

Mirian Chrystus de Mello e Silva

CLARO ENIGMA

A dicção nacionalista em pactos literários e jornalísticos

Mirian Chrystus de Mello e Silva

CLARO ENIGMA

A dicção nacionalista em pactos literários e jornalísticos

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Wander Melo Miranda

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2007

A Silvana e Mônica, amor em forma de amizade.

Agradecimentos

Aos meus, pelo amor, desde sempre e de todas as maneiras; principalmente ao Fernando, sobrinho-irmão que, não fosse sua ajuda, num determinado momento, esta tese nem teria sido possível.

Aos amigos Eliane Marta, Lenise, Eliana e Edgard, Cristina e Villani, Cátia, Marina, Rebecca, Claudinha e Conrado que me *suportaram* nos dois sentidos: agüentaram-me em cada fase da tese e deram-me o suporte afetivo para realizá-la. A *todos* os amigos que passaram um dia pela minha vida e que, hoje, muitos nem sei onde estão, principalmente Hildegard Kruger, minha primeira amiga, operária de 15 anos que atravessava, no inverno, as madrugadas geladas de Curitiba, rumo à fábrica de tecelagem.

Aos colegas Flávio Barbeitas e Sérgio Sá, cuja convivência nos quatro anos de Doutorado significou uma parceria inteligente, divertida.

Ao Chiquinho, meu gato tão lindo e afetivo, e a todos os animais que, pela pura existência, trouxeram alegria e beleza ao meu cotidiano.

Ao Departamento de Comunicação Social da UFMG que, pelo Plano de Qualificação Docente, tornou possível a realização deste trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Wander Melo Miranda, pela orientação precisa e segura e pela oportunidade de conviver, nesses quatro anos, com o seu brilhantismo e senso de humor.

Aos membros da banca, pela leitura cuidadosa e instigante, com a certeza de que serão os melhores e mais atentos leitores que terei deste trabalho.

Há muito tempo, pois.
Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha?
Que animal? O outro.

Jacques Derrida

Resumo

Por mais sedutora e estável que pareça, a nação é um vazio preenchido historicamente por nobres *narrativas de origem*. No Brasil, país colonizado por três séculos e independente há cerca de dois, algumas das imagens preenchedoras desse vazio se forjaram a partir da Carta de Pero Vaz de Caminha – uma delas, a de maior potência, é a da natureza exuberante habitada por um povo inocente, verdadeiro, livre e feliz – e reverberam desde o Romantismo, no século 19, até os dias atuais, na tela do *Jornal Nacional*, principalmente nas séries “Brasil Bonito” e “Identidade Brasil”. Se a eficiência do discurso romântico estava assentada num pacto discursivo literário com o público da época, incipiente, com baixo nível de instrução e sem tradição de leitura, hoje ela se reatualiza em um pacto discursivo midiático que proporciona imagens edificantes da nação, conforto e prazer a seu vasto público. O telejornalismo, ancorado fortemente nos recursos discursivos de simplificação e dramatização, é profundamente lamentado e criticado por muitos intelectuais como uma atividade redutora da realidade, capaz de oferecer apenas uma mera verdade mediana. No entanto, justamente por sua força comunicacional, talvez deva sempre ser reativado quando se tratar de amplas negociações para o desenvolvimento de uma idéia de nação menos excludente.

Abstract

For more seductive and stable it seems the nation is an empty space historically filled by noble *origin narratives*. In Brazil, a colonized country for three centuries, and an independent nation for about two, some images that filled this empty space were forged by Pero Vaz de Caminha's Letter – one of these images, with great potency, is the idea of an exuberant nature inhabited by innocent, sincere, free and happy people –, reflected since the 19th century Romanticism until nowadays, at the online news *Jornal Nacional*, especially in the “Brasil Bonito” [Beautiful Brazil] and “Identidade Brasil” [Brazil Identity] series. If the romantic speech efficiency was based on a discursive literary pact with the 19th century people, incipient, uneducated and unlettered, today it refreshes itself through a discursive media pact that provides edifying images from the nation, some comfort and pleasure to its huge audience. Online news, strongly anchored on simplification and dramatization discursive resources, are grieved and criticized by several intellectual people as a reality reducer activity, only capable to offer a median truth. However, and because its communicative strength, it maybe should be always reactivated when broad negotiations on a less excluding nation's idea are dealt.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| O VAZIO DA NAÇÃO | 10 |
| CAPÍTULO 1 | |
| NARRAÇÕES DE ORIGEM | 24 |
| 1.1 Imagens fundantes | 29 |
| 1.2 Os artífices do povo | 47 |
| 1.3 A alma colorida das nações | 53 |
| 1.4 O Romantismo no Brasil | 57 |
| 1.5 A aventura romântica e o público | 61 |
| 1.6 Alencar e o desejo do público | 67 |
| CAPÍTULO 2 | |
| PACTOS E ENCENAÇÕES | 79 |
| 2.1 Desejos discursivos | 90 |
| 2.2 Modos românticos de ser | 99 |
| 2.3 Projetos literários, públicos possíveis | 108 |
| 2.4 Uma realidade comezinha? | 115 |
| CAPÍTULO 3 | |
| REELABORAÇÕES | 121 |
| 3.1 Ações pedagógicas | 123 |
| 3.2 Culpa e silêncio | 134 |

| | |
|--|-----|
| 3.3 O “equilíbrio” do <i>JN</i> | 144 |
| 3.4 O <i>JN</i> : breve história da “confusão” | 148 |
| CAPÍTULO 4 | |
| <i>JN</i> : IMAGENS EMPENHADAS | 152 |
| 4.1 Contingências de um contrato | 156 |
| 4.2 Telejornalismo: polifonia e emoção | 167 |
| 4.3 O texto falado, a gramática visual | 173 |
| 4.4 Interpelações | 180 |
| 4.5 A nação representada | 186 |
| 4.6 O nacional-conservador edificante | 192 |
| 4.7 Novos atores, novos sujeitos | 224 |
| REFERÊNCIAS | 231 |

O VAZIO DA NAÇÃO

Uma nação, para além da concretude territorial, da suposta consangüinidade de seus habitantes, do patriotismo e da cultura vernacular, configura-se principalmente como uma construção imaginária – ali onde não há origem, no lugar dessa falta, de maneira suplementar a esta ausência, elaboram-se incessantemente narrativas, linhagens, constroem-se panteões de heróis. Construção imaginária que se confronta, por sua vez, no cenário internacional, com outras imagens, outros panteões e até com imagens contrárias elaboradas por outras nações. A questão da nação está colocada em discussão, para cada país, para cada povo à sua maneira. A França, que criou para si a gloriosa imagem de farol do mundo cultural, vê, nos dias de hoje, a “escumalha”, a “gentinha” segundo o então ministro do Interior Nicolas Sarkozy, manifestar-se – queimando carros todas as noites. Portugal e sua herança naval estão sempre em processo de desconstrução nas obras de Lobo Antunes. Os Estados Unidos, como berço da democracia... enfim, os exemplos são muitos.

Assim, a composição da imagem de um país constitui-se num processo inventivo muito próximo do ficcional, possuindo mesmo um elemento de artefato. A idéia de nação termina por derivar, nos séculos 19 e meados do 20, quase sempre de uma elite nacionalista, que elabora “um construto” – algo semelhante a uma “ficção teórica”. No entanto, se, no início do século 19, a literatura foi a principal fonte produtora de imagens de nação, pelos romances e pela poesia, a partir de meados do mesmo século esse trabalho de representação passa a ser compartilhado com a imprensa.

Contemporaneamente, a tarefa da criação de imagens da nação é desempenhada, cada vez mais, pela mídia, principalmente a televisão – os telejornais ocupando um espaço significativo no imaginário coletivo, através de representações repetidas e diferenciadas sobre

o local, o nacional, o global, seu choque e sua imbricação. Da relação conflituosa entre essas instâncias discursivas, literárias e midiáticas, produzem-se representações hibridizadas que, no jogo das significações, resultam em novos-velhos sentidos.

No caso específico do Brasil, país colonizado até 1822, algumas imagens fundantes daquilo que se convencionou chamar de “brasilidade” constituem herança da Carta de Pero Vaz de Caminha e circulam, desde o século 19, pela literatura romântica, em seu afã de elaborar uma idéia positiva da nação – a construção da boa origem. Uma imagem do próprio Paraíso encarnado em terras tropicais, até hoje com forte apelo no exterior, o Brasil, até hoje representando para muitos estrangeiros a Utopia paradisíaca de “uma ilha feliz e afortunada” (RIVAS, 2005, p. 67) Essas imagens, principalmente as da natureza exuberante, do povo bom – um tanto ingênuo talvez – hospitaleiro, cordial, atravessam vários momentos históricos e vão desembocar no *Jornal Nacional*,¹ da Rede Globo de Televisão.

A iteração desta imagística certamente está baseada na eficiência de um pacto discursivo com o público – ou *contrato*, segundo alguns autores –, efetivada numa linguagem que, no romantismo, buscou atingir/criar o gosto do público e, na contemporaneidade televisiva, realiza-se por “operadores”, que incluem desde a forma de apresentação, a utilização de recursos tecnológicos e textuais, até a reiteração de valores de cunho nacional-conservador edificante. O resultado é um produto midiático, o *Jornal Nacional*, com reconhecida eficiência de promover uma “liga” e um processo de significação reiterado cotidianamente, há quase quarenta anos, atingindo hoje cerca de 60 milhões de espectadores de todas as categorias econômico-sociais: pobres, ricos, analfabetos, semiletrados, intelectuais. Em plena globalização, com valores os mais diversos se chocando, o *JN* se empenha em construir um conjunto coerente do Brasil; uma idéia de nação mais cristalizada,

¹ Doravante apenas *JN*.

mais “pedagógica”, no sentido que Homi Bhabha lhe atribui de homogeneidade e estabilidade que se repetem.

O diálogo do literário com o comunicacional (aqui entendido como a tentativa de atingir públicos mais amplos) desenvolve-se desde a Modernidade e mostra-se particularmente eficaz em dois momentos: no Romantismo do século 19 e no cenário televisivo contemporâneo, aparentemente tão distanciado daquele, porém ainda marcado por traços do romantismo em pleno século 21, em sua rearticulação entre tecnologias de ponta e velhas narrativas da nação, revitalizadas por um curioso hibridismo.

A intenção desta tese é examinar as tangências da representação literária com a jornalística televisiva contemporânea: mais especificamente da ficção romântica em alguns de seus aspectos preponderantes, como o contrato estabelecido com o público, e o pacto discursivo realizado pelo *JN*. Para isso, ressaltar o cunho nacional-conservador edificante do telejornal como um todo, especificamente no caso das séries “Brasil Bonito” e “Identidade Brasil”. Há quatro anos, desde meados de 2003, o *JN*, sem abandonar a exibição das chamadas matérias edificantes voltadas para a divulgação de ações de caráter positivo, criou essas duas séries, que reforçam o espírito de cunho exemplar e ufanista da representação nacional. “Brasil Bonito”, com vinheta musical de acórdãos do Hino Nacional e imagem estilizada da bandeira brasileira, apresenta uma predominância na escolha de atitudes exemplares, mais de caráter coletivo, na solução de problemas sociais.² Já a série “Identidade

² Esta reflexão foi iniciada com minha dissertação de Mestrado, em que analisei a linguagem das chamadas “matérias edificantes” do *JN*, aquelas que divulgam o lado positivo da sociedade, através de atitudes isoladas ou de caráter coletivo. Em minha dissertação, defendida em abril de 2002, no Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, abordei o que denominei a “linhagem narrativa” dessas histórias, as “matérias edificantes”, remetendo-as a Heródoto e sua narração repleta de estratégias voltadas para a sedução do ouvinte – e, mais que isso, para a inclusão desse público em seus raciocínios. Detive-me também em Tucídides, que, ao procurar realizar um texto mais sóbrio, mais isento, tanto influenciou os positivistas e, mais tarde, terminou por estabelecer os padrões básicos da escrita jornalística, tal como hoje a conhecemos. No centro da dissertação estava a busca de compreensão da receptividade dessas histórias de solidariedade, aparentemente tão ingênuas, junto ao público, diante de um contexto tão adverso como a realidade do país. Em minha conclusão, elas fariam parte da chamada “televisão da intimidade”, expressão cunhada por Mehl (1996), e que expressa a carência de um certo público por emoções ou por cuidados sociais que o Estado não oferece de modo satisfatório, por omissão ou incapacidade política. Iniciava-se ali, portanto, um esforço de compreensão

Brasil”, cuja vinheta de apresentação constitui-se de um painel com dezenas de rostos anônimos, pauta-se pela escolha de figuras consideradas exemplares, que aparentemente se sobressaem nessa multidão, anônimas ou espécies de ícones da cultura brasileira, como Lúcio Costa, Villa Lobos, Lygia Bojunga, Jacó do Bandolim; a série também exhibe manifestações de cultura popular (predominantemente) ou erudita, além de hábitos culinários. Enfim, manifestações da cultura brasileira que o *JN* espera mostrar “a cara do Brasil”.

A comparação entre um período da literatura brasileira, o Romantismo, mais especificamente um autor, José de Alencar, o pacto que estabelece com seu público e um meio televisivo-jornalístico inspirou-se na afirmação de Anderson (1994) de que, após o século 18, a idéia de nação como “comunidade imaginada” teria ficado menos a cargo dos intelectuais da elite voltados para a atividade literária e mais da imprensa – utilizando esta alguns procedimentos narrativos próprios do romance. Também em comum entre as duas áreas do conhecimento, na contemporaneidade, encontra-se a reflexão sobre a atividade do receptor – leitor ou telespectador – diante de textos e produtos midiáticos. Ou seja: até que ponto este leitor/telespectador está implicado com esta idéia de nação?

Se num passado recente a recepção estava calcada em idéias de passividade, na atualidade já não se mostra suficiente simplesmente afirmar a idéia de atividade do sujeito. Parte do debate atual em várias áreas de conhecimento, mas especificamente na da comunicação, mostra-se voltada para a compreensão do caráter dessa atividade, de como ela realmente se efetiva na prática, nas ações dos sujeitos. Várias questões se colocam para aqueles que acreditam ser o receptor comum um sujeito ativo, inteligente, à caça de sentidos: seria contraditória, por exemplo, à afirmação dessa suposta atividade certa fidelidade, como a do público do *JN*, por quase 40 anos?

da realidade brasileira, ou da sua simbolização, realizada por meios discursivos como a literatura e o jornalismo.

Durante muito tempo, principalmente nos anos 1970, mas não só nesse período, a resposta afirmativa seria considerada a correta: a fidelidade do público seria resultante de processos ideológicos, manipulações, estratégias de *marketing*, ações maquiavélicas do poder. Os Estudos Culturais, a partir dos anos 1980 enfatizaram a atividade do receptor pela chamada negociação de sentidos, capaz, inclusive de produzir significados diversos aos desejados pelo poder e pelos meios de comunicação. Mais recentemente, começam a surgir hipóteses de que a polêmica atividade do sujeito não se manifestaria apenas em reações de confronto – também podendo ser rastreada em uma relação de conforto (ou prazer) estabelecida pelo pacto discursivo midiático.

Essa é uma questão que move esforços de uma comunidade acadêmica: pensar o fenômeno comunicativo em uma perspectiva empenhada em participar da elaboração de um novo paradigma. Uma gama de pensadores encontra-se envolvida no esforço de tentar uma abordagem que contribua para a ultrapassagem da herança dos Estudos Culturais e sua noção de atividade, baseada em uma negociação calcada apenas na resistência, no *prazer do enfrentamento*.

Não se trata, mais uma vez, de retirar máscaras e véus, de procurar revelar “a verdadeira face do Brasil”, mas de mostrá-la em processo de criação, desenvolvimento e relação com outras forças, num diálogo sempre conflitivo. O trabalho é marcado, sobretudo, pelo desejo de praticar uma ruptura com uma tradicional abordagem, extremamente ideologizada, de quase tudo que se refere à TV Globo e seus produtos, uma espécie de punição por suas supostas ligações com o regime militar, na década de 1960 até meados da de 1980. Resquícios dessa visão sobrevivem nos dias atuais. Esse pensamento, em linhas gerais, dá ênfase à “politicidade” da questão, uma noção, que, segundo Machado (2000), abafa outras possibilidades de leitura.

Para vários autores, a vulgaridade intrínseca da indústria cultural estaria assentada na passividade do receptor e na busca do lucro como único fim do capitalismo. Para seduzir o consumidor, a instância de produção utilizaria a estratégia da simplificação que não ajudaria o processo de pensar, embotando a sensibilidade e estimulando o entretenimento como forma de conquista de mentes fatigadas pela exploração do trabalho. Mesmo não negando as virtudes de tal perspectiva, entre elas a de situar mais concretamente os processos de recepção dos produtos culturais, tirando-os do vazio histórico em que se encontravam nos estudos norte-americanos, ela trouxe para o pensamento latino-americano, marcado por sucessivas ditaduras, a visão do receptor como vítima manipulada: “o pobrezinho do telespectador, leitor de jornais sensacionalistas, ouvinte de rádio, exposto a essa enorme manipulação dos meios” (Martín-Barbero, 1997, p. 42).

A perspectiva de nossos estudos, herdeira do legado da preocupação com a historicidade dos fenômenos, significa, no entanto, lidar com a herança de forma menos respeitosa, sendo-lhe “infiel” no sentido derridiano, ou “herdeiro, fiel na medida do possível” (Roudinesco, 2004, p. 11), fazer as obras falarem a partir do interior de si próprias, através de suas falhas, seus brancos, suas margens, suas contradições – mas “sem procurar condená-las à morte”. Ou, de outra maneira, não receber a herança à letra, como uma totalidade, mas surpreender suas falhas, captar seu “momento dogmático”. Esta a nossa postura frente ao discurso literário e jornalístico: examinar suas categorias, procedimentos técnicos e estéticos. No caso específico do jornalismo, suas promessas de verdades objetivas nunca realizadas porque, na prática, diante da indecidibilidade do mundo, impossíveis de serem alcançadas.

A nação eminentemente moderna emerge, no século 19, como uma “comunidade imaginada”, nas palavras de Anderson (1994), um processo de construção imaginária, já que nem todos os seus habitantes podem se conhecer face a face. Ernst Renan, em seu clássico “O que é uma nação”, de 1873, prega a necessidade de suspender os antagonismos envolvidos,

em nome de uma “vontade”, de um “querer estar juntos”. A nação, assim, para realizar-se, precisa apagar, mesmo que temporariamente, profundas diferenças.³ A nação moderna começa assim sua existência, na releitura de Renan e Anderson por Bhabha (1998), com um “menos um”, um esquecimento. Releitura que enfatiza sempre a natureza de um processo imaginativo, materialmente ancorado numa realidade histórica, perpetuamente em movimento.

Para que extensões territoriais se transformem em “comunidades imaginadas”, a idéia de nação seria concretizada, principalmente, num “mundo imaginado de leitores”. A justaposição de notícias nas páginas de um jornal, a data no alto da página que confere uma unidade entre elementos díspares, bispos, noivas, navios, juntamente com o ritual coletivo de leitura desse mesmo jornal, teria uma força estruturante na criação da imagem de país e de povo. Assim como personagens aparecem e desaparecem no ato de leitura – mas os leitores os imaginam sempre lá –, os acontecimentos relatados pela mídia provocam processo semelhante.

Em última instância, essas imagens de país e de “povo” configuram-se num processo de natureza ficcional, “porque nem os membros das menores nações conhecerão a maioria dos seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão” (Anderson, 1994, p. 14). Portanto, a imagem de um país, por mais duradoura que seja, ou aparente ser, trata-se de algo sempre em construção. Haveria várias “descobertas do Brasil”: cada época, de uma certa maneira, teria (re)construído o país. Entre as invocadas “origens” e o Brasil que se descobre pela escrita, haveria sempre um “hiato” impossível de ser preenchido; seu preenchimento seria uma empreitada impossível: fazer o mapa coincidir com o território.

³ Conferir o artigo de Arantes, “Nação e imaginação” (2001), em que, resenhando Anderson, mostra os conflitos que foram minimizados ou esquecidos para que fosse possível a cristalização da idéia de nação brasileira.

No Brasil, talvez pelo fardo de um passado colonial de mais de três séculos, o empenho por suplementar a lacuna da origem manifesta-se como uma obsessão, a “questão da origem” tornando-se mesmo como um “episódio da metafísica ocidental de presença, transferido para nossas latitudes tropicais” (Campos, 1989, p. 7). Sússekind (1990, p. 15) também se pergunta várias vezes o que a obsessão pela origem, “entendida como marco histórico”, pode trazer consigo. Entre as várias respostas, aponta: linhas duplas, linhas de sombras, mapas e marcos de terras inundadas, possíveis romances familiares. Origens perdidas na noite do tempo, multiplicam-se ao infinito as datas, os símbolos, os esforços para a fundação da própria nação. Um olhar atento à idéia de nação como artefato, obra de invenção e engenharia social vai destacar a pergunta obsessiva e as várias respostas discursivas que traduzem os esforços empreendidos nessa elaboração, a busca pela definição do caráter nacional, do perfil do povo que a habita e lhe confere um retrato movente.

A partir da década de 1930, começa, no Brasil, o que podemos considerar uma primeira ação sistemática, pedagógica no sentido que Homi Bhabha lhe atribui, de atuação da intelectualidade brasileira na construção da idéia de nação.⁴ Em continuidade com o pensamento anterior de povo – desprotegido, incapaz –, os intelectuais investem no Estado a missão de criar, organizar, implementar enfim, a idéia de nação. Naquele momento histórico-político, nasce a fusão, a liga ente Estado e Nação, o Estado como propulsor de modernidade, cerne da nacionalidade brasileira. Intelectuais como Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade (Santiago, 2002a) atribuíram a si a tarefa de dar “uma alma” ao Brasil. Abrasileirar o Brasil é a palavra de ordem.

As imagens e os valores gestados no passado permanecem presentes, efetivos, modificados, até hoje, nos meios de comunicação de massa, especificamente no *JN*. Naqueles

⁴ Durante o Império, com D. Pedro II, tivemos atitudes pioneiras de valorização de elaboração de imagens do país, principalmente através das iniciativas promovidas pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro: alguns diários de viagens, a criação da música do Hino Nacional, a escrita de alguns manuais escolares. Mas, como

momentos históricos – pós-independência, República, Estado Novo e até o golpe militar de 1964, a missão de guiar o povo vai se dar, em parte, por meio de narrativas de cunho mítico, as mais efetivas de apropriação pelo povo, segundo alguns intelectuais, por sua extremada sensibilidade e pouca racionalidade. O mito do herói e da nação é narrado sobre um pano de fundo de civismo, de exaltação e de valores pátrios. Outro aspecto predominante é o caráter exemplar. “Os vultos históricos estabelecem a trajetória do já vivido, experimentado e consagrado. Basta segui-los” (Velloso, 2003, p. 163). É o Estado narrando, criando suas ficções, manipulando certas histórias.

Como não pode funcionar apenas pela coerção e violência, o Estado precisa, como afirma Piglia (2001), pôr em ação “forças fictícias”. Data da época do Estado Novo a criação e reificação de um dos mais eficazes e duradouros mitos na vida da nação: a idéia do brasileiro como povo “cordial”,⁵ cujo conceito sofreu várias transformações. Criado o tipo ideal, o brasileiro como homem cordial, o traço passa a representar o todo, expurgando mesmo tudo o que não se coaduna com ele. Neste raciocínio, o conflito torna-se incompatível com este povo tão bom, tão cordial, que precisa ser “protegido” pelo Estado vigilante que, passo seguinte, elimina as instâncias de pressão e negociação, como sindicatos, certos partidos e movimentos sociais.

Se os anos 1940 e 1950 podem ser considerados como momentos importantes de afirmação de uma incipiente sociedade de consumo, marcada pela precariedade na organização do trabalho, as décadas de 1960 e 1970 são marcadas pela consolidação de um mercado de bens culturais – a televisão se afirmando como indústria de massa. Essas mudanças, no Brasil, estão imbricadas às transformações estruturais da sociedade brasileira,

afirmamos, representam atitudes muitas vezes sem continuidade, embora a figura do Imperador seja sistematicamente explorada para fins de unidade nacional.

⁵ Não vamos entrar aqui na discussão a respeito do conceito forjado por Sérgio Buarque de Holanda no clássico *Raízes do Brasil*, de 1936. Durante muitas décadas o autor tentou afastar a noção de “afabilidade” que teria se “colado” ao conceito – em detrimento da idéia de impossibilidade, no Brasil, por seus fundamentos rurais e patriarcais, de discernimento entre o público e o privado. Cordial, explicaria o autor, estaria mais ligado a

associadas às mudanças provocadas pelo golpe militar de 1964. A dimensão política é a mais conhecida: repressão, tortura, exílio; a social e a econômica restam por ser melhor exploradas. Fatores de ordem ideológica dificultam lidar com as realizações do regime militar. O motivo para tal visão seria não só a censura instalada pelo regime militar – e seu corolário, a autocensura –, como também a apropriação e a reelaboração de certos valores utilizados durante o Estado Novo. Ressurge a busca do ser nacional pelo regime militar, que se concretizaria principalmente nas manifestações do povo brasileiro em sua pureza – idéia compartilhada por amplos setores da chamada esquerda. A cultura brasileira é encarada como um patrimônio, um tesouro a ser preservado intocado, congelado. Num primeiro momento, esse ideal vai ser concretizado por uma política de preservação e defesa de bens culturais – museus, patrimônios históricos, folclore, artesanato – mas logo vai se tentar sua otimização através de meios mais eficientes: o cinema e a televisão.

Na tela do *JN* aparece uma imagem de Brasil certamente tributária das idéias de tantos intelectuais vinculados ao chamado pensamento autoritário; herdeira também das imagens arcaicas da época do Descobrimento. Essas imagens irão, por sua vez, ser reelaboradas na contemporaneidade à força da inserção do país (e do telejornal) no cenário internacional em tempos de globalização e de manifestações de minorias subalternas, como mulheres, negros, índios e homossexuais. Em tempos de globalização, o papel dos intelectuais sofrerá transformações,⁶ além da presença ostensiva da mídia e daqueles agentes chamados de “intelectuais eletrônicos” ou “massmidiáticos” (Sarlo, 1997, p. 154, 174). De qualquer forma, se quisermos compreender a cena contemporânea, é preciso determo-nos sobre o papel desempenhado por certos mediadores ou outros nomes que se possa atribuir aos agentes que

“coração”, sentimento, predominando os afetos mesmo no espaço público, em que deveria, segundo ele, prevalecer o racional instrumental.

⁶ O papel dos intelectuais, principalmente dos escritores, na elaboração da configuração de nação, seus compromissos com o Estado e até as benesses oriundas dessa ligação, começa a ser examinado: citaríamos Miceli e sua análise considerada “insuportável” ou até cruel da intelectualidade brasileira e suas ligações com

promovem o diálogo (sempre conflitivo) entre técnicas e valores promovidos pela globalização. Porém, mais que os temas e os assuntos abordados pelo *JN* – numa aparente variedade infinita –, torna-se mais profícuo examinar o processo pelo qual o jornalismo opera sua linguagem e transmite seus valores; observar o “processo de subjetivação” que, segundo Bhabha (1998), provoca identificações eficazes com imagens elaboradas através da utilização incessante do “discurso do estereótipo”.

Esta representação, à qual a maioria da população adere por nela se reconhecer, tem sua eficácia no estereótipo, mas também na articulação entre o histórico e a fantasia. A cena que se esboça no telejornal é o lugar para onde convergem os desejos e frustrações da nação: o futuro radioso sempre adiado, a natureza exuberante, espécie de compensação por aquilo que não se tem, o povo cordial que atrai milhares de turistas, aparentemente vindos de lugares cinzas e tristes, onde não há sol, belas praias, música, alegria, nem samba nem um futebol tão espetacular.⁷ Aliás, precisamos ficar atentos ao fato de que o estereótipo não é uma falsa representação, mas “uma simplificação, porque é uma forma presa, fixa” que, ao negar o jogo da diferença, empobrece a representação do sujeito em uma rede de “significações de relações psíquicas e sociais” (Bhabha, 1998, p. 117).

Assim, o telejornal, que se pretende espelho do mundo real, na verdade é mais um construto, uma forma de apreensão deste mesmo mundo, e se utiliza amplamente de recursos ficcionais. Por outro lado, não se trata de um construto imóvel – nele também há movimento, conflitos, tensões –, dele participam várias vozes: dos editores, dos proprietários, dos entrevistados, da própria concorrência – daí a impossibilidade, segundo Machado (2000), de controle total das várias vozes que dele participam e da sua recepção, por mais desejado que isso seja pelos setores dominantes.

o poder, em *Intelectuais à brasileira*, e o artigo de Silviano Santiago, “O intelectual modernista revisitado” em *Nas malhas da letra*, p. 165-175.

⁷ Conferir em Antunes (*Com brasileiro, não há quem possa!*), a articulação da imagem de país, principalmente através do povo, com o futebol brasileiro, suas vitórias ou derrotas.

Cotidianamente, o *JN* inclui reportagens sobre violência nas principais cidades brasileiras, corrupção, o talento para o futebol – e, cada vez mais, outras modalidades esportivas – e outras coisas que compõem este vasto painel chamado Brasil. Muitos traços do desenho foram certamente herdados da concepção de essência do ser brasileiro, mas agora já se encontram numa composição mesclada a valores internacionais, pois o telejornal mostra também zen-budismo nas favelas cariocas; balé internacional para crianças faveladas; meninos pobres fazendo estágio num templo budista no Japão; índios explorando jazidas de ouro e massacrando garimpeiros invasores de terras supostamente indígenas. Uma nação híbrida, “inventada” por Roberto Marinho e sua TV Globo. Ler este Brasil, suas várias versões, literárias e jornalísticas, como afirma Silviano Santiago (2002b), faz parte do eterno movimento de interpretar o *nosso claro enigma*.

