheres comuns, aos atores sociais marginais, principalmente a partir dos anos de 1960 e 1970. De acordo com o historiador, tal gesto da intelectualidade teria coincidido com (ou incidido sobre) a abertura também do jornalismo ao sujeito ordinário.

Em outra perspectiva, que também nos interessa notar, Serelle (2009) atenta para a emergência de narrativas jornalísticas contemporâneas que trazem a recuperação do *eu* do narrador, fabricando seu efeito de verdade via um testemunho subjetivo-afetivo, capaz de revelar *filigranas do outro, que normalmente escapam à percepção objetiva*. O autor, que

¹² Notas pessoais acerca do curso Formação Histórica do Brasil, proferido pelo professor e historiador, em 2006/01, na Universidade Federal de Viçosa.

observa esse possível fenômeno, o faz através de estudos de caso e alerta que tais narrativas são bastante pontuais, não podendo ainda constituir uma tendência no jornalismo.

Há que ressaltarmos também a ideia do jornalismo cidadão ou colaborativo, que envolve a participação da audiência na produção de conteúdos – que, muitas vezes, relacionam-se diretamente com situações vividas pelos próprios colaboradores – principalmente com o envio de vídeos e fotos amadoras.

Muito embora tais reorientações provoquem ranhuras na prática jornalística, revelando uma possível atenção dispensada ao sujeito concernido pela narrativa, seja abrindo espaço para o homem comum, seja pelo tipo de relação do repórter com os eventos, ou pela abertura à participação restrita da audiência, não podemos depreender delas uma preocupação mais ampla, que reverbere no campo da pesquisa em jornalismo, de modo a pensar uma problematização mais consistente das operações de construção da alteridade empreendidas por suas narrativas. Desse modo, os valores que regem a prática da profissão, como o princípio de verdade, a primazia do factual, a relação distanciada com as fontes, não parecem se deslocar em favor de uma busca por outros caminhos de inscrição de realidades, tempos e sujeitos.

Longe de oferecermos respostas para os impasses levantados, buscamos a contribuição de tais autores para investirmos no esforço de pensar a relação travada com a diferença em nosso objeto empírico, a série de reportagens sobre o continente africano, *Nova África*. As diretivas oferecidas nos conduzem a tomar em conta as ferramentas retóricas de que o jornalista lança mão para dizer o *outro*, sua relação com os entrevistados, o acolhimento ou não-acolhimento de marcas do *outro* na construção da série, bem como os constrangimentos impostos pelo seu dispositivo de produção de sentido.

3. Capítulo 3

Em viagem

[...] É por isso que nós, da revista Nova África, achamos que é preciso “redescobrir” a África com uma perspectiva brasileira que abandone a folclorização e leve os africanos a sério como protagonistas de sua própria história. Sem paternalismo. Sem condescendência. Reconhecendo a capacidade que os africanos tiveram de resistir a eventos traumáticos para qualquer sociedade, como a escravização em massa, a expropriação de terras e a imposição de fronteiras arbitrárias. De onde eles tiram a força para resistir a tantas adversidades? Será que ao entendê-los vamos nos entender melhor? Para a repórter Aline Midlej, a revista Nova África será também uma viagem de descoberta pessoal: as raízes dela se perdem no continente. O mesmo se pode dizer de muitos outros brasileiros. Ao longo das gravações, vamos registrar a busca da Aline pelo “reconhecimento”. (Luiz Carlos Azenha).

3.1 A série de reportagens *Nova África*

Ao pensarmos o gesto desenvolvido pelos relatos de viajantes, que se propunham a apresentar terras ignotas e diferentes modos de vida, sugerimos uma aproximação de tal forma escriturística com a forma de narrar, ou de enunciar, do jornalismo contemporâneo que também parte em busca do desconhecido, do fascinante, do *outro*. Tal aproximação só pôde ser imaginada através de nosso objeto empírico, que, contudo, ainda não foi calmamente apresentado: a série de reportagens sobre o continente africano, chamada *Nova África*, exibida pela Tv Brasil, de setembro de 2009 a junho de 2010.

Os capítulos anteriores foram esboçados de modo a problematizar a relação com a diferença e as implicações engendradas pelo processo de dizer o *outro*, sem trazer para o cerzimento do texto a empiria que motiva este trabalho. Ainda que não revelado nos dois primeiros capítulos, o diálogo entre a elaboração teórica e nosso objeto empírico esteve sempre subjacente em nossas formulações, na escolha dos autores e dos caminhos que pudessem ajudar a construir nossa preocupação com a inscrição da diferença no processo de produção do jornalismo. Neste terceiro capítulo, buscaremos, então, apresentar e problematizar a série *Nova África*, através das questões levantadas anteriormente, mapear uma produção contemporânea do que chamaremos *jornalismo de viagem* e perscrutar a forma-texto que dá corpo às narrativas da *Nova África*.

A série *Nova África*, caracterizada pela Tv Brasil, da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), como *programa* ou *revista* sobre o continente africano, é composta por 32 reportagens¹³, com a duração média de 25 minutos cada uma, divididos em dois blocos para exibição. As reportagens inéditas foram ao ar às sextas-feiras, às 22 horas – posteriormente, os horários de reprise variam entre segundas-feiras, quartas e domingos, sempre após as 20 horas; e as reprises continuam a ser exibidas.

A série foi produzida pela *Baboon filmes* através de edital de licitação lançado pela EBC, em setembro de 2008. Com a criação da Tv Brasil (2007), o fomento à produção audiovisual brasileira independente passou a reger parte da produção da programação da nova emissora, reservando cotas de 5% da programação semanal às produtoras, de acordo com a Lei no 11.652/2008.

Nos termos do edital, exigia-se um pacote de programas jornalísticos que abordassem:

¹³ Um breve índice com a relação das reportagens da *Nova África* pode ser consultado nos anexos.

de forma objetiva, isenta e completa, um conjunto de aspectos da sociedade, da economia e da política dos diversos países que integram o Continente Africano, relacionados ao franco desenvolvimento dos povos e de suas relações globalizadas, principalmente com o Brasil. [...] As semelhanças culturais, sociais e a “dívida histórica” do Brasil são incentivadores deste movimento de redescoberta da África. [...] Culturalmente, nações irmãs que sempre estiveram próximas por terem raízes comuns, mas distantes por falta de conhecimento mútuo e oportunidade de relacionamento, começam a se aproximar. [Os programas devem] ser vistos como estímulo à reflexão sobre a identidade brasileira, a iniciativa de ações sociais conjuntas, fomento de parcerias culturais e econômicas entre o Brasil e a África. [Deve] encurtar a distância que nos separa. (Edital 001/2008, pág. 37-38).

Com o objetivo de levar informação e conhecimento sobre os povos africanos aos cidadãos brasileiros, buscando explorar os laços históricos, étnicos e culturais que unem nosso país à África, a proposta da produção já evidencia um possível retorno às origens do Brasil, através de um sutil movimento que liga o *lá* e o *aqui*. Melhor dizendo: a própria viagem e as representações geradas por ela podem se transformar no ciclo ressaltado por Certeau (2000), trazendo de *là-bas* uma África como objeto jornalístico que faz uma mediação, proporciona um retorno, de nós para nós mesmos.

Ao mesmo tempo, pode-se perceber uma tentativa de recontar a história africana, de reinventar representações de seu povo cristalizadas no imaginário do ocidente:

[O programa] mostrará as mazelas e problemas que ainda assolam o continente, como a pobreza, a instabilidade política e as doenças. Mas, dentro da visão de que o futuro está nas mãos de seu povo, mostrará, sobretudo, seus movimentos sociais e culturais e seus esforços e iniciativas nos mais diversos campos do desenvolvimento humano. [...] [Deverá] Contribuir para a disseminação e atualização do conhecimento sobre alguns países que estão nas raízes da formação cultural e étnica da população brasileira. (Edital 001/2008, pág. 37-38).

A série de programas a ser produzida parecia querer equilibrar, na viagem, a exploração das atuais condições de vida e desenvolvimento do continente africano e a busca por algumas das raízes culturais do Brasil.

O formato estabelecido pela EBC foi de uma *revista eletrônica* de conteúdo jornalístico informativo sobre o continente africano, acessível a qualquer cidadão que não tivesse conhecimento prévio do assunto, na forma de reportagens televisivas, de até 27 minutos. De acordo com o edital, para falar da África de uma maneira pluridimensional, com multiplicidade satisfatória de pontos de vista, seria necessário um *programa* semanal, pois

seus telejornais diários não conseguiriam reunir informações tão aprofundadas e contextualizadas sobre o continente.

A planejada *revista* sobre a África, então, toma corpo conjugando seus traços prevaletentes de reportagem a alguns traços do documentário – como algumas poucas tomadas mais longas que as televisivas e colagens de depoimentos sem o controle e a intermediação da voz do jornalista em *off*. A série de reportagens, que recebeu o nome de *Nova África*, consistiu na *apresentação* de mais de 15 países do continente, observando marcas culturais, formas de religiosidade, atividades econômicas, inovações tecnológicas, conflitos políticos, ações sociais e a luta de pessoas comuns que vivem uma atmosfera de transformação, uma África que se quer fazer nova.

Na grande maioria das reportagens, podemos perceber a seguinte diretiva: fala-se de uma África que conserva em parte seus modos de vida tradicionais, que enfrenta, sim, dificuldades, mas (re)inventa seu cotidiano com os desafios e novas possibilidades trazidas pela sociedade contemporânea. Uma África exuberante e, apesar de todas as possíveis dificuldades, feliz. Uma estrutura comum à totalidade da série pode também ser apreendida, vejamos: muitas vezes, o texto de abertura de cada reportagem, ao preparar o espectador para o que verá pela frente, sintetiza uma ideia do que é o país ou região da qual trata o programa; é comum a inserção de artes e animações que localizam no mapa a região apresentada; o passado histórico de regiões da África é reaberto e acionado como forma de justificar ou elucidar o presente; depoimentos de historiadores, escritores, antropólogos se misturam a falas de autoridades locais e pessoas comuns; em muitas reportagens, vemos a apresentação de alternativas de desenvolvimento, sinalização de oportunidades, outras possibilidades de vida e resistências criadas pela própria população, ressaltando, de um modo geral, os esforços dos africanos para melhorar a vida em suas comunidades.

Ainda que tais traços da *Nova África* sejam frutos apenas de uma primeira visada, com vistas à sua apresentação, podemos notar a oscilação de duas ênfases dadas pela série: uma no conteúdo, outra nos sujeitos. A ênfase no conteúdo, a percebemos como característica mais genérica do fazer jornalístico, expressa em qualquer uma de suas formas textuais, já a ênfase nos sujeitos, ousamos ressaltá-la como marca da forma-texto em questão, a reportagem.

Fernando Resende (2002, 2008) nos ajuda a pensar os limites do jornalismo no que diz respeito ao conteudismo e à dificuldade de acolhimento do sujeito *outro* em suas narrativas. Para o autor, *o que dizer* é a pergunta primordial a ser respondida na prática jornalística, que

aposta no conteúdo como lugar em que a verdade pode estar evidente e disponível para ser narrada. Posto isso, ao contar com uma linguagem restrita e restritiva que limita os modos de emoldurar os conteúdos e produzir sentidos, a narrativa jornalística, muitas vezes, deixaria de acolher as marcas do *outro* e de promover um encontro com as diferenças. O autor demanda, então, um “*enfrentamento com o Outro, este para quem, de quem e por quem fala o jornalismo*” (RESENDE, 2008), sugerindo um alargamento dos modos de enunciação de que essa prática dispõe.

Se cogitamos ser a reportagem uma das possibilidades narrativas do jornalismo que mais carrega o potencial de inscrever alteridades e acolher as marcas do outro, nos interessará sobremaneira atentar para o lugar ocupado pelas fontes, ou pelos entrevistados, na tessitura da série *Nova África*, bem como apreender os constrangimentos que os modos de enunciação da forma reportagem apresentam à relação com a diferença. Mais à frente, nos deteremos nas especificidades dessa forma-texto; antes pensamos ser preciso perscrutar a tematização da diferença no universo do jornalismo, a partir da construção de narrativas em audiovisual que antecederam a reportagem televisiva.

3.2 Do cinema de viagem ao jornalismo

Silvio Da-Rin (2008) pontua um gênero particular do *cinema de atualidades* ou *cinejornal*, configurado no começo do século XX, que pode nos ajudar a pensar as narrativas contemporâneas da diferença: o cinema de viagem. De acordo com o autor, suas origens remontam a meados do século XIX, ainda com as projeções de lanterna mágica que traziam imagens de lugares e culturas até então desconhecidos na Europa:

[...] as palestras ilustradas com projeções de lanterna mágica passaram a atrair uma elite letrada desejosa de ampliar seus conhecimentos sobre localidades desconhecidas e culturas exóticas. As viagens a terras distantes ainda eram restritas a uns poucos aventureiros; e um público relativamente numeroso comparecia às conferências oferecidas por *globe-trotters* e exploradores. O palestrante era encarado como uma preciosa fonte de informações sobre um amplo leque de temas interligados, que iam da história à antropologia, da geografia aos conflitos mundiais. (DA-RIN, 2008, p.40).

O autor destaca a contribuição das imagens de Lumière para a popularização do filme de viagem no começo do século XX. Apropriados com cortes, em partes avulsas, pequenos

trechos dos filmes passavam a compor programas cinematográficos de variedades ou eram hibridizados com fragmentos de encenações cômicas, em que os atores faziam trapalhadas tendo as paisagens como pano de fundo. As palestras ilustradas passariam a utilizar também os filmes de viagem, que no auge de sua produção, entre 1910-1920, tiveram realizações em longa-metragem. Do nascente gênero cinematográfico, Da-Rin destaca alguns filmes como *Jack London at the South Seas* (1912), *Among the Canibal Isles of the South Pacific* (1918), *With Lawrence in Arabia* (1918) e extrai dessa seara algumas características:

O gênero se cristalizou em um modo de representação excessivamente focado no explorador, como elemento pivô de uma montagem descritiva de aspectos isolados da expedição. Em uma época marcada pela crescente afirmação dos códigos narrativos do cinema de ficção, o filme de viagem em particular, e as atualidades em geral, continuaram carentes de uma ‘escritura’ fílmica própria, capaz de capturar o espectador e trazê-lo para dentro do mundo imaginário do relato. (*Idem*, p. 43).

A predominância da ficção nas salas de cinema, bem como a precária *escritura* desses filmes, ressaltada pelo autor, teriam favorecido o desengajamento do público consumidor do cinema de viagem. Contudo, uma nova escritura fílmica estaria se configurando com a produção desses relatos do *outro*: o cinema documentário.

Nanook of the North, 1922, de Robert Flaherty inaugura uma nova forma de representação fruto do encontro dos filmes de viagem com a ficção. Neste filme, Flaherty desloca do centro a figura do narrador-viajante, abre mão da narração em primeira pessoa e passa a articular os sentidos em torno do que o relato representa: a vida de uma comunidade *Inuik*, ao norte do Canadá. Flaherty inova ao inserir uma atmosfera dramática em seu filme, através da construção do personagem homem do norte, Nanook, que em ambiente tão inóspito cuidava de sua família. Dessa maneira, situações de cunho mais emocional puderam se misturar ao registro de viagem, como a ligação de Nanook e seus filhos, as dificuldades do corpo com a alimentação e o clima agressivamente frio, a tensão que envolvia cada caçada.

Da-Rin (2008) ressalta que Flaherty teria inserido em *Nanook of the North* as conquistas recentes da montagem de narrativa de ficção, como a manipulação do tempo, do espaço, a busca de identificação espectador/personagem e a dramaticidade – técnicas até então não utilizadas em filmes de não-ficção, que traziam a descrição pura como principal característica. Importante notar também que o conjunto de fragmentos narrativos criado por Flaherty em seu filme é fruto de um trabalho de anos de observação participante, que buscava extrair as coordenadas do drama e os personagens da convivência com os esquimós e de

elementos da própria comunidade. Com isso, Flaherty acreditava retirar dramaticidade de uma teia de relações reais, recriando-as para o filme, às vezes até mesmo com o uso da encenação de práticas do cotidiano dos *Inuik*.

Acreditando na possibilidade de trazer um pouco de real do mundo às telas de cinema, real que futuramente seria buscado pela tela da TV, o pioneiro do documentário inglês, John Grierson, aposta na construção fílmica de Flaherty, no que diz respeito à elaboração da história de acordo com o cotidiano de personagens reais. Grierson acredita que o recrutamento de atores *nativos*, inaugurado por Flaherty, pode demonstrar com mais autenticidade o desenrolar de rotinas e práticas culturais das comunidades. A observação participante era também considerada necessária por Grierson, de modo que o cineasta pudesse extrair espontaneamente histórias e comportamentos de seus sujeitos filmados. Outro ponto que Grierson toma do trabalho de Flaherty é a superação da descrição pura das imagens pela construção dramática, pela interpretação. (DA-RIN, 2008).

O pensamento dos realizadores, no entanto, será marcado por divergências no que diz respeito à finalidade de tais filmes de viagem e do documentário, de um modo geral. Da-Rin (*Ibidem*) ressalta que apesar de reconhecer o trabalho inaugural de Flaherty, pela introdução da dramaticidade na produção do filme de viagem e pelo descentramento da figura do viajante-aventureiro-explorador, Grierson estava mais interessado em buscar para seus filmes uma *finalidade social*. Enquanto Flaherty se prenderia a uma poetização um pouco saudosista de práticas culturais de outras terras, que se perdiam, ou se transformavam, Grierson desejava retratar a vida nas cidades, a modernização e os homens comuns lutando por sua sobrevivência:

Desejávamos construir o drama a partir do cotidiano, nos colocando contra a predominância do drama extraordinário: um desejo de trazer o olhar do cidadão, dos confins da terra para a sua própria história para aquilo que está acontecendo debaixo do seu nariz. Daí nossa insistência com o drama que ocorre na soleira da porta. (GRIERSON *apud* DA-RIN, 2008, p.80).

Salvaguardadas as divergências, é a busca por novas possibilidades técnicas, dentre elas a inscrição do sonoro conjugado à imagem, que alavanca o desenvolvimento de novas linguagens e escrituras fílmicas. Nesse sentido, a televisão desempenhou papel importante, a partir de meados de 1950, pois, como ressalta Da-Rin, o telejornalismo apresentava mais urgência em resolver os problemas da tomada audiovisual direta e nutria menos preceitos estéticos e ideológicos. O *newsreel* – curto cinejornal que apresentava acontecimentos do

mundo da política, do esporte, dos espetáculos e demais variedades – buscava melhores condições técnicas para dotar de voz seus entrevistados e remontar os acontecimentos. Com a televisão, não se tratava mais de produzir um cinejornal semanal, mas edições telejornalísticas diárias que demandavam mais eficiência, equipes menores, equipamentos de filmagem mais leves, mais sensíveis à luz, que produzissem um som limpo e sincrônico.

A partir da busca por tecnologias de filmagem mais desenvolvidas e desse apartar do cinema, a televisão e o telejornal começam a configurar uma linguagem própria. Os, então, filmes de viagem que ganhavam corpo desde as exibições em lanterna mágica, com uma incursão pelo nascente gênero documentário, ocuparão as telas da televisão nas formas do documentário televisivo e da reportagem.

3.3 A viagem na televisão

Não é nosso intento aqui tentar fazer um mapeamento histórico e sistemático das reportagens e documentários de viagem produzidos/exibidos pela nossa TV aberta, também não queremos forjar a existência de um gênero com traços bem demarcados dessa produção narrativa a que despretensiosamente chamaremos *jornalismo de viagem*; antes, buscamos tatear uma possível vizinhança de programas que abriga, dialoga e confere pertinência ao nosso objeto empírico, a série de reportagens *Nova África*.

Um dos primeiros programas da TV brasileira que, em alguma medida, trabalhava com a produção de relatos do *outro*, construindo sentidos em viagem, é o instigante *Globo-Shell*, exibido de novembro de 1971 a abril de 1973, totalizando 25 produções documentárias. Com o patrocínio da distribuidora de combustíveis Shell, o programa da TV Globo teve a participação de grandes nomes do cinema documentário brasileiro, como Domingos de Oliveira, Paulo Gil Soares, Walter Lima Júnior, Ismar Pôrto, Fernando Amaral, Maurice Capovilla e Geraldo Sarno. Vargas (2008) nota que muitos dos cineastas convocados para a produção do Globo Shell haviam realizado ficções e documentários sob a influência do *Cinema Novo* e que os jornalistas convidados vieram de redações simpáticas ao movimento de esquerda, como a revista *Realidade* (Editora Abril, 1966-1968), o *Jornal de Vanguarda* (TV Excelsior, TV Tupi, TV Rio 1963-1965) e o telejornal *Hora da Notícia* (TV Cultura, 1972-1976).

Com o objetivo de descortinar a realidade brasileira, o *Globo-Shell* fazia uma viagem ao interior do país, buscando diferentes modos de vida, as dificuldades enfrentadas pelas pessoas de cada região, práticas culturais regionais e problemas sociais a serem enfrentados. Vargas (2008) nos diz da linguagem e dos interesses do *Globo-Shell*:

Os filmes se distanciavam da fragmentação da notícia vista no telejornalismo e do didatismo do documentário clássico e apostavam no frescor da entrevista e nos sons que compunham o universo do tema. O que interessava era a visão de mundo do personagem em questão e o olhar do cineasta, e foi dessa forma que muitos cineastas mostraram ora um Brasil em construção, ora um país desconhecido, para espectadores que desejavam saber sobre a riqueza cultural, a modernidade, a tradição e os problemas sociais, morais e econômicos que afetavam suas vidas. (VARGAS, 2008, p.50).

A autora aponta também as transformações no ritmo da TV brasileira com a tecnologia do som direto; se nos anos 50 o telejornalismo se compunha de textos longos, descritivos e de forte carga didática, o som direto teria possibilitado a emergência do universo verbal e, no *Globo-Shell* isso se revela na espontaneidade da fala brasileira, com seus regionalismos diversos. Dessa maneira, Vargas (2008) ressalta que, pela primeira vez em nossa televisão, o sujeito que entrevista perdia a primazia da fala; ao *outro* era dado o poder discursivo. E este *outro* era revelado na pele do negro, da mulher, das classes populares, dos trabalhadores.

Aqui talvez seja importante lembrar uma preocupação de nosso trabalho: embora ressaltemos as possíveis assimetrias e conflitos da relação intercultural, em que os parceiros da interação são *outros* radicais, não excluimos a existência dessa mesma fragilidade nas relações em que os pares não sejam, por assim dizer, tão díspares, tão *outros*. No caso do *Globo-Shell*, ainda que o programa apresentasse o Brasil aos brasileiros, estavam na tela de uma TV privada o trabalhador da construção da Transamazônica, o seringueiro, a mulher do sertão, os latifundiários, populações ribeirinhas, o negro, a cultura afro. O processo de construção de sentidos é para nós sempre um jogo de forças, de ajustamentos recíprocos, e essa viagem dos documentários televisivos, em direção aos *outros* de nosso próprio povo, pode trazer também a potencialidade do conflito, a desigualdade do poder de voz e o risco de produzir representações enrijecidas que obscureçam a complexidade da diferença.

O alto custo dos documentários, filmados em película, teria sido um dos grandes motivos para a futura suspensão do *Globo-Shell* e sua cada vez mais esparsa exibição – quinzenal, às vezes, mensal. A Shell deixa de patrocinar o programa, ao fim de 1972, e a diminuição no orçamento provoca também a diminuição nas equipes, o aumento do uso de

imagens de arquivo e entrevistas, contendo as tomadas externas. A partir de meados dos anos 1970, a emissora decide apostar em um programa multitemático e mais ágil para garantir audiência, tal programa viria a ser o *Globo Repórter*. De acordo com Vargas (*Ibidem*) o *Globo-Shell* vinha recebendo críticas por ser monotemático e apresentar um texto bastante formal e distante do telespectador médio; a busca de equilíbrio – que já começava a transformar a linguagem do programa – se deu através de um ajuste buscando o meio-termo entre o excesso que satura e o superficial que não satisfaz. O novo *Globo Repórter* adotaria, então:

[...] uma linguagem clara e concisa, procurando estabelecer um contato mais direto do jornalismo com o grande público e com a responsabilidade maior de documentar e interpretar. Obedecendo a um rodízio semanal, assuntos de interesse geral passaram a ser mostrados semanalmente, focalizando desde os acontecimentos cotidianos às grandes experiências científicas do presente e do futuro (BOLETIM, nº 63, 27/03/1974, p. 21 *apud* VARGAS, 2008, p.102).

No início dos anos 1980, o *Globo Repórter* sofre mais uma reformulação; assumindo uma linguagem, um ritmo, uma temporalidade, muito mais televisivos que cinematográficos, o *GR*, inclusive, passa a ser definido na grade da emissora como programa de reportagens e não de documentários. Fernão Ramos (2008) também ressalta que, a partir de 1982, a produção documentária do *GR* deixa o formato fílmico para aproximar-se da reportagem, conforme se configura o programa atualmente, próximo das formas de telejornal. A reportagem que parecia emergir desse entre-espaço, contudo, era fruto da conjugação de motivações e linguagens do cinema documentário e do jornalismo impresso interpretativo, que se destacava pela produção da grande-reportagem, em meados de 1960, no trabalho de revistas como *O Cruzeiro*, *Realidade* e *4 Rodas*.

Longe de querermos pensar uma queda de prestígio ou de qualidade do programa, buscamos apenas atentar para as modificações sofridas por esse cinema/jornalismo que se caracterizava por abrir mais espaço para o *outro*, trazendo, muitas vezes a reboque, a inscrição de sentidos por meio da narração da viagem. Vargas observa que saem de cena “*as câmeras que descobrem e vasculham – oriundas do Cinema Novo – e entram em cena os repórteres, intermediários dos acontecimentos.*” (RAMOS, 2008, p.122). Nessa perspectiva, é possível notar que, com o tempo, ao se aproximar mais do jornalismo que do documentário, as narrativas do *GR* passarão a apresentar uma preocupação maior com o tratamento dos acontecimentos e situações que propriamente com a marcação do olhar ou do lugar de fala dos

personagens envolvidos; trará também a presença do narrador – quase um narrador-personagem – através da figura do repórter, transformando a linguagem do programa.

Concomitante às narrativas produzidas pelo *Globo-Shell*, a TV Cultura, do estado de São Paulo, investia também na produção de documentários que traziam a viagem em suas construções narrativas. De acordo com Brito (2009), no ano de 1971, o jornalista Carlos Gaspar, com forte veia ufanista, produziu a série de 15 documentários televisivos, intitulada *Brasil, esse desconhecido*, com destaque para a construção da Transamazônica. No ano seguinte, foi exibida a série *Tempo de Brasil*, com 52 programas que apresentavam traços culturais e *peculiaridades* de regiões diversas do país. Em 1973, ainda Carlos Gaspar produz *Caminhos da Aventura*, série de documentários televisivos com 91 programas sobre “*aspectos gerais de todos os continentes.*” (BRITO, 2009, p.89).