O Capítulo 1, “Narrações de origem”, aponta para esse lugar vazio, o da origem da nação e, na Modernidade, as tentativas, de sua suturação através das narrativas pedagógicas, principalmente pelo desenho da contraface da nação, a idéia de Povo, supostamente uno em sua inteireza. Escrever a nação na Modernidade faz parte de uma operação de afiliação textual e social, segundo Bhabha (1998), que exige como contraponto o abafamento das diferenças e o esquecimento das atrocidades cometidas em seu nome. O Romantismo – tanto na Europa como o Brasil –, em sua busca da cor local, sua criação da idéia de Povo – a contraface da nação – desempenha papel fundamental neste processo de elaboração do território do Um. No caso do Brasil, as primeiras imagens do país começaram a ser elaboradas em alto mar, antes mesmo de as naves cabralinas por aqui aportarem, já trazendo consigo expectativas diante do desconhecido, do maravilhoso, o próprio Paraíso. A carta de Pero Vaz de Caminha, endereçada ao rei, escrita ainda no convés do navio e perdida durante três séculos, vai reverberar desde então com suas generosas descrições sobre a exuberância da natureza, “de muitos bons ares”, e de lindas mulheres que pareciam reencarnar o mito das amazonas, com

cabelos pretos e longos. Na verdade, o Romantismo vai se mostrar como o grande construtor dessa unidade forjada em que todos se pensam como Um, seja na Europa dos românticos alemães, franceses, ingleses, seja no Brasil de José de Alencar, que elabora um pacto discursivo altamente eficaz e participa da configuração de um público leitor.

O Capítulo 2, “Pactos e encenações”, mostra a constituição da Modernidade depois da Revolução Francesa, a burguesia se auto-afirmando enquanto classe, estetizando e singularizando seu cotidiano: primeiro, pela imitação dos modos aristocráticos; depois, pelos novos dispositivos, como a fotografia e o cinema e manifestações de sociabilidade, na acepção de Simmel (1983). Ao mesmo tempo, inicia-se a configuração daquilo que será denominado de “público” e suas exigências estéticas específicas. Essas exigências que o romance moderno procura atender são encaradas por muitos críticos como “concessões” que os escritores deverão fazer para satisfazer a um público mais amplo que os leitores de antes, pares dos salões aristocráticos ou cafés – e mudarão a própria face do que se entende por literatura. No Brasil, o projeto romântico europeu vai sofrer adaptação para se adequar à realidade local, adaptação esta até hoje compreendida, muitas vezes, numa chave eurocêntrica, como um descompasso com a perfeição do modelo brilhante produzido alhures.

O Capítulo 3, “Reelaborações”, volta-se para a circulação de algumas dessas imagens “positivas”, edificantes, herdadas do Romantismo em alguns momentos da história do país: nas cartilhas escolares do tempo do Império, direcionadas à educação das elites, no Estado Novo que, pela primeira vez na história do país, realiza uma ação pedagógica sistemática e cria a imagem do “povo cordial”. No golpe militar de 1964, novamente irrompe a busca do ser brasileiro, supostamente localizado e congelado em manifestações de ordem cultural como o folclore e o artesanato. Mostra-se também a irrupção da chegada da televisão no cenário nacional, marcado por diversidades e amplos contingentes à margem da chamada cultura letrada. Enfatiza-se a afirmação da TV Globo, seu “pacto forçado”, na expressão de Smith

(2000), com o regime militar e o surgimento do *JN*, em 1968, um pouco de sua história e sua tentativa mais recente de, mais uma vez, criar uma imagem una e coerente da nação, em plena globalização.

O Capítulo 4, “*JN*: Imagens empenhadas”, detém-se no funcionamento específico do discurso jornalístico, os limites dados pelas contingências do contrato a que se encontra subsumido; o telejornal, submetido às mesmas contingências, apresenta, no entanto traços específicos, diferenciais e potência diversa de simular o suposto espelhamento da realidade. No caso do *JN*, que desperta as mais variadas paixões, a idéia é mostrar como se apresenta ao telespectador através do conceito “modos de operação”, de origem política e fílmica, expandido por Gomes (2005) para desnaturalizar o próprio fazer do *JN* e exibir sua articulação em torno de dois eixos: o primeiro, a utilização de recursos visuais, textuais, tecnológicos (os “operadores”) entre outros; e o segundo, valores de cunho nacionalista-conservador. Em nossa visão, tal como na literatura romântica, domina a linha do telejornal, com a preocupação de mostrar uma origem pura e não decaída, um povo bom, verdadeiramente maravilhoso. O resultado da fusão entre valores de cunho conservador e o aspecto edificante é um produto discursivo que tem sua eficiência baseada no conforto e no prazer proporcionados pelo pacto estabelecido para e com o telespectador – simplificação, linguagem coloquial, dramatização de caráter folhetinesco dos acontecimentos – e evidencia uma rearticulação de valores românticos com recursos tecnológicos de ponta, reativando velhas e gastas narrativas da nação. Escrever a nação continua seu processo de promover o esquecimento, a exclusão, inscrito em novos dispositivos. Mas novas vozes, novos atores não parecem dispostos a pagar o preço da exclusão para dela fazer parte e reivindicam uma visibilidade, criando fissuras na imagem aparentemente una e coesa da nação – impondo também a necessidade de se repensar o conceito de nação e de sujeito comunicacional envolvido no processo de elaboração e recepção dessas velhas imagens.

CAPÍTULO 1

NARRAÇÕES DE ORIGEM

O que é uma nação, como se cristaliza o desenho de sua face? Da diversidade dos seres humanos, da natureza, dos costumes, como se constrói *uma* imagem que engloba e reduz toda a multiplicidade do mundo ao reino do Um?

Para além da materialidade concreta das fronteiras de territorialidade, da língua, da cultura, de elementos de consangüinidade – traços que se revertem, em alguns momentos, em aversão ao Outro, ao estrangeiro, ao estranho –, a idéia de nação parece esboçar-se como algo da ordem do incapturável. Afinal, onde se busca o porto seguro da origem da nação, sempre se encontra a *narração da origem da nação*.

É sedutor tentar abordar a questão da nação diretamente, buscando seu centro ou sua origem. Procedendo assim, obtemos uma satisfação quase que imediata; uma vez que encontramos indubitavelmente, no centro da nação, a narração: histórias das origens nacionais, mitos de pais fundadores, genealogias de heróis. Na origem da nação, encontramos uma história da origem da nação. (Bennington, 1990, p. 121)

A narração das origens configura-se, assim, como uma espécie de construção imaginária imbricada nas malhas das relações de poder: aparentemente petrificada, a imagem termina por exhibir conexões com a existência temporal dos homens. A imagem da nação constitui-se na precariedade do desejo de eternidade e sua realização efetiva no tempo histórico, entre os grandiosos projetos nacionais e as histórias locais do cotidiano. A busca é pela imobilidade do ser, pelo momento inaugural em que as coisas transmitiriam um “estado de perfeição”, sairiam “brilhantes da mão do criador, ou na luz sem sombra da primeira manhã” (Foucault, 2005, p. 18). Para Foucault, a história deveria rir da solenidade das origens, pois sua pretensão é sempre atingir um começo “antes da queda, antes do corpo,

antes do mundo e do tempo; ela está do lado dos deuses, e para narrá-la se canta sempre uma teogonia” (Foucault, 2005, p. 18). Ao se buscar a origem brilhante e o lugar seguro da verdade, o que termina por se encontrar é o movimento do tempo vivido, habitado pelo sujeito em pura errância. Tarefa da ordem do impossível – por isso mesmo, inevitável e urgente.

Escrever a nação na modernidade, afirma Bhabha (1998), significa pôr em ação complexas estratégias de identificação cultural e de interpelações discursivas que vão falar em nome dessa entidade política recém-criada, o Povo, em toda sua pretensa coesão e unidade ficcionalmente construídas. Povo e nação tornam-se sujeito e objeto de uma série de narrativas sociais e literárias, potentes fontes simbólicas e afetivas de identidade cultural (Bhabha, 1998). Assim, tornar-se ou sentir-se integrante de uma nação faz parte de uma operação de afiliação social e textual. Para que exista e se consolide a nação, toda uma maquinaria de poder e saberes é acionada, para que muitos se pensem como um, estabelecendo-se uma unidade profunda numa realidade que é fragmentada, clivada por interesses díspares e contraditórios.

Os primórdios da construção nacional, desse momento de antagonismo gerador de saberes e discursos, Foucault localizou-os na França, em período histórico pré-revolução. Em uma aula sobre as supostas origens da França na Gália, ele desvenda como a nobreza, sob Luís XIV, em resposta a interesses contrariados, inicia um processo de elaboração de novos conhecimentos que se contrapunham à chamada “educação do rei”, formada por teses e informações que apenas referendavam o poder real.

Contra este poder dos intendentos e da repartição pública, a nobreza quer valorizar uma outra forma de conhecimento: uma história, dessa feita, das riquezas e não mais uma história econômica, ou seja, uma história dos deslocamentos das riquezas, das extorsões, dos roubos, dos passes de mágica, dos desvios, dos empobrecimentos, das ruínas. Uma história, por conseguinte, que passa por trás do problema da produção das riquezas, para mostrar através de que ruínas, dívidas, acumulações abusivas, se constituiu, de fato, certo estado das riquezas que não passa, afinal de contas, de uma mescla de desonestidades realizadas pelo rei com a burguesia. Será, pois, contra a análise das riquezas, uma história da maneira pela qual os nobres se arruinaram nas guerras infundáveis; uma história da maneira pela qual a Igreja, com astúcia, fez que

lhe dessem terras e rendas; uma história da maneira pela qual a burguesia endividou a nobreza; uma história da maneira pela qual o fisco régio corroeu as rendas dos nobres, etc. (Foucault, 2002, p. 158-159).

O resultado da luta desses dois discursos – o do poder real e o da nobreza - vai, segundo Foucault, gerar um terceiro tipo de discurso: “Até então, a história sempre fora apenas a história que o poder contava sobre si mesmo, a história que o poder mandava que contassem sobre ele: era a história do poder pelo poder” (Foucault, 2002, p. 159). Instaure-se, daqui em diante, uma contra-narrativa, da nobreza contra o discurso do Estado sobre o Estado, do poder sobre o poder.

Este novo saber expressa, por sua vez, um novo sujeito da história, “alguma coisa” que toma a palavra na história e que, na época, denomina-se “nação”. Naquele momento histórico, no século 18, uma nação sem unidade de território, sem fronteiras, sem sistema de poder definido: a nobreza como uma nação diante de outras que circulam no Estado e se opõem umas às outras. “É dessa noção, desse conceito de nação que vai sair o famoso problema revolucionário da nação: é daí que vão sair, é claro, os conceitos fundamentais do nacionalismo do século 19; é daí que vai sair a noção de raça; é daí, por fim, que vai sair a noção de classe” (Foucault, 2002, p. 161).

Em nossa leitura, Bhabha (1998) parecendo reverberar as idéias de Foucault sobre o antagonismo de interesses como força geradora de discursos, saberes e narrativas, propõe o conceito de temporalidade disjuntiva da moderna nação ocidental, a articulação agonística entre um tempo pedagógico de caráter continuísta, acumulativo, e a estratégia repetitiva, recorrente do performativo. A escrita da nação é o resultado da tensão entre essas duas temporalidades, uma que se afirma e se repete amparada na tradição, e outra que se opõe até pelo silêncio, assombrando sua aparente coesão e unidade monolítica.

Daí que paradoxalmente, as nações⁸ – entidades políticas consolidadas no século 19 - promovam escavações por origem e por insígnias supostamente localizadas em passados remotos, envoltas em brumas históricas. O que levou Anderson a questionar: “Mas por que as nações celebram sua antiguidade, não sua surpreendente juventude?” (Anderson *apud* Bhabha, 1998, p. 201). Lá, num lugar inexistente, mitos e lendas terminam por conferir ilusoriamente a *boa* origem, que dignifica o presente e assegura o caminho rumo a um futuro grandioso. Femininamente, em torno de um vazio de origem, tal como numa renda, tecem-se narrativas e imagens, incessantemente reelaboradas.

As nações, essas invenções modernas com seus projetos de identidade, consolidaram-se, em sua maioria, emolduradas por um determinado quadro epistemológico e político. Após a criação do amplo circuito comercial, no século 16, a modernidade começa sua existência assentada na colonialidade, que também subjaz à construção da nação. Herdeira das revoluções Francesa e Industrial, a Europa constitui-se em centro hegemônico econômico, cultural e político, estabelecendo “um sangrento campo de batalha na longa história da subalternização colonial do conhecimento e de legitimação da diferença colonial” (Mignolo, 2003, p. 35). Época de reconfiguração do imaginário quinhentista, da constituição de uma racionalidade e de um paradigma universal do conhecimento, em que a Ásia passa a significar o Outro, o estranho diferente e sedutor, que representa, ao mesmo tempo, perigo e fascínio. É um período histórico de invenção do Oriente, o Outro da Europa, espelho em que se mira para, de forma invertida, se definir enquanto diferença – segundo Hartog (2001), tal como os gregos, sete séculos antes de Cristo, miraram os bárbaros, para os gregos antigos, funerais de reis bárbaros, sons guturais de outras línguas, animais estranhos, flocos de neve em lugares longínquos – tudo é motivo para marcar a diferença e afirmar a identidade orgulhosa dos

⁸ Cf. Bobbio (Org.). *Dicionário de política*. O termo nação aparece no discurso político, na Europa, durante a Revolução Francesa, embora distante da acepção conhecida atualmente. Deixou de ser um termo vago, atribuído à simples idéia de grupo de pessoas ou de qualquer forma de comunidade política, em meados do

habitantes das cidades-estados. Dois mil anos depois, a América passa a significar para os europeus uma diferença a ser conquistada, domada, domesticada. Menos como estranha ameaça e mais como extensão da própria Europa. Em vez da alteridade radical, “a diferença dentro do mesmo” (Mignolo, 2003, p. 91).

A definição transcendental da nação foi formulada por Ernst Renan, em fins do século 19, no ensaio “O que é uma nação?”, que se tornou clássico. Não por acaso, a questão foi formulada a partir do território francês que estava então às voltas com litígios de fronteiras. A essência da nacionalidade, segundo o autor, não deveria ser buscada nos costumes nem na língua, o que de resto não era possível – na época, inventava-se primeiramente a nação, depois o povo e a língua como forma de comunicação.⁹ A unidade apaziguadora residiria, segundo Renan, menos em aspectos materiais e mais em uma inefável “vontade de estar juntos”. Uma vontade de unificação e articulação do povo-nação, ao mesmo tempo apenas possibilitada por uma estranha “capacidade de esquecimento” do lugar da história do passado da nação. Nessa lógica, o esquecimento faria como que parte de uma engrenagem, uma espécie de suspensão da história, dos conflitos de classe, de cor, de raça. Para “querer estar juntos”, é preciso esquecer o sangue derramado, num armistício que proporcione a ilusão do Um e da idéia de um destino comum. O esquecimento urde os vazios e as lacunas necessárias para a memória tecer o passado fabuloso e original, cimentando um pacto político que possibilita o surgimento da “comunidade política imaginada” de Anderson (1994). Já na leitura de Bhabha, o esquecimento exigido e necessário para a existência da nação moderna significa que ela se constitui, na verdade, através de uma falta: “É este esquecer – o sinal de subtração na origem – que constitui o começo da narrativa da nação” (Bhabha, 1998, p. 225). A metáfora progressiva da coesão nacional moderna, o *muitos como um* que supostamente

século 19 – quando *nação* se torna fundamento natural do poder político, a fusão necessária entre Nação e Estado.

significaria dissolver as diferenças num anonimato “democrático” revela-se então uma construção imaginária articulada pela falta, pela ausência de representação de muitas forças políticas e sociais que se encontram à margem. Bhabha (1998) chamou a atenção de como Hobsbawm foi um dos primeiros intelectuais a mostrar a formação da nação moderna a partir das margens, do exílio das massas de emigrantes e da expansão colonial no Oriente.

Nessa perspectiva, a imagem de uma nação é sempre um processo discursivo em construção, do qual, no século 19, a literatura e a imprensa participam ativamente. Haveria como que várias “descobertas”: cada época, de certa maneira, (re)constrói a nação. Como se, desde as “origens”, houvesse um hiato entre um país que se descobre pela escrita e um outro que vai se “estruturando no concreto” (Meyer, 2001). Tarefa borgeana, fazer coincidir o mapa e o território; hiato impossível de ser preenchido, o da representação do país e seu real.

1.1 Imagens fundantes

Poucas nações, como o Brasil, dispõem de uma “certidão de nascimento”, uma origem firmada e autenticada em cartório – como parece funcionar a Carta de Pero Vaz de Caminha. Uma carta, portadora de um enigma que perdura e cuja mensagem irá circular pelos séculos afora “ao sabor do acaso e das comemorações históricas, como se só fosse seu legítimo e passageiro (o paradoxo é inevitável) destinatário aquele que a nomeia ao dar-lhe sentido pela interpretação” (Santiago, 2006a, p. 230). Tal como o texto de Pierre Menard, as mesmas palavras, o mesmo texto – é bem verdade que, em certas versões, censurado pela descrições realistas em excesso dos corpos das mulheres indígenas – circula tempos afora, cada vez com significados diversos.

⁹ Hobsbawm mostra em *A era do capital*, p. 134 que, na Itália, no tempo da unificação, não mais que 2,5% dos seus habitantes falavam a língua italiana no dia-a-dia, “o resto falando idiomas tão diferentes que os professores enviados pelo Estado italiano à Sicília, na década de 1860, foram confundidos com ingleses”

Ela circula por entre mãos humanas, de aquém e além-Atlântico, como se vivenciasse o tempo circular e infinito do navio-fantasma que navega sem rumo pelos mares, como está na conhecida ópera de Wagner. E séculos afora, a carta – morta, transfigurada e salva – continuará a repetir, palavra por palavra, a mesma mensagem para que seus leitores de ontem, hoje e amanhã desenhem seu destino, desenhem parte recente da história da humanidade, ao repeti-la seja de maneira etnocêntrica, seja de maneira anticolonialista, seja ainda ao lê-la de maneira diferenciada, com o fim de revelar significados dela até então insuspeitos. (Santiago, 2006a, p. 230)

Mais que isto: *après-coup*, literariamente, ela pertenceria menos ao sistema dos correios que à magia, pois ao olhar contemporâneo parece predizer o futuro, o lugar ocupado pela nação numa economia capitalista mercantil e, mais tarde, globalizada. Essa leitura possível, permeada por 500 anos de história, pode ser considerada, em outro território de conhecimento, o da história, como um anacronismo, o pior pecado que um historiador pode cometer segundo Novais (2005), pois dá nome e aponta teleologicamente para um futuro, uma “parte do Novo Mundo como algo destinado a se transformar numa nação e organizar-se como Estado no século XIX” (Novais, 2005, p. 244). Assim, pelas inúmeras possibilidades de leitura que suscita, a Carta também representa um enigma, o nosso enigma da invenção nacional.

No Brasil, que foi submetido à colonização por mais de três séculos, de um lado encontramos a “descoberta retórica”, o discurso literário sobre a natureza (e imersos nela, em meio a seus frutos, flores e pássaros, os bons selvagens); de outro, a “evangelização a ferro e fogo, a ocupação violenta do solo” (Meyer, 2001, p. 20). As primeiras representações começaram a ser elaboradas antes mesmo de as naus cabralinas aportarem em terra firme. Fantasias se antecipam à escrita, e o que espera os aventureiros portugueses é o desconhecido, o fantástico, o maravilhoso: as naus que vêm explorar o continente trazem consigo o imaginário da nascente modernidade. Naquele momento, não se institui com o Outro uma relação interativa, o que se instaura é a lógica do Mesmo com a repetição, o redobramento de valores. Afinal, destaca Santiago (1982), não é por casualidade que a primeira metáfora utilizada para descrever o indígena é a da “tabula rasa”, ou o “papel branco”.

Não possuem escrita e eu, português que escrevo, possuo; não possuem valores culturais próprios e nós, civilizados, os possuímos. Mas da tabula e da folha vazia trazia o selvagem (dentro do raciocínio etnocêntrico) a inocência e a virgindade paradisíacas, indicando que tanto aceitariam a língua portuguesa quanto os valores que nela circulariam em transparência. (Santiago, 1982, p. 90)

Uma das possibilidades de leitura desta carta-enigma, aponta Santiago (1982), seria pela perspectiva “sintomal”, inspirada em Althusser e alicerçada em instrumental tomado à Antropologia. Essa perspectiva poderia revelar os valores indígenas recalcados pelo texto do colonizador português que se impõe enquanto dono do lugar e dos habitantes pela escrita e pela comparação com o centro, Portugal. Um exemplo dissecado por Santiago (1982) foi o da busca da chefia indígena, que poderia funcionar, segundo a esperança dos exploradores portugueses, como um correlato muito útil da hierarquia naval, o capitão da esquadra. Uma busca que se revela inútil, apesar de todos atrativos e estratégias. Outra marca deixada pela Carta foi a de uma certa perspectiva da cordialidade como mediadora entre grupos antagônicos: à medida que a convivência entre portugueses e índios vai se intensificando, estes vão depositando as armas, os arcos, se mostram-se mais “mansos” e amistosos. Mesmo não sendo interesse do autor desenvolver, no ensaio citado, a questão da cordialidade como mediadora de conflitos, desde já, fica ela reverberando, a leitura do problema da conquista sem violência, dessa história “incruenta”¹⁰ que “foi se disseminando pelos textos, para se tornar a dominante ideológica de todos os conflitos (políticos, sociais, raciais, econômicos etc.) dentro do desenrolar histórico do Brasil” (Santiago, 1982, p. 94).

Em uma perspectiva mais comunicacional, como da leitura realizada por Marques (1991), cabe inserir a Carta numa rede de relações de poder, observar o diálogo que ela trava com os valores da época quinhentista e outros textos e analisar duas das pontas do processo comunicativo: o escrivão e seu especialíssimo leitor, El-Rei Dom Manuel, um outro em sua

alteridade radical, o motor mesmo da ação que a Carta descreve. Naquele contexto, o rei não só é o motivo da empreitada oceânica, pela necessidade de expansão do império português, mas também é aquele que, “tudo de longe, soberana e divinamente comanda” (Santiago, 1992, p. 80) e toma posse das terras e dos seres humanos através da escrita.

No jogo textual da Carta, em que o desejo do rei está soberanamente presente, Caminha vai desempenhar uma espécie de papel de “repórter” (no sentido amplo daquele que colhe notícias e transmite-as a outrem). Ele escreve o seu relatório informativo e faz pressupor a veracidade como parte do jogo narrativo. Afirma ao seu privilegiado leitor que não pretende embelezar ou diminuir os acontecimentos surpreendentes com os quais se depara entre os dias 21 de abril e 1º de maio de 1500. (Guirado, 2001, p. 256). Trata-se de uma estratégia discursiva, a simulação de um certo distanciamento daquele que escreve, mais afeita aos textos informativos e científicos, a base de sua credibilidade. Mas Caminha sabe que para persuadir precisa também seduzir, e muitos estudiosos já apontaram, neste aspecto, as virtudes de seu texto, os recursos literários empregados: inversões, comparações, hipérboles. Um exemplo de manejo da retórica pelo escrivão português é apontado por Marques (1991) como o utilizado no início da missiva, em que como servo se humilha diante da habilidade de tantos outros que praticaram a chamada “literatura de viagens”: “não deixarei também de dar minha conta disso a Vossa Alteza, o melhor que eu puder, ainda que – para o bem contar e falar – o saiba fazer pior que todos” (Caminha *apud* Marques, 1991, p. 52). Humilhar-se para, num cálculo preciso, “ao final ser exaltado”.

No intuito de informar seduzindo, a Carta descreve uma bela paisagem, “de muitos bons ares” (um *topos* comum, na época, herdada do Medievo, de descrição do Éden),¹¹ lindas mulheres que pareciam reencarnar o mito das amazonas “com cabelos pretos compridos, pelas

¹⁰ Neste aspecto, Santiago recomenda a leitura de José Honório Rodrigues sobre a questão: “A política de conciliação: história cruenta e incruenta” na obra *Conciliação e reforma no Brasil*.

¹¹ Conferir Holanda. *Visão do paraíso*, p. XVIII. Nesta obra ele faz um balanço das principais imagens edênicas herdadas e reelaboradas pelas Américas Inglesa e Latina na era dos grandes descobrimentos.

espáduas e suas vergonhas tão altas” – uma descrição que, se desvela o olhar concupiscente de Caminha, também revela algo do olhar real, já que a visão de um está a serviço do outro. Faz parte do jogo narrativo de Caminha – que tinha domínio da língua portuguesa, conhecimento literário e prática de escritura – escrever como se “apanhado de surpresa por um fenômeno espetacular” (Guirado, 2001, p. 257). Um repórter em estado de “alumbramento”, cuja magia do relato reside justamente no jogo de sedução com o qual enlaça o leitor, conduzido a perambular por um universo insólito (Guirado, 2001, p. 258).

O “alumbramento” de Caminha em relação à terra descoberta que viria a ser chamada de Brasil foi apontado por vários autores. Coutinho (2003), por exemplo, considera a Carta como um esforço de tradução de um novo mundo desconhecido e fascinante por um imaginário de tradições medievais que, no entanto, se move para o tempo do humanismo renascentista. Para realizar esta tradução, o escrivão Caminha realiza uma operação de concessão ao maravilhoso e ao mágico – e isso que lhe permite “uma harmonia entre dois tempos quase antagônicos nas correspondentes essencialidades”, uma oposição do novo espaço ao velho mundo.

Esta terra, Senhor, parece-me que, da ponta que mais contra o sul vimos, até outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste ponto temos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas por costa. Tem ao longo do mar, em algumas partes, grandes barreiras, algumas vermelhas, outras brancas; e a terra por cima é toda chã e muito cheia de arvoredos. De ponta a ponta é tudo praia redonda, muito chã e muito formosa.

Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque a estender d’olhos não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa.

Nela até agora não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem o vimos. Porém a terra em si é de muitos bons ares, assim frios e temperados como os de Entre-Douro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá.

As águas são muitas e infindas. E em tal maneira é grandiosa que, querendo aproveitá-la, tudo dará nela, por causa das águas que tem. (Castro, 2003, p. 115)

Também a gente encontrada no cenário maravilhoso era em tudo “diversa” do homem quinhentista. Para Novais, o que vai dominar o tom da Carta é a “profunda empatia” de Caminha com o selvagem, decorrência do seu estado natural, da harmonia com a natureza, “que faz deles seres absolutamente puros, inocentes, verdadeiros, como só no Paraíso pudemos conhecê-los” (Novais, 2005, p. 240). Um paraíso que para os teólogos da Idade Média não era apenas “um mundo intangível, incorpóreo, perdido no começo dos tempos, nem simplesmente alguma fantasia vagamente piedosa e sim uma realidade ainda presente em sítio recôndito, mas porventura acessível” (Holanda, 1994, p. IX-X). É a este lugar que os aventureiros portugueses acreditam aportar.

Andariam na praia, quando saímos, oito ou dez deles; e daí a pouco começaram a vir mais. E parece-me que viriam, este dia, à praia, quatrocentos ou quatrocentos e cinquenta. Alguns deles traziam arco e flechas, que todos trocaram por carapuças ou por qualquer coisa que lhes davam. Comiam conosco de tudo que lhes oferecíamos. Alguns deles bebiam vinho; outros não o podiam suportar. Mas quer-me parecer que, se os acostumarem, o hão de beber de boa vontade. Andavam todos tão bem dispostos, tão bem feitos e galantes com suas tinturas que muito agradavam. Acarretavam dessa lenha, na maior quantidade, e levavam-na soa batéis. E estavam já mais mansos e seguros do que nós estávamos entre eles. (Castro, 2003, p. 110)

A Carta, se não dá acesso à origem impossível, permite, no entanto, o contato com uma forte motivação originária da edenização do Novo Mundo, “o alargamento da mitologia cultural ligada ao Brasil em diversas direções” (Coutinho, 2003, p. 246). Ela é portadora da poderosa e reverberante imagem do Brasil como paraíso terreal – curiosamente, ao mesmo tempo, lacunar e repleto de faltas, povoado por uma gente ingênua, sem escrita, sem história, que pecava sem saber, cuja salvação seria o “melhor fruto” da terra e a “principal semente” a ser lançada. A imagem do Brasil como lugar paradisíaco teria sido delineada por aquelas primeiras linhas que permaneceram adormecidas em alguma gaveta por quase trezentos anos. Redescoberta, a Carta será então lida pelo olhar moderno do século 19. A imagem de uma natureza pujante, base futura de uma essência nacional, índice de singularidade frente a uma velha Europa, infernal, excessivamente modificada pelas mãos do homem, será disseminada

através dos tempos; vários autores repetirão *ad nauseam* o gesto descritivo de elaboração de imagens de grande força e beleza do gentio, dos animais, da natureza: “de bons ares e fertilíssima, em grã maneira delectosa e aprazível à vista humana” (Gândavo, 2004, p. 49).