No decorrer da história da TV Cultura, documentários e reportagens especiais – o próprio Brito titubeia na classificação de algumas produções –, que buscavam revelar práticas culturais e *outros* sociais, ocuparam espaço significativo em sua programação¹⁴. Viagens por diferentes países do mundo, como em *Câmera Aberta 3* (1981, vários produtores); pela história da navegação portuguesa, em *Descobrimientos Portugueses* (1986, Rita Okamura); ou ainda pelo interior do país mapeando projetos sociais para o desenvolvimento de comunidades, em *Caminhos e Parcerias* (1998 – 2004, Neide Duarte), algumas das produções da TV Cultura, certamente se valendo de diferentes estratégias narrativas, também incorporavam, umas mais outras menos, a experiência da viagem no processo de construção de sentidos. Através da figura do narrador que se firmava na reportagem, ou pela narratividade construída pela câmera, a ideia de viagem ajudava a constituir sentidos, espaços, temporalidades e a demarcar alteridades.

O programa *Fantástico*, criado em 1973 pela Rede Globo, tem seu primeiro quadro de reportagens de viagem e aventura inaugurado em 1987, com Paula Saldanha, que viajava por várias regiões do país, buscando lugares pouco conhecidos, inexplorados e belezas naturais – a viagem parece figurar na construção de sentido do jornalismo televisivo quase como uma ferramenta narrativa. Outros quadros do *Fantástico* que traziam a centralização da viagem foram *Me leva Brasil*, estreado em 2000, com Maurício Kubrusly, desta vez à procura de histórias de vida, personagens extraordinários e tipos *curiosos*. Também em 2000, Zeca Camargo *protagoniza* a série de reportagens *Aqui se fala português*, visitando todos os países

¹⁴ Para uma lista detalhada consultar BRITO, 2009.

falantes da língua portuguesa, buscando sotaques, expressões linguísticas, diferenças e proximidades culturais. Em 2004, o mesmo repórter realiza projeto mais ousado *A fantástica volta ao mundo – para onde você quer ir agora?* que passou por mais de 15 países, sendo estes escolhidos pelo espectador, através de votação pela internet e telefone. Nesta série um *roteiro de viagem* era claramente construído, sendo o repórter referenciado pelos apresentadores do programa, em estúdio, como *nosso aventureiro* ou *nosso viajante*. A partir da experiência com *A fantástica volta ao mundo*, em 2009 foi criado o quadro *Isso aqui é seu!*, também com o repórter Zeca Camargo, no intuito de visitar patrimônios da humanidade. Desta vez, as reportagens tentam ultrapassar a perspectiva da aventura, instituindo uma agenda de interesse internacional e relevância social, ao mostrar muitos patrimônios abandonados, mal conservados e desconhecidos pelos espectadores. Em 2010, o repórter viajou por metrópoles ao redor o mundo (Cidade do México, Istambul, Cairo, Nova Iorque, Tóquio, Xangai, Mumbai, Dakha e São Paulo) na produção da série *Megacidades* que buscava mostrar a diversidade cultural e os problemas comuns enfrentados por essas grandes cidades, como o trânsito, a violência, poluição, urbanização desordenada, etc.

Não no quadro do *Fantástico*, mas antecedendo suas produções de jornadas pelo mundo, é preciso pontuar também o programa *Brasil Legal*, de Regina Casé, produzido pela Rede Globo, de 1994 a 1998, com alguns hiatos. Com humor, Regina Casé celebrava mensalmente os anônimos de nosso país e trazia a intimidade das classes menos favorecidas, buscando deslocar o enquadramento de uma vida sofrida e miserável: as situações mais adversas vividas pelo homem comum eram reveladas por um viés otimista e positivo. “O programa viajou por todas as regiões do país mostrando hábitos e culturas sempre fugindo do folclore e mostrando-se humanista na busca dos indivíduos e não dos clichês”.¹⁵ *Brasil legal* trabalhou com uma ênfase documental dos modos de vida do homem comum brasileiro, expandindo as viagens a outros países a partir de 1995-96, quando teve início uma série de nove programas dedicados a buscar cearenses espalhados pelo mundo. Reportagens especiais foram produzidas nos Estados Unidos, Inglaterra, França e Austrália na tentativa de criar encontros entre os entrevistados. Regina Casé assumia a figura de uma viajante na construção de sentidos do programa, no entanto, abria mais espaço para a singularização dos personagens e suas histórias de vida que para as possíveis aventuras da apresentadora – diferentemente das viagens pelo mundo produzidas pelo *Fantástico*.

¹⁵ Citação retirada do site www.reginacase.com.br

Retomando a grade de programação do *Fantástico*, destacamos séries mais curtas, que não chegaram a instituir quadros, sobre diferentes comunidades indígenas que foram/são frequentemente produzidas pelo programa, trabalhando também a noção de viagem em sua construção narrativa. A exemplo, destacamos aqui a série sobre os índios Kamayurá, com texto de Glória Maria, exibida em dezembro de 2007, em cinco reportagens. A série buscava apresentar a rotina da comunidade, suas práticas culturais, as relações de gênero e os rituais de iniciação à vida adulta de meninos e meninas. A ênfase nos preparativos para a viagem até a aldeia, bem como o relato de experiências da repórter que provava bebidas e comidas *típicas*, participavam, em grande medida, da tessitura de sentidos sobre quem eram os Kamayurá.

Ainda neste programa, podemos notar reportagens isoladas em tempos de grandes eventos esportivos, em que os correspondentes internacionais preparam narrativas de apresentação do país sede, incorporando mais ou menos enfaticamente a noção de viagem, mas com o mesmo esforço de identificação do *outro*.

Em um formato próximo ao do *Fantástico*, o *Domingo Espetacular*, exibido desde 2004, pela Rede Record de Televisão, abre espaço em cada edição para uma reportagem especial de cerca de trinta minutos. Algumas das reportagens especiais abordam lugares exóticos, práticas religiosas, turismo e aventura, com pautas nacionais e internacionais. Das edições mais recentes, pontuamos uma especial exibida em 30/01/2011, com título emblemático: *Indianos realizam rituais excêntricos às margens de um rio*. Tal título traz à tona uma preocupação que nos é central: a categorização apressada do *outro* realizada pelo jornalismo e a parca contextualização de suas práticas culturais.

Acerca da proximidade de formatos, podemos citar programas que se desenvolveram em diálogo com o *Globo Repórter*, como o *SBT Repórter*, no ar pelo Sistema Brasileiro de Televisão¹⁶, e o *Câmera Record*, em transmissão desde 2006 pela Rede Record. Tais programas são semanais, monotemáticos, e inserem, dentre outras pautas, reportagens que exploram os grotões do Brasil, festas regionais e também atualidades de outros países.

Notadamente um programa de viagens, o *Passagem Para...*, exibido desde 2004 pelo Canal Futura e apresentado pelo jornalista Luis Nachbin, traz de segundas a sextas-feiras videorreportagens produzidas em diferentes países:

¹⁶ O programa teve vários hiatos em suas exibições pelo SBT e não encontramos informações sobre a data de sua primeira entrada na grade da emissora.

[...] Luís Nachbin, viaja para diversos países sozinho com a câmera em busca de histórias e acontecimentos que apontem, sobretudo, para a diversidade cultural dos povos, ancorada nas peculiaridades da vida cotidiana, mas sem perder de vista as relações com um sistema macro político e econômico e suas implicações sociais e culturais. (SILVA, 2008, p.12).

Com uma linguagem bastante literária, e tom intimista, Nachbin convida o espectador a *embarcar* com ele nas viagens. As impressões do repórter participam da constituição de sentidos sobre o *outro*, mas não sob a ferramenta da descrição aparentemente objetiva: Nachbin diz o que sente ao chegar em determinado país, por que escolheu um personagem específico e que marcas da viagem ele levará consigo. É possível pensar que a figura do narrador de *Passagem Para...* opera de maneira diferente em relação aos programas de reportagens acima listados, uma vez que o relato é assumidamente subjetivo. Contudo, foge de nosso alcance, neste momento, estabelecer comparações.

Também a TV Brasil traz atualmente uma variedade de programas e formatos que conjugam representações da diferença através da viagem, além da série *Nova África*. O semanário *Caminhos da Reportagem* traz reportagens especiais dedicadas à abordagem de um único tema, sendo possível encontrar reportagens que apresentam diferentes países e suas práticas culturais. Em alguns casos, esse tipo de reportagem é incorporado quando determinado país está na mira da pauta da mídia em geral, seja por acontecimentos nos âmbitos econômico, político ou social. Outro programa, já especificamente de viagens, inserido na grade da emissora pública é o *Expedições*, apresentado por Paula Saldanha, exibido semanalmente, com duração de trinta minutos. O *Expedições* é fruto de um antigo projeto da jornalista e do biólogo Roberto Werneck, que visa a documentar regiões e povos do Brasil, trazendo à tona questões relativas à preservação do meio ambiente, às manifestações culturais e religiosas regionais, às comunidades indígenas.

A TV Brasil também exhibe atualmente uma série produzida pela BBC de Londres denominada *Tribos*, que traz a figura, não de um repórter, mas de um viajante-explorador que vivencia alguns dias em comunidades isoladas ao redor de todo o mundo. Neste programa, o viajante busca se adaptar ao cotidiano da comunidade, participando de seus hábitos alimentares, de sua rotina de trabalho, de seus rituais, festas e demais práticas culturais. A produção de sentido passa basicamente pela descrição do processo de adaptação do viajante, que conta suas dificuldades e seus desconfortos, em relatos um tanto etnocêntricos, que não cedem muitos espaços a entrevistas e demais inserções de fala.

Por fim, listamos alguns programas de viagem, de viés turístico, que ocupam a grade de programação de algumas emissoras, são eles: *O mundo segundo os brasileiros*, exibido pela Rede Bandeirantes e *50 por 1*, exibido pela *Rede Record*. Tais programas apresentam diferenças no formato, mas ambos traçam roteiros turísticos listando, no país escolhido, monumentos a serem visitados, restaurantes, casas de cultura, etc.

A TV incorpora a experiência da viagem de maneira tão diversa que até mesmo jornais diários, ao produzirem curtas séries de reportagens que visam a apresentar espaços e modos de vida, se utilizam dessa possível ferramenta narrativa para constituir sentidos sobre o *outro*. Na maioria dos formatos mais recentes, podemos perceber a recuperação do narrador-testemunha, comum aos relatos de viajantes-colonizadores e aos primeiros filmes de viagem, que centraliza sob seu crivo o processo de produção de sentidos. Um narrador que testemunha acontecimentos, experiencia lugares e agrega ao factual impressões particulares que se transformam em significados. Neste caso, a fidelidade da narrativa é gerada pela presença do narrador nos lugares visitados, por suas notas fugazes que atestam que ele tudo vê. (Sussekínd, 1990) Nas reportagens mais espetacularizadas, como as de Zeca Camargo no *Fantástico* e as produções do *SBT Repórter* e *Domingo Espetacular*, notamos que o exagero, a estranheza – gerados por deslocamentos reais, encarnados em paisagens imaginárias – muitas vezes são transferidos ao *outro* que é representado e não mostrados como efeitos da narrativa que emerge da viagem. Essa centralização do jornalista, aventureiro-viajante, enunciador privilegiado que convida o espectador a uma viagem à superfície do *outro*, parece, em alguns casos, criar obstáculos à elaboração conjunta de sentidos com os entrevistados e ao acolhimento das marcas do *outro*.

Esse rastreamento do que ousamos chamar *jornalismo de viagem* na programação televisiva, como dissemos a princípio, não tem o objetivo de prover este trabalho de um histórico detalhado ou de uma categorização sistemática de um gênero. Buscamos chamar atenção para a quantidade e a pulverização dessas narrativas atravessadas pela viagem, com entradas em diferentes programas, diferentes gêneros, formatos e linguagens com os quais a série *Nova África* dialoga e toma corpo.

Ao pensarmos a forma e os mecanismos de produção de sentido de nosso objeto, nos vimos presos em um imbróglgio classificatório a respeito de ser a *Nova África* uma série de documentários (televisivos) ou de reportagens. Consuelo Lins (2007), ao comentar a obra de Eduardo Coutinho, nos conduziu a um consenso provisório: pensamos que a *Nova África* se

aproxima mais do processo de organização de sentido característico de uma reportagem televisiva. A busca de classificação não requer para este trabalho uma zona de conforto no trato da empiria, mas perspectivas outras que nos permitam entender melhor os constrangimentos impostos aos sujeitos representados pelos mecanismos de enunciação.

Lins pensa o trabalho de Eduardo Coutinho através da maneira com que o cineasta acolhe as situações e os *outros*: “*Os filmes de Coutinho povoam-se de temas, mas são, antes de qualquer coisa, produtos de certos dispositivos que não são a forma de um filme, tampouco sua estética, mas impõem determinadas linhas à captação do material.*” (LINS, 2007, p.12). Coutinho dispensa, então, os roteiros, por corroerem o que mais lhe preza no documentário: o inesperado, que surge somente no momento da filmagem. Lins nos diz que o cineasta se entrega ao acontecimento fílmico, abre sua câmera ao mundo e à diferença, acolhendo seus personagens e resguardando seus lugares de fala.

A autora resgata uma obra marcante de Coutinho para a televisão: *Theodorico, imperador do sertão*, documentário produzido para o Globo Repórter, em 1978. Nesta obra, Coutinho centraliza o major Theodorico: político, fazendeiro e membro da elite rural nordestina; um homem que concentra valores elitistas e machistas, faz uso do dinheiro público em causa própria e direciona o voto dos empregados de sua fazenda como condição para que continuem a trabalhar lá. Filmado em 1978, um personagem que traz esse quadro de valores agregados seria bastante vulnerável a uma crítica artilosa – fosse com direcionamento de questões demandadas ao personagem ou com artimanhas da montagem, afinal, como destaca Lins, o poder de instituir sentidos na filmagem pertence a quem filma, dirige, monta; o equilíbrio da interação é sempre bastante frágil.

Coutinho, contudo, sai dessa armadilha com uma aposta na relação fílmica. O cineasta privilegia a situação e apresenta o *inimigo* como ele o quer: “*na sua própria mise-en-scène para que mostrada e desvendada, ela se torne explícita e crítica.*” (COUTINHO *apud* LINS, 2007, p.24). A autora observa que Theodorico nunca é pressionado, para que o espectador o identifique como o *diabo do sertão*; o que parece interessar a Coutinho é a visão de mundo de seu personagem e sua compreensão do mundo e de si. Desse modo, Lins nos diz que o cineasta faz perguntas mais livres e abertas a Theodorico e se limita a acompanhar a lógica do personagem, para que ele elabore seu pensamento sem constrangimentos, oferecendo as ideias brutas do major ao espectador.

Por esse caminho, Coutinho consegue perscrutar diversas dimensões de seu

personagem, revelando-o, ao mesmo tempo, como um déspota e um líder populista, um homem cruel, autoritário, mas que sofre e se entristece com a doença da esposa. Assim, Lins nos diz que o cineasta desperta no espectador uma incômoda familiaridade com o estranho e um estranhamento do familiar; o filme promove um tipo de interação que busca “*entender as razões do outro, sem lhe dar necessariamente razão.*” (COUTINHO *apud* LINS, 2007, p.23).

A apresentação da autora acerca de *Theodorico, imperador do sertão*, e mais amplamente da obra de Coutinho, nos permitiu indagar o dispositivo de enunciação criado pela *Nova África*. Entendendo aqui o dispositivo como a relação travada com o sujeito filmado (as linhas impostas à captação do material, como a autora nos colocou anteriormente) e também com o espectador. O processo de produção de que é fruto a *Nova África* é bastante característico das rotinas produtivas do jornalismo: o discurso da série trabalha com o sentido de apuração de temas; os programas são pré-produzidos, conferindo menor abertura ao inesperado e direcionando a relação com os entrevistados; os roteiros são estabelecidos de antemão – exigência presente no edital da EBC para aprovação da produtora responsável pelo programa –; aliada à noção de apuração, a figura da repórter apresenta um viés testemunhal, fiador das representações que constrói. Podemos notar também a ênfase maior nas temáticas que nos universos dos sujeitos entrevistados: ainda que acolha falas do *outro*, tais falas aparecem nas narrativas bastante articuladas à composição de um argumento mais amplo. Dessa maneira, a performance dos entrevistados parece ser mais regulada na tessitura da série *Nova África*, que em uma narrativa comum ao documentário.

Arlindo Machado (2002) aponta que a TV, mais do que uma janela aberta para o mundo, busca aproximar o que está distante, desempenhando a função de um telescópio. Nesse sentido, pela ampliação do olhar, a *Nova África* traz espaços encarnados em uma temporalidade que faz o espectador experienciar o presente constante: presentificam-se a viagem, as falas, ações e contextos sempre articulados a temas de atualidade. A temporalidade não é a do cotidiano, nem também é criada pelo encontro filmado, mas pelo cerzimento discursivo da série.

Cotejar os modos de dizer de nossa empiria, a fim de promovermos apenas uma primeira aproximação, nos conduz à busca de um entendimento mais específico da forma-texto que apostamos ser mais próxima do corpo de nosso objeto. Vamos nos deter na reportagem, buscando compreender seu processo de organização de sentidos, para no próximo capítulo explorarmos a instituição de sentidos na série *Nova África*.

3.4 Do universo da reportagem

Passemos ao estudo de uma forma jornalística que, ao (re)produzir as histórias dos *outros*, traz em seu encaço as implicações, os possíveis conflitos e as assimetrias potencialmente presentes na relação com a diferença.

Neste tópico, vamos explorar o universo da reportagem jornalística, pensar sua estrutura, linguagem e proposta de interação com o interlocutor. Pensamos que traçar uma caracterização mais nítida dessa forma de escritura poderá nos permitir pensar, em diálogo com nossa empiria, os constrangimentos que ela apresenta à dinâmica da relação com a diferença, bem como ao processo de dizer o *outro*.

Nossa tentativa de caracterização da reportagem se divide em dois planos: primeiramente fizemos um levantamento teórico sobre as especificidades dessa forma-texto, entendendo que sua configuração se deu em negociação com o receptor e em curso histórico; na segunda parte, buscamos relatos de experiências de repórteres brasileiros que pudessem nos precisar as características da reportagem e as implicações que envolvem seu processo de tessitura.

Para a compreensão e distinção da reportagem, buscamos a princípio as gramáticas de redação jornalística, que se assentam em diretrizes mais práticas. As principais orientações contidas em alguns estudos (Lage, 2001; Barbeiro, 2002) nos dizem de um tratamento diferenciado da informação, com uma contextualização mais ampla e um desenvolvimento mais complexo da temática que será tratada. Tais guias de redação, contudo, nos oferecem pistas rasteiras para problematizar ou caracterizar melhor a reportagem.

Entre os estudos brasileiros é possível identificar duas perspectivas de abordagem: uma que volta sua atenção para a estrutura das mensagens, pensando sua organização por uma combinatória específica de elementos, gerando um modo também específico de interação com o interlocutor; e outra que chamaremos narratológica, a qual localiza o germen narrativo como diferenciador dessa forma-texto.

A começar por esta última perspectiva, Sodré & Ferrari (1986) colocam que a reportagem não se distingue da notícia apenas pela extensão e abrangência: há diferenças quanto aos modos de dizer e às peculiaridades do discurso. Se a notícia acaba por, muitas vezes, anunciar um acontecimento, registrando suas características mais sumárias, de forma acabada no tempo, a reportagem pode enunciá-lo por meio de uma narrativa que recria esse

acontecimento e seus tempos diante do interlocutor. Isso faz com que a notícia seja determinada pelo imediato e a reportagem pela atualidade e pelo tempo da narrativa.

No procedimento narrativo, se desenvolveria uma maior aproximação com o receptor, na medida em que as ações são presentificadas, como se estivessem ocorrendo e como se fosse possível acompanhar o desenrolar da história como testemunha – postura tanto admitida para o repórter quanto para o receptor.

Os autores ressaltam o referido tratamento narrativo, presente na reportagem, conjugado a outras três características: a humanização do relato, o texto de natureza impressionista e a objetivação dos fatos narrados:

A humanização do relato, pois, é tanto maior quanto mais passa pelo caráter impressionista do narrador. Diretamente ligada à emotividade, a humanização se acentuará na medida em que o relato for feito por alguém que não só testemunha a ação, mas também participa dos fatos. O repórter é aquele que está presente, servindo de ponte (e, portanto, diminuindo a distância) entre o leitor e o acontecimento. [...] Ao lado disso, os fatos – e as referências a que estão ligados – serão relatados com precisão, garantindo, mais ainda a verossimilhança. (SODRÉ; FERRARI, 1986, p.15).

A correlação de tais estratégias discursivas caracterizaria essa forma-texto capaz de gerar um conhecimento de mundo da ordem da superficialidade, ou, em outro pólo, um conhecimento mais aprofundado, ao se empregar um tratamento analítico e contextual.

Em *A narração do fato*, Sodré (2009) retoma sua preocupação com o traço narrativo das formas jornalísticas e nos ajuda a diferenciar mais uma vez os tipos de enunciação presentes na notícia e na reportagem. Segundo o autor, enquanto a notícia nos ofereceria um retrato “três por quatro” do fato – como um resultado de técnicas de texto, marcações temporais e expressão institucional –, a reportagem movimentaria o retrato em fluxo narrativo, à maneira de um filme, *reportando* o leitor à cena dos acontecimentos. Este recurso de *mise-en-scène* do leitor justificaria e, ao mesmo tempo, permitiria a recorrência a figuras de estilo que dão margem a construções lingüísticas atípicas do discurso jornalístico e comuns na literatura, numa forma de aproximação e apelo aos sentidos perceptivos.

Em consonância com a perspectiva narratológica, Edvaldo Pereira Lima (2004) nos diz que a reportagem começa a se esboçar no jornalismo brasileiro por volta dos anos 1920, atrelada a um novo veículo de informação periódica, a revista semanal, e à nova categoria de prática da informação jornalística, o jornalismo interpretativo – que exercita a análise e a contextualização, já referidas. Para o autor, esse tipo de jornalismo interpretativo busca

oferecer à audiência argumentos para compreender o seu tempo, causas e origens de fenômenos, bem como seus desdobramentos e possíveis consequências futuras. A busca pela elucidação seria, assim, um de seus traços constitutivos. Tal busca pela compreensão do real ultrapassaria, no entanto, um enfoque linear, na forma da narrativa:

[...] as linhas de tempo e espaço se enriquecem: enquanto a notícia fixa o aqui, o já, o acontecer, a reportagem interpretativa determina um sentido desse aqui num circuito mais amplo, reconstitui o já no antes e no depois, deixa os limites do acontecer para um estar acontecendo atemporal, ou menos presente. (MEDINA; LEANDRO, *apud* Lima, 2004, p.20).

A reportagem se ocuparia, assim, do entendimento de um contexto problemático tecendo uma rede de relações entre seus antecedentes e projeções, por meio da construção narrativa. Essa forma-texto seria, então, marcada, para além da narratividade, por um movimento rumo à compreensão e explicação das coisas do mundo para/com o interlocutor. Cremilda Medina (2003) ressalta ainda esse caráter ordenador da narrativa jornalística, que transforma o caos em cosmos e orienta o homem no mundo.

Seria o traço narrativo, tomado em sua dimensão estruturadora e em sua busca por elucidação, capaz de responder nosso questionamento acerca da organização de sentido processada na forma-texto reportagem? A tessitura de falas sobre o *outro* poderia ser compreendida em função da organização narrativa?

Admitimos tal traço narrativo como elemento de constituição da reportagem, mas suspeitamos que a dinâmica de produção de sentido não se institui apenas em torno dele. Preferimos tomar, por ora, a narrativa como marca dessa forma-texto, mas não como seu elemento definidor ou diferenciador. Atenhamo-nos, antes de alinhavar compreensões, à segunda linha de estudos sobre a reportagem, que se volta para a estrutura das mensagens.

No passo da perspectiva estruturalista, Yvana Fachine e Luisa Lima (2009) destacam a reportagem televisiva como unidade de maior complexidade sintática do sistema de linguagem telejornal. As autoras exploram uma possível gramática que orientaria a construção do texto da reportagem, formado pelas seguintes unidades mínimas: off, entrevistas, sobre som, imagens, música, arte, gráficos, inscrições verbais (legendas, créditos), aberturas, encerramentos e passagens, considerando a correlação de tais elementos na constituição de um conjunto ordenado:

A construção de uma sintaxe da reportagem requer o exame do modo como as suas unidades constitutivas se combinam para produzir um “conjunto significativo”, um “todo de sentido”, um texto. Implica, conseqüentemente, a análise das estratégias de roteirização das reportagens, buscando verificar quais são os usos recorrentes dos offs, sonoras, imagens, arte, passagens, etc., identificando suas funções no texto e, a partir delas, suas possibilidades de combinação com as demais unidades do sistema, capazes de desempenhar um papel complementar. (FECHINE; LIMA, 2009, p.269).

Pensar a existência de uma estrutura subjacente à reportagem permitiria, para Fachine & Lima, explorar combinações possíveis entre unidades mínimas e entender o funcionamento de tal tipo de texto, além das operações efetuadas para a organização do sentido. Contudo, nos faltaria apreender, nessa visada, a globalidade do processo comunicativo. Se olharmos para o processo de organização de sentidos em um dado produto midiático focando somente no arranjo de elementos do texto, perdemos o diálogo com o interlocutor e com o seio da cultura – movimento constituinte do processo mesmo de produção de enunciados.

Nesse sentido, alguns estudiosos buscam na noção de gênero um caminho para apreensão das marcas do interlocutor e da relação comunicativa na constituição da linguagem e da forma de um dado produto midiático e, do que mais nos interessa neste percurso: a constituição da reportagem.

Elizabeth Duarte (2007) dialoga inicialmente com Roland Barthes, trazendo o entendimento de gênero como guia/controlador de leitura; convoca também Martin-Barbero que pensa o gênero como mediação entre as lógicas do sistema produtivo e as lógicas dos usos – o que permite considerar o reconhecimento cultural dos sentidos por parte dos interlocutores. Duarte, então, localiza o gênero como estratégia de comunicabilidade cristalizada e analisável no texto, mas conformada para além da materialidade discursiva, no seio da cultura.

A autora está interessada em investigar os gêneros televisivos e seus elementos configuradores. Para tanto, focaliza sua atenção nos tipos de discursos presentes nos produtos televisivos, extraindo daí suas chaves de configuração, quais sejam: um caminho de acesso à realidade externa à TV e outro que acessaria uma realidade paralela, criada no interior do próprio meio. Nesse sentido, a construção de uma relação singularizada com as coisas do mundo e a instituição de um tipo de realidade seriam os conformadores de três grandes *arquigêneros* definidos por Duarte:

[...] o *factual*, que operaria com a meta-realidade, propondo como regime de crença a veridicção; o *ficcional*, que se movimentaria na supra-realidade, propondo como regime de crença a verossimilhança; e, finalmente, o

simulacional, que operaria com a para-realidade, propondo como regime de crença a hipervisibilização como equivalência do conhecimento pleno. (DUARTE, 2007, p. 04). [Destques do autor].

No cruzamento dos planos de realidade e dos regimes de crença seriam gestados os gêneros factual, ficcional e simulacional. Tais gêneros se manifestariam na forma de subgêneros, que comportam uma pluralidade de programas e produtos midiáticos, se diferenciando através dos formatos. Assim, no interior de um gênero factual, que opera uma meta-realidade e um regime de veridicção, podem coexistir diversos subgêneros: o telejornal, o debate, a reportagem e o plantão de notícias, por exemplo; tais subgêneros se realizariam em formatos singularizados, como Jornal da Globo, Roda Viva, SBT Repórter e o Globo Notícias, respectivamente.

Com a noção de promessa, tomada de Jost (2001, 2003), Duarte trabalha o processo de mediação realizado pelos gêneros, deixando em consonância as instruções, guias de leituras presentes nos gêneros e o reconhecimento dos mesmos pelo interlocutor. O tipo de promessa estabelecido pelo gênero orientaria a relação comunicativa e a criação do vínculo entre os interlocutores.

Puxando os pontos do trabalho da autora que poderiam irrigar nossa discussão, resgatamos a classificação da reportagem como um subgênero do gênero factual. O intento aqui não é apenas gerar uma categoria onde nosso objeto de investigação possa se acomodar, com algum critério, mas antes dialogar com esse possível operador de leitura, buscando a relação que se estabelece entre a forma-texto reportagem e o interlocutor, bem como a dinâmica do processo de organização de sentidos que aí se desenvolve. Dessa maneira, as noções de gênero e subgênero nos permitiriam compreender um movimento efetuado na organização de sentidos e na conformação do arranjo da reportagem, em negociação com as audiências e em curso histórico. Seria, então, a noção de gênero um percurso fértil, capaz de nos ajudar a compreender o que é a reportagem, como o sentido se produz nela, quais os vieses de seu processo de produção e que tipo de relação desenvolve com o interlocutor?

Vera França (2009) investe na exploração do potencial heurístico da noção de gênero, tendo como principal guia a orientação de Bakhtin. O autor nos diz serem os gêneros tipos de enunciados relativamente estáveis, da ordem da forma e de uma tipificação passível de reconhecimento (BAKHTIN *apud* França, 2009). Os gêneros estariam, assim, diretamente ligados ao contexto de onde emergem, e ao qual fazem referência, mediando a relação comunicativa entre os sujeitos textuais/sociais. Resgatando estudiosos do gênero como Jost

(1997), Charaudeau (1997) e Duarte (2004), França nos aponta a noção mais ou menos comum entre eles de que os gêneros seriam construtores e indicadores da relação que se estabelece entre obra e interlocutor, no seio da interação; e que, exatamente por se constituírem nesse entre-espaço, conjuga-se a ideia de gênero às de pacto, contrato, promessa. A autora ressalta, contudo, uma limitação na perspectiva do gênero e na construção de possíveis tipologias:

Elas [as tipologias] são construídas numa perspectiva internalista ou intra-discursiva; analisam o produto, sua estrutura e especificidades. Identificam e indicam elementos que, com certeza, orientam e são captados pelo parceiro da relação (fazendo promessas, instituindo pactos), mas são construções resultantes do olhar acadêmico, e não da experiência: elas começam depois da história e param antes do outro. (FRANÇA, 2009, p.235).

Estabelecidas as categorias de gêneros, de certo modo fora do domínio da experiência e do corpo a corpo da recepção, a autora nos diz que tal abordagem pode oferecer pistas indiciais do interlocutor e das relações que ele estabelece através dos gêneros. Dessa maneira, a mediação operada pelo gênero seria mais um ponto de partida para pensar a relação comunicativa que através dele se desenvolve, não podendo nos conduzir a sínteses e conclusões a respeito da interação.

Os caminhos feitos pelos estudos do gênero, contudo, procuram conceber que a configuração dos textos e a relação comunicativa caminham juntas, imersas em um diálogo constitutivo. Jason Mittel (2004) chega a inverter a lógica de cristalização dos gêneros; para o autor, a constituição do gênero se firma de maneira preponderante na relação – ao invés de numa referência a um tipo de realidade ou regime de crença, como vimos em Duarte (2007). Seriam as práticas de definição, interpretação e avaliação, efetuadas pela audiência, os elementos constitutivos do próprio gênero e caracterizadores do texto. Por meio das marcas de reconhecimento do gênero na cultura, um dado produto mediático procuraria estratégias de comunicabilidade para empreender na interação com sua audiência. Assim, o gênero se firmaria, sobretudo, como categoria cultural:

Ao invés de surgirem a partir de textos, como tradicionalmente tem sido argumentado, os gêneros agem para categorizar os textos e vinculá-los em conjuntos de pressupostos culturais através de discursos de definição, interpretação e avaliação. Estes discursos parecem refletir em um gênero já estabelecido, mas eles próprios são constitutivos desse gênero; eles são as

práticas que definem os gêneros, delimitam seus significados, e postulam o seu valor cultural. (MITTEL, 2004, p.XVI). (Tradução nossa)¹⁷

Ainda que operemos a inversão sugerida por Mittel – movimento que permite tocar mais de perto o domínio da recepção na configuração do gênero – retomamos a ressalva feita por Vera França, de que os gêneros nos podem oferecer pistas iniciais/indiciais acerca da interação, mas não esgotá-la ou generalizá-la em tipificações. Com Mittel, extrapolamos uma perspectiva internalista ou intra-discursiva, acentuando o caráter constitutivo da relação gênero-interlocutor. Nesse sentido, buscando mais uma vez perceber em que medida o gênero pode iluminar nosso trabalho em busca da caracterização da reportagem, não vamos fixar aqui que ela compreende um subgênero do gênero factual, como nos aponta Duarte (2007), ou buscar qualquer outro tipo de classificação, mas antes nos ater ao caráter constitutivo dos gêneros, subgêneros e suas realizações em formatos, no seio das interações. Sem perder de vista que a preocupação deste estudo, para além de problematizar o processo de organização de sentido na reportagem, é pensar o diálogo intercultural e a escritura do *outro* que se processa nesse espaço, optar pela noção de gênero como porta de entrada para nosso objeto de conhecimento poderia nos conduzir a subsumir o trato da diferença a um arranjo textual ou discursivo; quando, não obstante, acreditamos ser esta uma questão também cultural e ética.

Mais que nos ocuparmos em estabelecer as categorias que balizam a produção da forma-texto reportagem, sua estrutura abstrata subjacente, seus arranjos sintáticos (MACHADO, 1999) e a standardização com repetição de elementos fixos, a nossa visada se concentrará em aspectos gerais da reportagem e suas regularidades – entendendo que estas são gestadas social e culturalmente. Dessa maneira, consideraremos que essa forma-texto compreende uma linguagem específica, com tipos específicos de enunciados e desenvolve uma relação singularizada com o interlocutor. O movimento em direção aos gêneros pode nos ajudar a inferir que relações são permitidas na reportagem, como a instituição de um jogo entre objetividade e subjetividade, um texto mais poético, um avizinhamento com a literatura, a falta de critérios fixos de noticiabilidade e a futura caracterização do formato de nosso objeto empírico.

¹⁷ Rather than emerging from texts as has traditionally been argued, genres work to categorize texts and link them into clusters of cultural assumptions through discourses of definition, interpretation, and evaluation. These discursive utterances may seem to reflect on an already established genre, but they are themselves constitutive of that genre; they are the practices that define genres, delimit their meanings, and posit their cultural value. (MITTEL, 2004, p. XVI).

Unindo as perspectivas percorridas até aqui, tentamos pinçar delas suas contribuições, no esboço de um entendimento nosso: consideraremos a reportagem uma forma-texto de traço marcadamente narrativo, impulsionada por uma tentativa de compreensão/explicação das coisas do mundo; consideraremos também o desenvolvimento da sua dinâmica de produção de sentido no seio do gênero factual, operando um regime de crença de veridicção, realizado em formato específico. Tal dinâmica de produção de sentido seria instituída por regularidades gestadas social e culturalmente, dando lugar a uma relação específica de maior proximidade com o interlocutor.

Firmado um entendimento mínimo como ponto de partida, passemos à busca de regularidades ou traços mais objetivos que caracterizem a reportagem, conjugados à narrativização e ao esforço de elucidação. O terreno onde procuraremos pistas sobre o ritual de escritura da reportagem e sobre sua configuração será o dos relatos de experiência e memória de alguns repórteres brasileiros. Na fala dos repórteres, além de pistas sobre a organização da forma-texto, buscamos os conflitos vividos por eles na relação com os entrevistados e com a estrutura de produção do campo profissional.

3.4.1 A reportagem na fala dos repórteres

Audálio Dantas (1997) reúne no livro *Repórteres* depoimentos de grandes nomes da reportagem brasileira que fazem uma travessia por suas obras e experiências no curso da carreira de jornalista e repórteres de rua. Na abertura do livro, Dantas nos diz que o bom repórter é preponderantemente aquele que sabe perguntar, que é curioso e especulador. Com um tom bastante romântico, ressalta que a reportagem é o universo da aventura e do descortinamento de realidades instigantes, do fascínio pela descoberta e pela história ainda não contada.

Ainda no passo da dimensão de desvelamento, Carlos Wagner (*in* DANTAS, 1997) nos coloca seu gosto de perambular por estradas, vasculhando horizontes em busca de coisas para *entender* e escrever. O jornalista acentua a centralidade da experiência na formação de um repórter, chegando a relegar a segundo plano a formação acadêmica:

A faculdade me deu uma visão global do ofício. As duas décadas de Redação consolidaram-me na lida de repórter. Mas o crescimento diário,

tanto pessoal como profissional, é nutrido pelo entendimento que consigo ter do que vou encontrando pela estrada, percorrida por quem busca horizontes. (...) Creio que só assim se consegue adquirir o conhecimento necessário para saber sentar, ouvir uma pessoa, escrever o que ela disse e publicar. (WAGNER *in* DANTAS, 1997, p. 64).

Para Wagner o bom repórter aprende a sê-lo nas ruas, nas estradas, com os trabalhos que faz, com as pessoas que encontra. A formação acadêmica parece assumir uma dimensão não mais que técnica, sendo a humanização do profissional, sua sensibilização para a riqueza e complexidade do mundo e do outro, propiciadas pela experiência prática e vivência dos desafios da profissão – pensamento que pode nos inquietar e nos fazer pensar sobre a situação do ensino nos cursos superiores de jornalismo ainda hoje. Em tempos de discussão acerca da não-obrigatoriedade do diploma para atuação no campo do jornalismo e, simultaneamente, de discussão de novas Diretrizes Curriculares Nacionais¹⁸, somos instigados a pensar as matrizes curriculares que vigoram nos cursos de comunicação e a formação de nossos profissionais¹⁹.

Dando sequência à busca de pistas de nossa forma-texto, ainda na fala de Carlos Wagner, podemos perceber a importância e o lugar da reportagem no cotidiano e na história, bem como sua motivação rumo à exploração dos conflitos vividos em nossa sociedade:

[...] uma boa reportagem se torna um documento, daqueles que contribuem para reescrever a mal contada história do Brasil. Há muitos episódios que precisam ser *esclarecidos*, como por exemplo os conflitos agrários, um dos símbolos da violência e do atraso político e econômico deste país. Os primeiros movimentos foram descritos como coisas de fanáticos religiosos, como a Guerra do Contestado, que conflagrou o oeste de Santa Catarina, no início do século. Mais tarde, viraram coisa de comunista, como as Ligas Camponesas, erguidas nos anos 60, no nordeste. Hoje são descritas como coisas do PT. Onde está a verdade? Durante anos tenho perambulado entre os sem-terra, fazendeiros e índios envolvidos em lutas agrárias e documentei alguns episódios que considero uma contribuição para esclarecer o que realmente vem acontecendo. (WAGNER *in* DANTAS, 1997, p.56).

Chamamos atenção neste trecho para o entendimento do espaço da reportagem como lugar de exercício de esclarecimento, busca de compreensão das coisas do mundo. Se a cultura do ocidente desenvolveu campos de conhecimento e instituições que tentam dar conta

¹⁸ Disponível em: http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/documento_final_cursos_jornalismo.pdf

¹⁹ A proposta corrente das novas DCNs é de separação do curso de Jornalismo da grande área Comunicação, dividindo a formação do profissional em seis eixos: fundamentação humanística, fundamentação específica, fundamentação contextual, formação profissional, aplicação processual e prática laboratorial. Nas novas DCNs, o jornalismo parece concebido como prática já descolada da comunicação e da interface com as ciências humanas e sociais, quando, não obstante, tem nelas seu processo de constituição.

de racionalizar o curso da vida, a atividade jornalística acaba por se firmar como instituição²⁰ legítima, ou mais um *lócus*, que com sua lógica própria, também pratica esse exercício de razão.

O terreno da reportagem, bem como suas atribuições, foi se constituindo, assim, em negociação com o interlocutor, com os momentos sociais e as demais formas de narrar e investigar disponíveis na cultura. Tassis (2002) aponta a constituição do embrião da reportagem brasileira no seio das escolas literárias Realista/Naturalista. A pesquisadora observa interfaces das narrativas realistas com a prática jornalística que viria a se desenvolver, dentre elas: a busca pela verdade e verossimilhança, a construção de um retrato fiel dos personagens envolvidos na narrativa, a objetividade e o distanciamento do autor, a abordagem de problemas do momento histórico vivido, a composição de ambientes e amalgamação de tempos em uma narrativa pormenorizada. Muniz Sodré (2009) diz ser possível traçar uma genealogia da apropriação do literário pelo discurso factual, entendendo *genealogia* como desvelamento dos pontos de modificação de uma forma determinada. O autor se refere à configuração do *Novo Jornalismo*, nos anos 1950, que congrega aspectos do romance realista em um novo tipo de escritura jornalística.

Esse novo tipo de escritura, José Salvador Faro (1999) o posiciona como gênero investigativo por excelência e ressalta o trabalho da revista *Realidade* como precursor do jornalismo investigativo e interpretativo no Brasil, no correr de 1966 a 1968. Os repórteres de *Realidade*, segundo ele, ultrapassariam os limites da linguagem objetiva do jornalismo, produzindo textos de envolvimento, com recurso à forma literária e, por vezes, à ficcional. Essa mistura de estratégias discursivas realizada pela revista, provocando ranhuras na forma objetiva de narrar teria ajudado a consolidar o que hoje conhecemos e praticamos como reportagem. Além disso, a própria concepção do papel da imprensa na sociedade brasileira sofreria uma renegociação e abertura de possibilidades, por meio da emergente forma-texto.

Alternando entre linguagem objetiva e subjetiva, oscilando momentos de aproximação e distanciamento do repórter na relação comunicativa, a reportagem se firma como um entre-lugar que conjuga diferentes estratégias enunciativas sem, contudo, alterar o lugar social de produtora de uma narrativa sustentada pelos princípios de veracidade e realidade.

²⁰ Itânia Gomes trabalha o entendimento do jornalismo como instituição e forma cultural que se desenvolve numa formação econômica, social e cultural específicas, desempenhando funções e papéis bem marcados nessa formação. Se temos a compreensão de que o jornalismo trabalha com a objetividade dos fatos, imparcialidade, fiscalização do interesse público, atualidade, verdade e credibilidade isso é resultado de uma construção e conformação sociais.

A reportagem é um híbrido entre contar, avaliar, sentir o desenvolvimento de uma história, é o que nos diz Caco Barcelos (in DANTAS, 1997), em relato sobre conflito agrário entre povos indígenas e agricultores no Rio Grande do Sul. O jornalista confessa que acaba se envolvendo muito na história, se identifica com um dos grupos que luta pela terra (ou fica a favor deles) e vive o famigerado conflito entre o compromisso com a imparcialidade jornalística e a manifestação da subjetividade.

Nos idos dos anos 1970, o repórter acompanha a emergência do que virá a ser o maior movimento social organizado do país, *Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra* (MST), e a configuração da liderança de João Pedro Stédile, à época o estudante João Barbudo. Ao nos dizer de sua cobertura do enfrentamento entre agricultores e índios, Caco Barcelos deixa brechas para uma problematização do lugar ou da postura do repórter, no processo de escritura da reportagem. Por mais que seja assumido o maior envolvimento do repórter na investigação e a oscilação entre objetividade e subjetividade, o lugar onde se posicionar para melhor dizer o real é ponto sempre tematizado no jornalismo. Ao se posicionar demasiadamente distante, o repórter pode perder o tato e a sensibilidade do mundo e das pessoas; ao se deixar envolver e identificar em excesso, corre o risco da entropia, da indiferenciação, do relativismo absoluto.

O olhar do repórter será sempre um filtro de captura dos acontecimentos, é o que nos diz Carlos Azevedo, em *Cicatriz de reportagem*,:

A reportagem é um recorte da realidade, de um momento da vida de uma sociedade filtrado pelo olhar do repórter, essa testemunha que invade o cotidiano e o registra, ainda que esse olhar seja enviesado pela sua subjetividade e pelo condicionamento histórico inevitáveis. Transitória, depois de publicada, a reportagem é condenada ao esquecimento, sepultada nos arquivos. Mas ela não morre, é fonte para a História. (AZEVEDO, 2007, p.15).

Parece possível tomar essa convivência, mais ou menos pacífica, entre impressões do repórter e objetivação de dados advindos da investigação e da apuração jornalísticas como marca da dinâmica de produção de sentidos na reportagem.

Ainda nos rastros do que significa essa forma-texto para os repórteres, observemos o relato de Marcos Faerman (in DANTAS, 1997) que, ao comentar as aventuras de Henry Stanley no continente africano, em *À travers du continent mystérieux*, exalta a capacidade do escritor e repórter de reconstituir tempos, espaços físicos, almas e civilizações desconhecidas. Para Faerman, a existência de tais relatos evidencia algumas das vocações do jornalismo e,

particularmente, da reportagem, quais sejam: “reconstituir, decodificar, recuperar espaços perdidos da condição humana. Documentar”. (Idem, p. 148). O autor conclui dizendo que o jornalista é um apaixonado pelas histórias do *outro*.

Essa tarefa de “reconstituição e decodificação” de tempos e civilizações desconhecidas no espaço da reportagem – nas malhas de sua organização narrativa, com seu esforço de elucidação, com o jogo instaurado entre objetividade e subjetividade – é outro ponto que nos instiga, pois pensamos que a orientação do texto e sua construção discursiva não são suficientes para dizer da relação entre *um* e *outro* (repórter-fonte) ali estabelecida.

Retomando o já citado relato de Carlos Wagner, podemos atentar para o momento de escritura, para as dificuldades enfrentadas na articulação de contextos, histórias de vida de personagens, clareza de comunicação:

Já havia estruturado mentalmente a maneira como iria contar a história. Se, por um lado, isso era bom, por outro poderia representar mais uma armadilha, poderia me fazer cair na tentação de ir pegando os personagens e encaixando o meu modelo. (WAGNER *in* DANTAS, 1997, p. 62).

Neste trecho podemos perceber a linha tênue entre a abertura do texto para inscrição do *outro* em sua singularidade e o risco da tipificação de um entrevistado, da não escuta, da projeção das expectativas do repórter sobre ele. Na relação estabelecida entre repórter-fonte, em momentos de apuração e escritura, tais riscos estão sempre em jogo; observemos uma passagem de Carlos Azevedo (2007) sobre a realização de uma reportagem feita em busca dos povos indígenas remanescentes no Brasil:

[...] Fomos chegar à aldeia dos urubus na tarde seguinte. Darcy Ribeiro havia falado tanto daquela tribo, da sua requintada arte plumária... mas o que eu vi foram três cabanas sem paredes, peçadas de redes – em cima as dos homens, no meio, as das mulheres, e rente ao chão, as das crianças, algumas disputadas por cachorros. Porcos andavam livremente por toda parte. Índios vestidos com roupas sujas, magros, doentes. Nada de arte plumária, nem corpos pintados, nem enfeites. (AZEVEDO, 2007, p.52).

Ao chegar à aldeia, o repórter tem um choque de expectativas e, não fosse o maior tempo de imersão na comunidade e a problematização da situação em que se encontravam aqueles índios – fruto de larga investigação relatada pelo autor – a reportagem poderia conduzir a um questionamento da legitimidade do *ser índio*, ou a um não entendimento do povo urubu. O resultado do texto de Azevedo, publicado em 1965 na revista *Quatro Rodas*, contudo, encanta pela abertura à experiência de diferentes povos indígenas através da

liberdade da escrita, bem como pela denúncia que a reportagem foi capaz de efetuar. Em trechos corridos, sem citações, Azevedo brinca com a relação eu-tu e o *outro* do texto se torna o branco e não o *índio*:

Turista que quer ver índio não gosta mais de ir á aldeia *Carajá*. Porque para tirar fotografia tem que pagar. 500 cruzeiros cada. Se não souber, ou se bancar o desentendido, verá um índio bravo pedindo dinheiro. Visitante tem medo de índio, paga e o *Carajá* se diverte explicando depois que já foi bravo, mas faz muito tempo. (AZEVEDO, 2007, p. 82).

No episódio descrito, percebe-se que o repórter ultrapassa a orientação da pauta, na busca pelo entendimento e problematização da situação complexa que a ele se desenha. Nesse sentido, os relatos de experiência de Ricardo Kotscho, José Hamilton Ribeiro e Joel Silveira (in DANTAS, 1997) fazem um apelo aos repórteres de hoje, criticamente chamados de *filhos da pauta*, que ultrapassem coordenadas pré-estabelecidas, que se entreguem à experiência das ruas e não às entrevistas por telefone, aos dados disponíveis na rede e à burocratização cada vez mais intensa da empresa jornalística; que tentem reinventar a engessada e frenética atual estrutura de produção das redações.

Na fala dos repórteres, podemos perceber, ainda assim, uma flexibilidade maior da estrutura de produção, quando se trata da reportagem. As redações parecem permitir certa mobilidade na escolha das pautas, nos possíveis critérios de noticiabilidade²¹ que as guiam e também um alargamento do tempo dispensado à sua produção, devido ao tratamento contextualizado que essa forma-texto exige. Fernando Moraes (2003), em relato sobre a produção de uma reportagem sobre Cuba – que futuramente viria a ser seu livro *A ilha* – nos diz de sua curiosidade e instigação pessoal em ver de perto o que lá se passava, depois da revolução de 1959. Foi a partir de sua proposição de pauta ao Jornal da Tarde, que o repórter pôde trabalhar uma temática calada aos jornais da época, por volta de 1976, e que muito o interessava. Temos aqui, mais uma vez, o envolvimento do repórter com o tema levantado, de modo que o tempo alargado admitido para seu trabalho também implica uma relação

²¹ Lorenzo Gomis (2002) retoma discussões sobre os critérios de noticiabilidade no jornalismo e aponta o bojo de dois grandes critérios que operariam atualmente nas redações, quais sejam: o importante e o interessante. O primeiro deles, o importante, diria respeito ao que tem consequências e permanece registrado na história, contribuindo para que o cidadão possa posicionar-se na ação pública e assuntos comuns; já o interessante seria o que provoca a conversação variada do cotidiano e gera conhecimentos de generalidades e curiosidades. Trabalhando em consonância com o entendimento do autor, pensamos que tais critérios convivem e tentam se equilibrar na dinâmica de organização de sentidos da reportagem. Acreditamos também que a caracterização do importante e do interessante é atravessada por valores sociais caros a uma dada sociedade.

possivelmente mais estreita desenvolvida com os atores sociais, as fontes, implicadas na escritura da reportagem. De seu trabalho de apuração, Morais (2003) nos conta:

Percorri todo país, realizei dezenas de entrevistas com os funcionários do governo, trabalhadores, donas de casa, jovens, gente da rua, mergulhei em arquivos em busca de estatísticas, documentos, informações, visitei escolas, hospitais e casas de cubanos comuns. Quando entendi que o material apurado era suficiente para produzir um amplo retrato da realidade cubana, dei o trabalho por encerrado. (MORAIS, 2003, p.85).

Essa relação particular desenvolvida com o universo a ser reportado e com os entrevistados nos interessa sobremaneira para pensar o lugar figurado pelo *outro* na reportagem jornalística. Por ora, chamamos atenção para a diversidade de atores participantes da construção de sentidos que emoldurariam a vida cubana de então. Nessa mesma direção, Igor Fuser (1996) e Dimas Künsch (2006) destacam a reportagem como forma jornalística que mais pode dar espaço à pluralidade de vozes, aos anônimos e oprimidos “[...] *que só aparecem no jornal uma vez na vida.*” (FUSER, 1996, p.XVI).

Podemos ler nas entrelinhas deste conjunto de falas que a reportagem se firma como espaço de investigação e interpretação, convocando para isso diferentes tempos e contextos; que a busca por histórias de vida orienta o entendimento de temáticas e a construção narrativa; que a gramática enunciativa dessa forma-texto compreende estrutura mais flexível, alternando objetividade e subjetividade; que a relação estabelecida com o interlocutor é singularizada e cristalizada historicamente; que a dinâmica de construção de sentidos da reportagem é conformada por uma estrutura de produção que apresenta constrangimentos característicos das rotinas produtivas do jornalismo, ainda que tais constrangimentos sejam menos imperativos que os do jornalismo diário. Podemos apontar também a relação mais próxima desenvolvida entre repórter e fontes e o potencial de confluência de vozes agregado por essa forma-texto.

Na tentativa de tecer compreensões acerca do mundo e num movimento de tecer o próprio mundo, as narrativas jornalísticas exploram acontecimentos de diversos campos sociais, exploram o inusitado, o fantástico, reproduzem o estandardizado e se ocupam, sobretudo, das histórias do *outro*.

Acreditamos que promover encontros com a diferença é um desafio colocado ao jornalismo, na sociedade contemporânea. Encontros que acolham o lugar de fala do *outro*, sem categorizações apressadas, representações enrijecidas ou sentidos que racionalizam a

diferença. Washington Novaes, ao filmar uma série de reportagens sobre os índios do Xingu para a extinta Rede Manchete, nos anos 1980, elabora um diário de campo que nos oferece perspectivas para um encontro com o diferente no processo de produção do jornalismo:

Chegar perto de um índio, da cultura do índio, exige mudança radical de perspectiva. Como se o olho passasse a ver pelo lado oposto – para dentro, no inconsciente. Entender o índio, entender sua cultura – e respeitá-los –, implica despirmo-nos desta nossa civilização. Porque o encontro com o índio é um mergulho em outro espaço e outro tempo. [...] é preciso revirar os olhos e afugentar velhos conceitos, para de fato enxergar. (NOVAES, 1985, p.17).

Nosso esforço de compreensão da dinâmica constituidora de sentidos na forma-texto reportagem nos conduz agora a perceber e problematizar a relação desenvolvida com as fontes ou entrevistados em nosso objeto empírico. Pensar como a série *Nova África* diz os africanos é a diretiva que orientará nossa análise.

Capítulo 4

Como a série de reportagens Nova África diz o outro

Eu considero uma árvore.

Posso apreendê-la como imagem. Coluna rígida sob o impacto da luz, ou o verdor resplandecente repleto de suavidade pelo azul prateado que lhe serve de fundo.

Posso senti-la como movimento: filamento fluente de vasos unidos a um núcleo palpitante, sucção de raízes, respiração das folhas, permuta incessante de terra e ar, e mesmo o próprio desenvolvimento obscuro.

Eu posso classificá-la numa espécie e observá-la como exemplar de um tipo de estrutura e de vida.

Eu posso dominar tão radicalmente sua presença e sua forma que não reconheço mais nela senão a expressão de uma lei – de leis segundo as quais um contínuo conflito de forças é sempre solucionado ou de leis que regem a composição e a decomposição das substâncias.

Eu posso volatilizá-la e eternizá-la, tornando-a um número, uma mera relação numérica.

A árvore permanece, em todas essas perspectivas, o meu objeto; tem seu espaço e seu tempo, mantém sua natureza e sua composição.

Entretanto, pode acontecer que simultaneamente, por vontade própria e por uma graça, ao observar a árvore, eu seja levado a entrar em relação com ela; ela já não é mais um ISSO.

A força de sua exclusividade apoderou-se de mim. (Martin Buber).

4.1 *Percurso metodológico*

Situamos, na abertura deste esboço metodológico, dois movimentos que traduzem o esforço da pesquisa: uma inquietude, ao nos sentirmos instigados por um relevo do mundo que nos salta; e uma procura, à primeira vista sem rumos definidos, que nos permite projetar muitas sombras no objeto de estudo, se não entrarmos com ele em relação.