Escrita num estilo que supera a função de um funcionário prestar contas ao rei, segundo Novais (2005), a Carta é considerada por seu estilo vívido e saborosa narrativa como um “documento expressivo de toda uma mentalidade”, um texto que mostra conexões entre Renascimento e Reforma. Nela pode-se perceber a transição que se efetivava para a modernidade através dos descobrimentos marítimos, que não só alargavam os horizontes culturais como também significavam a expansão marítima europeia para o mundo. O texto caminiano é um índice do Estado nascente, com um rei ao qual o funcionário escrivão ainda pode dirigir-se de forma coloquial, tratando-o de “Senhor” e não como “Majestade” como seria obrigatório no absolutismo.

Toda uma visão de mundo é colocada em xeque através deste gênero de texto, as narrativas de viagem. “Os descobrimentos geográficos e a revelação de novos mundos impunham problemas à visão do mundo que ia se engendrando na Europa renascentista, aguçando o espírito crítico e fortalecendo a observação empírica e a experimentação como o método de conhecimento da realidade” (Novais, 2005, p. 241). Segundo o historiador citado, a existência de um gentio que vivia ainda como no Paraíso, não coincidia com a descrição dos antigos da conformação do mundo – e os sábios tinham então que ser questionados. O Renascimento inicia um processo de superar-se a si mesmo e de ultrapassar a ilusão “de que fosse apenas o novo nascimento da cultura antiga” (Novais, 2005, p. 241).

Outro aspecto importante da carta seria “o dramático desencontro de culturas, o impossível diálogo entre as normas da dádiva e a lógica das mercadorias” (Novais, 2005, p. 239). Vários autores escreveram sobre esse desencontro – não tão trágico quanto o episódio

de Cajamarca¹² – mas, de qualquer forma, prenunciador da impossibilidade da experiência da alteridade no quadro mental do homem quinhentista. Na Carta, através de um olhar retrospectivo, podem ser lidos os sinais de uma tragédia que vai se abater sobre aquele lugar mítico. A senha para colocar em funcionamento “com tirania, dor e trabalho, a impiedosa e brutal máquina do sistema econômico colonial” como “uma engrenagem que vai triturar, na condição de colonos fiéis cristãos, outros sem-casa, outrora felizes e divertidos” (Santiago, 1992, p. 84) parece justamente a inocência, a alegria do primeiro encontro, expressa em cantos e festas coletivos. A tragédia reside na impossibilidade da experiência da alteridade naquele momento histórico: sem palavras em comum, sem diálogo, o outro representa – e só pode isto representar – ou o desigual interpretado como inferior, ou o excessivamente semelhante com falhas a serem preenchidas numa didática de anulação da própria identidade.¹³ Aos olhos do escrivão – que só vê o que pode, na clausura de sua época – o corpo do indígena configura-se como uma *tabula rasa* a ser impressa com os signos da civilização, apenas algo a ser lido e interpretado. Nessa lógica, mesmo os degredados, criminosos na metrópole, têm um nome, ao contrário dos índios.

Ninguém é o mesmo. Alguém é sempre outro, vário e imprevisível. Nem mesmo um chefe, cacique, conseguem detectar naquela massa amorfa. Para que alguém seja sempre o mesmo, é preciso que um nome lhe seja dado pelo Rei pelas mãos de um representante de Deus por ele nomeado. (Santiago, 1992, p. 86)

Segundo Santiago (1992), os “dois bandos” de despossuídos – marinheiros e índios – se encontram no lugar impossível da ausência de diálogo. Na aparente harmonia da diversão, das festas e dos cantos, na falta de uma violência explícita, ele lembra que os índios são descritos, no início da missiva, como diversos das aves domésticas, semelhantes a aves

¹² Cf. o que Polar (2000) denomina “grau zero” de interação entre culturas ou o ponto no qual oralidade e escrita marcam suas diferenças extremas e “recíproca e agressiva repulsão”. Por não ouvir a prometida palavra de Deus em uma *Bíblia*, o líder inca Atahualpa atira o volume ao chão e, com o gesto, desencadeia um massacre. O “diálogo” entre Atahualpa e o padre Valverde, em Cajamarca, travado na tarde de um sábado, em 16 de

montesinhas, em contato livre com o ar que lhe faz tão bem e aos seus corpos limpos e formosos. Diante da beleza incompreendida, permanecem no europeu o alumbramento e o desejo de domínio daqueles corpos selvagens, “significantes esvoaçantes e sedutores” (Santiago, 1992, p. 83).

A unidade assombrada

A mitologia cultural ligada ao Brasil, segundo Coutinho (2003), será cada vez mais expandida “em diversas direções”. Se Caminha criou um contraste entre um *cá* e um *lá*, num “desejo de alargar o limitado aqui pelo novo, vasto e ilimitado lá (Coutinho, 2003, p. 244), Américo Vespúcio será o primeiro a elaborar o conceito mítico do “novo mundo” através do contato com terras brasileiras, que alcançou grande repercussão na Europa. A base de tal sucesso era não só a representação do paraíso terrestre com suas belezas naturais mas também

a revelação extraordinária da existência neste mesmo paraíso de uma gente gentil, bela e saudável, que ali vivia em estado primordial, integrados na natureza, homens e mulheres, plenos de saúde, livres das doenças e dos males que dizimavam os civilizados; longevos e felizes, livres, maravilhosamente livres. (Coutinho, 2003, p. 247)

Ainda segundo Coutinho, essas imagens projetaram no Velho Mundo uma perspectiva mítica e utópica em relação às terras encontradas. É longa a relação dos que escreveram sobre as novas terras do *lá*, em que pareciam esboçar-se possibilidades inéditas de vida e convivência. Entre eles Erasmo, o precursor, com seu *Elogio à loucura*, de 1508; Thomas More com *Utopia*, em que a “presença brasileira é inequívoca e profundamente marcada” (Coutinho, 2003, p. 248) na descrição de uma ilha onde todos têm uma vida ideal, em regime de igualdade, segundo as leis da natureza, acima das diferenças de classes. Montaigne e seu

novembro de 1532, simboliza, segundo Polar, o começo mais visível da heterogeneidade que caracteriza a produção literária peruana, andina e – em boa parte – latino-americana.

¹³ Todorov desenvolveu a idéia desse encontro impossível em *A conquista da América: a questão do outro*.

famoso ensaio *Des cannibales*, de 1580, em que defende a idéia da impossibilidade de compreensão deste “novo mundo” segundo padrões europeus. E muitos outros como Jean de Léry e sua *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, André Thevet, Rabelais. Através dessas descrições fantásticas estruturava-se e ganhava consistência a mitologia cultural reveladora do Brasil e se imbricava a noção terra-gente com o elemento humano que atraía a curiosidade principalmente acerca dos testemunhos de leigos.

Aos poucos, o elemento natureza vai se sobressaindo nos depoimentos “para transformar-se, no século 16, no fulcro mais incisivo dos textos testemunhais sobre o Brasil” (Coutinho, 2003, p. 249). Os textos literários ou científicos sobre a nova terra serão pródigos em descrições de frutos saborosos, animais curiosos – o meio físico funcionando como primeiro elemento de constituição de identidade e diferença na relação com o Outro. A nova terra parecia reclamar uma descrição esparramada e entusiasta, “por se apresentar como a mais estupenda encarnação da natureza ou do Paraíso Terrestre com que jamais poderia ter sonhado o homem europeu” (Coutinho, 2003, p. 2333). Essa ânsia de descrição da terra, do conhecimento do país, vai, de certa forma, permear praticamente toda a literatura brasileira evidenciado-se mais ou menos em certos momentos, como, por exemplo, na literatura regionalista, já no século 20. O que mudará, com o tempo, será a complexidade do quadro a ser descrito, os mitos alargando-se pela diversificação dos seus habitantes, pela “presença de tanta humanidade” (Coutinho, 2003, p. 257).

No Brasil, os primeiros a fornecer descrições mais objetivas da natureza serão brasileiros, bacharéis em Matemática, que iniciaram levantamentos úteis para a demarcação de limites: “Acumularam esses bacharéis dos fins do século 18 uma literatura de viagens curiosamente integrada no espírito da que se desenvolvia no resto do mundo e que tamanha influência exerceria sobre a literatura romântica em geral” (Dias, 2005, p. 70). Para Dias, essas descrições significam o despertar da preocupação com a realidade social brasileira, fruto

da ilustração da época – uma realidade que os estudiosos, conectados com o espírito da época, desejavam transformar (Dias, 2005, p. 77). A definição de uma consciência nacional é um fenômeno bem posterior e só há de refletir-se na literatura no movimento romântico de meados do século 19: “Sob o prisma literário, contribuíram para o despertar do sentimento da natureza, que se tornou mais viva, menos formal e mais concreta” (Dias, 2005, p. 114). Enfim, trata-se de uma afinidade dos românticos brasileiros com os cientistas práticos dos fins do século 18, que forneceram os “instrumentos da nova nacionalidade” através de um nacionalismo didático. Afinidade que aparecerá, mais tarde, no vocabulário dos românticos.

Uma jovem nação colonizada como o Brasil vai realizar uma série de torções intelectuais para configurar sua singularidade no cenário de rivalidades do século 19, em que o capital simbólico também era precioso. “A competição pela liderança política é em parte uma competição entre diferentes histórias sobre a auto-identidade de uma nação, e entre diferentes símbolos de sua grandeza” (Rorty, 1999, p. 40). Imitar para tornar-se igual, ombrear-se em capacidade de criação e, simultaneamente, procurar a diferença em fissuras abertas no paradigma para não ver devorada toda possibilidade de identidade própria. Uma invenção de singularidade que se dá nas entranhas da língua do Outro, da fala do Outro. A estratégia na luta pela identidade passa a ser, num primeiro momento, a apreensão da norma culta, do modelo, para, numa etapa seguinte, tornar “próprio” o alheio – pela descoberta ou criação de ritmos peculiares da fala nacional, de um vocabulário específico, de abundantes descrições físicas e da exploração de temas que, no limite, expressariam a própria diferença que potencialmente geraria uma outra literatura, também diferente, original. Equilíbrio precário entre cultuar a literatura européia – a francesa, em particular – enquanto modelo, e, ao mesmo tempo, empenhar esforços em criar uma literatura própria como parte do processo de diferenciação. A nação em estado nascente procura configurar-se enquanto tal imitando o

centro, ao mesmo tempo em que a mímica através do detalhe termina por apontar a falha da semelhança, porque é “quase a mesma, mas não exatamente” (Bhabha, 1998, p. 130).

Naquele momento de domínio político, as elites intelectuais do Brasil vão delinear um retrato da nação a partir de valores culturais europeus solidamente estabelecidos. Na história do país quase não se encontram, como em muitos países da América Latina, gestos heróicos de ruptura, mas, ao contrário, constata-se, a maior parte do tempo, o estabelecimento de uma linha de continuidade do processo de transição da colônia para o Império. A “independência”, em 1822, não coincidiu com a consolidação nacional (1840-1850) nem com um movimento propriamente nacionalista revolucionário – o que teria gerado, em termos literários, segundo Sommer (2004), até certa “monotonia”. Para alguns historiadores, a tradicional imagem da colônia em luta com a metrópole no correr das primeiras décadas do século 19 talvez devesse ser retocada, assumida outra leitura, a da negociação dos interesses em jogo: “A própria estrutura social, com o abismo existente entre uma minoria privilegiada e o resto da população, polarizaria as forças políticas, mantendo unidos os interesses das classes dominantes” (Dias, 2005, p. 23). Tal visão da independência (com ou sem aspas) não é homogênea entre os historiadores, deve-se ressaltar. Muitos pensadores consideram imprescindível situá-la num contexto amplo das relações econômicas e considera que seria impensável um gesto de ruptura com a Inglaterra, a nova nação dominante do então sistema hegemônico. Para não fugir aos limites de um trabalho de cunho crítico-literário, talvez baste ficar com a afirmação de vários historiadores de que politicamente a situação do Brasil, naquele período, era “ambígua”, dividida entre interesses dos portugueses e brasileiros, muitos desses leais ao que se considerava a “nação portuguesa”, da qual o Brasil fazia parte. Neste contexto de interesses conflitantes na conformação de um aparato unificado de poder do Império, a questão de Renan começa a ser como que reformulada: “por que estamos *nós... aqui... juntos?*” (Arantes, 2001, p. 237, grifos no original).

Se, como define Arendt (2001), a política é o resultado do jogo de *interesses* ou “entre seres”, *inter essere* na origem latina etimológica do termo, no Brasil do século 19, o conflito em torno desses interesses de certa forma amenizou-se pelas negociações entre as classes dominantes e sua percepção da necessidade de sobrevivência num cenário de insegurança social. Afinal, um espectro rondava a América, o “haitianismo”,¹⁴ a revolução dos escravos que, nas *plantations* de São Domingos, na América Central, haviam levado a sério as idéias da Revolução Francesa, entre elas a de que os homens eram iguais entre si. O Haiti é como uma sombra na unidade da nação que se quer forjar, a presença perturbadora de outra temporalidade no anonimato do tempo vazio e homogêneo do *muitos-como-um*, o sentimento generalizado de insegurança social e o pavor gerados na consciência das elites pela convivência com uma população escrava numericamente muito superior. Segundo alguns historiadores, esse medo não deve ser subestimado como gerador de “traços típicos da mentalidade da época, reflexos estereotipados da ideologia conservadora” (Dias, 2005, p. 23). Esses traços agiriam como cimento das relações entre as classes dominantes, contrapondo-se a eventuais divisões de interesses – a ponto de José Bonifácio escrever, em 1813, que considerava muito difícil um amálgama resultante de uma “liga de tanto metal heterogêneo”, com “brancos, mulatos, pretos livres e escravos, índios, etc. etc. em um corpo sólido e político” (Dias, 2005, p. 24). À insegurança social que as classes sociais dominantes sentiam com relação à proporção exagerada entre uma minoria branca e proprietária e uma maioria de desempregados, pobres e mestiços somavam-se os problemas advindos da diversidade étnica entre portugueses e nativos.

¹⁴ Referência à bem-sucedida insurreição de escravos e mestiços no Haiti, liderados pelo ex-escravo Toussaint L’Ouverture que durou 12 anos e culminou com a proclamação da primeira República negra vitoriosa do mundo em 28 de novembro de 1803. O Haiti passou a ser o primeiro estado independente da América Latina. Até 1789, o número de escravos negros da colônia chegava aos 480 mil, os mulatos e “homens de cor” livres somavam 60 mil pessoas e os brancos, donos da terra e das riquezas, compunham uma pequena minoria de 20 mil habitantes. *Enciclopédia do mundo contemporâneo*, p. 313. Ou, segundo Pomer, *As independências da América Latina*, em 1789 havia, no Haiti, mais de 800 mil habitantes, dos quais 85 por cento eram escravos.

Para se ter uma idéia da força do temor provocado pelo “hatianismo”, relembre-se a eclosão, em 1817, da Revolução de Pernambuco, contra o que se considerava a excessiva e indevida centralização do governo das capitanias do Brasil no Rio de Janeiro, prejudicial aos negócios dos exportadores de açúcar e algodão. Mesmo não se colocando como um movimento separatista, foi considerado inaceitável, e, nas palavras de D. João VI, “um horrível atentado contra a Minha Real Soberania e Suprema Autoridade, que uns malévolos indignos do nome português [...] se atreveram a cometer” (Slemian; Pimenta, 2003, p. 43).

Para além da afronta à figura real, o movimento foi encarado como um “eco revolucionário das recentes desgraças européias, uma séria ameaça à integridade do Reino Unido tão tenazmente perseguido pelo governo português nos últimos anos” (Slemian; Pimenta, 2003, p. 44). O pavor maior era se repetirem, no Brasil, as cenas ocorridas na colônia francesa. Havia notícias de testemunhos anônimos de que mulatos e crioulos andavam tão atrevidos que diziam serem todos iguais. Segundo um relato oficial,

aqueles que abraçaram a causa dos rebeldes abraçaram-na de modo excessivo e insultante e fizeram lembrar com freqüência aos moradores desta capitania as cenas de São Domingos. Os homens mais abjetos desta classe, os mesmos mendigos insultaram seus antigos benfeitores, seus senhores e senhoras. (Slemian; Pimenta, 2003, p. 45)

Era a disseminação das idéias jacobínicas, “a desinquietação dos espíritos revolucionários”, suscitando “incêndios nos quatro cantos do mundo”. Daí a ferocidade da repressão, proporcional ao pavor desencadeado nas classes dominantes. Centenas de homens foram presos e a alguns foi aplicada a sentença:

Depois de mortos, serão cortadas as mãos, e decepadas as cabeças se pregarão em postes a saber: a cabeça do primeiro réu na Soledade, e as mãos no quartel; a cabeça do segundo em Olinda e as mãos no quartel; a cabeça do terceiro em Itamaracá, e as mãos em Goiana; e o resto dos seus cadáveres será ligado a caudas de cavalos e arrastado até o cemitério. (Slemian; Pimenta, 2003, p. 44)

Nesse contexto, assoma a figura carismática de um Príncipe Regente, mais tarde um Imperador, uma força simbólica “que atraía a massa de povos mestiços e desempregados,

incapazes de se afirmarem, sem meios de expressão política, tomados de descontentamento, que, em sua insatisfação, por demais presos ao condicionamento paternalista do meio em que surgiram, revoltavam-se contra monopolizadores do comércio e contra atravessadores de gêneros alimentícios” (Dias, 2005, p. 27). Uma figura paterna enérgica que faltou em muitos outros países da América Latina – dificultando assim uma certa estabilidade em um processo de união e “apaziguamento”.¹⁵ No caso de um conflito, a monarquia portuguesa tinha consciência de que teria como missão “salvar a raça branca e a si mesma” (Dias, 2005, p. 29). Se um “incêndio” político eclodisse nas províncias do Norte do Brasil, menciona um intelectual da época, poderia provocar “a dissolução e anarquia a todas as possessões pacíficas da parte d’aquém do Cabo; sem que se excetuassem as ilhas de Cabo verde e Açores e neste terrível conflito a base mesma da monarquia se abalaria” (Sierra; Mariscal *apud* Dias, 2005, p. 29).

Como se pode perceber, muito esforço deverá ser empreendido para fazer deste lugar de pavor e de impossível amálgama uma imagem de harmonia e de fusão das três raças, de uma nação provida de origens míticas e com um futuro radioso diante de si.

¹⁵ Idéia desenvolvida por Doris Sommer em *Ficções de fundação*, o que não significa o esquecimento de todos os levantes havidos, principalmente no período anterior à Maioridade.

O Absoluto e o local

Como escreveu Lukács, afortunados os tempos em que “o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis” para os homens e o mundo, apesar de sua vastidão é sua própria casa. “Tudo lhes é novo e, no entanto, familiar, aventureiro e no entanto próprio” (Lukács, 2000, p. 25). No século 19, os homens estão muito distantes desses tempos antigos, abandonados pelos deuses e sem uma lógica inerente que sirva de anteparo às agruras da existência. Diante da divisão entre um mundo interior, a alma, e a ameaçadora realidade exterior, o homem ocidental buscará novas totalidades – o romance surgindo como um instrumento discursivo privilegiado nesta construção. O romance será o instrumento discursivo privilegiado para a visualização ou concretização do Estado-Nação, transformando-o, segundo Moretti (2003), de uma abstração, uma novidade estranha e áspera em “um lar grande e refinado”.

Porque os seres humanos podem compreender diretamente a maior parte de seus *habitats*: podem abarcar seu vilarejo, ou vale, com um único olhar; o mesmo ocorre com a corte, ou a cidade (especialmente no início, quando as cidades são pequenas e têm muros); ou até mesmo o universo – um céu estrelado, afinal de contas, não é uma imagem ruim dele. Mas o Estado-Nação? “Onde” fica? Com o quê se parece? Como se pode vê-lo? E ainda: o vilarejo, a corte, a cidade, o vale, o universo podem todos ser representados visualmente – nos quadros, por exemplo. Mas o Estado-Nação? Bem, o Estado-nação encontrou o romance. E vice-versa: o romance encontrou o Estado-Nação. E, sendo a única forma simbólica que poderia representá-lo, tornou-se um componente, essencial de nossa cultura. (Moretti, 2003, p. 27)

O romance também desempenhará papel fundamental na construção simbólica das novas totalidades discursivas que serão as nações, esses artefatos imaginários elaborados pelo Romantismo. Mas o que é o Romantismo? Para alguns pensadores, é um “enigma aparentemente indecifrável”, resistente às tentativas de redução a um denominador comum. Seu caráter contraditório, em termos de movimento, às vezes presente em um só autor – ou até em um só texto – leva críticos a ver a própria contradição, a dissonância, o conflito interno como seus únicos elementos unificadores:

[...] revolucionário e contra-revolucionário, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, retrógrado e utopista, revoltado e melancólico, democrático e aristocrático, ativista e contemplativo, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual. (Lowy, 1995, p. 9)

A explicitação do termo torna-se um dos maiores problemas justamente pela dificuldade de sua delimitação, seja por limites cronológicos por demais estreitos que o esgotam como simples manifestação literária, seja pelo oposto, numa diluição “em traços ou tendências românticas manifestas através de toda a História da Civilização” (Bornheim, 2002, p. 75). Trata-se de um movimento espiritual, um sentimento, “uma nova tábua de valores?” (Elia, 2002, p. 115). Ou seria o Romantismo uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, um estado de espírito? “Tudo isto junto e cada item separado”, responde Guinsburg (2002, p. 13), ressaltando que não se trata apenas de uma configuração estilística antiética ao Classicismo, mas de um amplo fenômeno, surgido em determinadas condições, que propiciaram a formulação de questões específicas e de respostas possíveis.

Não se trata de fazer aqui um levantamento exaustivo de suas características, já proficuamente realizado em dezenas de obras, mas de apontar alguns aspectos. Ressalte-se, numa primeira aproximação, a questão existencial herdada da Ilustração da mudança de eixo, Deus não funcionando mais como avalista da ordem universal, como fonte de emanção de todas as obras. Na seqüência, a possibilidade de ruptura com os rígidos cânones do Classicismo, o que instaura a transgressão de regras e fórmulas consagradas: “o repto do estabelecido, modelado aparentemente desde e para todo o sempre” (Guinsburg, 2002, p. 13). Victor Hugo, no famoso “Prefácio” a *Cromwell*, praticamente um libelo em prol da liberdade estética, ataca a simples disciplina de obediência às regras clássicas, às concepções de Aristóteles, e rejeita a busca de inspiração no “mesmo rio homérico” que levaria apenas ao “nada achado, nada inventado” (Hugo, 2004, p. 75). É preciso, segundo ele, destruir “o velho falso gosto” e “desenferrujar a literatura atual”.

Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto. (Hugo, 2004, p. 64)

Rompidos os gêneros, os preceitos seculares, o legado da destruição seria uma dessacralização da representação do universo através de uma participação mais ativa do artista, apondo a assinatura do humano nas obras – e tudo de contraditório que essa assinatura pressupõe. Ainda segundo Hugo, na busca pelo humano, instaura-se a convivência estética entre o grotesco e o sublime: “tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (Hugo, 2004, p. 26).

Na visão de Guinsburg, o Romantismo é “uma forma de pensar que pensou e se pensou historicamente” (Guinsburg, 2002, p. 14) – o que pode significar uma experiência temporal cada vez mais afeita às ações humanas, principalmente coletivas e não mais como produto de uma intervenção divina. Os motores históricos passam a ser certas “idéias-força”, como nação, povo, classe, opinião pública, massa: agentes desencadeados pela Revolução Francesa e seus ideais. As massas populares participam cada vez mais ativamente em defesa de seus próprios interesses e, imbricada a essa participação, ocorre uma heroicização da política, embalada por sonhos socialistas e revolucionários. Uma das conseqüências da intensa participação popular será o surgimento da categoria quase mística de “Povo”, base da noção do eu individual, entendido não como uma realidade isolada, mas imerso numa comunidade nacional, expressão última da mesma.

1.2 Os artífices do povo

Toda autoridade política requer uma “moldura cultural” ou uma “ficção mestra”, lembra Lynn Hunt (2007) citando Geertz. “A legitimidade da autoridade política depende de sua ressonância com pressuposições culturais mais globais, até mesmo cósmicas, pois a vida política é ‘envolta’ em concepções gerais sobre como a realidade se forma” (Hunt, 2007, p. 113). Nessa linha de pensamento, idéias e conceitos adquirem existência e consistência em quadros epistemológicos definidos. É na moldura de novos tempos inaugurais que a idéia de Povo vai sofrer uma mutação, de “mera designação social, presente em momentos esporádicos de rebelião”, segundo Bobbio (1986), para tornar-se algo mais consistente, fundamento da idéia de Estado-nação.

Foi só com a redescoberta romântica do Povo, já em coincidência com uma visão política nacional, que identificava o Estado com a nação e, portanto, dava novo e maior valor a tudo o que compunha a realidade nacional, que ele começou outra vez a ser sentido como possível sujeito da vida política. Mas sua revelação havia de estar depois concretamente ligada aos grandes processos de transformação econômico-social iniciada com a era industrial no século 19 e com a conseqüente formação de grandes partidos populares. (Bobbio, 1986, p. 987)

Assim, a idéia de povo é gestada num momento em que a própria política liberal também se inventava na França, “em ato”,¹⁶ isto é, em meio aos eventos e turbulências da Revolução: a ação precedendo o uso da ideologia – ou melhor, esta se elabora quase que simultaneamente em função das ações perpetradas em nome de algo vago, esperançosamente propiciador de uma unidade requerida para a formação da nação, a chamada “vontade geral” (Hunt, 2007). Rousseau, em *O contrato social*, estabelece os fundamentos do contratualismo que vai reger a expressão política do significado de “viver juntos” e em harmonia. O homem,

¹⁶ A proposta de Hunt (2007), em *Política, cultura e classe na Revolução Francesa*, é deter-se no momento mesmo da eclosão da Revolução, caótico, turbulento – afastando-se assim, segundo ela, dos historiadores que deram prevalência à busca das causas próximas e longínquas (geralmente marxistas) e dos que focalizaram as conseqüências do movimento revolucionário.

para viver em comum e em segurança (e garantir, assim, o que já possui), abre mão de sua liberdade natural, primitiva, em prol de algo maior, a liberdade moral. Para que isto ocorra, torna-se necessária a dissolução das vontades individuais – mesmo subsistindo certa pluralidade – que se consubstancia no corpo da nação, nenhum membro podendo se sobrepor aos demais: dá-se a alienação das forças em favor da comunidade, regida por leis justas, análogas à harmonia desse estado e representada pelo soberano, cuja corporeidade política, por sua vez, é uma, indivisível, irrepresentável, inalienável.

No pacto social imaginado por Rousseau, a República é a forma de governo mais legítima (mesmo em sua forma monárquica), pois atenderia os interesses de todos, e “jamais um homem em particular” e nem visaria “uma ação particular” (Rousseau, 1965, p. 48). Através do pacto social, a “turba cega” caminha em direção a uma organização política superior, a qual deseja, sem saber, pois que o povo “deseja o bem, mas nem sempre o vê por si mesmo” (Rousseau, 1965, p. 49). A expressão do povo, a “vontade geral” é reta mas é necessário que os legisladores mostrem o “bom caminho”, para que, num estágio de harmonia, “um homem rico não possa comprar outro homem e um pobre não seja tão pobre a ponto de se vender”. Nesse estágio, todos serão iguais perante a lei e o governo.

Atingido este estágio, as nações passam a funcionar num sistema possuidor de uma “força centrífuga”, “pela qual atuam seguidamente uns sobre outros e tendem a engrandecer-se às expensas dos vizinhos”, correndo, no entanto, o risco de “ser engolidos, e ninguém consegue conservar-se a não ser colocando-se em relação a todos numa espécie de equilíbrio que torna a compreensão em toda parte mais ou menos igual” (Rousseau, 1965, p. 56-57).

Expressão desse corpo único da nação, harmônico, equilibrado, a vontade geral também é única e indestrutível. Porém, alerta Rousseau, quando o vínculo social afrouxa e o Estado enfraquece (por atender a interesses particulares, mais de uns membros do corpo do que outros), a vontade geral emudece e o corpo político da nação começa a morrer (Rousseau,

1965, p. 90). É chegado o momento, por sobrevivência, de rompimento do pacto. O que se expressou na Revolução Francesa foi justamente o rompimento do pacto que ligava o povo à monarquia e a tentativa de instauração de um novo contrato que propiciasse muito mais que a renovação do Estado em seu atendimento de interesses até então contrariados. “Depois que os revolucionários agiram segundo a convicção de Rousseau de que o governo podia formar um novo povo, o Ocidente nunca foi o mesmo” (Hunt, 2007, p. 37).

Rompido legitimamente o “contrato social” que ligava monarquia e população, já que o governo mostrava-se acintosamente distanciado da população e tomado por interesses particulares, torna-se necessária, na visão dos revolucionários, a destruição política e física do centro da “ficção mestra”, o rei em sua corporeidade mesma. Para que viva a Nação, na expressão de Roudinesco (2007) era necessária a execução de Luís XVI, porque ela significava não apenas a decapitação de um rei, mas a própria condenação à morte da monarquia. “Desde a vida, e para que viva a Nação, era preciso, sem nenhuma cerimônia de despedida, sem nenhuma entrega a Deus da alma do defunto, sem nenhum adeus, até mais ver, dizer adeus à realeza, que se tornara reino dos mortos” (Roudinesco, 2007, p. 220). Atos e palavras interagindo e se afetando simultaneamente.

O a-Deus supõe a existência de Deus e o adeus, sua supressão. E não foi um acaso a distinção entre o *adieu* e o *au revoir* ter-se instalado no léxico francês no início do século XIX, no dia seguinte a uma revolução que destruíra, com um regicídio único no mundo, o laço que unia Deus à soberania real. O a-Deus apaga-se em prol do adeus, dando origem ao *au revoir*. Um século antes, dizia-se ainda: *adieu, juqu'au revoir* (adeus, até mais ver). (Roudinesco, 2007, p. 220)

Executado o rei em praça pública, a busca move-se, agora, em direção à construção de uma nova unidade que ocupe lugar central. Esta é imprescindível para que se dissolvam as diferenças conflitivas e a felicidade política possa ser alcançada no seio acolhedor da mãe-pátria, não havendo sequer a possibilidade de existência fora dela, um todo vinculado à nacionalidade que a tudo açambarca.

As nacionalidades são indestrutíveis. Não são em nada parecidas com o indivíduo. O que as torna fortes é justamente o que se chama sua morte. Desânimo, desânimo: acreditamos sempre morrer; nada morre. Não, nunca a terra teve a insolência de enterrar uma alma imortal, quanto mais a alma de um povo! A pretensa morte das nações é uma verificação severa. Elas se contraem, elas sofrem, e então encontram na dor a verdadeira voz profunda que nunca saiu de dentro delas. (Michelet, 1988, p. XIX)

A idéia de Estado-nação surgida da Revolução Francesa adquire existência visível, palpável, pelos discursos, rituais, trajes, festivais, todos esses aspectos emergindo e retornando sempre a seu ponto de origem de emulação, o Povo. Ele é que lhe confere uma espécie de materialidade, concretude cotidiana. Vários foram seus artífices intelectuais, entre artistas, filósofos, políticos. Entre os mais notáveis, certamente encontra-se Jules Michelet, mestre do *Collège de France* onde proferia suas aulas e preparava suas obras futuras de grande impacto, como *História da França* e *O povo*. Para ele, o que o mundo moderno traz de mais original é a possibilidade de emergência do caráter de cada povo, a sua nacionalidade, “a parte de cada um obter sua unidade completa”, como uma pessoa, “uma alma com a ajuda perante Deus” (Michelet, 1988, p. XIX)

Orgulhoso de suas próprias origens humildes – seu pai era impressor de livros – julgando que estas o aproximavam de seu objeto de estudo, Michelet, fecha os livros, descalça as luvas e, “marchador”, na expressão de Barthes (1988) vai percorrer as regiões da França em busca do encontro físico, corporal mesmo, com o Povo. Percorre estradas, conversa com camponeses, professores, comerciantes, visita fábricas. O desejo é por um mergulho na vida dos “homens simples” dos quais havia se afastado com sua ascensão social. Mas a volta a esse mundo traz-lhe a certeza de que, no fundo, em essência, ele era imutável. “O povo era o mesmo, as mudanças apenas exteriores” (Michelet, 1988, p. 3).

Nada escapa ao seu olhar: o traje puído, surrado do professor que procura manter certa dignidade, o cotidiano das pessoas “simples”, o esforço das mulheres para tornar a si e ao lar atraentes e afastar os homens da taberna.

Esse gosto pelas flores, tão difundido [...], essas pequenas despesas para ornamentar o interior da casa não serão de lamentar, quando nunca se sabe se amanhã haverá trabalho? – Não digamos *despesas*, mas *economias*. E bem grandes, se a inocente sedução da mulher tornar a casa acolhedora para o homem, podendo retê-lo. Enfeitemos a casa e a própria mulher. Algumas medidas de chita fazem uma outra mulher, rejuvenescida e renovada.

“Fica, peço-te”. É sábado à noite; a mulher o enlaça e salva o pão dos filhos que ele ia gastar.

Amanhece o domingo, o homem, barbeado e mudado, consente em vestir uma boa roupa quente. Isso não demora nada. O que demora, o que constitui um trabalho sério, é a maneira como se vestirá a criança neste dia. Ela caminha à frente, sob o olhar materno; e que tenha cuidado para não estragar essa obra-prima. (Michelet, 1988, p. 63)

A razão para deter-se nesta descrição, para além do gosto com o contato com o estilo do autor, é examinar este *close* num momento de vida popular: uma ocasião em que a harmonia é possível, em contraste com a brutalidade das condições de vida, das muitas horas extenuantes de trabalho, do cansaço, das privações. Condições que, a seu ver, embrutecem o homem e justificam muitas das ações brutais também praticadas. Mas ali, naquele momento, Michelet exorta:

Observai bem essa gente e sabeis que, por mais alto que subirdes, nunca encontrareis nada moralmente superior. Essa mulher é a virtude, com um encanto particular feito de razão ingênua e esperteza para governar a força, à sua revelia. Esse homem é o forte, o paciente, o corajoso, que carrega para a sociedade o peso maior da vida humana. (Michelet, 1988, p. 63-64)

Para Michelet, o povo, em sua unidade, é mais que uma constatação, é uma necessidade diante da rivalidade das nações. “Um povo! Uma pátria! Uma França. Não nos tornemos nunca duas nações, eu vos peço! Sem unidade, pereceremos” (Michelet, 1988, p. 23). Mais que a unidade, ele preconiza a importância da singularidade, em um tempo em que as “misturas de interesses”, as cópias de modas e literaturas já acontecem. Isto não significa, ainda, o enfraquecimento das nacionalidades – o mais grave seriam as dissidências internas, os bairrismos. Pois embora a nação comporte, em sua unidade, diferenças, elas têm que ser

subsumidas em algo maior. “Foi quando suprimiu em seu seio as França divergentes que a França pôde ostentar sua grandiosa e original revelação. Encontrou a si mesma, e, ao proclamar o futuro direito comum do mundo, deste se distinguiu como nunca antes o fizera” (Michelet, 1988, p. 196).

Esse processo de singularização, Michelet detecta-o por toda parte, entre as grandes nações, cada qual procurando o seu “nicho” na competição por singularidades as mais originais. A Inglaterra, segundo ele, teria alcançado seu destino diferenciado com suas máquinas, seus navios, seus quinze milhões de operários. “A Alemanha, que se procurava às apalpadelas durante os séculos XVII e XVIII, descobriu-se enfim em Goethe, Schelling e Beethoven; somente a partir de então pôde aspirar seriamente à unidade” (Michelet, 1988, p. 196).

Porém, por mais que tenha procurado ir ao encontro dessa essência, é o mesmo Michelet que vai constatar a imensa distância entre o intelectual e o povo: “Eu nasci povo, tinha o povo no coração... mas a sua língua era-me inacessível. Não pude fazê-lo falar” (Barthes, 2004, p. 262). Segundo Barthes (2004), para Michelet a “linguagem-povo” era uma “terra prometida”; em correspondência de 1869, mostrando sua ideologia de classe, sua herança pequeno-burguesa que se manifesta na convicção de que as instituições republicanas “têm por fim não suprimir a divisão entre o capital e a classe assalariada, mas atenuar e de certo modo harmonizar o seu antagonismo”, (Barthes, 2004, p. 268), mostra-se preocupado com os “horribéis e tenebrosos acontecimentos do dia 24 de junho de 1848, curvado, abatido de dor”. “Escreve então ao amigo Béranger: ‘Oh, quem saberá falar ao povo? ... Sem isso morreremos’. Aquele homem de espírito firme e frio respondeu: ‘Paciência! Eles próprios farão seus livros.’ Dezoito anos são passados. E esses livros, onde estão?” (Michelet *apud* Barthes, 2004, p. 262-263).

1.3 A alma colorida das nações

A noção de “povo” norteará a idéia da criação da “alma” de nações recém-constituídas ou por se constituir. Diversamente do que se pensava até pouco tempo, o processo do despertar da consciência nacional não seria antecedido pela existência de “nações”, mas o contrário: “o nacionalismo não acorda uma nação entorpecida por uma alienação secular, ele simplesmente *inventa* a nação que antes não existia” (Arantes, 2001, p. 228, grifo meu).

Simultaneamente à descida à terra, à exploração das contingências do humano, o Romantismo cultivou obsessivamente a busca pelo Absoluto e seu correspondente desejo de unidade, numa verdadeira “embriaguez”, num “afã de integridade e totalidade” (Nunes, 2002, p. 65). Alcançar, pela arte, uma espécie de “sentimento oceânico”,¹⁷ a dissolução do eu, só possível na natureza ou nas águas profundas da religião. Daí a natureza, essa “coesão mágica”, uma “unidade sublime” com o ser humano, desempenhar uma função primordial no Romantismo (Mme. Stael *apud* Nunes, 2002, p. 67)

Testemunha da imensidade de Deus – e o Romantismo é essencialmente cristão – obra divina isenta da mácula humana, a Natureza constitui-se num espetáculo para o homem, com seus bosques, florestas, vento, rios, murmúrios, sombras e luzes. No entanto, ela se mostra também como uma luta contínua de forças opostas, já que ela é a expressão de tudo que é exterior ao sujeito, o não-eu de Fichte e outros filósofos. Na época clássica do século 18, segundo Foucault, há como que um prévio “circuito de comunicação” (Foucault *apud* Nunes, 2002, p. 57) entre o interior e o exterior, o homem e o mundo, a natureza das coisas e a natureza humana, fundamentado numa espécie de “achatamento do sujeito”, encaixado em uma Natureza cuja ordem e regularidade se prolongam na ordem e regularidade dos discursos

¹⁷ A expressão de Freud, em *O mal-estar da cultura e da civilização*, refere-se ao bem-estar proporcionado pela religião e sua pretensa capacidade de oferecer respostas às indagações da existência.

científico, religioso, estético, jurídico e político. O resultado dessa cosmogonia é a abstração da singularidade do indivíduo, refletindo-se na disciplina canônica do gosto clássico, refratária à originalidade pessoal e ao chamado “entusiasmo”. No Romantismo, rompido o circuito da comunicação entre o interior e o exterior, seu funcionamento vai depender, de agora em diante, do sujeito que “transcende, assim avultado, a Natureza física” (Nunes, 2002, p. 57). O que não significa permanente harmonia, mas sim como uma “luta contínua de forças”, pois a Natureza é entendida também como resistência e obstáculo à realização do eu (Bornheim, 2002, p. 101).

A busca de unidade revela-se então como uma espécie de *performance*, já que se manifesta no artista a consciência de nunca poder alcançá-la, seu objeto de desejo estando sempre em outro lugar, atrás ou à frente, dentro ou fora, nunca aqui e agora, ao alcance da mão. O romântico sabe que atingir o Absoluto significaria cessar todo o devir, todo o movimento – razão de ser do próprio Romantismo. Afinal, se o Absoluto é a meta final, o sentido de toda a progressão, a origem à qual toda natureza busca integrar-se, alcançá-lo significaria o cessar de toda a atividade, “o repouso absoluto” (Bornheim, 2002, p. 101) – para além da busca da satisfação do desejo que imprime movimento, o que advém é a própria morte, afirmará Freud. A literatura apresenta-se então como um jogo exercido com a consciência de que é algo da ordem do artifício, da simulação, cujo prêmio inatingível é, no limite, a própria manifestação de desejo por um infinito inominável. Porém, se para Hugo (2004, p. 67) “a arte não pode apresentar a própria coisa”, tem o poder, no entanto, de criar uma simulação de realidade através da utilização de várias estratégias, entre elas o emprego da chamada “cor local”. Para Victor Hugo, essa idéia muito vulgarizada, no século 19, não seria, no entanto, como pretendem alguns, “uns toques berrantes aqui e ali”, nem residiria na superfície do drama, “mas no fundo, no coração da obra, de onde se espalha para fora dela própria” (Hugo, 2004, p. 70). Na busca da “cor local”, nada deveria ser abandonado, nem o

vulgar, nem o trivial – todos os esforços envidados contra a irrupção do *comum*. Em vez da beleza idealizada, o pitoresco (o *pinturesco*, que reproduz o modelo com a plasticidade da pintura), o característico, “tudo que pelo efeito de surpresa ou contraste faz ressaltar vivamente a realidade” (Prado, 2002, p. 172), o que, de certa forma, abre uma senda para o realismo. A utilização da “cor local” faz o Absoluto baixar das alturas ao mundo habitado pelos homens, expressão de sua contingência. Num tempo em que os nacionalismos promovem modificações de fronteiras e um novo equilíbrio – instável – entre as nações, a “cor local” desempenha uma função política: conferir singularidade através de diferenças garimpadas na “alma” do povo, na natureza circundante e em suas realizações culturais.

Forma por excelência de representação da burguesia que se consolidava no século 19, o romance vai representar a possibilidade de uma sutura fictícia da fissura entre o mundo interior e a realidade exterior, através da trajetória do herói dividido, dilacerado, em embate com as circunstâncias e sob o peso das transformações inexoráveis do tempo. A trajetória do herói, expressão de um individualismo nascente, torna-se o percurso rumo a novas totalidades – e a *patriazinha*, lugarejo de nascença, mencionado por Virgílio em alguns de seus poemas, passa a significar um local imaginário mais amplo, o da realização desse desejo de plenitude.

Existe uma aspiração da alma que se ocupa, porém, somente com o essencial, não importa de onde ele venha ou quais sejam seus objetivos; há uma aspiração da alma em que a ânsia pela pátria é tão virulenta que a alma, em ímpeto cego, tem de seguir a primeira trilha que parece conduzir ao lar; e tão poderoso é este fervor que ela é capaz de percorrer seu caminho até o fim: para essa alma sua individualidade é a pátria. (Lukács, 2000, p. 88-89)

Na concepção de muitos pensadores e artistas românticos, essa “alma” poderia ser encontrada principalmente na língua – daí as escavações poéticas, consideradas como fontes de águas cristalinas, onde irão beber poetas posteriores.

A língua é o repositório cultural de um povo, fruto de um acúmulo de tradições e criatividade durante séculos de história, e é através da língua que o conhecimento se

torna possível, assim como as diferenças lingüísticas refletem diferentes experiências dos povos. (Falbel, 2002, p. 43)

Em cada país, o Romantismo tomou feições próprias – voltou-se para um passado imemorial e elaborou o que pressupôs fundamental à criação de uma origem mítica da nação. O resultado dessa operação é a nação ocidental moderna, que se apresenta, nas palavras de Bhabha (1998), como uma forma “obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura” – que acontece mais em torno da temporalidade do que sobre a historicidade: e se expressa numa forma de vida, entre outras coisas, mais complexa que “comunidade”, mais simbólica que “sociedade”, mais conotativa que “país”, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado, mais mitológica que a ideologia, mais coletiva que o sujeito, mais psíquica que civilidade. Nessa perspectiva, a localidade da cultura, vai ser principalmente, “mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social” (Bhabha, 1998, p. 199). Daí que no esforço de tradução de uma suposta alma nacional, o romantismo tenha valorizado histórias folclóricas, poesias populares, castelos medievais, lânguidas princesas e príncipes guerreiros, trevas povoadas de pesadelos. Em cada “localidade cultural” usou o que encontrou à mão e fez desse “arquivo” uma suposta entidade transcendental, autogerada e eterna.

1.4 O Romantismo no Brasil

Das idéias importadas pelo Brasil, o Romantismo, no século 19, talvez tenha sido a que mais se mostrou eficaz para se adequar à situação econômica, social e política pós-Independência. Os temas românticos e a maneira de tratá-los pareciam “servir como uma luva para fazer nascer um espírito nacional” e forjar “uma identidade que juntasse todos os brasileiros” (Quirino, 2005, p. 9). Um movimento nacional e universal que consistiu, talvez, “na felicidade com que as sugestões externas se prestaram à estilização das tendências locais, resultando em um momento harmonioso e íntegro, que ainda hoje parece a muitos o mais brasileiro, mais autêntico dentre os que tivemos” (Candido, 1997, p. 15). Com sua valorização do local, afirmação do próprio contra o imposto, desempenhou importante papel nos países novos e naqueles que tentavam adquirir independência e autonomia cultural.

Daí a soberania do tema local e sua decisiva importância em tais países, entre os quais nos enquadrados. Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata – afirmando em contraposição o concreto espontâneo, característico, particular. (Candido, 1997, p. 15, 16)

O Romantismo, em sua obsessão pela busca da singularidade nacional, incentivou – na verdade *impôs*, em determinados momentos – a louvação da natureza exuberante do país e das origens míticas do gentio indígena. Apropriou-se daquelas primeiras imagens elaboradas à época do Descobrimento, releu-as e transformou-as em um ideário do qual, de uma certa maneira, não nos afastamos até hoje.

A literatura romântica produziu um imaginário que poderia, em linhas gerais, ser classificado de edificante, no sentido etimológico do termo, de valor que eleva, rumo ao céu, que enobrece – afinal, não se pode esquecer a crença do Romantismo no processo de ascese que leva ao Absoluto e todo o empenho dirigido a este objetivo. Toda uma literatura de cunho

exemplar foi realizada com vistas a criar uma origem e uma imagem de nação que provocasse orgulho no povo de um país em busca de sua identidade. Afinal, entrelaçado ao destino da nação, em primeira e última instância, estava o destino de um povo que se perguntava o que era e o que desejaria ser. O passado mítico funcionaria, nesta lógica, como uma espécie de garantia de futuro, de possibilidades abertas, compensadoras de um presente acanhado e humilhante no chamado “concerto das nações”.

O “empenho” apontado por Candido (1997) por parte dos escritores e intelectuais brasileiros na construção da idéia de nação e na busca de suas origens parece percorrer a vida nacional desde sempre. De tal maneira é presente na vida literária do país que parece ter o poder de transformar todo o ato estético em político e termina por conferir-lhe, na visão de Campos (1989) o ar mesmo de uma obsessão.

Se há um problema instante e insistente na historiografia literária brasileira, este problema é a “questão de origem”. Nesse sentido é que se pode dizer [...] que estamos diante de um episódio da metafísica ocidental da presença, transferido para nossas latitudes tropicais. (Campos, 1989, p. 7)

Esse “empenho” parece percorrer de forma significativa a produção literária nacional – e gerar uma sobreposição entre literatura autônoma e identidade nacional. O reverso do empenho é a idéia de “traição” que também comparece de forma contundente na estética nacional. Quase como se não houvesse um terceiro modo de escrever a nação: ou se está engajado em sua construção, ou se está impossibilitando sua emergência através do gesto traidor. Apenas para citar um exemplo de denúncia de falta de nacionalismo, recorde-se o olhar crítico do século 19 lançado à produção dos poetas parnasianos. A imitação do cânone europeu, somada à parca presença da natureza nacional nos poemas soava, no mínimo, como sinal de pouco amor à pátria. Não bastava, àquela primeira crítica tão nacionalista, musas e sílfides cantarem à margem dos riachos de Ouro Preto e arredores, a demanda era por muito mais: temas e personagens autenticamente nacionais. Exigência descabida, já que, para os

poetas coloniais, ironizou Machado de Assis, a idéia de nação “jazia ainda no ventre do futuro” (Machado de Assis, 1985, p. 802).

O Romantismo aclimatou-se tão bem em terras brasileiras provavelmente devido ao fato de que o ambiente extremamente patriótico pós-Independência tornava-se propício ao desenvolvimento das idéias nacionalistas de cunho romântico. Mas, como afirma Candido (2004, p. 215), o nacionalismo é “uma palavra instável”, podendo em cada época, dependendo das lutas travadas, assumir um significado. O nacionalismo de então concretizava-se no desejo de uma autonomia, por sua vez traduzida em singularidade, em diferença asseguradora de uma identidade: não exatamente num harmonioso “concerto de nações”, mas num jogo violento entre nações, em que se encontram em disputa valores e valorações. Nenhuma singularidade é dada, assegurada, mas resulta de uma estratégia frente ao outro, num conflito relacional em que cada país entra com o seu capital, acumulado às expensas dos países colonizados, ouro e prata cunhando as moedas culturais.

Se o Romantismo, de modo geral, pressupunha a expressão da nação em seu culto ao particularismo, em detrimento do genérico, também apresentava obstáculos à consecução do projeto de identidade num país colonizado, com um passado nada grandioso, um presente humilhante e um futuro nada alvissareiro. Como então, neste cenário tão desfavorável, atingir esse ideal de singularidade?

A natureza irá desenvolver aí importante função: não havendo castelos, batalhas épicas, “divinas comédias”, ela passa a ser a fiadora do projeto: a compensação à falta de cultura vem pela grandeza do Rio Amazonas, pelas florestas exuberantes, pelos pássaros e flores mais belos. Habitando-a em comunhão mítica, o índio, à época já decaído, as armas depositadas, uma cultura em ruínas, um resto, mas um retalho ainda apto a desempenhar a função de unidade, de miscigenação ideal acima de todas as diferenças, solução para o incômodo da presença negra escrava, índice de crueldade e de atraso no cenário mundial. A

esta natureza magnífica e a este habitante edênico só poderia corresponder uma outra literatura, diversa, original.

Do sonho brasileiro de singularidade traça-se a estratégia, por vezes comovente, outras patética, de forjar um *corpus* literário através de coletâneas, levantamentos de obras que atestem a alegada originalidade. A afinidade da imaginação nacionalista com modalidades religiosas de pensamento é lembrada por Miranda (1994b), a partir do comentário de Benedict Anderson acerca do impressionante culto dos cenotáfios e túmulos de Soldados Desconhecidos, “deliberadamente vazios”. Nessa perspectiva, do culto ao vazio justamente porque é passível de ser preenchido por fantasmagorias nacionais, Miranda propõe a análise da questão da historiografia literária brasileira.

As histórias da literatura são como monumentos funerários erigidos pelo acúmulo e empilhamento de figuras cuja atuação histórico-artística, em ordem evolutiva, pretende retratar a face canônica de uma nação e dar a ela um espelho onde se mirar, embevecida ou orgulhosa de seu amor próprio e pátrio. Carregam em geral esse caráter fantasmagórico que nem a solidez da pedra da letra impressa para sempre no papel consegue desfazer. (Miranda, 1994b, p. 31).

Do corpo fragmentado do país, esboça-se assim, através de suas obras literárias, esses verdadeiros soldados, a emergência da unidade ficcional da nação que se realiza frente ao olhar do outro, do centro hegemônico. Unidade ficcional forjada literariamente, através do discurso edificante, pedagógico. Para além das consideradas “zonas indecifráveis da criação”, há os aspectos externos, que envolvem as relações do escritor com os grupos receptores. Entre essas duas pontas, escritores e leitores, nunca se dá a comunicação direta, o texto funcionando sempre como uma carta que pode – ou não – chegar ao seu destino – e também nunca se sabe, exatamente, que destino seria esse. De qualquer modo, num determinado tipo de escrita, pontes podem ser construídas entre textos e leitores, facilitadoras da compreensão, ou, de outro modo, a via de acesso oferece obstáculos e o transeunte que a escolher percorre-a como pode, às vezes rechaçando-a, outras vezes seduzido por esses mesmos obstáculos.

1.5 A aventura romântica e o público

O Romantismo foi um movimento literário que nasceu no bojo de mudanças profundas: expressou-as e certamente também contribuiu para sua eclosão. O surgimento do Estado-nação é uma das mais importantes, seu quadro de configuração e, imbricadas a essa construção, dela fazendo parte intrinsecamente estão idéias, atos e palavras: a invenção da idéia de povo, a alfabetização em larga escala, a disputa entre as nações que estimula a criação de imagens positivas. A literatura funciona nesse quadro como a “liga” entre as várias experiências que estão sendo gestadas naquele momento histórico, ela própria podendo desempenhar esse papel não só pela alfabetização em larga escala, mas pelo “letramento”¹⁸ de amplas camadas da população – o que permite, por sua vez, a configuração de um público mais amplo que o dos salões ou, na acepção de Dayan (2007) um público não contíguo, já se despreendendo da presença corporal. Mas, já que nada tem existência em si mesmo fora das nomeações e entendimentos humanos dos observadores – não há *a massa* e sim um fenômeno que recebe o nome de *massa* –, o que significaria este conceito “público” que está se delineando, ali no século 19, em suas linhas mestras?

Nesse quadro de configuração de existência, acontecem certos “ajuntamentos” em torno de obras midiáticas que, simultaneamente, participam de sua própria forma. Grande parte desses “ajuntamentos” corporais ou virtuais estão participando da *grande aventura romântica coletiva da invenção da nação*. Esse vivido compartilhado pode dar-se pela leitura em voz alta no mais recôndito dos lares, nos ambientes de trabalho, nos logradouros, cafés e até à sombra de árvores – como a famosa árvore de Cracóvia, no centro de Paris, descrita por

¹⁸ Letramento é uma palavra recém-chegada ao vocabulário da Educação e das Ciências Lingüísticas, pelos idos de 1980, apontando diferenças em relação à alfabetização *stricto sensu* e com ressonâncias de *literacy*, “estado ou condição que assume aquele que aprende a ler e a escrever” (Coelho, 2007). Segundo vários autores, o conceito contém a idéia de que a escrita traz conseqüências sociais, culturais, políticas, cognitivas, lingüísticas seja para o grupo social em que é introduzida, seja para o indivíduo que aprenda a usá-la. “Nessa perspectiva, o indivíduo adquire a ‘tecnologia’ do ler e do escrever, envolve-se nas práticas sociais de leitura e

Darnton (2005) como ponto de encontro de troca de comentários maledicentes sobre a vida sexual na corte – corroendo, assim, cotidianamente, a própria idéia de realza pelas piadas obscenas e canções irreverentes. Milhares de pessoas participando de forma singular de uma mesma experiência, no sentido que Dewey (2005) atribui a este conceito, algo da ordem do que abarca o que é simplesmente vivido mas que, ao mesmo tempo, se diferencia deste por receber um “acabamento”. A vida, para esse autor, não é uma marcha ou um fluxo de ondas ininterruptas.

Ela é comparável a uma série de histórias, “comportando cada qual uma intriga, um começo e uma progressão em direção ao desfecho, cada qual sendo caracterizada por um ritmo distintivo e marcada por uma qualidade única que a impregna em seu todo”. (Dewey, 2005, p. 60)

O “acabamento” que recebe o vivido em *uma experiência*, e que a diferencia das experiências em geral que não cessam enquanto se está vivo, significa a existência de “um movimento de um ponto a outro”, a “conclusão” que, por sua vez, “não é qualquer coisa isolada e independente: é o coroamento de um movimento” (Dewey, 2005, p. 62). O “acabamento”, é importante ressaltar, é mais da ordem do imaginativo, do estético, do que do propriamente racional. Para Dewey (2005) as emoções desempenham um papel importante na configuração da experiência.

Assim, a aventura da busca da identidade da nação, assentada na identidade do Povo que é a sua base acontece, em grande parte, no gesto partilhado dos leitores das obras românticas – em livro ou pelos jornais, através dos folhetins. Do caráter mutável, fluido, é que se pode nomear preferencialmente a emergência do público como uma “configuração”, no sentido que Marlin, em seu livro *Public e littérature au XVIIe e XVIIIe siècle*, citada por Quéré, como uma ficção e como forma devido a sua atuação incontrolável e aparência quase fantasmática: “sujeito fictício que remete ao conjunto virtual dos leitores e expectadores de

de escrita, que têm conseqüências sobre ele e alteram seu estado ou condições em aspectos sociais, psíquicos, cognitivos, lingüísticos e até mesmo econômicos” (Coelho, 2007).

uma obra ‘literária’, ou mais exatamente ao conjunto dos particulares suscetíveis de serem tocados – afetados, engajados, transformados pela publicação de uma obra ‘literária’” (Quéré, 2003, p. 114).

Ainda segundo Quéré, para Marlin a idéia de “público” trata-se sobretudo de uma “configuração de papéis”, uma “dramaturgia”.

Quem diz forma diz contornos morfológicos, seja uma unidade de ordem, regra de agenciamento de um todo, cuja estrutura, seja ainda uma totalidade significante irredutível aos elementos que a constituem; quem diz “configuração” diz organização, composição articulante e tendo em conjunto uma diversidade de elementos reconhecível como uma unidade. (Quéré, 2003, p. 114)

Nesta visão, algo está sendo partilhado entre os elementos que conformam a entidade “público”: a ação de ler, cada qual à sua maneira, em seu lugar de pertencimento. Assim, seguindo este raciocínio, o famoso motivo do quadro da leitora com um livro nas mãos (tantas e tantas vezes pintado), pode ser encarado não como a representação de um ato individual, mas de um “particular”, no sentido que lhe empresta Quéré: uma ação desenvolvida num quadro de possibilidades. Ausente do quadro, mas presente nas páginas do livro que a leitora folheia, está o produtor, o escritor que se dirige a esta leitora (ficcionalmente ou não). Ao buscar atingir o gosto desta leitora, não como indivíduo, mas como *particular*, os produtores das obras românticas rompem (têm que romper) com os pressupostos e regras rígidas da atividade literária clássica – e também participam na instauração de um novo pacto discursivo, regido por um novo contrato que aponta para um outro horizonte de promessas estéticas. Como se os romances prometessem: leiam-me e terão acesso a aventuras, amores postergados, viagens inauditas. Tudo numa linguagem simples e confortável.

Esse público, que Quéré (2003) aproxima da figura da “comunidade de aventura”, pela sua contingência e resultados imprevisíveis, está vivendo “uma experiência” (Dewey, 2005, p. 59) no sentido que poderá se transformar ao fim de certas leituras. Tal como a pedra que não

sairá ileso da experiência da queda de um terreno acidentado, incorporando as rugosidades do terreno, os buracos, os obstáculos que encontra em seu caminho, sendo ao fim, outra pedra, também estes leitores estão se transformando, adquirindo suas rugosidades numa direção absolutamente contingente, em que não se sabe de antemão o resultado. À diferença da pedra, os sujeitos dessa vivência poderão, ao fim dela, fazer uma reflexão – menos racional e mais imaginativa – e assim transformá-la em “uma experiência”.