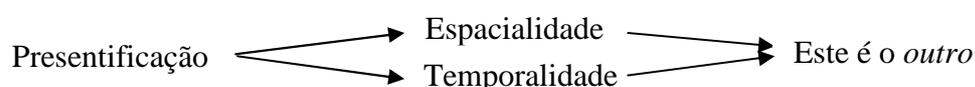
Esse processo de entrar em relação com o fenômeno investigado e deixar que este último desafie nosso saber constituído, apontando os caminhos mais profícuos para lhe deixar ser algo, nem sempre é o mais seguro, nem sempre é o mais rigoroso ou sistemático, mas talvez nos permita uma dose de inventividade também necessária à atividade do conhecer e do produzir saber.

O presente estudo se guia por uma questão simples que, de modo mais geral, indaga: *como o jornalismo fala do outro?* Para explorar este questionamento, traçamos dois eixos que buscam:

- o entendimento de como uma dada forma (que chamamos forma-texto reportagem) organiza sentidos sobre a alteridade; como a reportagem situa o *outro*, atribuindo a ele uma identidade, um lugar no mundo. Aqui procuramos também os vieses e conflitos envolvidos no processo de dizer o *outro*, de interligar o mundo que se conta ao mundo em que se conta por meio da enunciação;
- a apreensão dos momentos de interação direta nas entrevistas e a organização de perspectivas desenvolvida por repórter e fonte. Além disso, nos interessa atentar para a inserção das falas dos entrevistados na construção da reportagem: se elas complementam sentidos, ilustram argumentos ou abrem novos caminhos, direcionando temáticas até então não exploradas.

Desse modo, buscamos ordenar e direcionar uma abordagem, desenvolvida no corpo a corpo do diálogo entre objetos empírico e de conhecimento, que consiga responder os questionamentos que nos movem. Cerzindo contribuições dos autores estudados e dos elementos de composição de nossa forma texto, apontamos como operadores:

1. O processo de presentificação da alteridade, apontado por Landowski (2002), como dinâmica através da qual se faz existir o *outro*, conferindo a *ele* uma espacialidade e uma temporalidade. Através do esboço de linhas de espaço e tempo, a reportagem consegue objetivar o mundo do *outro*, identificá-lo e comunicá-lo. Atentar para esse processo pode nos permitir perceber o contexto acionado para posicionar o *outro*, bem como um possível conjunto de representações e leituras de mundo compartilhadas com o receptor/destinatário, que direcionam a construção semântica da alteridade.



2. As passagens de elucidação do *outro* – traços característicos da reportagem – que para tornarem a diferença comunicável, podem lançar mão de ferramentas de tradução, como as elencadas por Hartog (1999), quais sejam: a inversão, a comparação e a descrição. Eliseo Verón (2004) nos chama atenção para as modalidades e modos de dizer que dão forma ao que ele chama de dispositivo de enunciação. Tal dispositivo comporta a tríade envolvida na relação comunicativa: a imagem de quem fala, a relação deste que fala com o que ou quem ele diz, bem como a imagem daquele a quem o discurso é endereçado. Pensar o processo de elucidação do *outro*, considerando a tríade comunicativa do dispositivo de enunciação, nos permitiria apreender o embate entre os universos culturais do *um* que enuncia e do *outro* que é enunciado, bem como problematizar o próprio processo de escritura da reportagem. Outro ponto chave que poderemos observar conjugando o dispositivo de enunciação ao esforço de elucidação da reportagem é a figura do enunciador – uma repórter, como veremos mais à frente. A série *Nova África* apresenta diferentes estratégias enunciativas: ora se tem a repórter como narrador-personagem, comandando o processo de produção de sentidos com suas vivências e impressões; ora observamos um recuo do enunciador em favor da voz dos entrevistados. Dessa maneira, nos interessaria também notar como a repórter se relaciona com os eventos: se ela os

interpreta e avalia, se ela os relata com distanciamento, se é permitido aos entrevistados que instituem sentidos sobre as situações elucidadas.

3. A organização de perspectivas nos momentos de entrevista: nosso principal intento através deste operador de leitura é perceber os elementos trazidos a primeiro plano na relação comunicativa pela repórter e por seus entrevistados. Neste momento, podemos atentar para os possíveis quadros de sentido mobilizados pelos interlocutores na leitura de uma dada situação. Possíveis assimetrias no processo de organização de sentidos podem ser identificadas ao atentarmos para as dinâmicas das interações desenvolvidas nas entrevistas. Com este operador, poderemos observar o que Wagner (2010) nos diz: a centralidade ou não-centralidade da relação (para nós entre repórter e entrevistado/a) no processo de produção de sentidos.

4. O lugar ocupado pelo *outro*: buscamos, neste passo, perceber como se inserem as falas dos entrevistados/as e o lugar ocupado/conferido a eles/as na totalidade de cada reportagem. Como já apontado anteriormente, perscrutamos se a fala do *outro* pode ser complementar, ilustrativa ou pode agregar o potencial de fundar novos sentidos. O que poderemos observar também, ao indagar o lugar ocupado pelo *outro*, é a ênfase da narrativa: se se concentra no conteúdo (Resende, 2008), ou se ilumina também os sujeitos.

5. Enquadramento: por fim, buscamos notar, através dos pontos recortados nos eixos anteriores, a constituição relacional de modos de inteligibilidade do *outro*, ou seja, dos possíveis enquadres que mais sobressaem nas reportagens; entendendo os quadros como operadores que participam da organização de percepção e identificação do *outro*. O processo de presentificação, as passagens de elucidação e a organização de perspectivas, realizada por repórter e fonte nos momentos de entrevista, nos deixam pequenos indícios que vão participar da constituição de um quadro maior de leitura do continente e do povo africano. É, então, para essa junção de pontos na constituição de um quadro maior que nos propomos atentar.

Tais eixos de análise nos ajudariam a investigar o modo como a reportagem recorta e contextualiza o *outro*, o lugar conferido a *ele*, os conflitos existentes no processo de escritura do *outro*, bem como a inscrição de nosso objeto empírico, ou seja, o lugar de fala ocupado pela série de reportagens ao enunciar o continente africano.

No conjunto das 32 reportagens que compõem a série *Nova África*, recortamos 06 delas para composição de nosso corpus. A seleção primeira se deu no intuito de agrupar reportagens que abordassem países falantes da língua portuguesa, de modo que pudéssemos explorar melhor as entrevistas, por serem menos editadas e sem dublagens. São 07 as reportagens produzidas em países lusófonos: a de abertura, na ilha de Moçambique; as reportagens 02 e 03 ainda sobre Moçambique, mas dessa vez no interior do país e na capital; as reportagens 24, 27 e 29 produzidas em Cabo Verde, abordando as temáticas de tecnologia e tradição, diáspora e estilos musicais respectivamente; e, por fim, a reportagem 28 produzida na Guiné Bissau, a respeito da produção de caju. Selecionamos, então, 04 das reportagens feitas em países lusófonos: o bloco sobre Moçambique – 01, 02, 03 – por apresentar diferentes regiões do país, não focando, necessariamente, na busca por variadas temáticas²²; e a reportagem 29 sobre os estilos musicais de Cabo Verde, por apresentar, diferentemente das demais reportagens produzidas em países lusófonos, um recuo do enunciador e uma não-centralidade da figura da repórter no processo de produção de sentidos.

Em um segundo momento de delimitação, pensamos em agrupar reportagens que tratassem de modos de vida bastante tradicionais, de matrizes culturais claramente distintas das do enunciador e do destinatário, buscando perceber como se dá a produção de sentidos sobre o *outro* nessas situações. Neste bojo, se ajustam as reportagens 05 e 09, que tratam, respectivamente, das comunidades Himba (na Namíbia) e dos povos *Pigmeu* e San (na África Central). Dessas duas, selecionamos a reportagem 09 sobre os *Pigmeus* e os San, por se concentrar na compreensão e apresentação dos modos de vida desses dois povos e por trazer um *personagem* presente no imaginário ocidental com a estereotipada classificação de *pigmeu*.

Para, por fim, fechar nosso corpus, pontuamos a última reportagem, 32, por apresentar um balanço das reportagens anteriores e uma síntese do que seria essa nova África apresentada pela série.

²² Outro ponto importante que nos fez elencar as três primeiras reportagens é a possibilidade, de perceber, através delas, a proposta editorial da série *Nova África*, bem como suas promessas de abordagem e leitura do continente africano.

Dessa maneira, as reportagens agrupadas foram: 01, *Ilha de Moçambique*, 02, *Interior de Moçambique*, 03 *Moçambique: Beira e Maputo*, 09, *Povos da floresta*, 29, *Sons de Cabo Verde* e 32, *Um rio chamado Atlântico*.

4.2 Nova África – Reportagem 1, Ilha de Moçambique.

No meio de um mar distante, homens tocam a vida cantando. Quem são eles? O que pensam? O que têm a ver com a gente? Que lugar é esse em que eles vivem? O que sabemos sobre essas terras? E o que sabemos sobre esse mundo chamado África? (Locutor, 2'15'' a 2'34'').²³

Esta é a fala de abertura da primeira reportagem, que acompanha imagens de homens remando num barco ao mar, cantando em uma língua diferente. Não se sabe, contudo, quem são. É o narrador que nos convida a conhecê-los, conhecer seu mundo. Insinua-se que a construção do conhecimento do mundo do *outro* será feita a partir do que podemos ter com ele em comum: “O que têm a ver com a gente?”; e neste ponto enunciador e enunciatório se encontram num mesmo plano, marcando a distância de ambos, do universo a ser retratado. Evidenciam-se não três, mas dois pólos na relação comunicativa: *nós* e o *outro*, constituindo o par identidade e diferença. É questionado também um possível saber constituído, um conjunto de representações compartilhadas sobre o universo africano, ao se perguntar o que sabemos sobre o continente e ao se sugerir que ali encontraremos uma *Nova África*.

O subsequente *sobe-som* de tambores e música africana e a sucessão rápida de imagens das mulheres da ilha, das habitações, das crianças, dos ritos religiosos e monumentos históricos começam a dar forma à existência semântica da diferença, até então não-dada. No decorrer da fala do narrador, são esboçadas as primeiras linhas da espacialidade, bem como a criação de uma atmosfera de desvelamento por meio da viagem:

Nossa jornada de descobertas nesse continente começa numa ilha que dá nome a um país inteiro: a ilha de Moçambique. Estamos a nove mil KM do Brasil, na África, banhada pelo oceano Índico. (Locutor, 3'24'' a 3'39'').

²³ O tempo das falas inseridas na análise foi contado de acordo com os arquivos entregues à banca, em DVD. Algumas reportagens apresentam collar bars de mais de um minuto antes de sua abertura, modificando, assim, o tempo das falas.

A existência objetiva do *outro* ganha corpo também através das imagens que mostram a chegada da equipe de reportagem ao continente e imagens da ilha de Moçambique, culminando com a arte gráfica de um mapa que localiza o Brasil, traçando uma linha que o liga à África e, em seguida, a Moçambique. O *BG* de música tradicional africana que acompanha os *offs* e a entrada da arte colabora na ambientação da espacialidade desse outro universo.

Importante notar que a enunciação é dividida entre dois locutores: uma voz masculina, sempre em *off*, que mantém os característicos distanciamento e imparcialidade jornalísticos e uma repórter, de traços marcadamente negros, que se apresenta ao espectador e, em muitos momentos, deixa evidentes as marcas enunciativas:

Meu nome é Aline Midlej, tenho vinte e seis anos, sou repórter e essa é a minha primeira viagem à África.
Como muitos brasileiros, tenho dúvidas sobre minhas raízes.
Sei que alguns dos meus antepassados saíram daqui e é tudo. É como se uma história familiar se perdesse na imensidão do continente. (3'47" a 3'55").

Ao se apresentar, a repórter traça um elo com o espectador, no reforço do *nós* que desconhece sua origem, seu passado perdido no continente africano. E é através das raízes desse *nós* que a temporalidade do *outro* é estabelecida. O contexto acionado se ramifica em dois eixos: a colonização moçambicana e a brasileira; envolvendo o sequestro de populações negras, trazidas para o Brasil e aqui escravizadas. Tal contexto é esboçado de acordo com o universo de referência compartilhado com os interlocutores brasileiros:

Os macua fazem parte da longa lista de povos africanos que ajudaram a formar o Brasil. Para eles, a globalização começou faz alguns séculos. A ilha de Moçambique fez parte da rota das grandes navegações. Muitos navios portugueses esperavam nela os ventos favoráveis para seguir viagem até a Índia. Daqui os navios levavam ouro e marfim. Na viagem de volta, traziam os temperos e os panos da Índia. (Repórter/Locutor, 4'54" a 5'16").

Como se busca um passado do *nós*, a temporalidade do moçambicano, ou dos macua, é estabelecida a partir de nossas marcas temporais de origem, havendo neste ponto uma sobreposição de tempos em que as raízes de Moçambique parecem se confundir com as nossas. As demais linhas de tempo, traçadas ao longo da reportagem remetem, como ponto central, aos séculos XV-XVI, tempo de chegada dos portugueses, de outros povos e da expansão das rotas marítimas: ao falar das religiões, diz-se que os árabes chegaram a Moçambique “muito antes dos portugueses”; ao falar do ofício do ourives que faz jóias de

prata, convoca-se o tempo “das grandes navegações” que “permanece no mar e nas jóias que as mulheres usam”, pois algumas peças são feitas de moedas de prata encontradas na praia; ao falar de Camões e pontuar uma passagem de *Os Lusíadas*, esse mesmo tempo é acionado pela reportagem.

Pode-se notar também um entrecruzamento do estabelecimento de tais temporalidades com a apresentação/elucidação do modo de vida do *outro*. Ressaltamos que a elucidação do *outro* passa pela atribuição de ares de familiaridade à diferença; não obstante, em algumas passagens é possível atentar para um movimento, mais ou menos inverso: percebe-se no *outro* o que já *nos* é familiar ou o que temos com *ele* em comum. Ao invés de se traduzir a diferença através de aproximações dos universos culturais, detecta-se o que já é admitido como compartilhado. Dessa maneira, a partir do reconhecimento dos aspectos comuns de dois, tempos e temáticas são traçadas – cabendo aqui a abordagem da colonização, da vida de Tomás Antônio Gonzaga, das novelas brasileiras assistidas pelos moçambicanos. O *outro*, em muitos momentos, é traçado, é escrito pelo que tem em comum com o *nós*.

As temporalidades que dizem respeito ao atual vêm também entrelaçadas a passagens de elucidação:

Todo domingo tem procissão. Foram os portugueses que trouxeram o catolicismo, no tempo em que buscavam expandir a fé cristã e o comércio. (Locutor, 10'03" a 10'14").

Uma vez por semana os barcos chegam cedinho à ilha de Moçambique. Trazem mercadoria pra abastecer a feira. O mercado também funciona como núcleo da vida comunitária, onde as pessoas trocam notícias da vida nos vilarejos. Aqui, como em toda a ilha, a acolhida é boa. Experimento cheiros e sabores novos. (Repórter, 18'04" a 18'25").

Essas passagens desenham juntas tempos, espaços e hábitos que compõem o cotidiano moçambicano, conferindo-lhe uma existência cada vez mais nítida. Ávido por apreciar, experimentar, compreender e explicar, o enunciador equilibra recortes históricos e impressões pessoais, promovendo pequenas categorizações e sínteses da imagem do *outro*:

Bonita, *orera*²⁴, é o que dá vontade de falar quando a gente vê a ilha. Patrimônio histórico da humanidade, a ilha de Moçambique foi como uma esquina do mundo, onde se encontraram africanos, asiáticos e europeus. (12'03" a 13').

²⁴ Orera significa linda em macua.

Em minha passagem pela ilha de Moçambique notei a vaidade das mulheres macua. (20'45" a 20'50").

Apesar de abertos às influências que chegam de fora, é notável como os macua preservam suas tradições. (24'42" A 24'49").

Quando não se lança mão de apreciações ou dados históricos para a construção da imagem do *outro*, *ele* é descrito por referência às suas ações – estratégia propiciada pela linguagem televisiva. Na passagem que elucida a atividade da pesca como modo de subsistência dos moradores da ilha a (partir de 19'30") a repórter acompanha os moçambicanos em um barco paralelo e descreve a rotina da pesca. Não foi travado um diálogo com eles, nem formalizada uma entrevista, mas, no desenrolar da cena, alguns pescadores conversam entre si, falam alto, e como o *BG* era de som ambiente, a fala deles acaba por ser registrada. Um dos homens exclama: “Aqui na barriga não tem nada! Estou a sentir fome!”. A temática da fome, contudo, não é inserida na abordagem da pesca; antes se faz um relato pictórico e harmonioso, do qual os personagens-pescadores não são convidados a falar. Esse trecho nos permite entrever que o enunciador e o *outro* que está sendo enunciado inserem a atividade da pesca em quadros um pouco diferentes: enquanto para o primeiro ela é categorizada como modo de vida, “ganha pão”, uma atividade até pitoresca, o segundo alinhava um sentido que poderia tocar um problema social mais amplo, que seria a fome na ilha de Moçambique.

Atentemos, pois, para os momentos de entrevista e as possibilidades de diálogo abertas pela reportagem. A primeira, feita com D. Mina e suas netas a respeito das capulanas, é inserida logo após ter sido pontuada a rota das grandes navegações, em que os portugueses traziam temperos e tecidos da Índia. Uma das netas explica que as capulanas são guardadas pelas famílias e passadas através das gerações, constituindo um hábito, ou um “tipo de cultura” como ela diz, na ilha de Moçambique. Há um corte na entrevista, com inserção de imagens de mulheres usando as capulanas e tecidos coloridos nas ruas e, em *off*, a repórter ressalta que os panos se tornaram marca da história do povo moçambicano. Retorna-se à entrevista e a neta mostra algumas capulanas com estampas de movimentos sociais, de presidentes, e fala especificamente de uma que tem a estampa de Josina Machel, uma das líderes da Luta pela Libertação Nacional de Moçambique, marcando o dia sete de abril como dia da mulher. No desenrolar da entrevista, contudo, a Luta pela Libertação Nacional ou a situação da mulher no país, temáticas indiretamente sinalizadas como relevantes pela entrevistada, não são adentradas. A conversa segue explorando o uso das capulanas e a

relação da avó com as netas; o arranjo das temáticas, o rumo da entrevista é conduzido, na maior parte do tempo, pela repórter.

Importante notar que não há inserção de créditos para identificação das entrevistadas, nem qualquer informação sobre elas que pudesse marcar seus lugares de fala. Elas são convidadas a falar como mulheres moçambicanas, usuárias das capulanas, e essa não identificação pode nos sugerir a generalização de uma prática cultural comum a qualquer mulher. As entrevistadas parecem assumir a posição de uma silhueta que permite o encaixe de vários rostos.

A segunda interação direta se passa logo em seqüência com a entrada do tema religião. Em *off*, explica-se que os macua são, em sua maioria, muçulmanos – marca da presença dos árabes na ilha, antes mesmo da colonização portuguesa. A ênfase da entrevista é a cerimônia de autoflagelação da dança *Molide* e as perguntas visam a explicar o que representa essa dança, como é perpetuada e quem pode dela participar. Desta vez não há também inserção de créditos ou identificação das fontes; na fala que introduz a entrevista podemos notar a marca de indeterminação: “converso com um homem que ajudou a manter a memória viva.” Quem fala à reportagem é um jovem que aprendeu a dançar e participa da cerimônia; a entrevista é curta e há uma maior exploração das imagens da cerimônia que da fala do entrevistado. Arlindo Machado (1999) fala de uma forte marca da oralidade na linguagem televisiva, ainda que este meio apresente como diferencial a imagem. Esse traço de oralidade conjugado ao esforço de elucidação do outro, característico da reportagem, nos permite notar que, muitas vezes, a fala em *off* do locutor ou dos entrevistados, racionalizam as imagens. Nesta reportagem de abertura da série são poucos os momentos em que as imagens com som ambiente fluem sem a rédea da fala. Contudo, nesta curta entrevista, percebem-se pequenos hiatos nessa possível relação de racionalização entre imagem e texto e a inscrição do outro se efetiva principalmente através das imagens de sua performance na cerimônia religiosa.

Outra temática que deu abertura à entrevista na construção da reportagem foi a vida de Tomás Antônio Gonzaga em Moçambique. Na conversa com a tetraneta do poeta, pode-se perceber que a organização de perspectivas e o direcionamento de temas acontece mais conjuntamente. Num primeiro momento, a entrevistada descreve como foi a vida dele em exílio, posição a que possivelmente foi convidada a falar, e, em seguida, lança uma dúvida que a incomoda, conseguindo abrir um lugar de fala que ultrapassa o posicionamento inicialmente lhe conferido:

Onde viveu Tomás Antônio Gonzaga? Esta é a dúvida que eu gostaria de ser explicada. Dos registros que temos acesso, apenas diz que ele viveu na Rua da Saúde, que é esta em que nós estamos. (...).

Deve ser investigado pelos historiadores moçambicanos a história de cada casa. Todas as casas aqui têm a sua história. Aqui era também um centro de escravos. As cavas das casas junto ao mar também eram ali onde os senhores de escravos punham os escravos antes de os vender. Então, essa história devia estar identificada nas casas. (16'50" a 17'44").

A situação de não preservação das casas históricas acabou por ser ponto endossado pela reportagem, aparecendo também ao falar de Camões e de onde ele viveu. Compartilhar a organização de perspectivas e sentidos de maneira equilibrada na entrevista nem sempre é algo que a escritura jornalística consegue/permite realizar, seja pelos vieses da relação intercultural que torna mais conflituosa a percepção do *outro*, seja pelos constrangimentos do processo de produção, como a limitação do tempo e a gramática enunciativa. Contudo, essa possibilidade é notada em mais uma das interações diretas.

Ao ressaltar a vaidade das mulheres macua, chama-se para falar Ana Angoa, uma das cabeleireiras da ilha. Nesta entrevista, que agrega outras mulheres e crianças por perto, *um* e *outro* vivem uma relação peculiar: a repórter tem seu cabelo trançado, esboçando um momento de empatia, de busca por ocupar o lugar do *outro*, enquanto a entrevistada se emociona ao conversar com uma mulher brasileira:

Aline Midlej pergunta sobre seu cabelo: Mas ficou original?

Mulher que estava por perto diz: Sim, enquanto não és.

Aline Midlej: Mas ninguém precisa saber. (21'45" a 21'53").

Aline Midlej: Falar com uma brasileira pra você é diferente?

Ana Angoa: É diferente, é a primeira vez.

Aline Midlej: E por que você se emociona assim? O que que te lembra o Brasil? Por que é uma terra que te emociona assim?

Ana Angoa: Eu gosto da gente de lá, gosto das pessoas. E assim como acompanho os programas também. Sempre hei de gostar de conhecer brasileiros. Pra mim vai ser uma história. (23'02" a 23'34").

Este momento do encontro de Ana Angoa com uma brasileira faz emergir o inesperado da entrevistada, algo de seus desejos e impressões mais íntimas, virando para repórter e para os brasileiros o espelho da representação. Nesta passagem, nos fica visível o choque de universos culturais e expectativas, permitindo emergirem sentidos não programados pela reportagem. A emoção confessada da entrevistada ao falar, não à reportagem, mas com alguém vindo de terras que ela tanto aprecia parece também abrir brechas para tratar

da relação hoje vivida entre Brasil e Moçambique. Falam-se das novelas televisivas assistidas na ilha e o escritor Mia Couto (único entrevistado que recebe créditos na inserção de sua fala) é chamado a avaliar essas influências de produtos midiáticos brasileiros na ilha.

Por fim, na última entrevista que fecha a matéria, realizada com um grupo de moças, aborda-se como as moçambicanas lidam com aspectos tradicionais de sua cultura; fala-se sobre os rituais de iniciação à vida adulta, casamento e como elas namoram hoje. Uma das jovens, que já havia participado da reportagem, falando sobre as capulanas, inscreve na narrativa uma perspectiva que visa a marcar o lugar da mulher moçambicana: uma mulher que deseja estudar mais e mostrar seu potencial para depois fazer planos relacionados ao namoro e casamento.

Podemos notar, no conjunto de entrevistas, uma oscilação de momentos em que os entrevistados conseguem criar lugares de fala, chamando para si o direcionamento da temática – como nas conversas com a tetraneta de Tomás Antônio Gonzaga, com a cabeleireira Ana Angoa e, ao fim, com as jovens – e momentos em que o entrevistado ilustra uma temática escolhida pela produção – caso da entrevista sobre as capulanas e da cerimônia religiosa. As interações, contudo, parecem permanecer na superfície do *outro*: quando tocam questões complexas, retorna-se ao trivial, escapa-se de falar de maneira mais contextualizada da situação da mulher em Moçambique, da fome manifestada por um dos pescadores, de temas políticos vindos à tona como a Luta pela Libertação Nacional, da relação entre as religiões. Parece uma opção mais segura pontuar aspectos que compõem o *outro* de maneira harmoniosa.

E essa forma de evitar conflitos pode ser percebida também nas pequenas categorizações e leituras das situações promovidas na costura da reportagem, na constituição de um quadro maior que nos dá a ver a *Nova África*. Ao pontuar a língua portuguesa falada em Moçambique, opta-se por dizer “o idioma *trazido* pelo colonizador”; ao falar da presença dos árabes na ilha, diz-se que eles *chegaram* à ilha antes dos portugueses; as hibridações da cultura são destacadas apenas como *influência trazida* por um ou outro povo como o catolicismo e o islamismo; Moçambique é destacada como uma “esquina do mundo, onde se *encontraram* africanos, asiáticos e europeus”. Uma plástica positiva e harmoniosa pode ser percebida também nas belas imagens de pôr-do-sol, do mar, das cores fortes dos tecidos, conjugadas ao quase constante *BG* de música tradicionalmente africana e aos trechos de poemas recitados.

Nesta primeira reportagem, pudemos perceber que o traço de temporalidades e temáticas foram esboçados, em grande medida, pelas familiaridades existentes entre o brasileiro e o moçambicano: “Mas qualquer um de nós é capaz de *reconhecer* esse sorriso, esse ritmo, esse jeito de ser.” (4’30”). A elucidação do *outro*, o processo de levar o mundo que se conta ao mundo em que se conta passa pelo reconhecimento dessas possíveis familiaridades, bem como das impressões do enunciador, que convoca o *outro* a falar, em quase todos os momentos, como uma abstração do moçambicano, uma silhueta turva e sem face. Nos momentos em que o *outro* consegue inscrever sua fala para além da abstração da reportagem, algumas temáticas são reorientadas, outras registradas mas não desenvolvidas com mais profundidade. Esse processo de fazer existir o *outro* nos deixa ainda em suspenso a dúvida levantada por Hartog: de quem fala a narrativa, do *um* ou do *outro*?

4.2.1 Nova África – Reportagem 2, Ilha de Moçambique e interior do país.

Na primeira reportagem da série *Nova África*, a imagem do africano começa a tomar corpo, a ganhar contornos mais precisos; a reportagem subsequente, desse modo, objetiva espaços e sujeitos já a partir de um primeiro chão: não mais se explicita a localização da África no globo e não se fala do continente em relação ao Brasil. Contudo, as reportagens não apresentam uma relação de interdependência que comprometa a compreensão do espectador; o liame que garante coesão à série é muito mais a noção de viagem, com a figura da viajante, que propriamente uma correlação entre os temas abordados. É, então, a noção de viagem que se encarrega da construção semântica na abertura da segunda reportagem, com imagens de um homem ao volante, estradas, belos cenários e, em *voz over* a indicação do destino: “*Hoje vamos viajar pelo interior de Moçambique.*” (Locutor, 1’41” a 1’45”).

O tempo que abriga a viagem ao *outro* é o pós-colonial, quando Moçambique torna-se independente de Portugal: “Depois que se tornou independente de Portugal, em 1975, o país viveu 16 anos de guerra civil. Um país de feridas abertas, que luta pela vida, que batalha pela reconstrução.” (Locutor, 1’49”a 2’07”). A ênfase inicial é, então, a luta pela reconstrução nacional, destacando através das imagens sobrepostas pela locução o trabalho cotidiano de homens, mulheres e crianças comuns.

A espacialização do interior de Moçambique, que faz existir o *outro* e orienta o espectador, vem por meio da inserção de um mapa em animação, que acompanha a entrada da repórter Aline Midlej no campo de visualidade do espectador. A *voz over* agora é da repórter-viajante que situa o trabalho que será desenvolvido *in loco*:

Nessa nossa viagem, partimos da ilha de Moçambique, no norte, com destino a Quelimane, também no litoral. Vamos investigar como os moçambicanos enfrentam alguns problemas difíceis como a malária, a epidemia de AIDS, a falta de infraestrutura. (2'11" a 2'31").

Uma primeira proposta de leitura começa a se delinear: com sua independência política tão tardia, o país enfrenta ainda problemas estruturais, mas dá os primeiros passos de transformação, através do esforço dos moçambicanos. Diferentemente da primeira reportagem, que tem suas linhas temporais esboçadas talvez mais artificialmente, a partir das expansões marítimas e da colonização portuguesa da ilha de Moçambique e do Brasil, nesta reportagem, as marcas do tempo parecem ser extraídas localmente, das situações vividas pelos moçambicanos.

A sucessão de imagens do carro da equipe passando pela orla da praia, dos pescadores, da repórter ao mar, e de outras paisagens do cotidiano moçambicano, acompanhada por música tradicional em *BG*, parece reforçar a ideia de viagem, de um estar em trânsito, de uma passagem fugaz. E, nesse mesmo passo, organizam-se alguns temas abordados pela reportagem; como que trombando em pessoas, vilarejos e fazendas a repórter diz como estudam, como trabalham, como vivem as pessoas no interior do país: “Resolvemos parar quando vimos uma multidão de crianças sob um cajueiro. E que recepção elas nos deram.” (Repórter, 3'04" a 3'11"). Assumindo um lugar de visitante, a repórter descreve o funcionamento de uma escola, em *voz over* e com curta entrevista com os professores que dizem apenas as disciplinas lecionadas. A repórter tenta interagir, sem sucesso, com Dorca, uma das estudantes, e, neste momento, desnuda-se o mecanismo muitas vezes coercitivo e regulatório da entrevista jornalística televisiva: com timidez, a entrevistada não consegue enfrentar a câmera e a interlocutora que a interpela para cavar um lugar de fala. Dessa maneira, sem buscar outras formas de interação com os entrevistados, a reportagem vai tecendo sentidos principalmente através da voz do enunciador – com suas impressões, comentários, e descrições de práticas culturais.

As imagens que marcam a passagem para a próxima entrevista são da equipe montando acampamento para passar a noite e da repórter preparando um lanche; no segundo

bloco, nos deparamos com mais uma sucessão de imagens desse tipo, as quais parecem trabalhar a construção de uma atmosfera de aventura, envolvendo os forasteiros que se lançam ao (re)descobrimento da África. A entrevista que se segue é com a professora Diamantina, já abordada na apresentação da escola do distrito de Gilé. Apesar de não existir fronteira lingüística, pois a professora fala bem o português, a *voz over* da repórter precede a ambientação da conversa, elucidando, ao mesmo tempo, as condições de captação de imagem e da vida no distrito: para ambos falta a energia elétrica. A *voz over* continua, sobreposta à conversa com a professora e demais moradores, destacando que Diamantina teria pontuado o acesso aos postos de saúde como maior dificuldade enfrentada pela comunidade. A fala da professora inserida na reportagem é curta e não adiciona mais perspectivas à fala da repórter (em *off*) que a precedeu, exceto pela informação da distância exata do posto de saúde mais próximo. Podemos perceber que as entrevistas que participam da construção da reportagem são demasiado fragmentadas, a locução que precede a entrada das falas dos entrevistados começa a dar forma ao próprio conteúdo das falas que acaba sendo complementar, ousaríamos dizer que, por vezes, ilustrativo. O inesperado do *outro* e a possível mudança de perspectivas investida por *ele* não ganham lugar, até então, no processo de constituição de sentidos dessa segunda reportagem da série.

A primazia da locução sobre a voz e os gestos do *outro* continua, ao explicar a que recursos recorrem os moradores do interior no cuidado da saúde:

Antes de procurarem o hospital, os moradores do vilarejo buscam a ajuda de Rosa. Ela é a curandeira do lugar. Os remédios de Rosa são todos baseados em plantas: raízes, folhas, cascas de árvores. (Locutor, 7'13" a 7'29").

A descrição do trabalho de Rosa promove a categorização da personagem enquanto uma curandeira – figura presente em nosso imaginário que talvez não possa dizer do lugar social de Rosa na comunidade de Gilé. Atentamos para a apressada categorização não em busca de uma fidelidade de representação ou uma correspondência de termos, mas notamos que ela parece construída unilateralmente, de acordo principalmente com as impressões do enunciador. Na sequência, Rosa apresenta algumas raízes e folhas e prepara um *remédio* para a malária, tendo suas ações mais uma vez descritas pela locução. Quando, com a ajuda de um tradutor, a entrevistada apresenta um ponto que foge do esperado pela entrevista, ele não é explorado: “*Pergunto a D. Rosa se ela herdou o conhecimento dos antepassados. Ela explica que durante a noite sonha e que os espíritos dizem pra ela quais são as plantas que curam.*”

(Repórter, 9'12" a 9'25"). O redirecionamento de entendimentos desencadeado pela manifestação da entrevistada, que talvez pudesse permitir à reportagem aceder a um ponto do pensamento da comunidade, é registrado, sem, contudo, dar continuidade ao tema e à interação.

O que a reportagem retém, da interação com D. Rosa, ou o que ela conjuga a tal interação, é a temática da malária. E para falar da doença, que acomete a população de todo o país, a reportagem faz um recuo espacial com personagens da ilha de Moçambique, que não têm nenhuma relação com os entrevistados do interior. Com tal movimento, podemos inferir uma maior valorização atribuída a temas e conteúdos, que propriamente ao universo dos personagens: estes últimos parecem convocados como fragmentos abstratos de um grande contexto e participam periféricamente da construção de um *retrato* de Moçambique.

Após a tematização da malária como grande problema nacional, a reportagem retorna ao interior do país, de maneira totalmente aleatória:

Nessa nossa viagem pelo interior de Moçambique, descobrimos que as pessoas fazem o melhor que podem, com recursos que têm à mão. Hoje, sábado, é dia de descanso aqui nesse vilarejo, no norte de Moçambique. *Vamo* ver como é que o pessoal se diverte aqui. (Repórter, 11'26" a 11'40").

Mais uma vez, o tom de um sempre vagar do viajante, que observa lugares e situações, é empreendido. Passeando pelo vilarejo não identificado, relatando o momento de lazer de seus moradores, a repórter apresenta brincadeiras e uma barbearia comandada por um jovem de 15 anos. Ao falar do futebol jogado pelas crianças, um morador tenta engajar em interação com a repórter, mas não é acolhido: enquanto ela descreve uma bola feita de trapos, o homem completa com algumas palavras, mas não ganha espaço de fala. Dessa maneira, o enunciador completa com suas impressões pessoais, sem a voz do *outro*, mais uma categorização fugaz: “*Há, nesta região de Moçambique, uma certa ingenuidade. [...]. Essa criatividade das crianças moçambicanas é a mesma que rola nos campinhos e ruas de terra do Brasil.*” (Repórter, 13'41" a 13'50").

No segundo bloco da reportagem, o tempo das grandes navegações é retomado acionando um contexto histórico de colonização/exploração que quer justificar as duras condições enfrentadas pelos moradores da região da cidade de Quelimane. A partir daí, a temática da epidemia de Aids que assola o país, ganha corpo:

Nessa cidade portuária, de forasteiros que chegam e partem, encontrei Aulência. [...] A menina é sozinha, vive num quarto escuro, sem janelas, sem eletricidade. Aulência é a imagem da epidemia que se alastra pelo continente. (Repórter, 16'32" a 17'23").

Na entrevista que daí decorre, que poderíamos dizer ser bastante invasiva, a menina Aulência é extirpada como personagem geral de um quadro problemático vivido em Moçambique. Visivelmente constrangida, Aulência demora a declarar a doença que tem e só o faz depois de exigências objetivas da reportagem. Em seguida são levantados números da epidemia no país, entram os depoimentos de uma médica brasileira que trabalha no combate à Aids em Moçambique, de um caminhoneiro, que assiste à prostituição de jovens meninas às margens do rio Zambeze, e de uma senhora, apontada como a agenciadora das meninas. Podemos dizer, de uma maneira geral, que este bloco de falas trabalha na constituição da temática da Aids, conferindo a seus entrevistados lugares de fala complementares e ilustrativos na constituição de um conteúdo escolhido de antemão para ser apresentado.

Grande parte desta reportagem nos dá a ver uma pauta subjacente bastante enrijecida: de antemão, parece ser planejado tematizar a malária, a Aids, a prostituição – temas relacionados a representações presentes em nosso imaginário sobre o continente africano. Dessa maneira, a narrativa acaba por apresentar pouca porosidade às falas dos entrevistados, que se caracterizam por declarações curtas e fragmentadas submetidas à construção de uma temática mais ampla.

Se atentarmos, na contramão, para os momentos em que os sentidos são produzidos mais livre e localmente, à medida que a repórter se choca com situações e sujeitos (como no distrito de Gilé, na apresentação do sábado de lazer do vilarejo ao norte do país e, neste segundo bloco, na apresentação do coqueiral e do construtor de barcos, Germano) não veremos também a descentralização da figura da repórter em favor do choque ou do encontro cultural, da constituição conjunta de perspectivas e entendimentos. Embora não haja fronteira linguística, a voz dos entrevistados acaba sendo, muitas vezes, subsumida pela *voz over* da repórter, de modo a ressaltar aspectos que chamam sua atenção, transformando impressões em significados e controlando possíveis efeitos de indeterminação de sentidos, com a produção de um texto claro, de conteúdos que se harmonizam.

Ao fim, a reportagem volta à leitura empreendida em sua abertura de que Moçambique batalha (e precisa batalhar) por sua reconstrução, trazendo, contudo, um depoimento de Mia Couto que desconstrói a ideia da existência de uma possível nação moçambicana:

Repórter em off: A reconstrução de Moçambique precisa ser tão cuidadosa quanto o trabalho do senhor Germano, porque as feridas da guerra civil ainda estão abertas.

Depoimento de Mia Couto: Este passado é um passado que tem alguma coisa que ameaça estilhaçar esta ideia de uma nação única, de uma nação construída de uma maneira um pouco romântica, como se todos os moçambicanos fossem desde sempre irmãos unidos debaixo da sombra de uma grande árvore, que é a nação, que se tem como sempre existente, não é? Ainda é preciso, digamos assim, retrabalhar o passado, de maneira que este seja um primeiro chão, que a partir do qual nós criamos uma ideia, um sentimento de sermos nação. (26'46" a 27'32").

A necessidade de mudança e de transformações estruturais de um país que entra lentamente em reconstrução é deixada em suspenso, nesta segunda narrativa. A próxima reportagem, que fecha a série sobre Moçambique, enfatizará, então, a luta dos moçambicanos pela mudança social.

4.2.2 Nova África – Reportagem 3, Moçambique: Beira e Maputo

A terceira reportagem da série, que completa a sequência de narrativas sobre Moçambique, se diferencia das duas anteriores, principalmente no que diz respeito ao tratamento dos entrevistados. Neste sentido, destaca-se o segundo bloco, no qual pudemos observar uma confluência de variadas vozes e um recuo do enunciador, fatores não percebidos anteriormente.

A cidade de Beira e a capital Maputo são as espacialidades que abrigam o encontro entre *um* e *outro*, nesta reportagem, que é aberta pela convocação de tempos de colonização, mais uma vez, conjugados ao presente:

O Grande Hotel da Beira já foi um monumento ao império de Portugal na África. Hoje, é símbolo dos desafios diante de uma jovem nação. O hotel foi o orgulho da engenharia e da arquitetura portuguesas. A África se tornava mercado para os produtos ocidentais. A inauguração foi em 1955. [...] Mas quem vive no prédio hoje, naquela época não poderia nem por os pés aqui por perto. (Locutor, 1'52" a 4'37").

A fala do locutor é sustentada por imagens antigas do Grande Hotel, culminando com o contraponto da precária aparência e estrutura do prédio hoje. Antes das imagens atuais do Grande Hotel, entra o depoimento de uma moçambicana – que não recebe créditos – dizendo

do regime de assimilação dos negros, instaurado pelos portugueses nos anos de 1950, que estabelecia os lugares (físicos e sociais) que um negro poderia ou não ocupar. Embora a entrevistada não seja apresentada ao espectador, e sua fala seja bastante editada, é possível perceber uma porosidade maior da reportagem na acolhida do testemunho em relação às entrevistas da reportagem anterior, por exemplo. Parece ser dada ao *outro* a chance de tecer mais livremente suas ideias, sem a orientação restritiva de perguntas fechadas, características do processo de produção do jornalismo.

O locutor continua em *voz over*, contextualizando a reportagem com dados sobre a população moçambicana, na época áurea do Grande Hotel, passando à situação e ocupação do prédio hoje. É a voz da repórter, e pouco depois a entrada de sua imagem no campo de visualidade, que instaura e explora a temporalidade do presente.

A produção de sentido segue no mesmo passo destacado anteriormente: as informações pertinentes parecem se constituir na medida em que a repórter esbarra em situações e pessoas peculiares, que lhe chamam atenção. No entanto, desta vez, além das impressões da repórter, quem destaca o que é pertinente dizer são duas fontes: o Sr. Orlando, morador do Grande Hotel, e a senhora que deu seu depoimento sobre o regime de assimilação imposto por Portugal, na cidade de Beira. Por meio da fala destes dois entrevistados, constitui-se o paralelo entre passado e presente do Grande Hotel na vida dos moçambicanos.

Após a fala da senhora entrevistada, a repórter volta a vagar pelos corredores do hotel e investe em uma rápida interação com uma das moradoras:

Senhora entrevistada: O Grande Hotel sempre foi uma obra que não foi concretizada, estás a ver? Aquilo foi feito, foi mobiliado, foi usado, havia lojas lá, havia cabeleireiro. As senhoras da alta sociedade iam lá ao cabeleireiro e etc.

Repórter: Hoje, nos corredores do prédio, o comércio é de outro tipo. Para ganhar algum dinheiro, as mulheres montam pequenas bancas. Nesta estão à venda: carvão e comida. [apontando para as mercadorias a repórter diz] Isso aqui é peixe, tomate, bebida, caldo de galinha, ali também tem alface/repolho. [repórter pergunta para a vendedora] Todo dia a senhora vende um pouquinho aqui?

Vendedora: Sim.

Repórter: E dá pra tirar um dinheirinho? Por dia, mais ou menos, dá pra tirar quanto com a vendinha aqui?

Vendedora: Ih, não sai nada! (7'55" a 8'47").

A interação, contudo é interrompida, sem que seja perscrutada a dificuldade das vendas, da sobrevivência e da vida no Grande Hotel. Em vez disso, descreve-se o que mais se encontra pelos corredores do prédio. A partir desse momento, é possível perceber um certo embate de perspectivas entre a descrição oferecida pela repórter e a fala de um jovem rapper também morador do Grande Hotel, que será entrevistado mais à frente. A repórter fala da ocupação do prédio como resultado das dificuldades econômicas vividas durante a guerra civil, depois da independência de Portugal, destacando a destruição do hotel pelos próprios moradores, que resultou na péssima infraestrutura do prédio hoje. Uma outra dimensão da temática da destruição do prédio é mostrada pelo jovem rapper, Délcio, ao declarar à repórter que a vida no prédio “é boa, normal” (11'22”), o que vai um pouco em contramão à falta de infraestrutura ressaltada pela reportagem. A próxima fala de Délcio, apesar de apresentar algumas nuances contraditórias, demonstra uma possível satisfação ou orgulho na retirada de peças valiosas do hotel para venda:

É assim, aqui no Grande Hotel nos vivemos, nós procuramos maneiras de sacrificarmos pra viver. [...] Tinham janelas aqui, nos anos 1990, 91, 92. Esse chão estava pregado numas tábuas. Tudo isso nós tiramos. As pessoas tiraram, tiraram pra quê? Vender para poder ter dinheiro. Isso mesmo que eu falo [na música composta por ele, que tem alguns trechos inseridos durante a entrevista]. Quer dizer, eu apareço na música dizendo que eu também participo nessas coisas, fazendo isso, né? Nós é que destruímos completamente o Grande Hotel. Nós mesmos, moradores daqui é quem destruímos o Grande Hotel. Destruímos procurando uma maneira de sobreviver; é quase a juventude que faz isso. Essa música é muito mais para conscientizar “eles”, pararem de fazer aquilo. Já fizeram muita coisa, então, pelo menos agora chega. Deixar de destruir o Grande Hotel. Eu fiz muito mais para nós, jovens. Fiz muito mais para fazer escutar meus amigos, a juventude aqui do prédio, né? O que a gente fez não é bom porque o prejuízo que fez já é pra nossos irmãos mais pequenos. (12'06" a 13'23").

Muito embora, Délcio ressalte os danos da demolição do hotel para os mais novos, ele parece enfatizar positivamente a ação de destruição do prédio que representa tamanha disparidade nascida dos tempos coloniais. A fala do *outro*, muitas vezes é assim contraditória, repetitiva, como se mostra a fala de Délcio; a reportagem, contudo, acolheu essas falas nuançadas e, a partir dela, teve suas perspectivas abertas no sentido de que a vida no Grande Hotel pode não ser ruim, nem mais dura que a de outras pessoas. A *voz over* da repórter, que

entra em seguida, sinaliza os valores, então, divergentes que envolvem o prédio hoje: patrimônio histórico para uns e símbolo de tempos de escravidão e discriminação para outros.

Na abertura do segundo bloco da reportagem, o espectador se depara com uma confluência de falas:

Rapper Azagaia: Moçambique-Brasil; Maputo-São Paulo.

Marcelino dos Santos: Podem me bater, podem me matar, mas eu não vou mudar de opinião. À juventude cabe o trabalho de pegar a continuação desta luta de libertação nacional, porque nos falta a segunda fase. A segunda fase é a independência econômica. [resposta dada pelo próprio Marcelino e pela rapper Ivete, ao mesmo tempo]. Independência total e completa.

Rapper Azagaia: celebramos a independência política.

Marcelino dos Santos: um país soberano, livre e independente.

Rapper Azagaia: Já não somos colonizados, politicamente falando, não é? Em termos econômicos, nós ainda estamos já... somos bastante escravizados.

Rapper Ivete: Não vale a pena tu libertares um escravo, se ele não tiver condições de sobrevivência ele vai voltar ao seu “dono”, proprietário e tudo o mais.

Rapper Azagaia: Enquanto nós tivermos uma economia débil, enquanto tivermos problemas sociais desta natureza, nós não vamos nos sentir livres, nós não vamos nos sentir libertos.

Naguib: Moçambique ainda é um país que estamos ainda a inventar. Não estou a dizer que Moçambique é um mar de rosas. É um país que a gente está a construir; a gente ainda está com uma enxada na mão a cultivar o país. (14'35" a 16'29").

Azagaia e Ivete, músicos, Marcelino dos Santos e Naguib, que participaram do movimento de luta pela libertação nacional, têm suas falas conjugadas a músicas dos rappers, imagens de seus ensaios e também do artista Naguib pintando. Ainda que a edição das falas e imagens seja uma maneira de dizer do enunciador, é possível depreender desse mosaico de vozes que pela primeira vez são os entrevistados quem fazem existir a *outridade* apontada na narrativa. Os sentidos que dizem de Moçambique hoje e de quem são os moçambicanos emergem das falas das fontes.

É nosso interesse perceber o lugar ocupado pelo *outro* na tessitura das reportagens; para fazer isso não recorreremos, contudo, à mensuração da quantidade de falas dos entrevistados frente à voz do enunciador. Mas no segundo bloco desta reportagem, a profusão de falas dos atores sociais moçambicanos é tão significativa que nos pareceu significativo

quantificá-la: o bloco apresenta duração de 12'43", sendo apenas 2'23" de falas em *off* do locutor ou mesmo de perguntas da repórter, e os outros 10'20" ocupados pelos entrevistados – com seus depoimentos, músicas, imagens de seus trabalhos e imagens da cidade de Maputo. O que a reportagem parece promover é uma verdadeira conversação entre diferentes gerações de moçambicanos, oferecendo ao espectador diversos pontos de vista sobre as realidades de Moçambique hoje. Talvez mais importante que os diversos posicionamentos seja a chance dada (ou conquistada pelos) aos entrevistados de apontar para as problemáticas que deveriam ser iluminadas se se quisesse aceder a um esboço de entendimento da atual situação do país.

É possível notar que, muitas vezes, são os entrevistados que apontam o que deve ser dito, como no momento em que a rapper Ivete ressalta o lugar da mulher na sociedade moçambicana; quando ainda Ivete, Azagaia e Marcelino dos Santos clamam a necessidade de fazer Moçambique independente economicamente e que isso depende dos jovens de hoje; quando Naguib e de novo Ivete dizem da necessidade de que os moçambicanos espreitem a riqueza da cultura nacional; e, por fim, no momento em que o rapper Azagaia apresenta o jardim dos *Mad Germans*, denunciando a injustiça com os moçambicanos que trabalharam na Alemanha Oriental, bem quando tematiza a morte do jornalista Carlos Cardoso.

Dessa maneira, vemos que, neste bloco, os procedimentos de costura do texto se invertem: se na reportagem anterior percebemos que grande parte da fala dos entrevistados é enformada pelo texto em *off* do locutor e parece se ajustar a uma pauta mais enrijecida, nesta passagem assistimos ao recuo da voz do locutor que faz conjugar as falas das fontes. Além disso, muitos dos comentários-liames do narrador são retirados de músicas dos rappers e das declarações dos entrevistados. Dessa maneira, aqui, o esforço de elucidação do *outro*, que passava bastante pelas impressões pessoais do narrador, parece ser mais contido; vemos, antes, a construção de um espaço comum com o *outro*, onde a criatividade e a voz desse *outro* se fazem acolher.

Observemos um dos momentos em que uma impressão pessoal do narrador é expressa para constituir significados e se encontra com o posicionamento do *outro*:

Repórter em *off*: A rapper Ivete está sempre conectada, pelo celular, ou pela internet.

Repórter se dirige à entrevistada: Ivete você tá sempre com o celular na mão, escrevendo mensagem!

Ivete: Ah, é! É uma maneira de nos mantermos em contato, ou a comunicar. Há sempre uma coisa aqui, uma coisa ali. [Entra trecho de música da rapper]. Troco, faço participações por via de internet. Então tem que sempre abrir o blog para saber o que, qual é o feedback dos fãs, dos admiradores. [Trecho da rapper cantando: *E quando li o sms, eu disse: “eu não acredito, isto quase me enlouquece”. Tu tens uma amante e um filho...*]

Repórter em off: É por um sms, mensagem de texto via celular, que a mulher cantada por Ivete descobre que está sendo traída. (19’03” a 19’44”).

A rapper estar sempre atenta ao celular é algo que chama a atenção da repórter, mas os sentidos não são produzidos somente pela constatação dessa prática, eles parecem emergir da interação e acabam dando a ver uma fresta do mundo da personagem.

Também os *offs* explicativos, parecem ser pensados apenas a partir de tematizações feitas pelos entrevistados. Ao falar da mulher moçambicana, por exemplo, Ivete expõe um descontentamento com uma prática do casamento tradicional, o *lobolo*, no qual uma quantia em dinheiro deve ser dada à família da mulher que está sendo desposada. Só após tematizada a insatisfação, entra, então, uma contextualização em *off* do locutor sobre o *lobolo*:

Repórter em off: Ivete é professora universitária e ativista em defesa dos direitos das mulheres.

Ivete: A população moçambicana não tem acesso à justiça. A mulher moçambicana está inserida numa sociedade tradicionalmente patriarcal. [...] A mulher de hoje, incluo-me aí, é uma mulher perturbada. Da porta de casa pra fora ela é livre, mas da porta de casa pra dentro ela é prisioneira. [...]

Repórter pergunta à Ivete: na sua música você fala dessa mulher, você se coloca no papel, no lugar dessa mulher?

Ivete: Exatamente. [entram imagens de Ivete cantando em estúdio e em seguida continua a entrevista]. Quando a mulher vai casar, tem que fazer um casamento tradicional e tem que fazer aquele civil. Mas ao fazer aquele casamento tradicional, o homem tem que pagar um valor para levar a mulher de casa. Eu acho isso lindo, aquela cerimônia é linda e tudo o mais, mas só que as famílias, por vezes, cobram valores altos. É como se estivessem a comprar aquela mulher. E eu digo não! Eu acho isso até certo ponto extremamente negativo. Por que? Porque era bom que houvesse um valor simbólico, como forma de continuarmos com as nossas tradições, não vender uma mulher!

Locutor em off: O *lobolo* é um costume tradicional do sul de Moçambique: o noivo presenteia a família da noiva e paga o dote. A tradição sobreviveu ao colonialismo português e ao regime socialista que assumiu o poder depois da independência. Os homens que conseguem *lobolar* suas noivas provam que podem ser chefes de família.

Repórter em off: Ivete vive a contradição entre olhar para o interior de Moçambique, preservar as tradições e viver o novo papel da mulher, num país que se transforma. (19'48" a 21'45").

Ao fim da contextualização sobre o *lobolo*, a reportagem promove uma categorização sobre que tipo de mulher é Ivete, o que nos chama atenção, contudo, é que ainda que haja categorizações, sínteses e momentos de elucidação eles são constituídos na/da relação com esse *outro*, libertando-se de estarem atados apenas ao crivo do enunciador.

Outro ponto importante a se notar dentro da conversação entre os entrevistados, promovida pela reportagem, é a complementação de pontos de vista ocorrida: no trecho acima, em que Ivete fala do lugar da mulher, em uma sociedade patriarcal, uma fala de Naguib entrecorta a da rapper para dizer que a sociedade moçambicana se assenta sobre a força dessa mesma mulher. (20'24").

À frente, em entrevista com Azagaia, o rapper conta como se formou o hip hop moçambicano e apresenta locais da cidade de Maputo que marcam sua vida e produção musical por trazerem à tona conflitos políticos do país. Azagaia é recebido pelos homens que estão na Praça dos *Mad Germans* como uma pessoa célebre, todos querem interagir com ele e, por isso, são também chamados a falar da história do nome da praça que envolve um escândalo político.