Assim, ao romper com as regras rígidas do Classicismo, o Romantismo rompeu também com um pacto estabelecido, o da exigência de conhecimentos eruditos como condição de fruição da obra estética – já que a senha exigida para participar do jogo literário era uma certa familiaridade com a mitologia, o conhecimento de regras, um pouco de filologia. Ao romper com essas formas de expressão em nome do direito à originalidade, pela extravasão da subjetividade e pelo “entusiasmo”, os românticos estavam almejando também meios mais adequados para atingir um público mais amplo que estava, simultaneamente, se formando. Acrescida a esta “vontade de diálogo”, não se pode esquecer, está a crença na possibilidade de ascense rumo ao Absoluto, seja Deus nas alturas ou a pátria entre os homens. Impõe-se, nesse projeto de elevação da alma do leitor através da arte, ouvir o outro em sua materialidade, expressa em necessidades, valores, limitações culturais e de toda ordem. O leitor, ouvido em sua materialidade, expressa “com todas as letras” o desejo por um “texto de prazer”, que contente, provoque euforia: “aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura” (Barthes, 2006, p. 21-22). Completamente diverso do “texto de gozo” em que as pontes de acesso entre leitor e obra parecem ter sido dinamitadas:

Aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (Barthes, 2006, p. 22)

Naturalmente, o desejo do autor pela compreensão do outro, o leitor, também desencadeia pressões e tensões: levá-lo em conta significa situar-se na clausura dos limites impostos pela cultura, pelos valores de época e até por preferências menores e mesquinhas, bem como por preconceitos. Afinal, trata-se do outro em sua materialidade histórica, cultural. Ao mesmo tempo, como o público não é um somatório de leitores, termina por se apresentar como algo idealizado, fantasmático – por mais que as evocações à “cara leitora”, e ao “prezado leitor” encenem uma familiaridade que não existe nem nunca existirá. Afinal, mesmo que existisse um único leitor, face a face com o autor, ele não seria inteiramente compreensível ou manipulável. Assim como entre os homens e o mundo não há uma relação direta, também entre os sujeitos há a necessidade de uma intermediação exercida pelas palavras e sua interpretação – nunca definitiva.

Segundo Coutinho (2003), outra característica da literatura brasileira vai se esboçar em sua fase de configuração (do que Candido chamou de “sistema literário”). Acostumados a ritos e rituais em que predominava a palavra oral – conferências, pregações religiosas e políticas, recitações – os leitores brasileiros teriam se habituado a uma palavra que, mesmo escrita, carrega uma dicção oral. Assiste-se aí à conformação de um texto “escrito para ser lido”, o chamado “estilo de auditório” – o maior elogio para este tipo de texto é o de ter atingido o coloquial, a escrita permanecendo a reboque da fala. “A grande maioria dos nossos escritores, em prosa e verso, fala de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas” (Coutinho, 2003, p. 226).

No Brasil, as condições de existência de um público mais amplo vão surgir em meados do século 19 e coincidir com a emergência de um nacionalismo e de um papel social desempenhado pelo escritor, o de mediador entre a sociedade e o Estado. Estado que cedo vai perceber o potencial cívico dos literatos na construção da idéia de uma nação adequada à visão de mundo das elites e vai funcionar como patrocinador/limitador da elaboração dessa

imagem. A proximidade dos literatos com o Estado e com as classes dirigentes significou um patronato que, muitas vezes, se transmutou em cerceamento, mas também funcionou como uma espécie de público, como um ponto de referência.

Enfim, somadas as influências externas, um público não tão amplo e não tão culto quanto o europeu, a presença protetora e limitadora do Estado, o gosto pelo oral, e ainda a influência das leitoras através das revistas e jornais familiares, os serões domésticos em que se lia em voz alta, tudo isso confluiria, na visão de Coutinho, para a configuração de uma literatura “acessível como poucas”: “Poucas literaturas terão sofrido, tanto quanto a nossa, em seus melhores níveis, esta influência caseira e dengosa, que leva o escritor a prefigurar um público de mulheres e a ele se ajustar” (Coutinho, 2003, p. 229).

Esse público de modos femininos de ler deseja um texto *prazeroso* e demanda descrições de passeios pela rua do Ouvidor, pelas alamedas do Passeio Público, as modas usadas pelas mulheres da alta burguesia. Enfim, ele quer ter acesso ao seu cotidiano sob a nobre forma literária. É o poder do olho delimitando a visibilidade do social e o romance, espécie de “mapa literário” tornando concreto o país e a nação. “A distância é trazida de volta à terra: pode ser medida, compreendida; não é mais uma função do Destino, mas do sentimento” (Moretti, 2003, p. 334). Acrescentaríamos: a distância é povoada pela intervenção humana, suas obras e, mais que tudo, pelo olhar do narrador.

Esse público pode não ser culto, dado a poucas leituras, mas mostra saber do que gosta: consome avidamente narrativas que proporcionam prazer fabulativo, com descrições vívidas do cotidiano, o colorido dos cenários, tudo através de peripécias rocambolescas. A afirmação do romance como produto de venda em larga escala – comparando-se à circulação anterior, em salões da aristocracia – mostra muita semelhança com o que ocorrera um século antes, na Europa. Folhetins – os “romances picados” – publicados de forma seriada nos jornais de baixo custo, também repletos de aventuras, heroínas virtuosas e desgraçadas.

1.6 Alencar e o desejo do público

Nesse cenário de configuração de uma indústria literária incipiente, da formação de um público de massa, afirma-se o chamado patriarca da literatura brasileira, José de Alencar, com o projeto de fornecer à nação um mapa, um espelho onde se mirar. Ou melhor: oferecer um falso espelho em que, através da miragem criada, possa emergir jubilosamente, do corpo fragmentado do país, a imagem constituinte da própria nação. O *menos um* da origem, torna-se o dispositivo, “o artifício pelo qual o estilo de uma nacionalidade pode ser inventado” (Miranda, 1994a, p. 1056). Praticamente toda sua vasta obra, composta por 21 romances publicados, poesias, ensaios, artigos e peças de teatro, conflui para a realização desse projeto de constituição da nação brasileira.

O problema da língua, obstáculo intransponível a uma autonomia cultural completa, já que se escreve na língua do outro, do dominador, Alencar demonstrou saber ser coisa ingênua e impossível criar outra, inteiramente “brasileira”. Mas, herdeiro infiel, à língua herdada, ela mesma uma “nação fragmentária” (Miranda, 1994a, p. 1056), promoveu distorções, imprimiu ritmos, desenvolveu uma musicalidade própria. Com este gesto, tal como outros intelectuais latino-americanos instituiu seu *entre-lugar* em relação à cultura dominante européia, “graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o novo mundo” (Santiago, 1978, 18).

Nos romances urbanos, aproximou-a à língua falada do cotidiano dos brasileiros, o que lhe valeu acusações de desmazelo e incorreções. Enfim, criou, literariamente, uma língua com dicção nacional, ou “estilo nacional”. Já nos romances da chamada fase histórica e de lendas – catalogação criada por ele mesmo – usou e abusou de vocábulos de origem indígena, provocando estranhezas na língua portuguesa e prazeres sonoros pelo poético entranhado na prosa. A utilização de temas indígenas, sempre a exigir uma tradução promovida pelo autor,

pai zeloso da própria palavra escrita, tinha uma razão tática: no seu entendimento, a diferença de um povo estaria garantida ali, na fala e na linguagem escrita que expressa esta fala. “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspêra?” (Alencar, 2003, p. 19).

Quanto ao público, José de Alencar mostrou-se um autor atento às suas necessidades e desejos e estabeleceu um contrato eficaz com o mesmo, no sentido de um acordo entre emissor e receptor “que reconhecem que se comunicam e o fazem por razões compartilhadas” (Jost, 2004, p. 9). A fidelização deste leitor (almejada sempre por autores em qualquer época), em toda sua carreira literária, obteve-a através da chamada “atitude discursiva com o leitor”, oferecendo-lhe nas páginas dos romances o que efetivamente prometia: aventuras, descrições saborosas, uma pitada de erotismo, mistérios desvendados a conta-gotas.

Este contrato, ou pacto com o leitor,¹⁹ Alencar quebrou-o uma única vez e pagou o preço com a rejeição do mesmo público que o lia vorazmente e que, desta vez, rejeitou-o com indiferença: trata-se da peça “O jesuíta”, em que, aparentemente o patriotismo e o civismo tornaram-se evidentes demais, ocupando o primeiro plano da peça e com a ausência dos outros elementos a que o público reagia favoravelmente. De nada adiantou o autor esbravejar, como sempre fazia, pelas páginas dos jornais, clamando pela falta de interesse pelas coisas do país.²⁰

Entre os desejos de seu público, o que contemplou de forma mais eficaz e contundente foi aquele compartilhado pelos leitores do século 19, o de ter uma nobre origem. Ao olhar

¹⁹ Não vamos entrar, aqui, nos meandros da discussão sobre os dois conceitos “contrato” e “promessa”, utilizados por Charaudeau (2006) e Jost (2004) respectivamente. Em nossa leitura, apesar de diferenças, mas também de momentos de equivalência (reconhecidos pelo próprio Jost), eles podem ser utilizados de forma complementar: um contrato inclui uma promessa que, caso não seja cumprida, o autor pode sofrer sanções – como foi o caso de Alencar na peça “O jesuíta” (In: *Obras completas*).

²⁰ O atrito com o público – quando da exibição da peça de teatro “O jesuíta” deu-se em 1875. Diante do teatro vazio, da indiferença da imprensa e do público pela peça, criticou a falta de interesse de ambos por obras com temas nacionais. A obra, como sabemos, foi o pretexto ou o estopim para a famosa polêmica com Nabuco acerca, entre outras coisas, do significado do “nacional”.

para trás, para o passado da nação, do vazio Alencar fez *outra coisa*. À falta de uma origem cravada num passado remoto, inventou-a. Ofereceu a natureza brasileira exuberante em espetáculo grandioso, através de descrições que ficaram na memória de todos que o leram, como as primeiras frases da abertura de *Iracema*:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba.

Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros.

Serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas (Alencar, 1975, p. 15).

Na ausência de heróis vestidos de capas e espadas, plumas no chapéu, Alencar, segundo Santiago (1982), promoveu talvez “o melhor exemplo de recuperação do selvagem”, agora já não na lenda, mas no texto de cunho histórico, *O Guarani*, que criou um cavaleiro medieval em corpo indígena, Peri, mais nobre em sentimentos que toda a engalanada corte européia. O trecho da caracterização de Peri por D. Antonio Mariz é por demais conhecido: “Crede-me, Álvaro, é um cavaleiro português no corpo de um selvagem!” Na ausência de princesas em vestes vaporosas, presas em torres inexpugnáveis à espera do príncipe salvador, criou uma princesa indígena virtuosa, uma vestal, mas não tanto, capaz de seduzir o amado através de beberagens, e, em nome desse mesmo amor, trair o seu povo. Nada ingênuo como muitas leituras pressupuseram-no, Alencar mostra o conflito dessa relação entre portugueses e indígenas, separando os recuperáveis como amigos e aqueles que deverão ser considerados inimigos e destruídos.

Em *Iracema*, o drama da heroína resulta do fato de que pertence a uma tribo que é inimiga dos amigos de Martim. No entanto, este, elegendo-a como esposa, separa-a do grupo, fazendo dela elemento amigo e positivo. Após o massacre dos irmãos de taba, Alencar constrói belíssima frase para traduzir a angústia de Iracema: “Aquele sangue, que enrubecia a

terra, era o mesmo sangue brioso que lhe ardia nas faces de vergonha” (Alencar, 1975, p. 1094).

José de Alencar deu muito mais ao seu público: tramas complexas em que abordou a questão da relação do dinheiro na vida social, dos casamentos por interesse e até certas perversões sexuais. Se o público desejava descrições em que pudesse supostamente reconhecer-se, forneceu-as com fartura e maestria. Criou imagens de grande sedução e através delas efetivamente seduziu seus leitores.

Não me posso agora recordar as minúcias do traje de Lucíola naquela noite. O que ainda vejo neste momento, se fecho os olhos, são as nuvens brancas e nítidas que se frocavam graciosamente, afluindo com o lento movimento de seu leque: o mesmo leque de penas que eu apanhara, e que de longe parecia uma grande borboleta rubra pairando no cálice das magnólias. O rosto suave e harmonioso, o colo e as espáduas nuas, nadavam como cisnes naquele mar de leite, que ondeava sobre formas divinas. (Alencar, 2002, p. 34)

No entanto, é na atenção e perspicácia na descrição da moda feminina que ele se revela um atento observador cultural. Se Balzac é considerado o inventor da moda no romance, “o primeiro a perceber a sua íntima associação com o próprio ritmo da vida social e a caracterização psicológica” (Candido, 1997, p. 211), Alencar, profundamente influenciado por ele, trata a vestimenta feminina como elemento revelador do social e da vida interior das personagens. Foi sensível aos costumes, ao cotidiano e à moda.

Porém, mais que um observador documental, Alencar não se limita a listar elementos do vestuário feminino, adereços, materiais utilizados na confecção de trajes – mas, através deles, segundo Souza (2000), termina por traçar um itinerário do erotismo na sociedade da época. Já Macedo, seu antecessor, procede literariamente dessa forma documental, mostra a autora em *A moreninha*, ao informar ao leitor os custos da participação elegante de uma moça casadoira em um baile de gala da época, no final de 1849. A profusão de elementos desfila diante do olhar do leitor: escumilha para o vestido; o cetim para o forro do mesmo; o feitiço de Mme. Gudin, com enfeites e fitas; as luvas de pelica branca de Monsieur Wallenstein; os

sapatos de cetim; o cabeleireiro da casa de Monsieur Silvain; as violetas e cravos Glória de Londres para *o bouquet* e, claro, um porta *bouquet*. Tudo somado, Macedo faz as contas, a donzela deverá despende cerca de 184\$000.

Segundo a autora, “Macedo se limita a transcrever o real com fidelidade, mas sem imaginação” (Souza, 2000, p. 74) – o que não poderia, em hipótese alguma, ser o caso de Alencar, que preconizou contra a tendência dominante da época, que a aproximação do escritor com a realidade deveria ser mediada justamente por aquela faculdade. Apesar do enfoque também minucioso, ele mostra-se mais preocupado em lidar com a linguagem das roupas, o desvelamento da personagem através do uso de uma cor, um decote, uma jóia. Mais que “efeitos de real”, esses elementos são índices da psicologia de uma individualidade imersa em uma determinada cultura.

Por longas que sejam as passagens a seguir, vale a pena citá-las pela demonstração dessa “idéia figurada” de que trata Souza. As duas *toilettes* contrastantes vão mostrar a ambigüidade da personagem Lucíola, do romance homônimo. A duplicidade da personalidade revela-se na descrição do contraste entre uma *toilette* “branca e resplandecente e outra vermelha e preta”.

Fora o acaso ou uma doce inspiração, que arranjava o traje puro e simples que ela trazia? Tudo era branco e resplandecente como sua fronte serena: por vestes cassas e rendas; por jóias somente pérolas. Nem uma fita, nem um aro dourado, manchava essa nítida e cândida imagem. Creio antes na inspiração. Lúcia tinha no coração o germe da poesia ingênua e delicada das naturezas primitivas, que se revela por um emblema e por uma alegoria. Ela me dizia no seu traje, o que nunca se animaria a dizer-me por palavras, que estava tão pura como eu a tinha deixado, do contato de outro homem. (Alencar, 2002, p. 105)

Poucas páginas antes, a imagem da personagem havia sido descrita de modo totalmente diverso.

Lúcia [...] chegou-se ao espelho para dar os últimos retoques ao seu traje, que se compunha de um vestido escarlate com largos folhos de renda preta, bastante decotado para deixar ver as belas espáduas, de um filó alvo e transparente que flutuava-lhe pelo seio cingindo o colo, e de uma profusão de brilhantes magníficos capaz de tentar Eva, se ela tivesse resistido ao fruto proibido. (Alencar, 2002, p. 92)

As duas passagens contrastantes mostram que as descrições alencarianas não procuram realizar meramente uma descrição documental, mas traçam a presença do erotismo numa sociedade patriarcal puritana, dizem muito da situação da mulher nessa sociedade: seus limites e a fuga do erótico pelas fendas, decotes, adereços. O grande seduzido, nessas cenas, é o leitor de Alencar, que, ao abrir seus livros, já se predispunha a esse exercício de sedução.

Talvez não lhe fosse estranho lidar com o gosto, com as exigências do público. Quando ainda adolescente, teve a experiência, no ambiente familiar, de “leitor de romances” para senhoras – cena que ele imortalizou na pequena autobiografia *Como e porque sou romancista*. Na sala, ao fundo da casa, se reuniam a mãe, a irmã Dona Florinda e principalmente amigas, que se ocupavam com trabalhos de costura. Depois dos primeiros momentos dedicados à conversação, passava-se à leitura e José de Alencar era chamado ao “lugar de honra”. Naqueles momentos, pôde observar as “expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra algum mau personagem”. Eram tão efusivas essas demonstrações de apreço ou desagrado que, certa vez, chegando um parente, um padre, o mesmo teria ficado assustado com o choro que ouvira ao entrar

– Que aconteceu? Alguma desgraça? Perguntou arbatadamente.
As senhoras, escondendo o rosto no lenço para ocultar do Padre Carlos o pranto e evitar seus remoques, não proferiram palavra. Tomei eu a mim responder:
– Foi o pai de Amanda que morreu! Disse, mostrando-lhe o livro aberto.
(Alencar, 2005, p. 29)

Aparentemente, essas cenas de leituras de novelas e romances imprimiram, mais tarde, no espírito do escritor, a convicção de que a forma mais adequada para chegar à mente e ao coração do público seria o romance com toques folhetinescos, não mais os longos poemas épicos do tempo de Gonçalves de Magalhães. A experiência comunicacional da leitura face a face com aquele grupo restrito de senhoras terá, com certeza, representado um aspecto marcante de sua formação de escritor: como lidar com as exigências do público. Tal como na

Europa, quando da ascensão do romance, nos séculos 18 e 19, também no Brasil esse público irá se constituir eminentemente feminino. A ascensão do romance se deveu à sua capacidade de satisfazer a um público ávido por uma leitura mais fácil e, segundo Watt (1996), também por preencher o ócio da mulher burguesa que, em conseqüência de uma transformação econômica, liberou-a de trabalhos como ficar, tecer, fazer pão e cerveja, fabricar velas ou sabão, agora manufaturados e comprados em vendas e mercados. Cada vez mais, a partir do século 18, a literatura tornou-se “um entretenimento basicamente feminino”.

As mulheres das classes alta e média podiam participar de poucas atividades masculinas, tanto nos negócios como de divertimento. Era raro envolverem-se em política, negócios ou na administração de suas propriedades; tampouco tinham acesso aos principais divertimentos masculinos, como caçar ou beber. Assim, dispunham de muito tempo livre e ocupavam-no basicamente devorando livros. (Watt, 1996, p. 41)

O pacto de José de Alencar com o leitor ávido por “informação, conhecimento, distração e literatura fácil” (Watt, 1996, p. 48) irá resultar num caso de amor duradouro, principalmente porque seus livros, mais tarde, serão adotados em escolas e repetidamente apresentados como um momento de fundação da nação e da literatura brasileiras. Mas o autor também pagará um alto preço por esse amor. A história da recepção de sua obra será marcada por ambigüidades e contradições (Boechat, 2003). Incluído, muito cedo, no cânone nacional, muitas vezes será desconsiderado pela acusação de, em nome do sucesso, render-se ao gosto de um público pouco exigente em termos literários. Candido (2004a, p. 58), por exemplo, reconhece sua habilidade narrativa, sua capacidade de criar “situações simbólicas muito eficientes e notável adequação da linguagem”, mas chega a afirmar que ela teria se dado apesar de “concessões ao gosto médio”. Em outras leituras críticas afirma-se a validade do seu projeto político às custas de um apagamento textual, ou seja, da negação do reconhecimento de sua autoconsciência literária – o que, de resto, iria, como se viu, na contramão de todo um programa estético romântico. Em outras, ainda, acusa-se a ele, e a todo romantismo brasileiro,

pelo escapismo dos temas abordados, de não ter propiciado uma boa compreensão da realidade nacional, da realidade da sociedade escravocrata em que vivia. Essa visão que cobra uma suposta fidelidade ao romance europeu, ao seu modelo canônico, se esquece – ou não sabe – que o signo em sua travessia cultural, em sua repetição em outras localidades de cultura, nunca é o mesmo, ao contrário, torna-se “em cada prática, diferente e diferencial” (Bhabha, 1998, p. 230).

Afinal, teria Alencar fornecido apenas ilusões aos que o liam? Seriam aquelas belas imagens apenas simulações venenosas que, ao cabo, afastaram o povo brasileiro da compreensão de seus reais problemas? Talvez a questão não tenha tanto interesse, pois “simulacros podem ser encarados como horizontes culturais reais, se houver quem o faça”, como nota Sommer (2004, p. 167).

Era exatamente isso que os brasileiros desejavam na época de Alencar, e que, *aparentemente continuam desejando*: elementos indiscutivelmente locais para o momento de fundação da história brasileira. Entre outras razões a preferência dada pelos brasileiros aos índios idealizados de Alencar pode ser uma reação à política cultural de um país ávido por indícios de uma tradição autóctone legitimadora. (Sommer, 2004, p. 172, grifos meus).

Talvez fosse mais produtiva uma leitura que se acercasse do romantismo brasileiro e da obra de Alencar com uma outra mirada. Em vez da “crítica policial” que caça as semelhanças e o descompasso com a estrela brilhante do modelo europeu, estabelecer como valor crítico a diferença (Santiago, 1978, p. 21). Ao intentar realizar uma obra edificante, para por ela elevar a auto-estima de um povo em uma determinada época, o escritor produziu na clausura dos costumes e valores de uma época. Afinal, o *sujeito* escritor tanto impõe valores através de seu texto, quanto valores lhe são impostos pela forma discursiva que ele põe em movimento.

Tanto parece o sujeito a descoberto no texto, quanto desaparece nas malhas intertextuais. Retomando um discurso de que se pretende mestre, mas que lhe escapa na sua totalidade, porque já foi escrito e repetido antes dele, o escritor passa a ser um mero elemento também discursivo, diferente portanto do seu desejo individual no ato de inscrição. O escritor só pode ser encontrado numa análise feita por um terceiro do seu próprio discurso. É este terceiro que, movimentando o discurso de Alencar, diz da sua importância política hoje. (Santiago, 1982, p. 114-115)

Assim, convivem em Alencar dois projetos interligados de forma absolutamente original: o projeto político nacional e a procura do contato com o público leitor, praticamente a formação de um público leitor brasileiro. Para conseguir seu intento, estabeleceu um pacto com este público, em formação, um diálogo nos limites do possível: a forma adequada, o romance, escrito numa linguagem mais acessível, mais coloquial, com temas e cenários propícios à consecução de seu projeto artístico-político. Limites que talvez fossem os seus próprios, homem de seu tempo, vivendo na clausura do pensamento de uma época, a sociedade patriarcal escravocrata brasileira, em meados e fins do século 19. Escrevendo para um público tão conservador quanto ele mesmo, criou, muitas vezes, tradicionais finais de punição. Mas, outras vezes, também pareceu ludibriar este público, através de finais ambíguos, como o de *O guarani*. A desapareção, no horizonte das águas, do tronco de palmeira que leva Peri e Ceci, tanto pode conduzir a um futuro amoroso, em alguma ilha paradisíaca, metáfora do futuro da nação miscigenada, como simplesmente à morte e ao soçobrar do projeto nacional.

Essa ambigüidade teria sido cultivada por Alencar em muitas de suas obras, dificultando e até impossibilitando leituras peremptórias e unitárias. A própria criação do “feudo” de D. Antonio Mariz, uma espécie de “Portugal livre” em *O guarani*, seria uma delas: a localização temporal do romance em 1582, quando Portugal estava sob jugo espanhol, governado pelos Filipes, seria uma situação inusitada, uma hierarquização ambígua, “pois o Rei que está em Portugal é falso” (Santiago, 1982, p. 108).

O verdadeiro Rei é interiorizado: interiorizado no Senhor (que assim pode desobedecer ao falso, preservando em si o verdadeiro), interiorizado na Nova Pátria (o pedaço de terra é Portugal livre). Ambigüidade da liberdade: tanto é livre a terra sob o poder de D. Antonio de Mariz, quanto o foi sob o poder do “rei das florestas”. No encontro dessas duas nobrezas sairia o chefe da nação tropical. Não é esta a leitura que deve ser feita de Moacir, em *Iracema*? Não é esta a razão de ser das interpretações gênero Brasil-mestiço? (Santiago, 1982, p. 104)

Outro exemplo da ambigüidade cultivada de Alencar tem sido apontado como a descrição da relação hierárquica entre os rios Paraíba e Paquequer, na abertura do romance. O primeiro, volumoso, indômito; o segundo, quase um pequeno riacho, elemento decorativo naquela corte feudal em pleno interior brasileiro ainda não desbravado. Uma frase de *O Guarani* é muito citada como exemplo desse contraste entre culturas: “Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se aos pés do suserano” (Alencar, 1964, p. 27). Para Santiago, o que os leitores de várias épocas não têm percebido é que o Rio Paquequer, apesar de pequeno e de vassalo do “rei das águas”, é altivo e sobranceiro diante dos *rochedos*, que passam a funcionar, no texto, como vassalos de um vassalo. “Alencar sempre divide e subdivide para classificar hierarquicamente, estabelecendo relações infinitas de diferença, como se estivesse nos dizendo que não há possibilidade de uma repetição do mesmo dentro de qualquer sistema. A altivez e a humildade” (Santiago, 1982, p. 105).

Cabe ao leitor determinar o final de *O guarani*, *happy end* ou tragédia, como o de tantas outras. Não se trata de configurar a existência de uma relação ingênua entre a literatura de Alencar e o leitor, cuja função, seria “se deixar enganar”. No limite, escritor e público românticos estão implicados em um pacto ficcional de que ambos compartilham conscientemente: o pressuposto de que a arte não pode oferecer a realidade. Diante dessa impossibilidade, o gozo com a literatura se instala, e ao leitor fica reservado um papel muito mais ativo do que a crítica historiográfica em geral lhe atribui.

Alencar já havia advertido aos críticos que o consideravam um “escritor de gabinete” por não promover a descrição adequada – a boa imitação? – ser seu intento literário muito diverso do de um Cooper, por exemplo, que, na observação do indígena, se mostrava “realista” e apresentava-o “sob o aspecto vulgar” (Alencar, 2005, p. 61). No seu caso, a proposta literária seria inteiramente diferente, mais assumidamente artificial, e o selvagem representava “um ideal que o escritor intenta poetizar” (Alencar, 2005, p. 61).

Nessa leitura, o público não se apresenta como um obstáculo à realização de uma obra maior e sim como dado da realidade, o Outro sempre presente no discurso, pois não é o alvo da comunicação, mas seu fundamento.²¹ O escritor, consciente do caráter de artifício da obra literária, oferece-lhe, conscientemente, “paraísos artificiais” (Boechat, 2003). E o leitor, através de um “consentimento de ilusão” (Tacca *apud* Boechat, 2003, p. 148), frui desses paraísos, realizando assim o seu desejo. Através desse movimento em direção ao leitor, desse pacto ficcional, dá-se um processo de democratização da literatura, que fica mais ao alcance de amplas camadas da população. Fica também diminuído o abismo entre arte erudita e de consumo, e a literatura se coloca como mais um direito do ser humano, entre tantos outros, como alimentação, moradia, educação. E o direito ao prazer estético literário é o que justamente lhe confere humanidade, segundo a visão de Candido (2004a).

Quando criança, conta Alencar em *Como e porque sou romancista*, realizavam-se serões em um aposento ao fundo de sua casa, reuniões secretas com vistas a entregar a D. Pedro II o exercício antecipado de sua maioridade. Enquanto os homens deliberavam gravemente sobre os destinos da nação, sua mãe providenciava o preparo de chocolate com bolinhos, que eram servidos por volta de vinte e uma horas. Impertinente, o menino queria saber “o que ia fazer ali aquela gente” – ao que a mãe lograva-o com histórias ou nem respondia.

Até que chegava a hora do chocolate. Vendo partir carregada de tantas guloseimas a bandeja que voltava destrocada, eu que tinha os convidados na conta de cidadãos respeitáveis, preocupados dos mais graves assuntos, indignava-me ante aquela devastação e dizia com a mais profunda convicção:

– O que esses homens vêm fazer aqui é regalarem-se de chocolate.
(Alencar, 2005, p. 26)

Sob a bandeira das mulheres, atento à sensibilidade feminina de que são portadoras privilegiadas, mas não exclusivas, Alencar oferece ao seu público também composto por homens um projeto de nação através da sedução do *chocolate* literário – sem o subterfúgio do preâmbulo da sizudez da reunião política masculina.

²¹ Cf. França (1998), que desenvolve, em *Jornalismo e vida social*: a história amena de um jornal mineiro, a idéia de que, no processo comunicativo, a recepção está na base do processo, marcada que é por um trabalho de realização (*acolhimento*) a partir do discurso do outro.

CAPÍTULO 2

PACTOS E ENCENAÇÕES

Na modernidade, várias formas artísticas e técnicas expressam e participam da constituição de uma nova temporalidade em que o belo, como “promessa de felicidade”,²² não está atrelado ao único e absoluto, mas exhibe uma dupla dimensão.

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro apazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. (Baudelaire, 2004, p. 10)

Na modernidade, em que se constituem novas formas de organização social, políticas e hábitos, que demanda novos dispositivos²³ e formas de representação, o romance é a expressão por excelência da burguesia, a forma artística que melhor representa o mundo do trabalho organizado em torno do capital e do lucro, da exploração da mão-de-obra trabalhadora, das relações políticas e sociais derivadas desse estágio do capitalismo. Algumas formas de sociabilidade desenvolvidas pela burguesia foram exaustivamente representadas pelo romance – mas ainda é possível deter-se sobre essas configurações de manifestações da ordem do gratuito que promovem a estetização do mundo burguês,²⁴ aspectos de uma relação de quase imanência entre o romance e uma classe. Numa determinada visão, a sociedade

²² Baudelaire citando Stendal em *Sobre a modernidade* (2004).