O próximo local apresentado pelo rapper é a Avenida Mártires da Machava, onde foi morto o jornalista Carlos Cardoso, segundo suspeitam, por investigar possíveis irregularidades do governo. Azagaia se identifica então não só com Cardoso, mas também com o trabalho de investigação e elucidação do *outro* que o interpela:

Rapper Azagaia: eu sou se calhar um repórter como vocês, mas eu faço uma reportagem musical, não é? [...] Eu me identifico com o Cardoso e é por isso que estamos aqui. Eu me identifico com o Cardoso, é... Eu tento ser um precursor do trabalho que ele estava a fazer. Eu tento fazer isso na música. [entra trecho de música de Azagaia que fecha a reportagem]. (26'02" a 27').

Podemos perceber no conjunto dessa reportagem uma maior centralização da relação repórter/entrevistados (as) no processo de produção de sentidos. Há um movimento de recuo do narrador, principalmente no segundo bloco, acompanhado pela conquista de lugares de fala pelos sujeitos entrevistados (as) – o que nos faz questionar o porquê desta conquista aqui e não em outras reportagens da série. Cogitamos ser a boa performance dos entrevistados, a desenvoltura de lidar com a câmera e de explorar temáticas que possam dizer de seu país, bem como o compartilhamento mais amplo de referências culturais entre repórter e fonte, algumas

possíveis razões desta conquista de espaço que resultou no acolhimento do *outro* pela narrativa. Ainda que seja possível identificar uma ênfase no conteúdo, afinal se quer falar de Moçambique hoje, e de quem são os atores sociais que lutam por sua reconstrução, a temática é iluminada pelos sujeitos que a compõem de modo a refratar luz também na subjetividade dos homens e mulheres que falam.

Desta reportagem acabamos por retirar mais uma questão para fazer avançar nosso caminho analítico: e quando não dispõem os entrevistados de competência linguística, de referências culturais compartilhadas e desenvoltura para instituir temas e desvios de sentido na reportagem? Neste caso, o processo de produção de sentidos no jornalismo conseguiria acolher o *outro* para uma invenção conjunta da alteridade?

4.2.3 Nova África, Reportagem 9, Os povos da floresta e da savana

Notamos, na análise da reportagem anterior, uma confluência de vozes dos atores sociais moçambicanos que participaram, sob um gesto acolhedor, da invenção da realidade de Moçambique, bem como da invenção de suas próprias imagens. Nesta reportagem, *Os povos da Floresta*, os interlocutores enfrentarão a fronteira linguística e a dificuldade do não-compartilhamento de referências culturais, o que nos instiga a pensar o processo de organização de sentidos sobre o *outro*, aqui desenvolvido.

Na abertura, o corpo do *outro*: homens negros, de baixa estatura, transportam cargas pela floresta. As imagens dos homens se sucedem com música de fundo e pouco depois entra a voz *over* do locutor:

Hoje vamos conhecer dois povos da África discriminados igualmente por negros e brancos. Povos cuja sabedoria poderia servir a um mundo que enfrenta uma grave crise ecológica. Nossa viagem começa nas florestas da África Central. (Locutor, 0'44" a 1').

A primeira fala do locutor situa o *outro*, atribuindo a ele um lugar social, um saber que diz de seu modo de vida e uma espacialidade, que será mais especificada à frente. Novamente a ênfase na viagem cuida da tessitura da narrativa, forjando uma temporalidade própria: “*a gente tá caminhando não faz nem meia-hora, olha como é que eu já tô: com a toalhinha na mão, hora de prender o cabelo, enxugar a testa e ser otimista.*” (Repórter, 1'02" a 1'16"). É o tempo presente – um presente constante, diríamos – que abriga as experiências de viagem da

repórter e conduz o espectador no processo de fazer existir e desvelar o *outro*, um povo que habita uma floresta fechada da África Central.

Para situar melhor a caminhada pela floresta, recorre-se à animação com um mapa que pontua a República Democrática do Congo e a floresta de Ituri, onde vivem os povos chamados de *pigmeus*. Delineado o espaço, o espectador embarca em uma trilha com a repórter que encarna o papel de um explorador que segue em busca de um povo presente, talvez de modo estereotipado, no imaginário do ocidente. As primeiras informações sobre a cultura a que se vai ao encontro são dadas por um especialista, o antropólogo Kabengele Munanga, que pulveriza a classificação una e reducionista desses povos da floresta como *pigmeus*:

Repórter em off: Buscamos na floresta de Ituri os homens de pequena estatura: Pigmeus é o nome que significa anão ou do tamanho de um antebraço.

Antropólogo Kabengele Munanga: O próprio nome é pejorativo, como você sabe, porque eles não se chamam pigmeus, eles são é Mbuti ou Batwa, dependendo da região da África. Têm culturas diferentes também porque o fato de ter a mesma estatura não quer dizer que constituem a mesma cultura. (2'16" a 2'51").

Entre a fala da repórter e a do antropólogo, entram imagens de um dos homens que carrega a carga cantando e, dessa maneira, através de pequenos gestos, de cantos e do próprio corpo, começa a se inscrever a alteridade, ou uma vaga ideia dela. Uma vez que a língua não é compartilhada, os Mbuti²⁵ não são chamados a falar diretamente à reportagem, nem mesmo com a ajuda de tradução.

Podemos perceber que os gestos significantes (Mead, 1972) desempenham papel importante na produção de sentido e na interação da repórter com o povo da floresta. Com a chegada da repórter na comunidade (4'52"), ela e os moradores se cumprimentam: primeiro a repórter responde ao aperto de mão empreendido por uma senhora, o repete com a segunda moradora e na terceira ela dá um beijo, provocando um espanto tímido que demonstra e demarca os universos distintos dos interlocutores.

Na sequência, a repórter se dirige ao espectador, descrevendo o que vê, dizendo de suas impressões, enquanto a câmera varre espaços, enquadrando o *outro*; talvez seja arriscado

²⁵ No correr da reportagem é possível perceber que se trata de uma comunidade Mbuti.

dizer, mas notamos que o *outro* é filmado quase passivamente, pego de surpresa, a despeito do entendimento do que estaria acontecendo ali:

Repórter: Gente, olha, minha primeira impressão é maravilhosa, a gente chegou *na vila onde os pigmeus tão* morando no momento. São várias famílias, crianças, mulheres... Olha só, tem gente cozinhando ali, fazendo a fogueira, olha *tão* cozinhando a mandioca, não *tá* descascando ali, eu acho que já é *pro* jantar. Bom, acho que a hora é boa, *tá* todo mundo cozinhando, a gente vai poder encher a barriga hoje, pelo jeito. (5'17" a 5'47").

Quando um dos moradores se dirige à câmera – ele mostra a cabeça da caça do dia, dizendo: “*La viande!*” (5'50”) –, a repórter não o compreende e tenta se entender com o tradutor, mas a fala do morador não é traduzida e a tentativa de interação empreendida por ele não ganha sequência na reportagem.

A repórter continua, então, se dirigindo ao espectador explicando que a chegada da equipe provocou agitações na comunidade que estava em festa para recebê-los – o que nos dá a ver como é significativo e especial, também para os entrevistados, este momento de encontro. Estão todos em volta de uma fogueira, a repórter agradece a festa, bate palmas e, em seguida, entram imagens das pessoas cantando e dançando. Muito embora não haja nenhuma conversa com os *pigmeus*, notamos neste trecho uma demarcação do espaço da diferença: a equipe de reportagem é recebida no terreno do *outro*, anfitrião da festa, que apresenta seus ritos cotidianos para os visitantes. Parecem ser esses momentos de canto e dança, em que o *outro* se expressa para a câmera, potencializando a tessitura da reportagem como um grande evento, os que mais abrem espaço para a inscrição dos sujeitos, para o encontro com a diferença, para o choque de práticas culturais.

Outro momento em que os sujeitos parecem conseguir se inscrever é na preparação para a caçada do dia, em que apesar de haver alguns trechos de *voz over* descritiva, os cantos, gritos e gestos do *outro* são registrados, dando a ver o papel de homens e mulheres na atividade cotidiana da caça.

Demais informações sobre a comunidade são urdidas através de falas em *off* sobre suas atividades diárias, sobre a alimentação, o uso da maconha e a interação dos Mbuti com a vida nas cidades, sem que nenhum desses temas seja aprofundado. Ao falar deste último tópico, por exemplo, o locutor foge de possíveis conflitos e dificuldades enfrentadas pelos Mbuti, sintetizando: “*hoje eles vivem entre a floresta e a cidade, de onde trazem roupas, remédios, alimentos e outras influências. Ganham dinheiro prestando serviços como guias ou*

carregadores.” (Locutor, 7’57” a 8’10”). Imagens dos moradores, acompanhadas por músicas em *BG*, ajudam a constituir sentidos e dar corpo à ideia do povo da floresta.

Uma única interação direta, com o chefe da comunidade, tem suas imagens inseridas na reportagem, mas a fala do chefe é subsumida pela *voz over* da repórter que apenas ressalta que ele tem *muitas responsabilidades como líder*. (8’11” a 8’23”). Outros sentidos desdobrados da fala do chefe Mussa são cerzidos em *offs*, como a existência de muçulmanos entre os membros da comunidade e, mesmo com a presença de outras crenças, a perpetuação da cultura Mbuti e dos rituais dos antepassados. Em mais uma empreitada para inserir sua fala, o mesmo jovem que mostrava a cabeça da caça do dia, no início da reportagem, se dirige diretamente à câmera, mas a repórter interfere, dizendo: “Tá fazendo graça pra câmera” (12’22” a 12’27”).

No fechamento do bloco, mais gestos significantes na produção de sentidos: uma senhora interage com a repórter, lhe ensinando como ninar e acalmar um bebê e dois homens fazem gestos que, segundo a reportagem, indicam que estão felizes. Em uma leitura final, a repórter resume com suas impressões um esboço vago do que seria a comunidade: “É essa a imagem que vai ficar: de um povo lindo, um povo muito alegre, que de pequeno só tem o tamanho porque o resto... [ela abre os braços, indicando algo grande]”. (13’12” a 13’20”).

O segundo bloco da reportagem se ocupa da apresentação de outro povo de cultura tradicional: os San. A imagem dos San toma corpo em contraposição à imagem dos Mbuti: enquanto estes últimos vivem em uma floresta com riqueza de água, animais e frutos, os San sobrevivem na aridez da savana africana. Tal contraposição é empreendida pelas imagens e pelo locutor: “Assim como os Mbuti da floresta, na aridez da savana outro povo tenta resistir: são os San, também chamados de *bush man* – homens do mato.” (14’49” a 15’).

Este bloco, que é majoritariamente composto por *voz over*, apoiou-se no discurso de um especialista que participa da reportagem com seu depoimento sobre o povo San, o antropólogo Ruy Castro; vejamos:

Antropólogo Ruy Castro: San não teve a vida facilitada desde o princípio. Esta zona toda da África Austral, desde o sul de Angola à costa sul da África, no tempo da chegada dos europeus, pois, era quase que exclusivamente habitada por San. E a ocupação dos brancos, a expansão ocidental, acabou com esses territórios de caça, em grande medida. E os San ficaram desmunidos de poder praticar o seu... O seu... A sua vida. E o que se passa com os indígenas preservados da África? É que exatamente são preservados! Para funcionar, em grande medida, como para servir à sociedade do consumo e à sociedade do espetáculo. (16’17” a 17’22”).

Através da fala de Ruy Castro, o passado dos San é reaberto para iluminar suas condições de vida hoje. A parte final de sua fala é tomada pela reportagem, que acaba por enquadrar os San como um povo refém do mundo da produção, congelado no tempo, uma *espécie de museu vivo com personagens de ficção* que interpretam sua história para os turistas. A perspectiva da reportagem limita o significado das encenações do povo San, reduzindo o sentimento de pertencimento desse povo às suas tradições a uma forma de ganhar dinheiro.

Mais uma vez utiliza-se a animação para situar o *outro* – uma reserva demarcada na Namíbia – e, em seguida, algumas de práticas culturais dos San são descritas em *voz over* pela repórter, enfatizando as práticas milenares de caça e coleta, a alimentação deles hoje, bem como o respeito do povo San ao equilíbrio ecológico da savana.

Com um *off* elucidativo, o locutor problematiza a maneira como os San foram expostos pela Europa, no século XIX: um povo selvagem, um “*elo perdido entre o homem moderno e os animais irracionais*”. (21’06” a 21’10”). Notamos que, às avessas, muitas vezes a própria reportagem enfatiza uma leitura próxima a essa crítica da exposição dos San, uma vez que promove pequenas categorizações do povo como *museu vivo*, *retratos vivos* de nossos antepassados, possível retrato vivo de Eva. Temos em vista que a relação com o *outro* compreende a interposição de sentidos, a categorização; o que nos chama atenção, em alguns trechos da reportagem, é a cristalização de sentidos sobre os entrevistados sem a participação deles nesse processo.

A repórter entra no campo de visualidade e começa a explicar, dirigindo-se apenas ao espectador, as funções de um tipo de vegetal importante para os San; mostra o que seria a moradia tradicional desse povo, hoje não mais utilizada por eles, explicando de que materiais o pequeno tipo de casa é fabricado. A reportagem explica como vivem os San, mas pouco fala com eles. A repórter, até então, se posiciona como o forasteiro que testemunha e atesta a existência daquele povo sem, contudo, se envolver com ele.

Por fim, a primeira personagem da narrativa, Core/Erna (que tem um nome tradicional e outro “ocidental”), identificada anteriormente como uma das san que fala inglês e guia os turistas pela reserva, tem oportunidade de inserir sua fala que marca a importância de se levar as crianças até as moradias tradicionais, para que não esqueçam a cultura San. (23’03” a 23’07”). A fala de Erna pode apontar como não são vazias, ou apenas para turistas, as *encenações* promovidas pelos Sans – sentido este não explorado pela reportagem.

O outro personagem identificado é Cao, o morador mais antigo da reserva, inscrito pela voz *over* da repórter: “Cao me revela que se sente pouco útil por conta da proibição da caça. Apesar de triste, o velho caçador tem esperança de um recomeço para as novas gerações” (23’18” a 23’28”). Neste trecho, encontramos uma via de acesso à subjetividade de um dos sujeitos da narrativa: cerceado por um território delimitado, em que não pode caçar, Cao revela um descontentamento que poderia nos dizer dos sentimentos do povo San com sua situação hoje. Todavia a interação não prossegue; o que ganha relevo na fala de Cao, e será explorado pela reportagem, é o que se estranha durante a entrevista: a curiosa e rica fonética da língua dos San.

Para finalizar a reportagem, é enfatizada a resistência dos San na preservação de sua língua e cultura, frente a uma possibilidade de perda de identidade. Contrapondo uma vida real – em que os San usam roupas ocidentais, fazem compras no mercado e consomem remédios de farmácia – a uma vida fictícia – em que os San (re)encenam suas práticas culturais aos turistas –, a reportagem reduz a complexidade de seus sujeitos narrados, não dando a ver o processo conflituoso de transformação (e não perda) identitária pelo qual passaria este povo. Recorre-se a uma categorização apressada que dualiza o mundo dos, então, personagens San – traço evidenciado na cena final em que a repórter se choca com o fato de Erna/Core ter uma peruca em casa, para usar nas ocasiões em que vai à cidade.

Notamos que, no primeiro bloco, a alteridade construída consegue marcar um pouco mais um possível lugar de fala por meio de gestos significantes. Neste segundo bloco, os San são enunciados a partir do olhar de um especialista, quase não conquistando espaços de intervenção. Vemos duas maneiras distintas de produção de sentido na mesma reportagem, quando se trata de matrizes culturais a que o enunciadador não tem acesso: no caso do primeiro bloco, o *outro* nos é revelado pela experiência e impressões da repórter – o que, de algum modo, pode permitir uma maior abertura para a inscrição do inesperado – no segundo bloco, a existência do *outro* toma corpo por meio de um discurso especializado e a repórter vai a campo quase que para atestá-lo.

Muito embora não tenhamos percebido o uso de comparações e inversões nos vários momentos de elucidação do *outro*, pudemos observar a existência de algumas leituras apressadas, reduzindo as facetas dos povos representados, seja através das impressões pessoais da repórter ou partindo apenas do discurso de antropólogos. Dessa maneira,

temáticas importantes sinalizadas pelos entrevistados escaparam ao processo de produção de sentido da narrativa ou não foram aprofundadas.

Esta reportagem ainda apresenta muito centralizada a figura da repórter como narrador-personagem, no processo de produção de sentidos; a análise seguinte – da quinta reportagem de nosso corpus – trabalha outra linguagem, sem a presença da repórter e com uma intervenção mais sutil desta última.

4.2.4 Nova África, Reportagem 29 – Sons de Cabo Verde

Como marcado em nosso esboço analítico, do segundo conjunto de reportagens feitas em países falantes da língua portuguesa, optamos por *Sons de Cabo Verde* principalmente pelo descentramento da figura da repórter como enunciador privilegiado ou eixo determinante de produção de sentido. Não há a presença da repórter no campo de visualidade desta narrativa e a voz *over*, com seu esforço elucidativo, é menos utilizada.

Duas reportagens sobre as ilhas de Cabo Verde foram ao ar antes da 29ª, a 24ª, *Tradição e modernidade em Cabo Verde*, e a 27ª, *Diáspora Cabo-Verdiana*. Informações mais gerais sobre atualidades e processos históricos vividos no país foram abordadas pelas reportagens anteriores, sendo a analisada neste trabalho inteiramente dedicada aos estilos musicais do arquipélago.

Em *Sons de Cabo Verde* o espectador não é conduzido a conhecer o *outro* através dos percursos de viagem da equipe de produção ou das experiências da repórter: são as letras de músicas, as imagens das cidades e a fala de músicos (as) e cantores (as) que apresentam não só a musicalidade do país, mas um pouco da subjetividade dos cabo-verdianos.

A abertura da reportagem traz a imagem de um disco de vinil rodando, em *BG* toca uma morna que fala de Cabo Verde e, em seguida, sucedem-se imagens de homens e mulheres dançando, de paisagens do arquipélago, das cidades, de trabalhadores, até que são interrompidas pela imagem e fala de um senhor (que mais à frente será identificado como o músico Bana) a respeito do jeito de ser do cabo-verdiano: “*O cabo-verdiano de São Vicente chega ao pé das pessoas: ‘Está sozinho: Não tem aonde ir?’ Nesta altura já tem um amigo, um companheiro.*” (2’18” a 2’27”).

A sucessão de imagens genéricas com a morna em *BG* continua e é conjugada a uma rápida fala de uma senhora (ainda não identificada como Cesaria Evora): “*As pessoas gostam. Dizem que minha música é para sentir.*” (2’38 a 2’40”). E, então, falas aleatórias dos entrevistados, a respeito do que cantam as músicas cabo-verdianas, de como é o músico cabo-verdiano, são cerzidas a imagens das ilhas, das cidades, de salões de dança, das pessoas, de músicos tocando, homens comuns cantando.

O primeiro *off* da reportagem entra para apresentar o trabalho de Cesaria Evora, oferece também as coordenadas cartográficas de Cabo Verde ao espectador e identifica o país: “*Dessas ilhas, distantes mais de 600 quilômetros do continente, com solo de vulcão, e quase sem água para beber e plantar, brota música.* [entram imagens e sobe-sons de diferentes tipos de músicas]. *Em cada uma das ilhas um som diferente*” (5’31” a 6’00”). Na sequência, a *voz over* apresenta o *batuco* da ilha de Santiago, alternando a locução com sobe-sons do batuque feito nas rodas de moças. Muito embora a repórter descreva o dia de festa na ilha e como são feitas a percussão e a música, é possível perceber uma perda do tom analítico, digamos assim, na fala da reportagem; a *voz over* não enforma as cenas que se desenrolam – como em algumas das reportagens anteriores – ela parece indicar espaços, ritmos e atores sociais sem cercar-lhes a marcação do próprio lugar, que é feita através da dança e do som. Tomadas mais longas das meninas cantando, batucando e dançando são inseridas, bem como a tradução (pois falam crioulo) de uma das músicas composta pela personagem Luizinha. (09’05” a 09’27”).

Esse mesmo gesto da reportagem, podemos percebê-lo na abordagem do *funaná*, outro ritmo popular na ilha de Santiago. Para fazer existir uma ideia mais nítida do *funaná* para o espectador, ele é comparado ao forró brasileiro – em termos da marcação do ritmo, dos instrumentos e da dança. Contudo, nas tomadas do salão de dança, dos movimentos dos casais, na marcação do acordeon e na voz do cantor, o entendimento do *funaná* se alarga para além do forró e é categorizado, desta vez, não pela reportagem, mas pela tradutora (que não é identificada) que acompanha a equipe de produção:

Repórter em off: Nossa interprete *traduz* assim o ritmo do *funaná*:

Intérprete: É uma preliminar muito intensa. Muito intensa porque se encaixa coxa contra coxa, barriga contra barriga, peito contra peito e rosto contra rosto. E você segue o mesmo movimento calcado. (10’05”a 10’21”).

Na continuação, a fala da jornalista Gláucia Nogueira pontua a diversidade da música cabo-verdiana, inserindo na reportagem um ritmo ainda não apresentado, a *coladeira*, e valorizando a *morna*, que tem como ícone Cesaria Evora. Em *voz over*, a repórter diz do trabalho da cantora:

Repórter em off: Desde mocinha, Cesaria Evora canta as decepções, os desejos impossíveis, a saudade de um povo isolado que está sempre de partida. [...]

Cesaria Evora: É a riqueza que nós temos, que Deus nos dá. Nós não temos mais nada, só a música. E, felizmente, estão a gostar dela lá fora. [...] As pessoas dizem que a minha música é para sentir. [...] É na nossa música que nós expressamos aquilo que qualquer cabo-verdiano sente. É por isso que na *morna* tem outro sentimento que não tem na *coladeira*. (11'36" a 13'17").

Entre as falas curtas, bastante editadas, da cantora, inserem-se alguns *offs* com informações sobre a carreira internacional de Cesaria Evora e qualificações de sua música, como a classificação de seu repertório como melancólico, chamando atenção, a partir da fala da cantora, para o fato de que sua música provocaria arrepios ao ser ouvida. Ao conter a *voz over* explicativa e conjugar depoimentos, ainda que curtos, trechos de músicas e imagens das ilhas, a reportagem parece dar a ver com sensibilidade Cabo Verde e seu povo, através de seus sons.

No segundo bloco, o procedimento de costura do texto se aproxima um pouco do da reportagem três, que se passa em Maputo, Moçambique: a *voz over* faz apenas apresentar os personagens e estes instituem sentidos sobre a música cabo-verdiana, apontam para o que querem falar. É a cidade de Lisboa a espacialidade que abriga as falas e atores sociais neste segundo bloco, que busca os músicos emigrados de Cabo Verde.

O primeiro entrevistado é Bana, que se recorda de quando começou a cantar, ainda menino, dizendo que isso era tudo o que sabia e queria fazer. (16' a 16'15"). Conjugada à fala do cantor, é inserida a apresentação e fala de Ana Firmino sobre serem os cabo-verdianos músicos autodidatas, sem formação musical (16'40" a 17'03"). Depois de uma sucessão de imagens da cidade, acompanhadas pelo sobe-som de uma *morna*, as falas dos dois artistas convergem, situando a música e os sentimentos do cabo-verdiano:

Bana: O cabo-verdiano sempre viveu com a *morna*. Três coisas que é difícil não encontrar nas *mornas*: fala do amor, da mãe, da sua terra e... E saudade! Este é o cabo-verdiano e a *morna*.

Ana Firmino: A saudade é um... É um... É uma relação que deu mal e pronto. São temas, digamos, mais drásticos, mas a *morna* não é necessariamente triste. A *morna* não é triste, só que a *morna* é uma música sentida. É uma música intimista, mas não é triste necessariamente. (18'03" a 18'45").

Nesta passagem, podemos perceber uma categorização do estilo musical, que, no entanto, é feita pelos posicionamentos dos próprios músicos.

A próxima fala de Bana também nos parece bastante significativa: ao lembrar a gravação de sua primeira *morna*, *Mar é morada de saudade*, o cantor se emociona com a música, com as lembranças de sua terra natal: “Era a terra que eu nasci para viver. Para viver, para morrer. Mas, enfim, é vida! Eu gostava de minha terra...” (20'16" a 20'30"). Tal lembrança e sentimento foram provocados pela entrevista que ocasionou a oportunidade de fala e rememoração do cantor; parece ser esta uma passagem que acolhe e inscreve o inesperado do *outro* e uma pequena dimensão de sua subjetividade.

As influências musicais do Brasil em Cabo Verde, na ilha de São Vicente, mais especificamente, são acionadas pela jornalista Gláucia Nogueira (20'43" a 21'18") e conjugadas às falas de Bana e Cesaria Evora. Acompanhando a fala da cantora, em *BG* toca uma *morna* que diz ser São Vicente um Brasilim – um Brasil em miniatura –, e, em seguida, alternam-se imagens de visita da cantora ao Brasil, com imagens das praias de Cabo Verde, sugerindo uma similaridade entre os dois países. (22'00" a 22'34").

Outra temática apontada por Cesaria Evora é o uso de instrumentos de forma parecida tanto no Brasil quanto em Cabo Verde, o que chama uma entrevista com o luthier Aniceto Gomes que faz questão de diferenciar o cavaquinho cabo-verdiano do brasileiro, do haitiano e do português. (24'47" a 25'08").

Para o encerramento da reportagem, são inscritos o trabalho e a fala de Hernane Almeida, jovem músico cabo-verdiano, que não se filia à tradição musical de seu país:

Não quero, propriamente, ser um símbolo é... Da cultura tradicional de Cabo Verde, porque seria mentira. Eu não fiquei aqui olhando para a música de Cabo Verde tradicional e desenvolvendo nela. Fui à procura de coisas lá fora e juntando, criando isso... Que é novo agora. Qual é a minha verdade? Qual é a minha história, qual é a minha arte? Eu vivo no mundo de hoje e, para mim, eu não posso voltar a cara para isso e dizer: “Não, eu sou do campo, então eu toco música tradicional. Não, eu sou da cidade!”. Se eu vou à internet e eu ouço a música tradicional ou criada em Moçambique, ou em Madagascar, ou em Angola, no Brasil, e eu encontrar elementos interessantes para usar, eu pego aquilo e traduzo para o meu sotaque. Eu tenho ideias e quero gravar as ideias! Ponto final. (25'45" a 26'46").

Esta fala final aponta para um universo não abordado anteriormente e traz a ideia de transformação, comum no tratamento de variadas temáticas das reportagens da série, que seria caracterizadora também da reinvenção da música cabo-verdiana.

Podemos notar, na totalidade desta narrativa, alguns momentos de emergência das subjetividades dos sujeitos, através da fala, da lembrança, ou da própria música. Uma subjetividade que acabou por se fazer estendida ao cabo-verdiano em geral.

A construção do lugar do *outro* parece ter se dado, em um duplo movimento de atribuição e conquista, através de trechos de músicas e danças, uma vez que as entrevistas inseridas foram bastante editadas. Frequentemente, as interações tiveram suas fases interrompidas para inserção de *sobe-sons* e imagens aleatórias, impedindo a inscrição da conjugação de perspectivas entre repórter e fonte. Ao mesmo tempo, as imagens que compunham os entre-espços de uma fala a outra também constituíam sentidos, parecendo se encaixar como matéria-prima de inspiração para a criação dos diversos sons cabo-verdianos.

Nesta reportagem, não localizamos o marcado esforço de elucidação do *outro*, também comum às reportagens anteriores, seja encarnado na figura da repórter em campo ou no demasiado uso de *voz over*. Em *Sons de Cabo Verde* a operação de construção da alteridade não passa por decifrá-la, examiná-la, mas por contemplá-la, senti-la. Encontramos, na narrativa, informações gerais e contextos históricos sobre as formações musicais do país, mas estes muitas vezes foram dados pelas próprias fontes ou se tornaram diminutos frente aos momentos em que o *outro* era inscrito através de suas performances musicais.

Com este conjunto de cinco narrativas escolhidas dentro da série *Nova África*, conseguimos uma pequena amostra das diversas estratégias utilizadas pelo jornalismo para dizer o *outro*, no seio da relação intercultural. Passemos agora à leitura da última reportagem da série para, então, amarrarmos uma análise-síntese de nosso objeto.

4.2.5 Nova África, Reportagem 32, Um rio chamado Atlântico

A última reportagem da série faz uma retrospectiva dos diversos lugares e povos filmados, sendo os eixos principais de coesão e produção das lembranças as experiências vividas pela repórter e o discurso avaliativo, por assim dizer, de historiadores, escritores e antropólogos.

Já na abertura da narrativa, a figura da repórter como uma viajante que descortina realidades é resgatada. Para marcar suas experiências no continente africano, uma tatuagem: “a palavra agora desenhada na pele atravessou comigo um oceano. É paixão, em macua, o idioma de um povo que conheci em Moçambique no início de minha viagem de descoberta”. (0’29” a 0’40”).

Uma sucessão de imagens dos países e regiões conhecidos, acompanhada de música em *BG*, inicia o processo de constituição de sentidos não propriamente sobre o africano, mas também sobre o valor testemunhal da viagem. Muitas das cenas editadas para registrar a passagem por determinada localidade traz a repórter no campo de visualidade, seja experimentando uma bebida ou comida típica, seja tecendo algum comentário ou simplesmente atestando sua presença *ali*.

Como na primeira reportagem da série, a viagem é situada como uma busca por raízes, da própria repórter e do povo brasileiro; a partir daí, proximidades entre os universos de Brasil e África começam a ser tecidas:

Repórter em off: Em busca de minhas raízes, percebi que o historiador que definiu o Atlântico como um rio que separa dois continentes estava certo.

Historiador Carlos Alberto da Costa e Silva: Ensinam errado às crianças nas escolas quando dizem que o Brasil se limita ao Norte com as Guianas, com a Colômbia, com a Venezuela; ao Sul com o Uruguai, com a Argentina; a Leste com o oceano Atlântico. A Leste o Brasil se limita com a África. [...] Em 1961, eu fui de Gana, de Acra, até Lagos de carro. E, à medida que eu ia andando pela estrada costeira, junto ao mar, eu ia verificando que os coqueirais eram os mesmos, que as casas eram também de sopapo, como no Brasil, cobertas de palha. Eu vi as mesmas mulheres que eu via na minha infância, no Nordeste, com as vassouras de graveto, varrendo as frentes das casas, como se fazia no Nordeste. Eu vi repetirem-se os gestos e a paisagem que eu conhecia do lado de cá brasileiro. E me deu a impressão de que, na realidade, aquele oceano não era um oceano. Era um rio, que eu estava numa das margens de um rio que se podia, que se atravessava com facilidade. E, na realidade, ele foi um rio. Durante três ou quatro séculos ele foi atravessado permanentemente pelos navios brasileiros. (4’15” a 6’33”).

Encerrando seu depoimento, o historiador diz que o Atlântico não separou o Brasil da África, mas o uniu ao continente. O *BG* que acompanha o início da fala de Carlos Alberto da Costa é de música de capoeira, sugerindo ainda mais as proximidades e referências compartilhadas entre os dois universos.

No discurso da narrativa, construído ora em primeira pessoa do singular, ora na primeira pessoa do plural promovendo a identificação com o espectador, a repórter diz que

viajar pela África teria sido um reencontro com o Brasil e relembra a surpresa que teve ao constatar o consumo de novelas e programas televisivos brasileiros em Moçambique. (7'30"). Serão, então, essas *descobertas* da repórter, as organizadoras das temáticas que se farão emergir nesta última reportagem.

As demais *descobertas, surpresas, aprendizados, mitos* vindos a baixo elencados pela reportagem foram: o fato de Guiné- Bissau, país integrante da CPLP, Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, ter o português como língua oficial, mas praticá-lo secundariamente no cotidiano; os conflitos políticos internos, existentes em países como a República Democrática do Congo e Ruanda, os quais tiveram suas fronteiras desenhadas arbitrariamente pelos colonizadores, reunindo em um mesmo território etnias diferentes. A cada descoberta enumerada, foi casado o discurso de um especialista que explica e organiza os sentidos alvoroçados pelo encontro com o inesperado: o escritor Mia Couto fala das influências brasileiras e estrangeiras em Moçambique (7'53"); o escritor Abdulai Sila põe por terra o mito da lusofonia na Guiné-Bissau (10'10"); e um entrevistado bijagó não identificado (12'14") junto com o antropólogo Kabengele Munanga (13'00") elucidam de onde nascem os conflitos políticos nos países africanos.

O que podemos apreender dessa produção de sentidos via *descobertas* e sobressaltos? Que seria mesmo o encontro, o choque cultural entre os sujeitos – que aprendemos em Wagner (2010) – o *locus* onde são marcados os posicionamentos, de onde podem emergir os sentidos, onde são produzidas as alteridades. Restaria refletirmos sobre a acolhida do *outro* no processo de chocar-se com ele.

No segundo bloco da reportagem são mais enfáticas, e em maior quantidade, as imagens da repórter conhecendo o *outro* através do paladar, ou em suas palavras “*os aromas e os gostos dos produtos da terra*” (14'55"). Continuam também as impressões da repórter conjugadas aos discursos dos especialistas: é o caso da inserção da fala da líder ambientalista Wangari Mathai (16'35"), quando a repórter pontua o trabalho e a força das mulheres no continente; e da fala do antropólogo Kabengele Munanga (18'25") que completa a desconstrução de ideia vivida pela repórter²⁶ de que os conflitos na República Democrática do Congo viriam da falta de riquezas – tais conflitos, ironicamente, viriam, então, da abundância e da cruel disputa por seu controle.

²⁶ Das reportagens estudadas, somente esta última traz o relato de um conflito, um embate, vivido pela repórter na relação intercultural, desnudando pré-concepções e expectativas nutridas a priori.

A partir da fala do antropólogo, desdobra-se a temática das disputas por riquezas minerais, em todo o continente, através de uma animação e *voz over* que marcam os países produtores de petróleo, inserindo, em seguida, o depoimento do diplomata Antônio Augusto Martins César, que reforça a necessidade de uma melhor administração e distribuição dos recursos minerais do continente.

Outro ponto que teria *chamado a atenção da repórter* foi a presença massiva dos chineses na África, que ocasionou denúncias de um possível neocolonialismo. Contudo, o que a reportagem registra e conclui com o depoimento de outro especialista – o antropólogo Carlos Serrano (21'19") – é que a relação da China com o continente é positiva, por promoverem uma conversação igualitária.

Por fim, são ressaltadas as relações político-comerciais cada vez mais próximas entre Brasil e África, com a participação da Embrapa, Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária, no desenvolvimento de muitos países africanos. Para falar dessa relação que se estreita, são lembradas as reportagens produzidas em Guiné-Bissau, sobre a produção da castanha de caju, e em Gana, sobre um pequeno empresário que produz etanol a partir da mandioca, usando tecnologia brasileira; os entrevistados dessas duas reportagens, contudo, não têm suas falas inseridas neste *flashback*. Quem atesta os laços estreitos da Embrapa com o continente é, mais uma vez, o diplomata Antônio Augusto Martins César.

Podemos perceber que a retrospectiva produzida pela última reportagem da série convoca apenas vozes de especialistas para que atestem e elucidem uma certa condição contemporânea da vida no continente africano. Tais especialistas conseguem marcar seus lugares de fala e instituir razões, explicações e justificativas para os contextos diversos levantados na narrativa – poder não atribuído, ou não conquistado, em tamanha medida pelos homens comuns, personagens reais das situações tratadas pela reportagem.

Como esperado, ao fim da reportagem o programa tenta marcar seu lugar de fala e isso acontece primordialmente através da voz de dois entrevistados; vejamos:

Repórter em campo de visualidade: A professora Rita usa as reportagens do *Nova África* como material didático num curso de pós graduação em Estudos Africanos, que é uma raridade no Brasil, num é professora? Não é tão simples achar um curso que proporcione esse tipo de conhecimento.

Professora Rita: Quando eu soube do programa, eu já tinha vivido dois anos em Angola, já trabalhava com o continente africano e comecei a acompanhar e vi que o que o programa passava ia ao encontro das necessidades da grade curricular do curso. Esse foi o primeiro documentário,

o primeiro trabalho, que, na minha avaliação pedagógica, vem apresentar uma visão real sobre o continente africano e que rompe completamente com o discurso ocidental sobre a África. Aquele discurso do século XVIII, do século XIX, de que a África era o berço do caos, o berço da confusão e que de lá nada bom sairia.

Antropólogo Carlos Serrano: Mesmo quando estivemos na universidade, o que se falava de África era do escravo e o escravo em solo brasileiro. Depois, começaram-se a fazer trabalhos, começaram-se a estudar os escravos no mar, quer dizer a vinda e regressos ao continente. Mas parar no continente e agora olhar o continente de dentro, poucas pessoas fizeram isso e poucos trabalhos têm sido feitos. Isso é que é o importante.

Repórter em off: Ver a África de perto, cruzar fronteiras, ouvir suas muitas vozes e partilhar isto com os brasileiros é a nossa pequena contribuição para unir de novo as duas margens do Atlântico. (23'55" a 25'38").

Aqui o programa aponta sua tentativa de ver a África de *dentro*, de *perto*, contrapondo-se à leitura distanciada e estereotipada de um possível conjunto de textos que comporiam o imaginário ocidental sobre o continente. O depoimento da professora, que utiliza as reportagens como material didático, marca um tom pedagógico muitas vezes assumido pela série no trato do *outro*, ao buscar contextualizar, esclarecer, levantar informações e leituras da diferença.

Na tentativa de construir um outro lugar para a África, a série, muitas vezes, percorreu um caminho de aproximação com o Brasil, buscando similaridades, familiaridades entre as duas terras, não contribuindo para a descentralização do olhar do enunciador *sobre o outro* na constituição de sentidos que envolveriam essa *Nova África*.

4.3 Análise-Síntese: leitura transversal da série Nova África

Terminada a leitura de cada reportagem selecionada para a composição de nosso corpus, a tentativa de tecer considerações gerais sobre a série *Nova África*, e, até mesmo, sobre nosso objeto de conhecimento, nos intimida com o risco, sempre presente, de sintetizá-los arbitrariamente e categoricamente. Para alavancarmos esse processo de cerzir e, de alguma maneira, arrematar, nos servimos de um diálogo do filme *O passageiro – Profissão: Repórter*, de M. Antonioni, que pode dizer um pouco do diálogo intercultural e do trato da diferença no jornalismo:

Repórter David Locke: Yesterday, when we filmed you at the village, I understood that you were brought up to be a witch doctor. Isn't it unusual for someone like you to spend several years in France and Yugoslavia? Has that changed your attitude toward certain tribal customs? Don't they strike you as false now and wrong, perhaps, for the tribe?

Entrevistado: Mr. Locke... There are perfectly satisfactory answers to all your questions. But I don't think you understand how little you can learn from them. Your questions are much more revealing about yourself than my answer would be about me.

Repórter David Locke: I meant them quite sincerely

Entrevistado: Mr. Locke we can have a conversation... But only if it's not just what you think is sincere but also what I believe to be honest. (The passenger/Professione: reporter, M. Antonioni, 1975).²⁷

Trata-se do diálogo entre um repórter, que está a trabalho na África, e um *nativo*. Na sequência da cena, o entrevistado toma a câmera do repórter, colocando este último no campo de visualidade para que possam, então, conversar: “*Agora, nós podemos realizar uma entrevista, você pode me perguntar as mesmas perguntas de antes.*” (tradução nossa). Parece haver, neste gesto do entrevistado, a sugestão de uma troca de lugares: a identidade revelada será a daquele que indaga e não a do sujeito que é interpelado, ou que se quer fazer conhecer por meio da narrativa. Ainda que o repórter declare que suas perguntas são sinceras, elas estarão sempre ancoradas em seu repertório cultural, em suas possíveis leituras de mundo, em suas admitidas formas de existência e lógicas de estruturação de sentidos, conferindo à relação comunicativa um grande potencial de assimetria, uma vez que as diretivas do diálogo nem sempre conseguem acolher o lugar de fala do *outro*. O equilíbrio da relação não dependerá de um altruísmo consentido, mas do acolhimento da “honestidade”, da inventividade e do lugar dos sujeitos narrados.

Em algumas reportagens da série *Nova África*, percebemos o esboço de linhas temporais, para a identificação do *outro*, que acionam um contexto que dialoga com um universo de representações disponível nos imaginários do enunciador e enunciatário – como a

²⁷ **David Locke:** Ontem, quando o filmamos na aldeia, eu entendi que você foi criado para ser um “feiticeiro”. Não é estranho para alguém como você passar muitos anos na França e Iugoslávia? Isso mudou sua atitude em relação a alguns costumes tribais? Eles não lhe parecem falsos agora e errados, talvez, para a tribo?

Entrevistado: Sr. Locke... Há respostas perfeitamente satisfatórias para todas as suas questões. Mas eu acho que você não entende o quão pouco pode aprender com elas. Suas questões revelam muito mais sobre você mesmo que minha resposta revelaria sobre mim.

David Locke: Eu pergunto muito sinceramente.

Entrevistado: Sr. Locke, nós podemos conversar... Mas se for não apenas sobre o que você pensa ser sincero, mas também sobre o que eu acredito ser honesto. (Tradução nossa).

primeira reportagem que revela Moçambique a partir dos tempos das grandes navegações –, ou ainda temporalidades e espacialidades extraídas da viagem e da figura da repórter – características predominantes nas reportagens 02, que se passa no interior de Moçambique, e 09 sobre os povos da floresta. Tais desenhos de linhas de espaço-tempo acabaram se sobrepondo ao *outro*, no processo de fazê-lo existir, de presentificá-lo. Nesses casos, os tempos e espaços, delineados artificialmente pela reportagem, não sendo extraídos do universo de seus sujeitos narrados, talvez possam dificultar ainda mais o acolhimento da expressão desses sujeitos.

Essa presentificação artificializada do *outro*, por assim dizer, pode ser percebida também na convocação de temáticas que vêm a situar a diferença. A reportagem 02, produzida no interior de Moçambique, é bastante característica nesse sentido; ao tratar da malária, da aids e da prostituição, a narrativa mobiliza um conjunto de temas possivelmente compartilhados com o espectador na identificação do africano/moçambicano, mostrando-se pouco porosa à instituição do espaço, do tempo e das tematizações possivelmente instituídas pelo *outro*. Em contraposição, a reportagem 29, *Sons de Cabo Verde*, também se utiliza do procedimento de presentificar o *outro* através da apresentação de uma temática – os vários estilos musicais – conseguindo, contudo, inscrever o cabo-verdiano e suas subjetividades, com a escuta de várias vozes e com o recuo das impressões pessoais da repórter e do tom elucidativo da reportagem, a qual não se ocupou em resgatar sentidos compartilhados com o espectador, ou familiarizar e racionalizar a diferença.

As passagens de elucidação do *outro* e o posicionamento da repórter são pontos que nos instigam para a problematização do diálogo intercultural, pois notamos que tais pontos estão intimamente ligados nas reportagens estudadas. Pudemos mapear três diferentes posicionamentos da repórter, cada um com suas implicações na relação com o *outro* e com a apresentação/elucidação da diferença. Em algumas narrativas, a repórter situa o *outro* apresentando o que vê pelo caminho; noutras, a voz da repórter é ainda presente na determinação dos sentidos, mas como *voz over*; e há reportagens, ou trechos delas, em que a repórter faz um recuo na enunciação, deslocando-se de uma posição de voz privilegiada.

Quando a repórter narra o que encontra e percebe durante a viagem, vimos que se abrem duas possibilidades de construção semântica: de um lado assistimos à transformação do enunciador em narrador-testemunha, como nos relatos de viajantes dos séculos XVI, XVII, exercendo uma força centrípeta sobre o processo de organização de sentidos, uma vez que ele

se torna o centro de onde irradiarão os significados – ou as impressões transformadas em significados. De outro lado, vimos uma possibilidade de entrega à construção local do contexto e das situações que abrigam o *outro*, abrindo a reportagem a acontecimentos inesperados e à potencial intervenção dos entrevistados. Percebemos que a primeira alternativa é a mais frequente nesses momentos de filmagem um pouco mais livre, em que a repórter se coloca a vagar por vilarejos e cidades, lançando suas impressões-descrições dos lugares e das práticas culturais do povo apresentado. Todavia, pudemos notar as marcas deixadas pelo *outro* frente a essa postura da repórter, em algumas das narrativas: na primeira reportagem, por exemplo, vemos a cabeleireira Ana Angoa virar para os brasileiros o espelho da representação, confessando sua admiração pelo Brasil, enquanto a repórter se mimetizava aos moçambicanos, tendo seu cabelo trançado; na terceira, são dois dos moradores do Grande Hotel que o apresentam junto ao vagar da repórter.

Nas reportagens em que a presença do enunciador pesa com a *voz over*, é possível notar o distanciamento da repórter conjugado a um forte tom elucidativo que por vezes ofusca e objetifica o *outro*, representando-o sem sua participação e buscando informações/razões para explicar ao espectador as atuais condições de vida do africano. Essa postura é presente em todas as reportagens, em maior ou menor grau, marcando principalmente o segundo bloco da nona reportagem que trata do povo San.

Já nas narrativas em que a repórter se desloca do centro do processo de produção de sentidos, observamos um empoderamento das falas dos entrevistados. Na verdade, fica difícil dizer se o poder de fala conquistado pelos entrevistados, com a instituição de temáticas e a ampliação de sentidos, é o que provoca o recuo do enunciador ou se é o recuo do enunciador que propicia a inscrição do *outro* nas reportagens; ou ainda se foi no corpo a corpo da interação que *um* e *outro* conseguiram construir representações de maneira conjunta. A terceira e a vigésima nona reportagens são as mais expressivas nesse sentido; e é curioso notar (não saberíamos qualificar de outra maneira) que a inscrição do *outro* nessas narrativas se deu ao falar da música de seus países, respectivamente Moçambique e Cabo Verde. Ao falar de suas artes, as fontes lançaram também temas como conflitos políticos, opressões de gênero e a forma de sentir e se relacionar com os sons, características de suas terras.

Apreender os diferentes posicionamentos do enunciador, em cada reportagem, nos permitiu atentar para o espaço conferido ao *outro* para a elaboração de uma imagem de si mesmo e, neste seio, para os quadros de sentidos mobilizados para a leitura das diversas

situações apresentadas. Quando as fontes tinham *instrumentos*, como competência lingüística, um bom desempenho frente à câmera e um universo de representações mais amplamente compartilhado com a reportagem, pareciam participar com mais equilíbrio do processo de negociação de entendimentos e configuração de um quadro de inteligibilidade para ler seu povo e seu país. Do contrário, a reportagem acabava por falar pelo *outro* na maior parte do tempo, através de impressões do enunciador ou da objetificação dos sujeitos narrados que se tornavam uma turva abstração do africano ou de um povo específico (moçambicanos, pigmeus, san).

Essa generalização do *outro* se refletiu na não-identificação de alguns entrevistados/as e mesmo no não-investimento das reportagens em temas mais espinhosos, ou conflituosos, ressaltados pelas fontes. Em meio à leitura de poesias e sobe-sons de músicas tradicionais, escapou-se de falar da Luta pela Libertação Nacional de Moçambique, da fome manifestada por pescadores, dos anseios dos San, que vivem resguardados em uma área demarcada, das influências urbanas nas comunidades Mbut, por exemplo. A não-atenção a temáticas ressaltadas pelas fontes, mais que uma opção ou descuido da reportagem, nos revela a fragilidade desse encontro cultural: o que o processo de produção do jornalismo muitas vezes parece possibilitar é esboçar um entendimento apressado do *outro*, permanecendo em *sua* superfície, sem que se percebam e se inscrevam as várias dimensões de uma temática explorada, a singularidade dos sujeitos chamados a falar, bem como os sentidos que não convergem com a matriz cultural do enunciador.

Com a estreita superfície de contato desenvolvida, a percepção do *outro* ficou restrita, em alguns momentos, ao reconhecimento de familiaridades, do que tem a África em comum com o Brasil, de modo a ler o continente como uma de nossas raízes, talvez perdida. Não chegamos a pensar que com isso tenha ocorrido uma navegação às avessas, ou um processo de brasileirificação da África; mas tal reconhecimento de familiaridades potencializou o estabelecimento de um grande quadro de leitura: os africanos são parte de nossa parentela. Desse movimento, pudemos perscrutar dois grandes critérios de relevância para se enxergar a África, que vieram a se transformar em dois fortes enquadramentos: o impulso ao novo, o desenvolvimento e reconstrução dos países africanos pós-colonização, enfatizando a luta dos homens e mulheres comuns – ainda que muitas reportagens transformassem esses sujeitos em personagens sem uma face clara –; e a proximidade das culturas brasileira e africana.

Dentro desses dois grandes quadros, não notamos uma quantidade expressiva de comparações e inversões das práticas culturais do *outro*, em relação às do enunciador e enunciatário, no processo de fazer existir a diferença, ou traduzi-la. Notamos, antes, o grande esforço de elucidação conjugado ao, então, reconhecimento de familiaridades e proximidades entre as terras. Ao ressaltar o que há de Brasil na África, as reportagens reduzem, em alguma medida, a potencialidade do choque cultural e do assombro na relação com o *outro*.

Se resgatarmos a ideia de choque cultural desenvolvida por Wagner (2010) para pensar a simbolização do *outro* realizada pelas reportagens, chegaremos à problematização de seu processo de escritura. O autor nos diz que é na relação que as diferenças se fazem, que os universos simbólicos dos interlocutores ganham consistência enquanto cultura; seriam, então, os estranhamentos emersos da relação com o *outro* a principal força geradora da imagem desse *outro*. Nesse sentido, nos perguntamos sobre a evidenciação dos estranhamentos nas narrativas da *Nova África*, bem como sobre a inserção da ação do *outro* no processo de tomar corpo dos sentidos. Suspeitamos que, muito embora sejam visíveis os momentos de choque, através de alguns testemunhos e entrevistas, eles assumem centralidade em apenas parte das narrativas, sendo, em outras, ainda periféricos ou complementares às leituras de mundo promovidas pelo enunciador. Posto isso, nos chamam atenção as passagens em que os sentidos são cristalizados majoritariamente pelas impressões do narrador, por informações dadas por especialistas ou mesmo pela enunciação em *voz over*. No caso do relato subjetivo, notamos um encontro com o *outro* que possibilita abrir a narrativa para o inesperado, mas não vemos, na mesma medida em que são geradas impressões pessoais da repórter, um acolhimento do estranhamento e da voz do *outro*. Quando se recorre à *voz over* e ao discurso especializado, em contramão, temos a invisibilidade do encontro, o que parece transformar o universo do *outro* em dados disponíveis a serem colhidos, ou, como se diz na rotina da profissão: apurados – processo que também não parece propiciar com equilíbrio a acolhida da diferença.

A série de reportagens marca seu lugar de fala chamando a necessidade de se buscar uma voz que venha da África. Ao fim de nossa aproximação com a série, tentamos explicitar *como* ela fala da África e *se* a voz dos africanos ganha espaço nas narrativas. Apreendemos, desse conjunto de textos, tanto momentos em que os entrevistados conseguiram se inscrever e puxar para eles as diretivas dos diálogos, quanto passagens de obliteração da fala do *outro* pela preponderância da voz do enunciador. O que essa radiografia da série parece nos revelar

é a tensão que envolve a relação com a diferença, suscetível a conflitos e assimetrias. Notamos que o conjunto de reportagens, em alguma medida, conversa *com o outro*, não apenas o objetificando como algo a se falar *sobre*. Contudo, os trechos das narrativas em que os sentidos não são produzidos conjuntamente, ou não emergem da relação comunicativa, podem nos dizer das fragilidades das formas e dos processos de produção do jornalismo disponíveis para tecer sentidos com a diferença evidenciando o desafio do diálogo intercultural – que pensamos ser colocado ao jornalismo e também à sociedade contemporânea.

5. Considerações finais

Ao fim da construção de nosso estudo, vemos que ele nos revela mais um caminho de indagação que propriamente conteúdos ou respostas claras. Tentaremos esboçar, então, de que maneira nossos questionamentos foram tomando corpo, nos permitindo cristalizar entendimentos.

Ser com a diferença, conviver com a outridade, para além do universo jornalístico, é o grande pano de fundo que orienta nosso estudo. Com Mead (1972) e Kristeva (1994) vimos a construção da unidade dos sujeitos por meio de um processo de diferenciação. É na relação com o *outro* que o *um* se constitui, interioriza valores e expectativas sociais, cria padrões e referências que geram distanciamentos e proximidades. O *outro* estará sempre em nós, nos constituindo, ainda que às avessas, por contraposição. E essa dinâmica, realizada na prática comunicativa, é suscetível a conflitos e assimetrias.

Tais assimetrias envolverão o processo de apreender e definir o *outro*, pois para adquirirmos nós mesmos uma existência semiótica, é preciso efetivarmos operações de objetivação da diferença – é o que nos diz Landowski (2002). Ao nos vincularmos ao *outro*, nos posicionamos, tecemos sentidos, conferindo também um lugar ao parceiro da interação. No processo de nos situarmos em relação ao *outro*, também o situando, as divergências inevitavelmente emergirão, podendo se transformar em uma relação desarmônica de produção de sentidos.

Colocamos, então, uma lupa sobre a interação, tentando entender como *um* e *outro* plasmam sentidos em comum, nos aproximamos da noção de enquadre de Bateson (1981; 2002) que diz da percepção/organização do mundo por meio da interposição de quadros de sentido. Como um princípio organizador da experiência (Goffman, 1974), o quadro traz a primeiro plano alguns elementos manifestados na relação comunicativa, deixando outros no fundo, em sombra. Seria, então, o repertório cultural dos sujeitos umas das forças atuantes na composição dos enquadres de situações, durante a interação, que compreende também outra força: a intervenção mútua dos interlocutores. (França, 2002).

Quando se trata de um diálogo intercultural, eixo que constitui nosso trabalho, percebemos uma maior tensão na conjugação de quadros e na negociação de sentidos. Nesse caso, ao construirmos leituras um do outro, no processo de interação, os interlocutores podem transpor entendimentos enraizados em seus universos simbólicos e, até mesmo, não alcançar o

sistema cultural que abriga determinadas práticas culturais de seu parceiro, ressaltando-as apenas em superfície, estranheza e exotismo.

Neste nó da pesquisa, outra implicação começa a ser conjugada à relação com a diferença: o processo de produzir sentido sobre o *outro* em texto. A princípio, partimos de relatos de viajantes-exploradores, cartas aos reinos em tempos de colonização e redes de representações tecidas nas artes, na literatura e na política, compondo discursos sobre outros povos. Notamos aproximações entre os gestos textuais desse conjunto de fragmentos discursivos – como a presença de um narrador que testemunha acontecimentos, investindo num vagar fugaz por onde passa, transformando suas impressões pessoais em significados objetivos – com a produção contemporânea do que despretensiosamente chamamos *jornalismo de viagem*, onde se insere nosso objeto empírico, a série *Nova África*. O que nos espantou no conjunto de textos de viagem, contudo, mais que uma possível associação às narrativas jornalísticas contemporâneas que visam a explorar o desconhecido, foi a violenta não-escuta do *outro* representado, ato que transforma o texto em instância geradora de uma diferença.