²³ Estamos utilizando o conceito de “dispositivo” no sentido que Mouillaud lhe atribui em *O jornal*: da forma ao sentido (p. 34-35), de lugar material ou imaterial nos quais se inscrevem os textos, com uma forma que é a sua especificidade, “um modo de estruturação do espaço e do tempo”. O dispositivo é uma espécie de “matriz” com potência de impor sua forma aos textos que nele se inscrevem. Pode-se perceber na acepção de Mouillaud reverberações da concepção foucaultiana de dispositivo que, segundo Mattelart, em *História das teorias de comunicação*, (p. 97-98), remete à idéia de organização e rede. Segundo ele, o conceito de dispositivo em Foucault designa um conjunto heterogêneo que engloba discurso, instituições, arquiteturas, decisões regulamentares, leis e medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas.

²⁴ O conceito de sociabilidade empregado nesta análise em duas acepções: a do sentido dicionarizado, daquilo “que pode ser unido”, “qualidade sociável”, “maneiras de quem vive em sociedade” (*Novo dicionário Aurélio*,

constituída por extrema pluralidade num permanente vir-a-ser pelas interações do ser humano em suas variadas formas de “estar com um outro, para um outro, contra um outro” (Simmel, 1983, p. 168), e não sendo essa realidade mutável apreensível em sua totalidade, talvez o mais profícuo para sua compreensão seja ajustar o foco do olhar num *close*, ali onde ela se encena em ato, isto é, na pulsação da vida cotidiana, nas múltiplas formas de interação entre os indivíduos. As interações, sucintamente definidas por Simmel (1983) como “ações mutuamente determinadas”, promovem as infinitas maneiras de os indivíduos ficarem juntos, em sua sociação – e a sociabilidade é apenas uma das formas de sociação, em que prevalece o lúdico, a gratuidade das ações humanas.²⁵

Nessa percepção do social, a sociabilidade ocupa um lugar central na compreensão da comunidade, entendida como espaço de relações intersubjetivas, onde a vida é efetivamente vivida e reside o “humano comum”, a “humanidade compartilhada”. Exatamente por seu caráter de gratuidade, a sociabilidade representa uma espécie de suspensão das chamadas condições reais de existência, regida por um “como se” e funcionando, portanto, como algo da ordem do ficcional. Nesta lógica, uma conversa, num encontro social, significa uma prática que, por momentos, tem a potência de colocar artificialmente entre parênteses o próprio mundo real. Mais que isto, a conversação, esta “pequena fonte invisível que ecoa em todo o tempo e em todo o lugar”, torna-se o lugar privilegiado do mais eficiente transmissor de idéias entre os indivíduos, tanto para reforçar uma opinião, como no sentido de desgastar, “roer” incessantemente a “falésia da tradição” (Tarde, 1992, p. 82).

1986, p. 1602) e aquela, mais restrita, de Simmel (1983) que se detém no minúsculo da vida cotidiana e considerada por seu autor como o verdadeiro “cimento” das relações humanas em sociedade.

²⁵ Para Simmel, a sociedade se efetiva sob formas de sociação, os indivíduos interagindo uns em relação aos outros. As formas de sociação, segundo o autor, são preenchidas por conteúdos ou interesses, impulsos, não havendo a possibilidade de existência de formas vazias ou de conteúdos sem formas. Para ele, o que ocorre, às vezes, é a perda do sentido de determinadas formas que, no entanto, continuam existindo como sombras do que foram ou significaram, como certos rituais esvaziados do sentido e da utilidade que tiveram um dia. Também há as formas que adquirem autonomia e passam a valer por si próprias, como a arte, que surgiu de determinadas necessidade práticas e desconectou-se delas.

A sociabilidade é como um jogo, geralmente realizado entre pares – as desigualdades, nessas atividades, podendo provocar experiências dolorosas, alerta Simmel – o jogo de “jogar a sociedade”, que possui uma ética e estética próprias. Dele, o indivíduo não pode participar simplesmente exibindo atributos objetivos como poder ou autoridade, nem manifestar cenas de desespero ou o obsessivo esforço do convencimento. Caso essa ética e estética não sejam rigorosamente seguidas, o frágil encantamento do encontro pode ser quebrado, imiscuindo-se a possibilidade da dissolução do jogo. Em vez daqueles atributos objetivos, o indivíduo deve participar do jogo com “o melhor de si”, portando qualidades pessoais: um certo charme, a desenvoltura de conduzir uma conversa, a habilidade de contar histórias, a arte da escuta, o talento de tocar um instrumento, o exercício da sedução. Frágil como uma bolha de sabão – a qualquer momento pode desfazer-se o fascínio que liga as pessoas nesse jogo – a sociabilidade, ao mesmo tempo, é poderosa, o cimento que produz a “liga” entre os seres humanos pelo puro prazer de estarem juntos.

Assim, para além das chamadas necessidades “concretas” do mundo da política e do trabalho, haveria a sociabilidade, uma forma praticamente autônoma de interação entre os seres humanos – o que não significa estar descolada ou desconectada do real, do chamado contexto, mas certamente não determinada por ele de uma vez por todas, ao contrário, sempre em movimento de configuração, no perpétuo jogo de “jogar a sociedade”. Nessa perspectiva, a literatura, em sua não utilidade imediata, também participa do jogo, narrando e constituindo simultaneamente uma modalidade de experiência moderna, a burguesa, que ocorre em diálogo com outras formas de “estar juntos”, em acordo ou em conflito com as grandes estruturas.²⁶

Grande parte do sucesso da empreitada literária moderna viria desta capacidade de reproduzir

²⁶ Cf. Maia, que, em “Sociabilidade: apenas um conceito?” (*Geraes. Estudos em Comunicação e Sociabilidade*), mostra a preocupação de o pesquisador que utiliza o instrumental conceitual de Simmel não perder a conexão entre o minúsculo das interações simmelianas e as estruturas do macro, da totalidade. Preocupação até certo ponto compartilhada por nós, embora também manifestemos outro tipo preocupação: além da dificuldade de estabelecer o que seja exatamente este macro, esta totalidade, ao estabelecer-se esta conexão não se retire

e criar, ao mesmo tempo, a sociabilidade burguesa, um espelho em que ela se cria e se mira, embevecida consigo mesma.

Mas como se configura essa nova forma de sociabilidade que interpela por uma nova representação? Como teria ocorrido o encontro entre um novo gênero literário, essas novas formas sociais e as aspirações de uma classe ascendente? No final do século 18, pós-Revolução Francesa, várias fronteiras começam a ser deslocadas, iniciando-se uma distinção entre o *dentro* e o *fora* das paredes do lar, a alteração dos limites de exposição do corpo do indivíduo. Mais do que isto: amplos grupos de pessoas, novas formas de *ajuntamentos*, iniciam o partilhamento de experiências conjuntas que, a partir daí, receberão vários nomes e conceitos. Nessa nomeação do fenômeno “ajuntamento de pessoas vivendo uma experiência comum”, conceitos, rótulos e definições serão criados e etiquetados a ele. No estudo desse fenômeno, Habermas como que cravou uma bandeira neste território intelectual, sendo impossível passar por ele sem se referir ao seu clássico *Mudança estrutural da esfera pública*. Até porque não é possível se estudar algo como surgimento de um “público” sem este estar desconectado de algo denominado como “espaço público”.

Como alertam vários pensadores nos últimos quarenta anos de existência da obra, tornou-se um tema em si mesmo. Embora não faça parte da principal preocupação deste trabalho o aspecto eminentemente político do conceito habermasiano e até diferindo de sua perspectiva, ativemo-nos a alguns aspectos de sua obra mais conhecida, a um uso de informações de caráter histórico, para logo em seguida afastarmo-nos desse autor pela perspectiva adotada, radicalmente outra.

Assim, de maneira geral, constata-se que essa convivência mais conjunta em torno de produtos midiáticos naturalmente não foi um processo abrupto, envolvendo mudanças históricas que podem ser remontadas ao fim da Idade Média e em que, ao longo do tempo, a

justamente a força do micro, para não se cair apenas em uma espécie de conciliação confortável entre micro e macro.

idéia de “público”²⁷ tomou múltiplos e concorrentes significados. Porém, apesar dessa variedade, a partir do fenômeno historicamente localizado do surgimento da burguesia, a idéia de público passa a expressar prioritariamente a capacidade de potencialmente promover uma visibilidade e uma acessibilidade, “em princípio, a qualquer um,” e “em contraposição a sociedades fechadas” (Habermas, 2003, p. 14). Visibilidade e acessibilidade que promovem a circulação de corpos e palavras em espaços cada vez mais amplos.

No processo de surgimento e consolidação da burguesia, tanto em sua visibilidade quanto em seu acesso às informações, evidenciam-se necessidades econômicas que fazem emergir um estado racionalmente administrado, voltado para a eficaz cobrança de impostos e manutenção de exércitos permanentes. O rude cavaleiro, com suas bandeiras e bravura demonstrada nos campos de batalha, assim como o nobre rural e autônomo em seu domínio fundiário são substituídos na corte do príncipe pelo *gentleman* com sua formação humanista, e talentos que o tornam potencialmente mais “divertido e falante” (Gadamer *apud* Habermas, 2003, p. 22). A circulação do corpo do cortesão, do *honnête homme*, se dá cada vez mais em espaços mais recolhidos, parques e salões dos castelos, já que a aristocracia abandona, aos poucos, a teatralização pública da simbolização do poder real para o povo que “nada tinha a fazer exceto ficar olhando, e divertia-se à beça” (Alewyn *apud* Habermas, 2003, p. 23). Mesmo do lado de fora do castelo, o povo não está completamente excluído, mas presente nas ruas, apenas os banquetes burgueses de homenagem exclusivos se dão a portas cerradas. A mentalidade burguesa começa a diferenciar-se da mentalidade da corte e sua exibição permanente da intimidade. O próprio quarto do rei é o cenário de promoção do mais íntimo à exposição pública, a cama real exposta como num palco, separada dos espectadores apenas por uma barreira de poucos metros. Ali se encena, todos os dias, o espetáculo do dormir e do acordar do rei. Para além da materialidade simbólica da cena, sua face *pública*, pode-se dizer,

²⁷ Houve tempo, por exemplo, segundo Habermas, em *Mudança estrutural da esfera pública*, que o sentido de tornar público significava “requisitar ao senhor”, tão imbricados estavam os destinos dos vassallos e dos

o espetáculo tem o poder de assegurar mesmo àqueles que não estão ali, *in presentia*, ao povo de maneira geral, que a vida continua em sua normalidade através dessa apresentação do corpo real, do desempenho seguro de suas funções básicas.

As cidades como centros comerciais passam a exercer funções culturais que anteriormente eram prerrogativas da corte, que se torna cada vez mais uma fachada de poder em sua decadência, e em sua extrema “chatice” (Trevelyan *apud* Habermas, 2003, p. 47). As cidades representam como que territórios livres de convivência, promovendo encontros nos salões e cafés entre membros da aristocracia com intelectuais da burguesia ascendente – uma mistura que vai se mostrar explosiva, pois as conversas terminam derivando para o exercício apaixonado da crítica. Tudo isso possibilita o desenvolvimento de uma nova sociabilidade em que contam menos as insígnias de origem, a hierarquia da posição de classe e mais as palavras bem dispostas numa argumentação. “Contra o cerimonial das hierarquias impõe-se tendencialmente a polidez da igualdade” (Habermas, 2003, p. 52) Essa paridade promovida pela autoridade do argumento afirma-se contra a hierarquia social e, por fim, para o espírito vigente à época, significa – ou deseja significar – a igualdade do “meramente humano”.

É na esfera íntima da família, porém, segundo alguns autores, que se origina a privacidade no sentido moderno, apresentando-se ela como o *locus* privilegiado da formação das subjetividades, sua suposta harmonia parecendo repousar na união amorosa entre os cônjuges: ela se apresenta como um modelo de convivência a todos os homens. Porém, mesmo ressaltando que ela não é, como deseja se iludir, livre das coações e injunções do meio, exercendo, pelo contrário, funções muito precisas de acumulação de capital e de reprodução numa sociedade capitalista, a família burguesa, alerta Habermas (2003), não pode ser encarada como algo apenas da ordem do ideológico. Efetivamente, chama ele a atenção, ali está se desenvolvendo uma subjetividade antes impensável e pouquíssimo explorada. As

mudanças na arquitetura das residências traduzem os novos tempos, os espaços coletivos encolhendo e os cômodos individuais, os quartos, ampliando-se em número: o isolamento passa a ser bem visto. “A linha entre a esfera pública e a privada passa pelo meio da casa. As pessoas privadas saem de seus quartos de dormir para a publicidade do salão: mas uma está intimamente ligada à outra” (Habermas, 2003, p. 62).

Na família, que, segundo Perrot (2003) emerge “triunfante”, a autoridade paterna, quase que absoluta até então, sofre um processo de corrosão pelas leis emanadas do Estado, entre elas a do testamento: daí por diante, a representação da morte do pai, “a cena mais grandiosa, mais carregada de tensões e significados, dentre todas as cenas da vida privada” (Perrot, 2003, p. 128), perderá muito em dramaticidade.²⁸ “O leito do moribundo já não é o leito das últimas vontades: estas são regulamentadas por lei” (Perrot, 2003, p. 128). O mesmo patriarca, enquanto vivo, perde o pleno direito ao corpo dos filhos, que podia espancar brutalmente, e ao das mulheres, que podia aniquilar, fazendo “justiça” com as próprias mãos “quando necessário” – isto é, principalmente por suspeita ou confirmação de adultério. Essa figura paterna que assombra a imaginação está presente em várias culturas e religiões, não sendo apenas católica: é igualmente protestante, judia, atéia, burguesa e profundamente popular.

A paternidade, para os proletários, constitui simultaneamente a forma mais elementar de sobrevivência, patrimônio e honra. A classe operária se apropria da paternidade/virilidade, essa clássica visão da honra masculina oriunda das sociedades rurais tradicionais, e sobre ela edifica parte de sua identidade. (Perrot, 2003, p. 129)

Simultaneamente às alterações jurídicas que tanto impacto provocam na vida familiar, o Estado passa a ditar regras sobre a maneira correta de educar os filhos e a prescrever cuidados requeridos à manutenção da saúde. O que antes parecia ser da ordem do natural, do simplesmente vivido, tal como criar filhos, manter o corpo saudável para o exercício do

trabalho ou dos prazeres, torna-se objeto de aprendizado, suscetível a prescrições. Viver torna-se uma técnica a ser apreendida – daí o sucesso dos manuais de comportamento, principalmente junto à burguesia que está construindo seu estilo de vida, saindo dos quartos para os espaços públicos, mimetizando, em parte, os modos aristocráticos. Já a aristocracia, ao alvorecer da Revolução, teve que se cobrir de negro e cinza, portar insígnias revolucionárias para se adequar aos novos tempos, aprendendo (ou conformando-se) a vestir-se com sobriedade: laços, fitas, rendas e jóias forçosamente abandonados são apropriados pela burguesia que adquire, aos poucos, modos mais refinados.

A população rural, por sua vez, mimetiza os modos dos cidadãos – o que não significa um processo de homogeneização pura e simples, pois o processo de mimetização é atravessado pelos valores sobreviventes. Mesmo que parte significativa da população rural se transfira para a cidade, as redes de convivência e de apoio reafirmam os valores morais originários do campesinato. As grandes cidades tornam-se espaços de conflitos entre os valores recém-adquiridos e os outros herdados, em estado latente nos indivíduos. Muitas vezes, segundo Perrot (2003), a força do desejo do indivíduo se quebra contra as forças de granito do grupo.

Em 1828, *Le Journal de Débats* divulga um crime passional. Uma jovem operária de dezenove anos, filha de alfaiates, cortejada por um colega de trabalho com vinte anos, que a acompanha até sua casa “segurando-lhe o braço”, conta o fato à sua família: pode se casar com ele? Deliberam, julgam que o rapaz não tem seriedade nem talento suficiente; o pai o considera de “má aparência” e acha que não tem o ar que um alfaiate deve ter”. “Ao que parece, eu julgava amá-lo”, diz a jovem, “mas como meus pais não queriam, renunciei.” Então vem a recusa, e segue-se o assassinato cometido pelo pretendente rejeitado. (Perrot, 2003, p. 136).

Se a realidade constitui-se em perpétuo movimento e não estagnação, naquele momento histórico as mudanças pós-revolucionárias estão ocorrendo celeremente e a vida está se reinventando a olhos vistos. No processo de consolidação da burguesia como uma

²⁸ Obviamente a autoridade paterna não se extingue por completo: conforme a autora, a morte continua a ser o momento privilegiado das transferências de poder, reuniões, conciliações e “novos rancores derivados da injustiça do desfecho” (Perrot, 2003, p. 129).

classe que inclui grandes e pequenos proprietários, comerciantes, empresários, funcionários, profissionais liberais, a ritualização de uma rotina vai ocupar um lugar privilegiado. Uma simples refeição em família torna-se um espetáculo a ser fruído, o símbolo de um cotidiano elevado à grandeza da celebração da vida. Dois processos ocorrem simultaneamente: a literatura abandona a cultura clássica como referência de imitação, deixando de lado a grandeza do épico, e o cotidiano, por seu turno, deixa de ser banal para se transformar em algo da ordem do maravilhoso. “O cotidiano, por essência banal, assume um valor positivo se as ninharias que o compõem são convertidas em ritos dotados de uma significação sentimental” (Martin-Fugier, 2003, p. 194).

Assim, no espaço burguês, a repetição inerente à rotina aponta para um além do cotidiano através do ritual que dilata o momento pelos preparativos que sua efetivação implica. Realizado, aquele momento perfeito torna-se objeto de conversação, de memórias. Um presente que carrega, potencialmente, a promessa de um tempo futuro. “O prazer está na espera dos momentos que pontuam o dia. A ritualização confere seu valor de felicidade ao acontecimento destinado a se transformar em lembrança” (Martin-Fugier, 2003, p. 195).

Para os rituais tornarem-se “lembranças capitalizadas”, passíveis de serem acionadas voluntariamente, o próprio tempo precisa ser domesticado. Os momentos significativos passam a ser depositados em “cadernetas de poupança”, arquivados em baús de memórias sob a forma de palavras, telas, películas. Os diários registram minuciosamente a passagem dos dias e as transformações da experiência dos indivíduos. A pintura eterniza a vida que passa fugazmente através dos motivos dos retratos, das reuniões familiares, dos encontros da vida mundana como bailes populares, salões, bailarinas, cafés, cenas campestres em que se enaltece uma sutil sofisticação recém-adquirida. A invenção e disseminação da fotografia promovem a comercialização em larga escala do registro desses momentos felizes: a

representação perde sua aura de objeto único, raro, porém ganha em democratização do acesso às emoções do passado, virtualmente promotoras de um futuro à mão.

Adquirir e afixar sua própria imagem desarma a angústia; é demonstrar sua existência, registrar sua lembrança. Bem encenado, o retrato atesta o sucesso; manifesta a posição. Para o burguês, familiarizado com o papel de herói e pioneiro, não se trata mais, como fora outrora para o aristocrata, de inscrever-se na continuidade das gerações, mas de criar uma linhagem; ele deve portanto inaugurar seu prestígio por meio de seu êxito pessoal. (Corbin, 2003, p. 423)

No limite, o próprio tempo está sendo apropriado e reconfigurado pelas necessidades emergentes da burguesia. Anteriormente ao final do século 19, o tempo de Paris é distinto dos tempos locais: os relógios, os sinos das igrejas, marcavam os andamentos singulares de cada região. “O que se assiste durante o século XIX é um conflito entre a hora parisiense e as horas regionais, disputa que revela as contradições da formação de uma cultura nacional francesa e os impasses para a consolidação da modernidade” (Ortiz, 1991, p. 235). Novidades como o transporte ferroviário vão provocar mudanças na convenção da marcação do tempo, na unificação dos horários, inaugurando “uma cultura na qual a pontualidade é fundamental” (Ortiz, 1991, p. 235). A partir de 1891, na França, os relógios – mais que sinal de riqueza, de civilidade –, passam a marcar em uníssono a temporalidade do capitalismo de troca em larga escala. Tempo e espaço estão se reconfigurando, tornando-se matéria mensurável, pontuados por lembranças: batismos, celebração da comunhão, casamentos, festas de Natal, a morte, o funeral, o luto familiar – tudo é motivo de representação para a burguesia, orgulhosa de sua sofisticação recém-adquirida. A burguesia é uma espécie de *parvenue* no mundo da cultura.

No espaço exterior ao lar, o capital domina igualando tudo a mercadorias, inclusive o próprio trabalho do homem; no interior, a vida se estetiza, o sujeito nele tentando imprimir seus rastros pessoais. “O interior precisa ser a marca da individualidade. A casa é o que diferencia os homens, pois é na casa que ele pode exteriorizar a sua diferença e unicidade, pondo aqui uma poltrona, ali o retrato dos pais, acolá um enfeite” (Waizbort, 2000, p. 408). Nesse processo de formação do homem moderno que se sente esmagado por um exterior que

homogeneiza e indiferente, o interior passa a ser um refúgio decorado segundo seu gosto e necessidades, podendo ter “aquele colorido pessoal, inconfundível, que nasce da singularidade desse indivíduo” (Simmel *apud* Waizbort, 2000, p. 408).

Para esse mundo cotidiano estetizado existir, é necessária a idealização da mulher, o *anjo do lar*, agente da felicidade burguesa, excluída do espaço público mas exposta nos salões com suas rendas e jóias. Idealizada por um lado, demonizada por outro, a mulher é representada segundo os desejos e temores do homem. Trata-se de um “primado da palavra masculina”, uma “retórica do corpo”, que opera a pré-dica feminina pela “elevação da alma e do fervor do gesto” (Corbin, 2003, p. 451).

É assim que a dona de casa, reunindo a família em volta da mesa em horários determinados, é apontada como a melhor agente da felicidade: ela rege o ritmo do tempo privado, imprime-lhe uma regularidade e preside sua execução. (Martin-Fugier, 2003, p. 194).

Naturalmente, nesse mundo burguês nascente, nem tudo é celebração, alegria, luzes e flores. Por vezes o corpo, esse Outro do sujeito, irrompe na cena da suposta felicidade doméstica com seus reclames nada nobres. Se o pudor e a vergonha parecem reger os comportamentos, esse Outro, exprimindo-se em suas demandas, em seus achaques, parece, segundo Corbin (2003) pôr “as manguinhas de fora”, ameaçar a intimidade preservada a tanto custo e vigilância: o receio de soltar gases em público faz as mulheres desenvolverem a chamada “doença verde”, uma espécie de constipação; médicos mencionam a “ereutofobia”, “mórbido pavor de não poder impedir o rubor de subir às faces” (Corbin, 2003, p. 450).

No futuro, quando as mulheres manifestarem o desejo de passar da condição de representadas para aceder à condição de criadoras de representações, esses anjos do lar e seus temas femininos, sua docilidade sob controle, deverão ser mortos a golpes de caneta, alertara Virgínia Woolf, que irá preconizar a necessidade de as escritoras terem “um quarto para si”.

Isto só irá acontecer mais tarde, bem mais tarde – mas algo já está começando ali, no século 19, pequenas cenas de rebelião doméstica.

2.1 Desejos discursivos

Mas o que deseja, em termos ficcionais, esse novo público leitor oriundo de amplas camadas da classe burguesa? Antes: como teria irrompido na cena literária o fenômeno “público”, um *outro* cujo desejo, daí por diante, não poderia mais ser ignorado? A relação entre público e literatura, o diálogo que ela trava com outros discursos, entre eles o jornalístico, pode ser examinada na França²⁹ de fins do século 17 e durante o 18 como exemplo das trocas amorosas, por vezes conflituosas, entre textos e leitores.

A noção de público transforma-se de uma vaga noção de “pessoas em geral”, mencionada no Littré,³⁰ para uma das últimas acepções incorporadas ao dicionário, em 1684, de “numerosas pessoas reunidas para um espetáculo”, já tomando, neste sentido, a idéia de “audiência”. A entrada em cena do público, numa sociedade altamente hierarquizada, “em processo de livrar-se de sua homogeneidade” (De Jean, 2005, p. 65), dá-se simultaneamente ao murmúrio das cantigas satíricas e anedotas que provocam a corrosão da figura do rei e dos poderes atribuídos a ela. Precursoras das notícias publicadas em jornal (mais passíveis de controle por parte do Estado), as *nouvelles* tratavam principalmente da vida sexual da realeza e circulavam clandestina e livremente por diversos *media* e de diferentes formas, oral, manuscrita e impressa, entrelaçados numa espécie de “sistema multimídia”,³¹ não havendo

²⁹ A escolha da França como país estudado deve-se à sua força irradiadora cultural nos séculos 18 e 19 para Europa, vários países do Oriente e da América Latina.

³⁰ Conferir o estudo realizado por De Jean sobre o surgimento do fenômeno público em *Antigos e modernos* (2005) no qual a autora faz um rastreamento da interação do mesmo com os jornais que estimulavam a polêmica sobre os romances publicados em folhetins.

³¹ O termo é do historiador Darnton que, em *Os dentes falsos de George Washington*, se detém sobre esses primórdios de comunicação de massa, na França de Luís XV. Para ele, a afirmação de que se vive em uma “era da informação” soa pretensiosa e sem sentido, já que a informação sempre circulou, segundo os meios de comunicação que a sociedade de então dispunha.

sentido em separá-las, nem os leitores procedentes de diversos públicos que também se misturavam. O mais importante a destacar é que essas mensagens circulavam à margem, fora da lei do Antigo Regime na França. O público francês, que vinha se constituindo desde o século 17, se expande enormemente no próximo, desenvolvendo certas peculiaridades. “Era curioso a respeito dos negócios públicos e consciente de si próprio como uma nova força na política – isto é, como opinião pública – ainda que não tivesse voz alguma na condução do governo” (Darnton, 2005, p. 49).

A curiosidade sobre a vida do rei e da aristocracia, aparentemente uma mesquinha sem importância, termina se evidenciando como algo de caráter político, revelando a degradação da monarquia através da ridicularização dos seus costumes amorosos e sexuais (considerados licenciosos pelo povo), como também, por exemplo, do próprio cetro pelos relatos, “tão frouxo quanto o pênis real” (Darnton, 2005, p. 85). Cantigas, anedotas, “fofocas”, circulando nas ruas, nas tavernas, nas conversas, em meio a muitas risadas, vão corroendo a sacralidade da instituição real e irão se mostrar, com o tempo, um sistema de comunicação decisivo para o colapso do regime.

O processo de comunicação se dava de diversas maneiras em muitos ambientes. Sempre envolvia discussão e sociabilidade, portanto não era uma simples questão de mensagens transmitidas por uma linha de difusão a receptores passivos, mas sim um processo de assimilação e reelaboração de informações em grupo – isto é, a criação de uma consciência coletiva ou opinião pública. (Darnton, 2005, p. 77)

Gestada no mesmo contexto e em contraposição a um restrito grupo detentor do poder e das interpretações de mundo, a idéia de público, desde seu surgimento, representa potencialmente uma ameaça à ordem estabelecida, portando uma noção de “perigo”, de representar “uma força incontrolável” (De Jean, 2005, p. 68). Nessa visão, a idéia de público parece não esconder inteiramente uma ligação atávica com as multidões, em sua voracidade e mesmo violência, como apontou Tarde (1992). No imaginário, é como se o público tivesse se originado da multidão, dela se destacado, mas restasse sempre a possibilidade de a ela poder

retornar, àquela procedência selvagem. Para os opositores das transformações políticas e literárias em andamento, a nova forma do romance devia ser extinta porque “promiscuamente pública” ameaçava a própria fundação da república das letras tal como era entendida. O romance significava uma consulta ao desejo dos leitores, um reconhecimento de sua capacidade de expressão.

Representava, na verdade, o pôr em prática do principal credo moderno: o de que os leitores não-especializados, todos que desejassem – nas palavras de Perrault – terem confiança em seu “entendimento pessoal”, seu julgamento pessoal, eram capazes de pensar por si próprios em lugar de seguirem cegamente os ditados dos eruditos e da tradição erudita. (De Jean, 2005, p. 94)

O ataque ao romance moderno significa, portanto, ir contra a democratização da crítica literária que os jornais promoviam, um processo que, no entendimento dos intelectuais conservadores, representava não só a constatação do perigo que rondava a república das letras, mas que “a própria república, *la chose publique* – beirava um colapso” (De Jean, 2005, p. 65).³² Perigoso para alguns, o público, no entanto, é encarado por outros, os escritores modernos, como “uma força potencialmente beneficente a ser apelada, valendo a pena ser conquistada” e “orientada” pela crítica (De Jean, 2005, p. 68). Presença incômoda, o público constitui-se numa força à qual não se pode mais ser indiferente.