Essa não-escuta dos sujeitos representados nos incitou a indagar sobre a preocupação de alguns campos de conhecimento e práticas escriturísticas, que trabalham a simbolização da diferença, – a História, a Antropologia, o cinema documentário e, então, o jornalismo – com a inscrição do *outro* em seus processos de produção de sentidos. A dúvida que motivou esse caminho do texto foi a respeito de o jornalismo centralizar ou não a operação de construção da alteridade como uma questão epistemológica que move a discussão e reconfiguração de seu campo de estudos e sua intervenção no mundo, através de suas formas narrativas. Foi, contudo, no tímido diálogo com os outros campos de conhecimento que encontramos questionamentos para problematizar a relação com a diferença na tessitura da narrativa jornalística, uma vez que as discussões levantadas pelo jornalismo não se detiveram com amplitude sobre esta temática.

Vimos que os historiadores dialogam sobre formas de pensar a relação com a fonte histórica na reconstituição de tempos e contextos; os antropólogos se provocam sobre como produzir sentido em campo e no relato etnográfico, apontando como possibilidades o relativismo, o interpretativismo, o resgate do assombro e do encantamento do mundo ou ainda a centralização da relação com o *nativo* como lócus privilegiado de onde podem emergir significados; e que o cinema documentário se ocupou, desde a gênese de configuração de sua

escritura fílmica, da busca por diversas formas, éticas e estéticas, de inscrever o tempo, o evento, o *outro*; já o jornalismo se concentrou na outra ponta da relação triádica da enunciação, o espectador, buscando a produção de um sentido claro, coeso, harmônico, de fácil assimilação.

Posto isso, nos aproximamos de nosso objeto empírico, perscrutando sua forma, seus mecanismos de produção de sentido e a relação desenvolvida com os sujeitos narrados, buscando entender como a diferença era dada a ver. Vimos que a *Nova África* ancora parte de seu processo de construção semântica na experiência da viagem, orientando-se pelo princípio caracterizador da forma-texto reportagem: o esforço de elucidação do *outro*. Desse modo, ao apreender e apresentar o africano e suas condições de vida hoje, a série aciona contextos históricos que situam o *outro*, conjugando-os às impressões da repórter e ao seu testemunho subjetivo.

A convocação de contextos para fazer existir o africano, nos revelou, em alguns momentos, a preponderância do espectador na tríade comunicativa que sustenta a reportagem – traço percebido quando os tempos e espaços escolhidos para dizer o *outro* diziam mais do universo simbólico compartilhado entre enunciador-enunciatário que propriamente do africano. Também o modo como ganhavam corpo as impressões da repórter, no intuito de descrever/interpretar o *outro* no curso das narrativas, talvez nos indique a busca pela criação de um espaço comum mais significativo com o espectador que com entrevistados e a compreensão de seus lugares de fala. Com tais movimentos da escritura, a diferença é posicionada, ética, estética e moralmente – como observado por Said (1990) nos textos orientalistas.

As representações que emergem da escritura da *Nova África*, contudo, não calam o *outro* como o fizeram os escritores, viajantes e artistas que entrevistaram na construção de uma ideia de oriente, ou mais próximo de nós, da alteridade indígena. Afinal, vimos também momentos em que os africanos desafiam saberes constituídos do enunciador, quebram possíveis expectativas da produção jornalística, abrem lugares de fala elaborando discursos de reivindicação e justificação das situações vividas por eles, instituem sentidos que não são racionalizados pelas narrativas.

Mas percebemos que as vozes dos africanos se fazem ouvir quando eles não se deixam calar. Os processos de produção do jornalismo parecem não estar preparados para acolher as marcas do *outro* e seus lugares de fala quando *ele* não consegue investir sozinho na marcação

de *seu* lugar. A relação criada com os entrevistados, com o objetivo principal de explicá-los, interpretá-los, avaliar suas condições de vida, e mesmo a construção narrativa através da experiência da viagem vivida pelo enunciador, suspeitamos não facilitarem a expressão da diferença ou a construção conjunta de *sua* imagem. Ainda que a relação repórter-fonte seja mais próxima na reportagem que em outras formas jornalísticas, percebemos certa dificuldade da série (e do jornalismo, de modo geral) em conversar com o *outro*: o relato afetivo das experiências da viagem, feito pela repórter, pouco consegue inscrever a experiência do encontro vivida também pelos africanos, nem sempre trazendo para a tessitura do texto a mão dupla, por assim dizer, desse encontro, do choque cultural. Também o esforço exagerado de interpretar o *outro* para comunicá-lo com clareza, através da gramática jornalística, por vezes cria barreiras à inscrição do estranhamento radical, da não convergência de mundos, restringindo as possibilidades da reportagem de abrigar pontos de fuga dos sentidos.

Quando começavam a tomar forma os primeiros questionamentos deste trabalho, destacamos nosso fascínio com a prática comunicativa, capaz de provocar ranhuras em sistemas de ideias consolidados, em valores cristalizados, renegociando sentidos, num constante fabricar-refabricar da ordem social. Na série *Nova África*, percebemos essa motivação pela busca de rompimentos, de atualização de valores, com o objetivo de trazer para as narrativas a voz do povo africano, que historicamente teve sentidos cerzidos violentamente sobre seu silêncio, gerando daí representações enrijecidas, estereótipos condensadores. A interação parece se interpor como alternativa que permitiria gerar imagens mais plurais do africano e, ao mesmo tempo, como um desafio, uma vez que acessar o universo do *outro* e enunciá-lo é um processo tão frágil, que esconde nele uma insidiosa relação de força.

Se, em algumas passagens, a série *Nova África* não consegue trazer seus sujeitos narrados para o centro das reportagens e tecer sentidos em conjunto com eles, pensamos que esse impasse pode decorrer da conjugação de fatores que não se dissociam: em primeiro lugar, da fragilidade do encontro cultural, em seguida, da insuficiência dos princípios organizadores de sentido das formas jornalísticas que temos em mãos, limitando, inclusive as potencialidades do audiovisual na reinvenção de caminhos que propiciem trazer viva a palavra do *outro*, por meio de outras formas de interação que acolham a expressão dos sujeitos.

Centralizar a interação como lócus primordial de produção de sentido sobre/com a diferença nos parece ser um caminho para pensar a reportagem jornalística. Dessa maneira, a narrativa, nascida do encontro, do choque de diferenças, do entre-lugar criado por *um* e *outro* se transformaria – ao passo que se daria a ver – em um mundo não-antedado, um mundo somente existente *entre*, somente em relação.

6. Referências Bibliográficas

1. ALSINA, Rodrigo Miquel; MORNA, Catalina Gaya. Medios de comunicación e interculturalidad. *Cuadernos de Información*. n.º. 14, 2001, p.105-110. Disponível em: dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2938112&orden=0. Acessado em 10/04/2011.
2. ALSINA, Rodrigo Miquel. Reflexiones sobre la comunicación intercultural. SEMINÁRIO VIRTUAL REALIDADE MULTILINGÜE Y DESAFIO INTERCULTURAL, 2003. Pontificia Universidad Católica del Peru, 20 de marzo al 04 de abril del 2003. Disponível em: <http://red.pucp.edu.pe/ridei/buscador/files/inter33.PDF>. Acessado em 10/04/2011.
3. AZEVEDO, Carlos. *Cicatriz de reportagem: 13 histórias que fizeram um repórter*. São Paulo: Papagaio, 2007.
4. ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: LE GOFF, Jacques. (Org.) *A história Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.207-236.
5. BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
6. BARBEIRO, Herodoto; LIMA, Paulo Rodolfo. *Manual de telejornalismo: os segredos da notícia na TV*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
7. BAKHTIN, Mikhail. O todo temporal da personagem (A questão do homem interior – da alma). In: *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.91-126).
8. BATESON, G. Communication. In: WINKIN, Yves (Org.). *La nouvelle communication*. Paris: Éditions du Seuil, 1981, p.115-144 (Points essais n. 136.).
9. _____. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. In: RIBEIRO, B.; GARCEZ, P. (Orgs.). *Sociolinguística interacional*. São Paulo: Loyola, 2002, p.85-105.
10. BATISTA, Eduardo L. A. O. Literatura de viagem e tradução literária como criadores de imagens culturais: um estudo de sua influência no desenvolvimento da história cultural brasileira. *Tradução e comunicação: revista brasileira de tradutores*. n.18, 2009, p. 119-130. Disponível em: <http://sare.unianhanguera.edu.br/index.php/rtcom/article/viewFile/1019/652>. Acessado em 10/04/2011.
11. BRAGA, J. L. Mediatização como processo interacional de referência. In: MÉDOLA, A. S.; ARAUJO, D.; BRUNO, F. (Orgs.) *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Porto Alegre: Sulina, 2007, p.141-167.
12. BRITO, Flávio. *A TV Cultura de São Paulo e a produção de documentários (1969-2004)*. 2009. 134f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em:

www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/file/bdt/.../2009-do-brito_flavio.pdf. Acessado em 10/04/2011.

13. BURKE, Peter. A terceira Geração. In: *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1990, p.79-107).

14. _____. A Nova História, seu passado e seu futuro. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992; p.07-37.

15. CAMINHA, Pero Vaz de. A carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/>. Acessado em 10/04/2011.

16. CARNEIRO, Henrique S. O múltiplo imaginário das viagens modernas: ciência, literatura e turismo. *História: questões & debates*. Curitiba: UFPR, n.35, 2001, p.227-247. Disponível em: ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/download/2681/2218. Acessado em 10/04/2011.

17. CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. In: *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2000, p.65-108.

18. _____. Etno-Grafia: a oralidade ou o espaço do outro: Léry. In: *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2000, p. 211-265.

19. CORREA, Silvio M. S. Narrativas sobre o Brasil alemão ou a Alemanha brasileira: etnicidade e alteridade por meio da literatura de viagem. *Anos 90*. Porto Alegre, v.12, n. 21-22, jan./dez., 2005. p.227-269. Disponível em: seer.ufrgs.br/anos90/article/download/6375/3823. Acessado em 10/04/2011.

20. DANTAS, Audálio. *Repórteres*. São Paulo: SENAC, 1998.

21. DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. 4. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

22. DUARTE, Elizabeth Bastos. *Televisão: entre gêneros, formatos e tons*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30. 2007, Santos. *Anais do XXX congresso brasileiro de ciências da comunicação*. Santos, 2007. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/.../R0399-1.pdf. Acessado em 10/04/2011

23. ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

24. FARO, José Salvador. *Revista Realidade, 1966-1968: tempo da reportagem na imprensa brasileira*. São Paulo: Age, 1999.

25. FECHINE, Yvana; LIMA, Luisa Abreu e. Por uma sintaxe do telejornal: uma proposta de ensino. *Revista Galáxia*, São Paulo, n.18, dez. 2009, p.263-275. Disponível em: revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/1891/1702. Acessado em 10/04/2011.

26. FRANÇA, Vera R. Veiga. Discurso de identidade, discurso de alteridade: a fala do outro. In: GUIMARÃES, César [et al]. *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.27-43.
27. _____. Interações comunicativas: a matriz conceitual de G. H. Mead. In: PRIMO, Alext. [et al]. *Comunicação e Interações*. São Paulo: Compós : Sulina, 2008, p.71-91.
28. _____. L. Quéré, dos modelos da comunicação. *Revista Fronteiras*, v.2, n.2. São Leopoldo: Unisinos, 2003, p.37-51.
29. _____. O “popular” na TV e a chave de leitura dos gêneros. In: GOMES, Itânia M. M. (Org). *Televisão e realidade*. Salvador: EDUFBA, 2009, p.223-239.
30. FUSER, Igor. *A Arte da reportagem*. São Paulo: Scritta, 1996.
31. GAMBINI, R. *Espelho índio: a formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi : Terceiro Nome, 2000.
32. GÂNDAVO, Pêro de Magalhães. *História da província de Santa Cruz*, escrito em 1576. Versão e-book, disponível em: <http://ebooksbrasil.org/nacionais/rebditions.html>. Acessado em 10/04/2011.
33. GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
34. _____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
35. GINZBURG, Carlo. O inquisidor como antropólogo: uma analogia e as suas implicações. In: GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo (Orgs.). *A Micro-História e outros ensaios*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p.203-214.
36. GOFFMAN, Erving. A ordem social e a interação. In: WINKIN, Yves (org.). *Os momentos e os seus homens: textos escolhidos e apresentados por Yves Winkin*. Lisboa: Relógio d’Água, 1999, p.99-107.
37. _____. *Frame analysis. an essay on the organization of experience*. Cambridge: Harvard University, 1974.
38. GOMES, Nilma; MIRANDA, Shirley. Gestão da diversidade. In: *Presença Pedagógica*. v. 16, n. 95, set./out. 2010.
39. GOMIS, Lorenzo. Do importante ao interessante - ensaio sobre critérios para a noticiabilidade no jornalismo. *Pauta Geral*, 4, 2002.
40. GONÇALVES, Marco Antônio. Outro/Outro: uma nova concepção de alteridade. In: *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p.151-162.

41. GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera. Experimentando as narrativas no cotidiano. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera. (Orgs.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p.89-108. (Comunicação e cultura; 3).
42. GUIMARÃES, César; LIMA, C. S. A ética do documentário: o Rosto e os outros. *Contracampo*, v. 15, p. 145-162, 2007
43. HARTOG, François. Uma retórica da alteridade. In: *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p.229-271.
44. KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
45. KÜNSCH, Dimas. Narrativa jornalística e a construção do cosmos. In: ENCONTRO NACIONAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, 39, 2006. Brasília. *Anais do XXIX Encontro nacional da sociedade brasileira de estudos interdisciplinares da comunicação*. Brasília, 2006. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1091-2.pdf. Acessado em 10/04/2011.
46. LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
47. LAGO, Cláudia. Ensinamentos antropológicos: a possibilidade de apreensão do outro no Jornalismo. *Brazilian Journalism Research*. v.6, n.1, 2010, p.164-178. Disponível em: www.sbpjor.org.br/ojs/include/getdoc.php?id=982&article=304. Acessado em 10/04/2011.
48. LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
49. LE GOFF, Jacques. A história nova. In: *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 32-75.
50. LÉVY-STRAUSS, Claude. Partida. In: *Tristes trópicos*. São Paulo: Martins Fontes ; Lisboa: Portugalá, 1955, p.11-49).
51. LIMA, Edvaldo P. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. São Paulo: Manole, 2004.
52. LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
53. LOPES, José de Souza. Poderá ainda o Ocidente escutar a voz que vem da África? In: AMÂNCIO, Iris (Org.). *África-Brasil-África: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos*. Belo Horizonte: Editora PucMinas, 2008, p. 27-38.
54. MACHADO, Arlindo. Pode-se falar em gêneros na televisão? *FAMECOS*. Porto Alegre, n.10, 1999. Disponível em: revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/.../2315. Acessado em 10/04/2011.

55. _____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2002.
56. MAIA, Marta. A História Oral como recurso metodológico na entrevista jornalística *Contracampo*, v.18, p.137-150, 2006. Disponível em: http://www.martamaia.pro.br/pesquisas_historal.asp#topo. Acessado em: 10/04/2011.
57. MARTÍN-BARBERO, Jesús. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Denis de (Org.). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p.51-79.
58. MEAD, G. H. *Mind, self and society*. 18. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1972.
59. MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista, um diálogo possível*. São Paulo: Ática, 2002.
60. _____. *A arte de tecer o presente*. São Paulo: Summus, 2003.
61. MENESES, Maria Paula. Mundos locais, mundos globais: a diferença da história. In: CABECINHAS, R.; CUNHA, L. (Orgs.). *Comunicação intercultural: perspectivas, dilemas e desafios*. Porto: Campo das Letras, 2008.
62. MITTELL, Jason. *Genre and television*. London / New York: Routledge, 2004.
63. MORAIS, Fernando. *Cem quilos de ouro e outras histórias de um repórter*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
64. MORIN, Edgar. A entrevista nas Ciências Sociais, na rádio e na televisão. In: MOLES, Abraham. *Linguagem da cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1973, p.115-135.
65. NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
66. QUÉRÉ, Louis. D'un modèle épistémologique de la communication a un modele praxeologique. *Réseaux*, n.46-47, CNET, 1991. (Versão mimeografada traduzida por: Lúcia Lamournier Sena e Vera Lígia Westin, 31p.).
67. RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In: *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC, 2005. p.159-227, v.2.
68. _____. Fundamentos para uma teoria do documentário. In: *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: SENAC, 2008, p.21-63.
69. REIS, J. C. O surgimento da “Escola dos Annales” e o seu “Programa”. In: *Escola dos Annales: a inovação em História*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.65-85.
70. RESENDE, Fernando. A narratividade do discurso jornalístico: a questão do outro. *Revista Rumores*. n.6, v. 1, Set./Dez., 2009. Disponível em: www.revistas.univerciencia.org/index.php/rumores/.../6799. Acessado em 10/04/2011.

71. _____. Falar para as massas, falar com o Outro: valores e desafios do jornalismo. In: COLÓQUIO DE IMAGEM E SOCIABILIDADE – COMUNICAÇÃO MUDIÁTICA: INSTITUIÇÕES, VALORES E CULTURA, 1, 2008. Belo Horizonte. *Anais do I colóquio de imagem e sociabilidade – comunicação midiática: instituições, valores e cultura*. Belo Horizonte, 2008, 16p.
72. _____. *O olhar às avessas: a lógica do texto jornalístico*. 239f. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação e Artes, ECA/ USP, São Paulo, 2002.
73. ROIZ, D. S. A história da história cultural, segundo Peter Burke. *Artcultura*. Uberlândia, v.9, n.15, p.235-239, jul./dez. 2007. Disponível em: www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1485/1327. Acessado em 10/04/2011
74. ROSA, Helena. História oral e micro-história: aproximações, limites e possibilidades. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DE HISTÓRIA ORAL: CULTURAS, IDENTIDADES, MEMÓRIAS. 4, 2007. Florianópolis. *Anais do IV Encontro Regional Sul de História Oral: Culturas, Identidades e Memórias*. Florianópolis, 2007, 10p. Disponível em: www.cfh.ufsc.br/abho4sul/pdf/Helena%20Rosa.pdf. Acessado em 10/04/2011.
75. ROUCHOU, Joëlle. Ouvir o outro: entrevista na história oral e no jornalismo. In: CONGRESSO DA INTERCOM. 26, 2003. Belo Horizonte. *Anais do XXVI Congresso da Intercom*. Belo Horizonte, 2003, 13p. Disponível em: <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/4421/1/NP2ROUCHOU.pdf>. Acessado em 10/04/2011.
76. SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
77. SANTHIAGO, Ricardo. Esboço para um diálogo: história oral e jornalismo de grande extensão. *Revista PJ: BR Jornalismo Brasileiro*. Ano V, n.8, jul. 2007. Disponível em: http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/artigos8_d.htm. Acessado em 10/04/2011.
78. SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Record: São Paulo, 2000.
79. SEGATO, Rita Laura. Um paradoxo do relativismo: o discurso racional da antropologia frente ao sagrado. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v.16, n.1-2, 1992, p.114-135.
80. SERELLE, Márcio. Jornalismo e guinada subjetiva. *Estudos em jornalismo e mídia*. UFSC. Ano VI, n.2, jul./dez. 2009, p.33-44. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/11419/11275>. Acessado em 10/04/2011.
81. SILVA, Heidy Vargas. *Globo-Shell especial e Globo Repórter (1971-1983): as imagens documentárias na televisão brasileira*. 274f. 2009. Dissertação (Mestrado em multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=000469036>. Acessado em 10/04/2011.

82. SILVA, Karina. Programa passagem para: o embaralhamento entre informação e entretenimento no videojornalismo. *Revista Contemporânea*. n.12, 2009, 12p. Disponível em: www.contemporanea.uerj.br/.../contemporanea_n12_03_karina.pdf. Acessado em 10/04/2011.
83. SILVA, Mirian Chrystus Mello e. *À sombra de Heródoto: a linhagem narrativa das matérias edificantes do Jornal Nacional*. 151f. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2002.
84. SODRÉ, Muniz. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.
85. _____; FERRARI, Maria Helena. *Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus, 1986.
86. SPIG, M. J. Uma poeira de acontecimentos minúsculos: algumas considerações em torno das contribuições teórico-metodológicas da micro-história. *História Unisinos*. São Leopoldo: Unisinos, maio/ago. 2006, p.201-213. Disponível em: www.unisinos.br/publicacoes.../historiav10n2/art08_espig_historia.pdf. Acessado em 10/04/2011.
87. SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
88. SZTUTMAN, Renato. Jean Rouch, um antropólogo-cineasta. In: NOVAES, Sylvia Caiuby [et al]. In: *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp, 2004, p.49-62.
89. TASSIS, N. *Nos rastros de Abusados e Rota 66*. 150f. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2006.
90. TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
91. VERGUEIRO, Laura. *Opulência e miséria das Minas Gerais*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
92. WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SITES - Programas Televisivos

1. 50 POR 1: http://www.50por1.com.br/sobre_programa.php
2. CÂMERA RECORD: <http://www.rederecord.com.br/programas/camerarecord/>
3. CAMINHOS DA REPORTAGEM: <http://www.tvbrasil.org.br/caminhosdareportagem/>

4. DOMINGO ESPETACULAR:

<http://programas.rederecord.com.br/programas/domingoespetacular/home.asp>

5. EDITAL 001/2008 DE LICITAÇÃO PARA PRODUÇÃO DA REVISTA ÁFRICA, LANÇADO PELA EBC/TVBRASIL. Disponível em:

http://www.tvbrasil.org.br/licitacao/080908_Edital01.pdf. Acessado em 10/04/2011.

6. EXPEDIÇÕES: <http://www.tvbrasil.org.br/expedicoes/>

7. FANTÁSTICO: <http://fantastico.globo.com/>

8. GLOBO REPÓRTER: <http://g1.globo.com/globo-reporter/>

9. NOVA ÁFRICA: <http://tvbrasil.ebc.com.br/novaafrica/>

10. O MUNDO SEGUNDO OS BRASILEIROS:

<http://www.band.com.br/omundosegundoosbrasileiros/default.asp?v=2c9f94b42ebbe81a012ebcc40c440149&autoStart=false>

11. PASSAGEM PARA: <http://www.passagempara.org.br/main.asp>

12. SBT REPÓRTER: <http://www.sbt.com.br/home/>

13. SOBRE O PROGRAMA BRASIL LEGAL: www.reginacase.com.br

14. TIRBOS: <http://www.tvbrasil.org.br/tribos/>

15. TV BRASIL: <http://www.tvbrasil.org.br/>

Tv Cultura: <http://www.tvcultura.com.br/>

7. Anexos

Reportagens da série *Nova África*

1 – Ilha de Moçambique – histórico de colonização, grandes navegações, poetas portugueses, costumes dos povos da ilha;

2 – Ilha de Moçambique e interior do país – condições de vida do país (educação, saúde, trabalho, lazer) prostituição, Aids, malária;

3 – Moçambique: Beira e Maputo – Grande Hotel, movimento de Luta pela Libertação Nacional, rappers de Maputo;

4 – África do Sul – fazendeiros, vida no interior do país, criação de gado, americanos proprietários de grandes fazendas;

5 – Namíbia – apresentação geral do país, vida na comunidade Himba, povos pastoris, conflito do governo com os Himba pelo projeto de desapropriação de suas terras para construção de hidrelétrica.

6 – Congo – violenta colonização do país pelos belgas, economia informal, produção da cerveja de banana, minas e exploração do ouro e do coltan, guerra civil;

7 – Botsuana – parque com reserva de animais, poder transformador do turismo na África, dados históricos do extermínio de animais e a problematização da dinâmica do turismo hoje;

8 – Congo - Montanhas do Congo, onde se encontram os poucos gorilas que restam no país, vivendo sob o fogo cruzado da guerra civil. Região de Kibumba, problematização da derrubada das árvores para produção de carvão vegetal;

9 – Florestas da África Central – povos da floresta e savana: vida dos Mbuti e dos San;

10 – Congo – Guerra Civil, milícias, grupos armados que tentam derrubar o poder na RDC, acampamentos de refugiados;

11 – Ruanda – História do Hotel Ruanda, genocídio e guerra entre as duas etnias (Tutsis e Hutus), interior do país, agricultura;

12 – Quênia – incorporação da tecnologia pelo país, mudança na organização dos negócios do campo e nas grandes cidades com a tecnologia;

13 – Entrevista com a ambientalista Wangari Maathai: tematização de problemas ambientais a partir de entrevista com a líder ambientalista;

14 – Zanzibar – capoeira, pesca, turismo, escolas religiosas, lugar da mulher no país, acompanhamento de gestantes em pré-natal através do celular;

15 – Etiópia – religiões e templos, plantações de café e papiro; também resgata imagens de fome, miséria e exploração do país;

16 – Zimbábue – disputa pela terra, fazendeiros estrangeiros, agricultura familiar, estrutura do governo de Zimbábue, entrevista com líderes políticos;

17 – Etiópia – dialoga com a reportagem 15; fala sobre o norte do país: cristianismo ortodoxo, igrejas, mosteiros, pinturas religiosas, tradição e novas ideias vindas com a modernidade, vida em pequenas comunidades;

18 – Zimbábue – cidade fronteiriça de Mussina (África do Sul e Zimbábue): situação dos imigrantes, como vivem, crise de desemprego no país;

19 – África do Sul – cidade de Durban, que agrega a maioria de população indiana do país, famílias indianas, práticas culturais, ensino e educação;

20 – África do Sul – história dos jovens que frequentam a escola de cinema Big Fish, roteiros produzidos pelos jovens;

21 – Malawi – campos agrários, programas de incentivo do governo; agricultura orgânica;

22 – África do Sul – copa do mundo, preparação do país para sediar a copa, estádios, infraestrutura, conflitos no esporte entre negros e brancos;

23 – África do sul – as riquezas do pós-apartheid, cultivo do vinho no país, exportação, desenvolvimento;

24 – Cabo Verde – Tecnologia e tradição, ocupação do arquipélago, saúde e tecnologia, comunidade religiosa dos Rabelados;

25 – Ilha do Fogo e Bigajós – vulcões, população que vive perto dos vulcões ativos, riquezas naturais, pesca ilegal;

26 – Gana – paixão pelo futebol e pelo boxe, pescado, venda do peixe pelas mulheres, exportação;

27 – Cabo Verde – diáspora, cabo-verdianos na Europa, São Tomé e Angola, as universidades de Cabo Verde, imigrantes chineses no país; Rabelados escravizados;

28 – Guiné Bissau – o cultivo da castanha de caju, agricultura, religiões tradicionais, diversidade de etnias, situação política do país;

29 – Cabo Verde – estilos musicais, festas, danças, batuques e entrevistas com jornalistas, cantores e músicos;

30 – Costa do Marfim – futebol, preparação e expectativas para a copa do mundo, os personagens do povo que fazem a festa nos estádios, torcidas;

31 – Gana – escravidão, comunidades de afro-brasileiros, pescadores, vilarejos, produção de arroz;

32 – Última reportagem – Um rio chamado Atlântico – resgate das reportagens anteriores, entrevista com professora que utilizou o NA como material didático, balanço geral da série e afirmação de seu lugar de fala.