Assim, os escritores que pretendiam escrever para camadas mais amplas que o círculo restrito da aristocracia, constataam a necessidade de transformar o que parecia estabelecido para sempre: a própria noção de literatura. Isso significava tanto o abandono da cultura clássica como referência incontestável a ser imitada, quanto seu conhecimento e domínio como senha de entrada no texto literário. Esses intelectuais se dispõem a aprender com a massa anônima dos leitores a exploração de outros temas e novas formas de linguagem. Tudo

³² Certos romances publicados nas páginas de jornais da época provocam verdadeiros debates virtuais acerca das atitudes dos personagens e do andamento das narrativas. O proprietário do *Mercurie Galant*, em 1678, informa que recebia cerca de quinhentas a seiscentas cartas por mês de seus leitores. Entre eles, ao final do romance *Princesse de Clèves*, em janeiro de 1679, um grupo *sui generis* envia suas opiniões em conjunto: os “padeiros de Gonesse” (De Jean, 2005, p. 100).

isso não se dá sem conflitos, já que obviamente o debate acerca da questão estética, naquele momento, implica relações de poder. A aristocracia começa a se perceber ameaçada por uma nova classe ascendente, a burguesia, que manifesta não só interesses econômicos e políticos específicos, mas também o desejo por uma visibilidade através da imposição do seu gosto, um *mau gosto* para o paladar aristocrático, em espaços anteriormente havidos como sagrados. “Público” passa a significar não só “audiência”, mas “audiência crítica”, “no sentido de um grupo reunido tanto para avaliar opiniões conflitantes dos críticos literários profissionais quanto para formular seus próprios julgamentos” (De Jean, 2005, p. 69). Aos valores tidos como eternos de um reduzido grupo aristocrático, contrapõe-se o direito de amplas camadas sociais.

Assim, nas chamadas “guerras culturais”, do fim do século 18, entrincheiram-se em posições antagônicas os *antigos*, voltados para a defesa intransigente do culto e da imitação dos clássicos, tidos como acima de qualquer crítica, já que encarados como perfeitos, e os *modernos*, envolvidos na transformação do fazer literário. Na estratégia de ganhar um novo público que emerge com a recente alfabetização das massas e novas condições e formas de leitura, os temas ligados aos *sentimentos* ganham evidência, praticamente dominando a cena literária. A burguesia percebe que suas próprias qualidades mais profundas estavam encontrando expressão na intensidade emocional e no teor introspectivo desses romances (Hauser, 2003, p. 564). Os sentimentos, notadamente os de cunho amoroso, sexual, ganham tal prevalência nas narrativas literárias, que se pode afirmar ter o amor assumido, naquele momento histórico, uma determinada configuração enquanto prática ritualizada e representação. Segundo De Jean (2005), o amor, como elemento literário, teria sofrido uma mudança de *tropos*, deslocando-se da alma, sede dos sentimentos cristãos mais elevados, para o coração, em que se misturam sensações de ordens diversas, palpitações que enunciam, de modo confuso para o personagem, pulsações físicas, eróticas. O coração passa a representar

um lugar de onde o sujeito passa a observar a si mesmo, tornar-se objeto de si, constatando a presença de sensações díspares, desencontradas, obscuras. No ato encenado literariamente de dobrar-se sobre si mesmo com o intuito de vasculhar as próprias atitudes e sentimentos, presencia-se o momento privilegiado da invenção do homem, delineando-se, na expressão de Foucault (1999, p. 536), “na orla do mar, um rosto de areia”, delineamento do sujeito moderno que está como que emergindo das sombras, constituindo-se simultaneamente em sujeito e objeto.

Paralelamente ao deslocamento da alma para o coração como sede dos sentimentos, as emoções e seus correlatos como paixões, ternura, sensibilidade, invadem a cena literária, conturbando a tranqüilidade da cultura clássica baseada na contenção, na medida, na *temperança* herdada dos gregos, o tão enaltecido heroísmo viril. Talvez não por acaso, tanto em francês como em inglês, o significado original do termo “emoção”, em meados do século 17, era o de “uma agitação política ou social” e uma *émotion populaire* tinha o significado de um levante político de origem popular.

Então, nestes dois países, nos meados do século, o termo foi transferido do terreno político para o afetivo. É difícil não ver a significância do fato de que, nas duas nações marcadas no século XVII por levantes e revoltas, a linguagem moderna das emoções foi explicitamente gerada neste espírito de insurreição política. Em seu conceito inicial, cartesiano, o termo emoção, central ao vocabulário moderno afetivo inglês, conotava uma forma de turbulência interna tão ameaçadora quanto um levante popular. (De Jean, 2005, p. 124)

Através dos jornais populares, o público leitor (e ouvinte) acompanha a querela envolvendo formas literárias e as novas questões abordadas. Ele se manifesta escrevendo e emitindo opiniões a respeito do andamento de romances publicados sob a forma de folhetins, da “atitude” de certos personagens, de temas como adultério, lealdades, mentiras convenientes.³³ Boa parcela desse público, na França, é constituída por mulheres que, numa

³³ Conferir em *Antigos contra modernos* (2005) a querela acerca dos classicistas e dos escritores que propunham novas formas literárias como a prosa e a abordagem de temas considerados não elevados.

determinada leitura, exercerão influência na configuração da chamada “esfera pública”³⁴ e na própria configuração do público leitor. Como Watt mencionou em ensaio que se tornou clássico, *A ascensão do romance* (1996), a liberação das mulheres burguesas de certas atividades domésticas (através da industrialização e acumulação de capital que possibilitava a contratação de serviçais para a realização de tais atividades), constituiu-se na base para a formação deste novo público – e de suas demandas literárias específicas.

A literatura passa a não ser mais uma atividade intelectual restrita a luxuosos salões e a obra literária, para horror de uma classe que detinha o privilégio da escrita, sua fruição e interpretação, prazeres intelectuais reservados apenas aos pares, torna-se algo comercializável e acessível a muitos. O livro torna-se uma mercadoria, a literatura, um “negócio” como tantos outros – uma realidade inaceitável para muitos, mas para a qual os folhetins parecem apontar incomodamente com muita nitidez.

Em suma, a “boa” literatura – a que dá isso e aquilo, tudo e o resto, a que não regateia naquilo que narra, mesmo se ela é apressada na maneira de dizê-lo, a que dá impressão de valer o que se pagou por ela. Enfim, a literatura popular do século XIX era comercializada em grande escala e por pessoas que não queriam jogar dinheiro fora. Criticaram aqueles que esticavam o texto para vender mais. Sejam agradecidos àqueles que chamaram a atenção sobre ela. Eles sabiam que a literatura era uma coisa que se comprava. (Foucault, 2002, p. 375)

Tão logo esse público leitor adentra ruidosamente pela cena literária, torna-se evidente que seu desejo diante do texto é de outra ordem: a demanda é por uma narrativa diferente, por uma outra linguagem. Daí que os “antigos” invistam contra os “modernos” por tudo que eles representam: a evanescência do poder da aristocracia, a ameaça da introdução de um *mau gosto* no ambiente cultural e certa *feminização* da própria literatura que vai implicar numa redefinição da própria subjetividade. A encenação de certa subjetividade dá-se principalmente

³⁴ Habermas, criador do conceito não atentou especificamente para a questão de gênero na formação do espaço público, embora tenha ressaltado a proeminência das mulheres nos salões e sua ausência nos cafés, espaços eminentemente masculinos. Darnton em “As notícias em Paris: uma pioneira sociedade da informação” (2005) revela o papel de mulheres da aristocracia como Mme. Doublet que, em 1750, mandava copiar e distribuir por Paris e nas províncias múltiplas edições dos boletins com os mexericos da corte – *nouvelles à*

pela eleição do amor como a grande motivação e razão de ser da vida. A prevalência do tema amoroso conforma-se ao gosto de um público eminentemente feminino e resulta muito diversa da abordagem dos clássicos, que teriam sido parcimoniosos na concessão deste tipo de sentimento a seus personagens. A crítica da época investe contra a representação de protagonistas masculinos em atitudes lânguidas, chorosas, posturas melancólicas; perspicaz, ela percebe que essa representação pode significar uma nova demarcação, menos rígida, de convivência entre os gêneros masculino e feminino. Algo da ordem do afetivo estava ali sendo inventado – ou nomeado – pela força constitutiva e material do simbólico.

Esta crise moderna da subjetividade nos força à eterna questão controversa da relação entre palavras e coisas: podem os fenômenos existir antes das palavras que os descrevem? Se podem, devemos examinar se os franceses *sentiram* diferentemente uma vez que tiveram acesso aos termos *émotion*, *sentiment* e *sensibilité*. Evidências em áreas tão diversas quanto a medicina, a literatura e a teologia indicam que foi este o caso ou, ao menos, que os indivíduos tornaram-se capazes, como diríamos hoje em dia, de terem acesso a possibilidades afetivas antes não registradas. (De Jean, 2005, p. 138)

Toda uma fragilidade se coloca à mostra, incompatível com um ideal de dignidade masculina a ser zelado. Uma herança que transmite o legado exemplar de uma linhagem de heróis que se enfrentam em duelos mortais, guerreiros que combatem deuses e armadas: a cólera quase divina de Aquiles provocada pela apropriação injusta de Briseida, uma escrava num butim; a coragem de Heitor morrendo em combate diante dos muros da cidade sob o olhar paterno real em vingança pelo corpo despedaçado do amigo Pátroclos, sem um túmulo, exposto pelos inimigos às intempéries e aos cães; a bravura de El Cid, combatendo os mouros infiéis mesmo depois de morto, apenas um corpo amarrado a um cavalo – enfim, o desfile grandioso dos exemplos de bravura masculina disseminados pelas páginas dos poemas épicos. Um heroísmo masculino que parecia eterno. Até então.

main. Essas *nouvelles* passaram a ser impressas em 1777, constituindo, nas palavras de Darnton, uma espécie de *best-seller* no comércio clandestino de livros.

Simultaneamente ao processo de transformação da literatura, o jornalismo, que participa dele ativamente como veículo das discussões populares, também está à procura da especificidade para sua linguagem, de uma “palavra distinta” na expressão de França (1998, p. 28). Tendo-se destacado primeiramente da prática informal do “dizer” cotidiano, da palavra corporal dos contadores de história, o jornalismo vai se impor enquanto uma atividade com características particulares. O segundo passo é destacar-se de instituições como a Igreja e a Universidade, ao proceder de forma inteiramente diversa: enquanto o poder de ambas reside no sigilo, no segredo, no mistério, o jornalismo se firma como atividade publicizadora, divulgador de informações.

A terceira e última distinção diz respeito ao desprendimento das suas circunstâncias de enunciação. “O regime de informação marca a extração do fato de seu contexto e a descaracterização das marcas dos locutores. A palavra se destaca, pouco a pouco, tanto do muito particular quanto da identificação acentuada com grupos de locutores” (França, 1998, p. 29). Ao se subtrair da ação contada, o locutor vai voltar o olhar para um segundo observador, o leitor, e passar, junto com ele, a estabelecer uma experiência comum, a de observadores de um terceiro, o acontecido. Ao se dirigir a este outro, o leitor, o jornalismo procura enviar-lhe o que Mouillaud (2002) chama de “fato envelopado”, uma maneira adequada de narrar o acontecido a fim de que esta “carta” não se extravie pelo caminho, pela incompreensão ou desinteresse do leitor pela “mensagem”. Incorporam-se assim, paulatinamente, ao fazer jornalístico, características como a objetividade, a singularidade dos fatos e a atualidade. Porém, embora necessárias, apenas essas características não explicam satisfatoriamente a relação que o jornalismo estabelece com seu público. Atrair o leitor cotidianamente, manter sua atenção fugidia, estabelecer uma “liga” com ele, trata-se de uma empreitada que também envolve artimanhas de sedução textual. Daí que o jornalismo, após firmar-se como empreendimento de massa (possibilitado pela alfabetização das massas trabalhadoras e pelo

barateamento do produto pelas inovações tecnológicas), acercou-se da literatura e passou a utilizar seus recursos para “fisgar” a atenção dispersiva do leitor infiel. Este parece sempre predisposto a mudar de página, de jornal – seu olhar é errante, sua atenção, efêmera.

Assim, no século 19, romance e jornalismo se encontram razoavelmente próximos e se estabelecem conjuntamente como produtos voltados para amplos públicos. No processo, o romance incorpora novos temas e abordagens diferenciadas para seduzir o leitor; já o jornalismo, empreendimento sério, voltado num primeiro momento para um público eminentemente masculino e elitizado, tanto em termos econômicos quanto culturais, passa a oferecer doses cotidianas de emoção para capturar a atenção também das mulheres, as “caras leitoras”, para sobreviver enquanto negócio. Com o tempo, para satisfazer o apetite cada vez mais feminino do público (pois os homens também liam os folhetins), o jornal publica, em suas páginas, os chamados “romances fatiados”, os folhetins e o *fait divers*, essa forma de notícia que, segundo Barthes (1992) mistura o bizarro, o improvável, em que convivem elementos díspares e contrários: o padre que é preso num prostíbulo; o ladrão que é assaltado. Finalmente, a estrutura do *fait divers* incorpora-se à linguagem do próprio jornalismo e passa a reger, em larga escala, todo o fazer jornalístico. A partir daí, como afirma Sodré (1996), o *fait divers* irá sempre como que espreitar o jornalismo. Não basta alguma coisa acontecer para se tornar notícia, um “fato envelopado”: o acontecimento narrado tem que romper com certa lógica da existência, conter preferencialmente algo de inusitado, provocar espanto. Os critérios de noticiabilidade³⁵ mostram que esse algo tem de se mostrar grande ou pequeno demais, significar *muito* ou *muito pouco*: chover muito ou quase nada; causar impacto a grande número de pessoas. Como se a existência representasse uma superfície lisa e nela o acontecimento irrompesse, provocando surpresa, espanto. Um avião irrompendo no céu de

³⁵ Wolf (1995) desenvolve os critérios que norteiam a imprensa em *Teorias da comunicação*, não só em suas exigências editoriais como também a exequibilidade da realização das matérias jornalísticas.

uma área indígena isolada é um acontecimento; num aeroporto metropolitano, faz parte da rotina.

No entanto, os critérios de noticiabilidade, só funcionam (no sentido de provocar uma leitura interessada) se estiverem ancorados a uma narrativa que tenha ritmo, *andamento*, personagens atraentes – que provoque, enfim, emoção, suspense, espanto, curiosidade. Finalmente, todo este conjunto estratégico deve convergir para o leitor, estabelecer com ele as bases de um pacto de convivência amigável. Os recursos textuais deverão ser acionados de modo a facilitar o percurso de seu olhar pelo texto: este deve se dar de forma atenta, mas sem a atenção concentrada exigida por um discurso científico, ou a veneração requerida por um discurso religioso.

2.2 Modos românticos de ser

O Romantismo, de maneira geral, implementou efetivamente a proposta de alargamento do público leitor pelo caráter maleável do romance que propiciou o desenvolvimento de peculiaridades em cada país que se consolidou. Certas características do romantismo funcionam como uma constelação de referências – cuja regência pode se dar por afinidade ou por oposição. Uma delas é a recusa de um materialismo crescente com um pragmatismo que impregna tudo, uma comercialização da própria vida que se transforma, no caso da classe trabalhadora, em mão-de-obra posta à venda. No romantismo alemão, talvez o exemplo mais radical de expressão romântica de renovação formal, a literatura será veículo de críticas contundentes ao nascente sistema capitalista com sua sobreposição do dinheiro aos sentimentos, a conseqüente acomodação da vida burguesa e, principalmente, o casamento contratado, considerado mero arranjo de interesses, um símbolo do *status quo* contra o qual cumpre investir todas as forças intelectuais.

Todos esses aspectos são tratados, num primeiro momento, através de uma forma literária experimental que significou a crítica e o rompimento com os modelos narrativos estabelecidos. Para compreendermos a extensão das diferenças entre os dois romantismos literários praticados, o alemão e o brasileiro,³⁶ suas formas de expressão, convém deter-se um pouco sobre ambos. Dessa comparação fica mais nítida a maleabilidade da forma estética do romance e a sua capacidade de adaptação a diferentes realidades e a diferentes públicos.³⁷

De início, o momento histórico vivido em ambos os países configura-se de modo muito diverso. A Alemanha, fragmentada em reinos, principados e ducados provoca na intelectualidade existente a busca por uma literatura nacional com características próprias que confira uma unidade ao fragmentário e singularize a nação no cenário europeu. O Brasil, no tempo de pós-Independência, experimenta um surto de nacionalismo que implica o desenvolvimento de uma literatura de cunho exemplar, voltada para a difusão de um orgulho nacional em confronto com Portugal, diante do qual deseja se afirmar e se diferenciar.

Da diferença fundamental entre os dois contextos resultam projetos literários completamente distintos – e que só deveriam ser comparados à luz da consciência das singularidades e forças em jogo. Também os cenários em que esses projetos literários se desenvolvem devem ser reconstruídos. Na Europa do início do século 19, pós-Revolução Francesa e Revolução Industrial, o sistema capitalista encontra-se praticamente consolidado, o que significa a presença das massas no cenário político, a multidão baudelairiana, a presença do *flâneur*, do dândi e de outras figuras representativas de um cosmopolitismo. A imprensa, como salientou Anderson (1994), é o amálgama imaginário da diversidade da sociedade, a

³⁶ A escolha da comparação entre os dois romantismos deve-se ao nível de experimentação estética alcançado na manifestação literária alemã, embora se tenha a consciência de que a influência maior, no Brasil, deve-se ao romantismo francês. Mas, mesmo quanto a este, o francês, ficam nítidas as diferenças pela diversidade dos projetos literários em questão, como fica claro no estudo de Pinto, *A vida selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar* (1995), uma comparação entre o processo discursivo de Alencar e aquele que é considerado – até por ele mesmo – sua maior influência, Chateaubriand.

³⁷ Retiramos as principais idéias desta comparação do estudo de Volobuef, *Frestas e arestas: a prosa de ficção - Romantismo na Alemanha e no Brasil* (1999), que realiza uma minuciosa comparação entre os romantismos alemão e brasileiro.

“liga” entre experiências individuais e coletivas tão díspares, fator de união de projetos nacionalistas frente a outros projetos, multidões e interesses.

No Brasil, por volta de 1850, em que o romantismo começa a afirmar-se pela prosa,³⁸ o ambiente da corte é formado por elementos opostos, contraditórios. Ao mesmo tempo que, segundo Alencastro (2004), representa o maior mercado de escravos existente no mundo depois do Império Romano, o Brasil cultivava pelas suas elites, um francesismo que, para além da cópia das modas parisienses expostas nas lojas da rua do Ouvidor, também tinha a vida rural francesa como paradigma de civilidade para uma sociedade tropical e escravagista.

A um modo de vida caracterizado por uma cultura camponesa rica, menos desequilibrada que a da Itália, menos rústica que a da Espanha e Portugal, mais densa que a da Inglaterra, mais presente que a da América do Norte. Folhetins, operetas e romances vindos da França difundiam a imagem de um modo de vida rural, conservador e equilibrado, entrelaçado de aldeias e pequenas cidades nas quais o padre e o militar, quando havia casernas, apareciam como personagens de prestígio. (Alencastro, 2004, p. 43)

Apesar do lugar acanhado – ou por isso mesmo – que o país ocupa no cenário internacional, desenvolve-se o desejo de criar um império nos trópicos nos moldes europeus. A presença de um imperador não só é um elemento de garantia do sucesso da imitação, como um anteparo ao verdadeiro Outro da nação emergente, a América Latina com seus governos instáveis, golpes de Estado e uma pobreza incômoda da qual o Brasil queria manter distância cultural. A vida na corte, foco irradiador de cultura e referência, sob certos aspectos é desoladora: ao lado de palacetes, prédios públicos imponentes, ruas sem pavimento, infectas, e a presença ubíqua e ameaçadora de uma massa escrava – os escravos estão dentro de casa, nas ruas, se espalham copiosamente por todos os lados.

A corte do Rio parece, segundo impressões registradas de alguns viajantes, uma imensa cidade africana. Nela, os contrastes ficam mais nítidos: imitando a Paris burguesa e clássica, a realidade local oscila entre bairros elegantes com palácios majestosos, edifícios

monumentais, amplas avenidas e as sujas e fétidas ruas do trabalho escravo. Gradativamente vão sendo implementados a arborização (1820), o calçamento de paralelepípedos (1853), em que passaram a circular os tálburis, a iluminação a gás (1854), a rede de esgoto (1862), o abastecimento domiciliar de água (1874) e bondes puxados a burro (1859). Numa sociedade cada vez mais urbanizada, as livrarias se multiplicam, o consumo de livros aumenta – resultado do desenvolvimento das tecnologias de impressão. Esse consumo tinha sido precedido por um comércio livreiro incipiente de poucas livrarias e poucos títulos dedicados principalmente à política e à economia. Nos idos de vinte – mais precisamente na manhã de fevereiro de 1824 – havia desembarcado no Rio de Janeiro, “entre o calor do verão e a brisa do mar”, o livreiro e editor francês Pierre Plancher que vinha trazendo na bagagem máquinas e centenas de livros com as “novas idéias francesas” – leituras principalmente conservadoras sobre a Revolução Francesa e seus desdobramentos – desembarcando na Praça do Paço, “em meio ao burburinho de escravos, soldados, quitandeiras e das cargas retiradas das embarcações” (Morel, 2005, p. 23). É a chegada das revoluções às prateleiras da rua do Ouvidor, embora para poucos: o preço de um livro podia chegar ao valor de um bom escravo. Trinta anos depois, os livros se tornam mais acessíveis e, através dos jornais, a literatura dissemina-se para um público mais amplo e de interesses variados. Esse público era bem diverso daquele atingido, nos anos vinte, pelo velho editor bonapartista e suas obras jurídicas e políticas.

Todas essas transformações urbanas propiciam novos hábitos de comportamento e de consumo. Ao mesmo tempo que alguns lugares entravam em decadência pelo acanhamento das ruas, o mau cheiro dos esgotos, o comércio de secos e molhados misturado ao da moda, surgia a mística rua do Ouvidor, “o símbolo dileto dessa nova forma de vida em que se pretendia nos trópicos imitar a mesma sociabilidade das cortes ou dos mais recentes bulevares

³⁸ Para os estudiosos, de maneira geral, o início do Romantismo, no Brasil, dá-se com a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, em 1837.

européus” (Schwarcz, 1998, p. 107), com suas lojas de modistas francesas, floristas, joalheiros, charuteiros. Iniciam-se os passeios à tarde, os chás nas cafeterias elegantes, as indumentárias de tecidos finos, ingleses, modelos femininos vindos de Paris. No Brasil de imensas florestas, terras desérticas, de uma quase totalidade de população rural, surge aquele ponto de civilidade, aquelas centenas de metros conformando uma rua com ar europeu, uma espécie de rua Nevski, nos trópicos: os homens com ternos escuros e bengalas, mulheres com saias amplas e longas, chapéus pequenos e xales de seda vindos da Índia, os cabelos arrumados no salão do senhor Charles Gignard e perfumadas com as essências da perfumaria Desmarais. A rua como palco de encenações de uma sociabilidade em que as mulheres dão o colorido e são exibidas como trunfos do sucesso da burguesia. Já o ambiente europeu masculino, intelectual, se materializava principalmente nos cafés, tabacarias e nas livrarias Garnier e Laemmert, em discussões políticas, econômicas e literárias.

O que fazem esses homens e mulheres que passeiam, se encontram ou se olham na rua do Ouvidor? Vão aos cafés *Alcazar*, *Belle Helène* e de *la Paix*, à confeitaria *Carceler*, tomar chá ou, dependendo do calor, tomar sorvete em forma de pirâmide. Ou aos restaurantes almoçar por volta das dez da manhã, ou jantar às quatro da tarde uma boa refeição brasileira: sopa, bife, arroz com galinha, espinafre, marmelada e doce de figo. A refeição termina com um cálice de vinho do Porto, frutas, pudim com laranja ou arroz de leite de canela. A ceia, quase sempre em casa, acontecia por volta das oito da noite. “Para uma corte de modos afrancesados a análise ligeira dessa relação é no mínimo reveladora. Marmelada com vinho do Porto, sopas com arroz e canelas... temperos e frutas dos trópicos” (Schwarcz, 1998, p. 107). Mesmo a rua do Ouvidor é cercada por uma população escrava que dá aquele ar africano à corte. Ela é apenas um ponto na imensidão do país, mas é ali que se concentra grande parte das representações literárias do que se convencionou se chamar “Brasil”.

Mas não era só a rua do Ouvidor que concentrava as atenções locais. A cidade fluminense, sede da corte, passará a funcionar como um pólo centralizador e difusor

de costumes para todo o país, além de se transformar no cenário principal em que se desenrolava a dramatização da vida social na boa sociedade. (Schwarcz, 1998, p. 110)

Com os grandes fazendeiros de café erguendo casas senhoriais no campo e na cidade, está pronto o palco para o exercício da sociabilidade dos salões, concertos, reuniões, festas – sendo a corte, no entanto, o local privilegiado da sociabilidade, do “jogo de jogar a sociedade”.

Mas é na capital, durante os anos de 1840 a 1860, que se cria uma febre de bailes, concertos, reuniões e festas. A corte se opõe à província, arrogando-se o papel de informar os melhores hábitos de civilidade, tudo isso aliado à importação dos bens culturais reificados nos produtos ingleses e franceses. Nas casas os homens jogam voltarete, gamão, xadrez e *whist*, e os moços o jogo da palhinha. Já as mulheres divertem-se com jogos de prenda, de flores, do bastão, do amigo ou amiga e do lenço queimado (Schwarcz, 1998, p. 11).

O teatro, com seus camarotes, suas regras e restrições, é a extensão dessa convivência mundana, onde se encena, em algumas noites, *Lucia de Lamermoor*, “o mais sublime poema da melancolia”, segundo o Alencar cronista (*apud* Schwarcz, 1998, p. 111), aonde se vai, principalmente, “para ver e ser visto”.

Mas se o teatro era um dos divertimentos mais refinados da corte, nos bailes e serões as diversões ocorriam mais soltas – a sociedade carioca experimentando “as maravilhas da convivência social” (Schwarcz, 1998, p. 115). A circulação do corpo burguês pelos espaços públicos exige refinamentos antes impensáveis. Alencar, em uma de suas crônicas, enumera as muitas maneiras de se empunhar um leque, dependendo dos objetivos da mulher: seduzir, afastar, repelir com veemência (Alencar, 2003, p. 254-260). O salão do sobrado urbano ou nas sedes das fazendas também é espaço privado da sociabilidade que torna visível a representação da vida familiar. Ali se exerce, com esmero, o jogo da civilidade, pois, para a cena se desenrolar como expressão privilegiada da pose social, os cronistas da época ressaltam que há exigência do domínio de muitas qualidades:

A de receber ou preparar um ambiente de cordialidade e espírito; a de entreter uma palestra ou cultivar o humor; a de dançar uma valsa ou cantar uma ária, declamar ou inspirar versos, criticar com graça e sem maledicência, realçar a beleza feminina nas invenções de moda [...] (Pinho *apud* Schwarcz, 1998, p. 113)

São formas de sociabilidade à brasileira se encenando em sua forma moderna, urbana, cada um exibindo nesses encontros os talentos individuais recém-desenvolvidos: dedilhar um piano, dançar uma polca, a graça cultivada de conduzir uma conversa, o exercício civilizado de um jogo de sedução com suas promessas e negativas. O próprio Alencar, em uma de suas crônicas para jornal, ressalta a importância da *causerie*, a conversação, uma fala despreziosa, pela boa utilização do recurso da palavra em encontros sociais – já o seu contrário, adverte ele, o encontro a dois com objetivos precisos, envolve técnicas de combate que se expressam desde a ocupação do espaço, a circulação do corpo, os gestos. Na conversa, que, segundo o autor, poderia ser considerada uma arte, uma ciência, até mesmo uma profissão, a palavra, através da *causerie*, funciona como um instrumento, um cinzel “um *crayon* que traça mil arabescos, que desenha baixo-relevos e tece mil harmonias de sons e de formas” (Alencar, 2003, p. 163). Mostra-se aguda a percepção do autor do ritmo que se deve imprimir a uma conversação, os temas não se transformando jamais em debate de idéias, a importância da leveza da circulação da palavra por todos os participantes do encontro.

Na *causerie* o espírito é uma borboleta de asas douradas que adeja sobre as idéias e sobre os pensamentos que suga-lhes o mel e o perfume, que esvoaça em ziguezague até que adormece em sua crisálida.

A imaginação é um prisma brilhante, que reflete todas as cores, que decompõe os menores átomos de luz, que faz cintilar um raio do pensamento por cada uma de suas facetas diáfanas. (Alencar, 2003, p. 163)

Bailes e saraus promovem encontros sociais e literariamente representam espaços privilegiados e espaços para as peripécias se desenvolverem. Tocar um trecho de música ao piano aproxima pessoas e personagens em torno, garante verossimilhança, dá um toque de realismo nesses romances urbanos. “Os eventos lúdico-musicais aparecem não só como

determinantes mas sim como complementares aos movimentos de aproximação e definição do par amoroso ideal” (Fonseca, 1996, p. 99). O mundo ameaçador da escravidão, dos conflitos, está como que mantido em suspenso – mesmo com os negros servindo os azeites, apropriadamente vestidos, por vezes quase fantasiados de servos ingleses. Os interesses, se não explicitados nesses encontros – não é de bom tom e não faz parte da sociabilidade – naturalmente não deixam de existir, constituem o pano de fundo da cena. A mulher, antes mantida em feroz reclusão, na expressão de Sodré (2006), agora circula com desenvoltura e graça nesses ambientes: é a moeda de troca da burguesia, espécie de capital simbólico. Não só tem de ser treinada para essa exibição, como vigiada atentamente, pois pelo visto, não se pode confiar inteiramente no anjo. Ainda mais quando a mulher não é exatamente um anjo, mas uma cortesã. Em *Lucíola*, Alencar explora a idéia da mulher como índice do sucesso ou fracasso econômico masculino. Mantendo relações com ela há algum tempo, o amante é alertado por um comentário de que o estilo de vida adotado pelo casal, mais recolhido, poderia ser visto “por toda a sociedade” como um indício de dificuldades econômicas e até de exploração.

És amante de Lúcia, há um mês. E eu, que te conheço, sei que estás te sacrificando. Entretanto, como Lúcia não aparece mais no teatro, não roda mais em carro rico, e já não esmaga as outras com seu luxo; como a rua do Ouvidor não lhe envia diariamente o vestido de melhor gosto, a jóia mais custosa e as últimas novidades da moda; sabes o que se pensa e o que se diz? Que estás sacrificando Lúcia... que estás vivendo à sua custa! (Alencar, 2002, p. 82-83)

A saída, apontada nesse caso, é retomar os antigos hábitos, para salvar as aparências: mandar a cocheira ver o carro, escrever à Gudín para providenciar “uma dúzia de vestidos os mais ricos”, dizer ao caixeiro Wallenstein que traga para ela escolher “o que ele tem de melhor em modas chegadas ultimamente”, tomar uma assinatura no teatro lírico, encomendar uma nova parelha de cavalos, trocar o fardamento dos criados (Alencar, 2002, p. 87).

Nos salões do império nos trópicos, um dos perigos que rondam é a proximidade física dos sexos, “pela ausência de uma intermediação que separasse os corpos” (D’Incao, 1997, p.

236): pois os mesmos, quando não devidamente vigiados, encontram-se. “E quando se encontravam, causavam transtornos para o sistema do casamento, que se via ameaçado com o impedimento de uma aliança política e econômica desejável e esperada pelas famílias” (D’Incao, 1997, p. 236). A dança parece aproximar os corpos perigosamente, numa sociedade que o resto do tempo separa-os por uma grande barreira física, os contatos regulados por um ritual muito rígido.

A valsa, ao permitir que o casal se aproximasse fisicamente, e se isolasse dos outros, representava uma situação quase única na época. Por isso, os seus efeitos parecem muito claramente na literatura romântica, onde a valsa passa a apresentar uma situação de perigo real ou potencial. É na valsa que os amores se declaram, ou é nela que os heróis se apaixonam pelas heroínas. (Leite, 1979, p. 51)

Em um dos momentos mais intensos de *Senhora*, Alencar mostra o quanto o erotismo pode permear uma aparentemente inocente valsa, pela proximidade dos pares, a música envolvente, os trajes de noite. A personagem Aurélia que através de várias peripécias havia “comprado um marido”, e, por isso mesmo, lhe desenvolvido um imenso desprezo, ao final do romance dança com ele. Ao longo de *seis* páginas, Alencar descreve as emoções envolvidas. Aurélia trajava “um vestido de tule cor de ouro, que a vestia como uma gaza de luz”, dando-lhe um ar de “silfidez”, portando “uma expressão provocadora”, um semblante que tinha “uma sedução irresistível e uma beleza fatal e deslumbrante”. Ao ritmo da valsa, que a personagem feminina insiste em acelerar cada vez mais, as pálpebras se cerram, os “longos cílios franjados” que davam uma sombra ao “fogo intenso do olhar” e terminavam conferindo ao seu semblante “uma sedução irresistível e uma beleza fatal e deslumbrante” (Alencar, 2002, p. 234-241). A valsa, “filha das brumas da Alemanha”, pode, segundo Alencar no romance citado, transplantada ao meio cultural brasileiro, não tão refinado ou cosmopolita quanto o europeu, significar algo bem diverso, seduzindo as mulheres e fazendo-as esquecer do perigo.

Esse enlevo inocente da dança, entrega a mulher palpitante, inebriada, às tentações do cavalheiro, delicado embora, mas homem, que ela sem querer está provocando com o casto requebro de seu talhe e traspassando com as tépidas emanções de seu corpo”. (Alencar, 2002, p. 238)

2.3 Projetos literários, públicos possíveis

Nessa ambiência cultural, desenvolve-se o projeto de elaboração de uma literatura brasileira voltada para a implementação de um orgulho de ser brasileiro e, principalmente, o mais inteiramente possível diferente da literatura portuguesa – já que o “pecúlio”³⁹ literário nacional formava-se também através da influência de outras culturas, principalmente a francesa. Os dois projetos literários, o alemão e o brasileiro, vão assim desembocar no desenvolvimento do romance de formas extremamente diferenciadas em vários aspectos – cada prática discursiva pressupondo um tipo de leitor ideal para o qual se dirige. Mostrar a formação da nação através de sua literatura sob uma perspectiva comunicacional implica examinar a relação que os escritores de ambos os países estabelecem com os respectivos leitores.

A Alemanha do início do século já tem um público alfabetizado relativamente amplo, acostumado à leitura de jornais e mesmo de livros. Os românticos de Jena⁴⁰ vão optar por se dirigir a uma fatia restrita desse público mais amplo, mais intelectualizada, disposta a ler as obras altamente elaboradas desse primeiro romantismo que preconiza ser a atividade crítica não só uma possibilidade ao alcance do leitor sensível e esforçado, como o pressuposto da própria arte – ou da expressão digna deste nome. Esse romantismo – que com o tempo irá

³⁹ Expressão machadiana que designa o processo de formação de qualquer literatura: através de aquisições bem realizadas de diversas procedências.

⁴⁰ Os estudiosos do Romantismo de modo geral e do alemão, em particular, usualmente dividem-no em várias escolas, nomeando-as quase sempre a partir das cidades em que se desenvolveram: grupo de Jena, (1799-1801), conhecido por seu cosmopolitismo e formado, entre outros por Tieck, Novalis, os irmãos Schlegel e suas respectivas companheiras, Karoline e Dorothea, o filósofo Schelling e o teólogo Schleiermacher; o grupo de Heidelberg (1806 e 1808) integrado por Brentano e os irmãos Grimm, entre outros; o de Dresden (1808-1809), integrado por Kleist e Müller e o de Berlim, que deu continuidade aos ideais de grupos anteriores, como a universalidade de Jena e o interesse pelas raízes populares nacionais de Heidelberg e formado por

amenizar-se em suas aventuras experimentais – pretende criar através da leitura crítica, laboriosa, um “genuíno leitor”, não acomodado aos prazeres imediatos que a literatura de entretenimento oferece. O leitor ideal para esse romantismo tem de se dispor a abandonar o gosto por aventuras e peripécias amorosas e a percorrer, com o narrador, os obstáculos textuais de uma literatura de cunho ensaístico que mistura filosofia, geografia, estética – tudo ligado por um tênue fio narrativo, sem finais felizes ou simplesmente sem final algum.

O pacto do romance alemão de primeira hora com o público propõe um tipo peculiar de parceria, em que, segundo Volobuef (1999), o leitor representa uma espécie de “ampliação da autoria”. Uma narrativa porém que, no limite, praticamente prescinde do próprio leitor, já que se pretende autônoma, sem outros objetivos que não a realização dela mesma enquanto literatura. Uma prática textual que poderia ser classificada como “escrevível”, na terminologia de Barthes (1999), inscrita numa matriz discursiva que incentiva o leitor a entrar no jogo da literatura, a ter “pleno acesso ao significante, à volúpia da escrita” e a escapar da posição de exercer uma “mísera liberdade de receber ou enjeitar o texto”. Esse texto “escrevível” se realiza num presente perpétuo, “do qual não se pode manifestar nenhuma palavra conseqüente (que o transformaria fatalmente em passado)” (Barthes, 1999, p. 12) e inclui o leitor no ato da criação literária, já que é ele próprio envolvido no ato de escrever:

Antes que o mundo infinito do jogo (o mundo como jogo) seja atravessado, cortado, interrompido, plastificado por qualquer sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que reprima a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens. (Barthes, 1999, p. 12)

No Brasil no século 19, em sua segunda metade, com uma incipiente indústria tipográfica, jornais de pequena tiragem lidos por uma elite econômica e letrada, não só o projeto literário foi outro – eminentemente nacionalista – como o pacto com o público

representantes de várias escolas como Brentano, Chamisso, Hoffmann, Kleist. Mas há outros grupos ainda em Halle, Munique, Bamberg, com muito menor repercussão.

mostrou-se completamente diverso. O objetivo da literatura romântica brasileira é dar a conhecer “o corpo geográfico do país” (Schwarz, 2000, p. 39) – matas, rios, acidentes topográficos – que se supõe apontar concretamente para a nação, e assegurar a originalidade de sua própria identidade literária. A nação, sendo algo que se caracteriza justamente por uma ausência, precisa ser repetidamente mostrada, descrita, materializada. A crença – ou a utopia – é que o conhecimento provoque o orgulho de se fazer parte desta realidade e o amor à nação (nos momentos de guerra, de conflito, o amor à *pátria* que precisa ser defendida). Não se pode amar o desconhecido, preconiza essa visão de mundo. Uma literatura de cunho edificante, que promova a exaltação nacional a partir dos elementos à mão, renovados, reinventados. Se os alemães elegeram a Idade Média (pelo início da valorização do local e dos valores cristãos) como um período imaginário de referência, o escritor romântico brasileiro, principalmente Alencar, alçou o índio e a natureza que lhe era imbricada a esta função – uma natureza majestosa e um índio com características palatáveis por um público médio, apto a provocar simpatias. Um índio “sem carnadura” porém tecido com virtudes convencionais de antigos fidalgos e cavaleiros. Havia uma afinidade absoluta entre o gosto do público e o indianismo, que muitas vezes corporificava a crítica à metrópole, ao velho mundo, uma expressão de um nativismo que se traduzia especialmente em lusofobia (Sodré, 2006, p. 319). Nem podia se dar de outra forma, ressalta Sodré (2006). Nem podia ser de outra forma, já que este era o “público possível” formado pelas camadas da população urbana que estavam em condições de conceder atenção às letras e que englobavam, principalmente, o estudante, a mulher, o pequeno funcionalismo, parte do grupo comercial. Para Sodré (2006), com uma aguda visão crítica desta classe, a sociedade do Império concedia às manifestações literárias “sobras de atenção, sobras de apreço, aquela atenção e aquele apreço próprios do lazer e do repouso, ligados estreitamente ao conceito de arte como divertimento, como evasão da rotina, como busca do sonho, como refúgio, como preenchimento do ócio” (Sodré, 2006, p. 259). Se a

literatura proporciona uma fraternidade entre leitores, aqui essa fraternidade acontece, segundo o crítico, entre aqueles que têm uma sobra de ócio, sendo o seu problema justamente preencher esses longos lazes, a arte funcionando para o seu prazer e repouso.

No Brasil, para o pacto com este “público possível” ser eficaz, o escritor utiliza-se de técnicas narrativas que facilitam a troca simbólica. O narrador mantém com o leitor, na maioria das vezes, uma atitude amigável, explicativa, espicaçando sua curiosidade e saciando-a através de vários expedientes, dos quais o uso do *flashback* é um dos mais evidentes. Ou o recurso a personagens que ouvem segredos através de portas cerradas, revelações que esclarecem mistérios, provocam soluções de intrincadas peripécias. Para fisgar a atenção deste leitor já acostumado ao ritmo e ao formato dos folhetins franceses que, como lembra Schwarz (2000), inauguraram o Romantismo no Brasil antes mesmo da existência, no país, de escritores românticos, uma maquinaria de expedientes narrativos é acionada: muita ação, aventuras, desencontros, obstáculos à realização do par romântico. Tudo embalado em uma linguagem simples, acessível, em que os elementos da realidade do país aparecem fartamente, pontuando o texto de abundantes descrições, colorindo-o com elementos locais, conferindo verossimilhança e provocando o prazer pela sinestesia das descrições evocadas.

Projetos literários diferenciados, atitudes muito diversas com o leitor: uma exigente, hostil ao chamado leitor burguês, espécie de filisteu que se serve sacrilegamente da literatura como uma simples mercadoria que lhe proporciona entretenimento: “Não, parece dizer o texto romântico alemão, a arte é muito mais que isto!” Outro projeto, outra atitude: um acolhimento do leitor pelo texto que se apresenta como um facilitador da leitura, com a promessa de emoções satisfeitas, o prazer visual das descrições extensas, o conforto do reconhecimento de lugares e o conhecimento de lugares desconhecidos.

Da diferença entre os projetos político-estéticos resultam aspectos também bastante diferenciados. No Romantismo alemão, a Natureza representa uma espécie de extensão da

subjetividade do autor/narrador, sempre mostrada como algo evanescente, altamente abstrata. Uma Natureza inatingível, desmaterializada, já que o objetivo de sua utilização não é situar o leitor – neste texto de gozo ele jamais sabe muito bem onde se passa a ação nem o lugar que ocupa em sua função –, mas apresentá-la para além do aspecto material, produzida para a pura contemplação.

No Romantismo alemão, o escritor não se esforça para “copiar”, “imitar” a Natureza – até porque ela, como a arte, mais que representar a extensão do sujeito, seus estados de espírito, é a própria linguagem de Deus. Esta linguagem divina, em princípio, é inacessível aos homens, apenas passível de ser traduzida por uns poucos eleitos, os artistas. Nesta concepção filosófica e artística, a arte tem uma missão superior que se esgota nela mesma, na procura do inefável e não em prosaicas missões ligadas ao humano, só merecendo esta designação quando dirigida a ela mesma. A arte não pode, nessa lógica, ter um propósito externo, função nem utilidade, nem se propor a oferecer divertimento, nem lições de moral. “Ao romantismo não interessa o lado visível e concreto da Natureza (e do mundo em geral), mas sua face oculta, ou seja, o lado em que se pressente algo superior e infinito” (Volobuef, 1999, p. 118).

O encontro da arte com a natureza, no Romantismo, significa, na verdade, o encontro de dois infinitos, a natureza representada como uma “misteriosa escrita”, “poema em linguagem codificada que precisa ser decifrado” (Nivelle *apud* Volobuef, 1999, p. 121), representada nas asas das borboletas, nos veios do mármore, nas palavras murmuradas pelo vento ou pelas águas, nas formas das nuvens, nas ondas do mar.

Vastas nuvens cruzavam o céu e perdiam-se detrás das montanhas, passarinhos cantavam nos arbustos, e um eco lhes respondia. Ele (Christian) desceu lentamente a montanha e sentou-se à beira de um regato que murmurava espumando por sobre a saliência de um rochedo. Prestou atenção à melodia cambiante das águas, e parecia que as vagas diziam palavras incompreensíveis significando mil coisas que deviam ser extremamente importantes para ele; isso fez com que se mortificasse bastante por não conseguir entender o sentido do que ouvia. (Blankenagel *apud* Volobuef, 1999, p. 356)

A Natureza, nessa perspectiva, ultrapassa o âmbito da paisagem, significa muito mais que um elemento geográfico, um ambiente físico, uma moldura ambiente para as ações da narrativa. Ela é utilizada de modo a provocar emoções de ordem estética, sensações, promovendo como que a própria desmaterialização do país.

Já no romantismo brasileiro, a função da Natureza nos textos não é apenas causa de beleza e grandeza nacional “é preciso mostrá-la como o que caracteriza o país, o que lhe dá fisionomia própria” (Carvalho, 2005, p. 51). Além de constituir um veículo dos mais importantes para despertar o orgulho nacional através de longas descrições, minuciosas, em que se exprimem subjetivamente sua beleza, exuberância (que, terminam por apontar a possibilidade da existência de outra cultura, outro povo e outra literatura). Também a descrição dos seus elementos – rios, cachoeiras, matas, pássaros, flores, frutas – intenta provocar no leitor estímulos visuais, que funcionam como atrativos para a realização de uma literatura também voltada a proporcionar sensações. Mas, diferentemente do processo criativo alemão, por exemplo, em que ela é representada como algo da ordem do inefável, no romantismo brasileiro a Natureza é tangível, mostrada em longas descrições que buscam transmitir exuberância, imponência, pujança. Ela é motivo de orgulho nacional e do orgulho de ser brasileiro.

A busca do aspecto físico em detalhes não significa objetividade, já que a Natureza é construída pela percepção do artista e fiel ao desejo, segundo o cânone romântico, de emprestar a “cor local” que, por sua vez, forneceria a singularidade almejada. As longas descrições têm o caráter de homenagem ao aspecto físico do país, sua grandiosidade sem paralelo, beirando o ufanismo: “a descrição não se limita a documentar a realidade geográfica, mas, indo além, emprega-a para despertar determinadas emoções – ou seja, emoções de patriotismo – no leitor. O que faz um estudioso do período afirmar que o “nosso sentimento

da natureza era menos individualista e mais de afirmação nacional” (Alencar *apud* Volobuef, 1999, p. 230). Em vez de o indivíduo estar imerso na natureza, dá-se o contrário, ela é que está presente, incorporada ao personagem. Iracema, segundo Pinto (1995), é um “misto de flora e fauna”, não possuindo exatamente uma nitidez de contornos, personagem e paisagem confundindo-se, identificando-se. Uma das frases iniciais que a apresentam ao leitor ressoa para sempre na memória dos leitores e comprova a fusão: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira” (Alencar, 2006, p. 48). Alencar é o mais profícuo escritor em exemplos dessa utilização do elemento “ natureza” em seus romances. O próximo exemplo mostra a nítida diferença entre os dois romantismos.

Além, na extrema, campindo os horizontes do soberbo painel, o oceano calmo e sereno que se vinha desdobrando até babujar com branca orla de espuma as praias de Copacabana e Marambaia. Era a tela onde se estampava com vivo colorido, sobre o campo azul, a magnífica paisagem.

Um jardim encantado, como se desenha à imaginação, quando lemos aos vinte anos os contos de Mil e uma noites; um sonho oriental debuxado em porcelana ou madreperla; tal era o quadro deslumbrante que debuxavam aquelas encostas.

Lá no mar, as ilhas que fingem ninhos de gaivotas, a se balouçarem ao reflexo das ondas. Na praia junto à lagoa, as alamedas do Jardim Botânico, recortando em losangos os maciços da folhagem; e as palmeiras imperiais meneando às brisas da manhã os seus verdes cocares.

Não vês junto ao sítio aprazível um enorme caramelo, servido sobre uma taça da mais pura safira, como a promessa dos regalos que a natureza americana oferece aos que visitam suas plagas?

É o pão de açúcar, no esforço a que o reduzem a distância e a eminência, donde o avistamos. (Alencar *apud* Volobuef, 1999, p. 358)

Como nota a estudiosa dos dois romantismos, trata-se de uma descrição “mimética”. Há uma farta referência de lugares conhecidos, plantas, animais típicos com o objetivo de mostrar claramente o local retratado. E, mais que isto, maravilhar o leitor diante de tanta grandiosidade, distinguir o brasileiro do europeu através da Natureza que representaria sua maior peculiaridade, seu melhor índice de valorização nacional.

Não são sombras e mistérios – como no Romantismo alemão – que se descortinam aos nossos olhos, mas o Sol a pino, uma fauna e uma flora exuberante, um céu de intenso e profundo azul. Enfim, uma paisagem destinada a impressionar pela grandeza, imponência e vigor (Volobuef, 1999, p. 358).

2.4 Uma realidade comezinha?

A crítica radical aos valores da sociedade burguesa, cuja engrenagem movida pelo capital transforma tudo em mercadoria, trabalho, casamento, amor, vocações, a própria vida enfim mercantilizada – no romantismo brasileiro encontra-se diluída. O casamento, a rotina doméstica – os chamados rituais da vida burguesa, referências de conforto e segurança –, na narrativa romanesca brasileira não aparecerão de forma crítica, dada a sociedade patriarcal conservadora solidamente estabelecida, a clausura do escritor romântico nacional. Assim como Peri foi construído com traços destinados a provocar empatia com o leitor médio, nos romances, enfrentados os obstáculos de toda a ordem, as aventuras amorosas quase sempre terminarão no casamento: este não só renova o ideal burguês tradicional, como pode ser lido, segundo Sommer (2004), como metáfora da possibilidade da nação através da resolução dos conflitos pelo erotismo que dissolve as diferenças.

Para um crítico como Schwarz (2000), de perspectiva marxista, a diluição das chamadas reais contradições da sociedade burguesa enfraquece a manifestação literária nacional por significar uma má utilização do molde europeu, sua apropriação sem reflexão. “Apagada no primeiro plano da composição, que é determinado pela adoção acrítica do modelo europeu, a nossa diferença nacional retorna pelos fundos, na figura da inviabilidade literária, *a que Alencar no entanto reconhece o mérito da semelhança*” (Schwarz, 2000, p. 70, grifos no original). Parte da desvalorização da obra de Alencar, do seu “seqüestro textual”, constante em seu processo de recepção literária, no Brasil, deve-se, de alguma forma, a este tipo de leitura que aponta sempre um descompasso entre um modelo original, produzido no

centro europeu, e sua apropriação considerada inadequada. Outras leituras anteriores já haviam detectado a origem das transparentes falsidades do Romantismo, uma superficialidade, tendência à imitação, ausência de um pensamento original – tudo isso denunciando os “fundamentos da transplantação” e um “formidável esforço para enganar a verdade profunda com a verdade superficial, travestindo, na prosa e no verso, [...] com a exaltação do pitoresco, com a infatigável busca do trivial, do cotidiano, do comum” (Sodré, 2006, p. 258).

Na perspectiva de Schwarz (2000) as contradições da sociedade burguesa não aparecendo de forma clara e contundente – repetição de sua idéia de um liberalismo deslocado, “fora do lugar”, em uma sociedade escravocrata –, a justaposição do modelo europeu de romance e da notação local torna-se inevitavelmente fatal, resultado da nossa situação de dependência cultural. Assim também a sociabilidade representada nos livros de Alencar, com seu cotidiano de país que se deseja europeu, se possível francês, com suas incongruências, suas conversas sem brilho, suas mesquinhas, não promovendo uma espécie de salto crítico, termina significando apenas uma cópia, uma imitação da realidade existente, um texto por isso menos artístico, já que a arte pressupõe construção, artifício.

Nessa leitura, os personagens que compõem o pano de fundo para as personagens principais – que Balzac, o modelo original, teria sabido tão bem contrastar com os motivos principais – mostram-se incapazes de promover o contraste, o choque dialético, a crítica social. Nas reuniões em que se encontram o fazendeiro rico, negociantes, mães burguesas, a governanta pobre, todos conversam sobre banalidades, fazem comentários sobre a vida alheia – o romance brasileiro submetendo-se “à realidade comezinha”⁴¹ –, não tratando nunca das

⁴¹ Cf. Schwarz, em *Ao vencedor as batatas* (p. 41), afirma que, com ela (a tal realidade comezinha), e a utilização da convenção literária, o romance brasileiro embarcava em duas canoas de percursos divergentes que provocavam alguns tombos próprios – o que não acontecia com os livros franceses, que se alimentavam de história social diversa. Quando alguns personagens rompem com esta realidade mesquinha, como é o caso de Aurélia, que profere verdadeiros discursos contra o poder do dinheiro na sociedade, eles soam falsos ao crítico, dissonantes em relação à sua construção literária.

questões que deram a força estética e revolucionária ao romance romântico. Conclusão do crítico: na combinação da forma européia com sociabilidade local, mesmo havendo reconhecidamente o talento de Alencar, faltaria ao escritor, no entanto, uma reelaboração. Na verdade, esta “reelaboração” foi cobrada ao autor em seu próprio tempo. À crítica incomodada pelo que considerava a presença de francesismo em seus enredos, Alencar defendeu-se, na época, com a veemência que lhe era peculiar, desafiando os detratores a olhar em volta, pois que as modas francesas, segundo ele, estavam por toda parte.

Tachar estes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães. (Alencar, 2003, p. 17)

Quanto à crítica de que a realidade retratada em seus romances parecia menor, sem brilho, seu argumento é que a missão do escritor, “num período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade” é “polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo” (Alencar, 2003, p. 17). Assim, ele argumenta talhar seus personagens e enredos exatamente “no tamanho da sociedade fluminense”, preocupado que está em tirar uma “fotografia” da sociedade, o que afirma ser tarefa impossível “sem lhe copiar as feições” – sendo justamente este o “cunho nacional” de seus livros. Ou seja, mesmo nos romances urbanos, Alencar prossegue com o projeto de descrever o país, em seu “obsessivo desejo de conhecer a realidade brasileira”.⁴² Ou, como enfatiza Schwarz (2000), onde os crítico apontam defeitos, Alencar defende invocando existirem qualidades de semelhança.

Já Volobuef (1999) conclui sua comparação dos dois romantismos, alemão e brasileiro, constatando que a expressão literária romântica alemã, com seu experimentalismo,

⁴² Cf. Valéria de Marco, no Prefácio a *Sonhos d'ouro*.

principalmente no período inicial, resultado do cultivo de um hibridismo ensaístico, realiza um tipo de discurso literário mais propício à atividade crítica. O Romantismo alemão, em sua visão, propõe um pacto exigente que pressupõe um leitor-escritor, o “genuíno leitor”, disposto a abrir mão de prazeres banais em troca de um prazer mais elevado de uma atividade voltada para o preenchimento de lacunas e elucubrações estéticas. Já na nossa perspectiva, o romantismo brasileiro, com seu projeto nacionalista, precisa estabelecer uma comunicação com um público o mais amplo possível para criar um sentimento nacional, não podendo prescindir do chamado leitor comum e suas exigências. O texto romântico brasileiro esforça-se por acolher este leitor comum, de forma amigável, facilitadora. Alencar, na abertura a *Sonhos d’ouro*, que chamou de “Bênção paterna”, refere-se à intimidade que tem com o “velho público” que não só tem um fraco por certas “sensaborias” (folhetins, histórias contadas ao correr da pena, livros muito leves) como defende o seu direito de as ter.

O objetivo não é fazer aqui uma defesa literária de Alencar, do seu estilo ou de seus procedimentos estéticos. Mas, apontar, para além da constatação óbvia das diferenças existentes entre os dois romantismos, o elitismo do Romantismo alemão que, no limite, termina por prescindir do próprio leitor, através de um texto literário que se realiza – ou simula se realizar – autonomamente em si mesmo, abandonando o diálogo com um público mais amplo. Pois se o texto “escrevível” barthesiano designa uma nobre atividade leitora – construtora e se propõe a diminuir o “impiedoso divórcio que a instituição literária mantém entre o fabricante e o utente do texto, o proprietário e o cliente” (Barthes, 1999, p. 12), esse mesmo pacto, por outro lado, certamente exclui dos sofisticados prazeres construtivos, críticos e intelectuais, uma ampla gama de possíveis leitores. Já o seu oposto, o texto “legível”, que forma a grande massa da literatura, encontra-se disseminado por variados lugares, de forma quase ubíqua: bibliotecas, livrarias, bancas de revista, até supermercados, aeroportos, postos de gasolina. Para alguns, o preço por tal disseminação talvez seja alto

demais: ao seu leitor, ficaria reservada, “uma espécie de ociosidade, de intransitividade” (Barthes, 1999, p. 12). Talvez seja realmente este o pagamento de uma literatura, como afirma Foucault (2002), que se desnuda como tendo um preço, que custa dinheiro, tornando-se, assim, acessível. Assim como o teatro, que, um dia, deixou de ser para poucos quando passou a cobrar ingressos, também o texto romanesco “legível” permitiu a entrada do leitor no seu universo simbólico às custas de ostentar um preço.

De qualquer forma, evidencia-se, numa certa leitura, o aspecto *democrático* dos textos “legíveis” em geral e daqueles que pertencem ao Romantismo brasileiro em particular. Este, ao intentar o diálogo com amplas camadas do público, implementou uma troca simbólica eficaz, naquele momento, através da oferta do entretenimento – o chocolate literário, talvez o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar que, como mencionava Baudelaire, sem ele o belo seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana variável, múltipla com necessidades e qualidades diversas. Uma troca simbólica eficaz também na consecução de um projeto da ordem do impossível, por isso mesmo, urgente e necessário: despertar o amor e o orgulho por uma nação, algo no limite inexistente. Um país, uma pátria, que padecia de um sentimento de desvalor frente a outros países, outras pátrias.

CAPÍTULO 3

REELABORAÇÕES

Mas como se cristaliza no tempo a face de uma nação? Para além da religião, da língua, do espaço territorial, trata-se de examinar a herança simbólica herdada e continuamente reelaborada. Pois esta face, aparentemente petrificada, imutável, sofre um processo lento de mutação – às vezes tão lento que é imperceptível; outras, tão abrupto que se torna escandalosamente visível. No entanto, esse movimento é oposto a uma aparente fixidez cultivada pela ação pedagógica de apresentar a nação como algo consolidado através de discursos que enunciam um eterno “ser”. Neste movimento, incluem-se pequenos gestos que passam despercebidos ao largo das retumbantes comemorações oficiais, tensões entre imagens que se combatem na luta pela representação da nacionalidade.⁴³ Enfim, cria-se uma tensão que não caminha no sentido de sua superação ou síntese, mas no de um processo sem repouso, numa imagem sempre atravessada por outras imagens suplementares, que provocam outros arranjos. O todo nunca é alcançado e o processo de inscrição simbólica jamais é concluído: é ativado e ativador de significações e valores.

O processo de construção da memória do país não difere substancialmente da idéia de imaginário. Lembrem-se as “estampas originárias” de Freud, que, na leitura de Cunha (2006), podem ser entendidas como “significações do país”. As produções do imaginário, disseminadas pelas imagens originárias da Carta de Caminha são rearticuladas em diversos momentos históricos: “traços reinvestidos que se repetem sempre diferenciados”, seja no Romantismo, no Modernismo, no Estado Novo ou no golpe militar de 1964. Traços que se

⁴³ Em 2000, por ocasião das comemorações dos 500 anos da descoberta do Brasil, a disputa em torno de imagens representativas fica clara. Uma pesquisa de Lara (2002, p. 92) registrou que em dois jornais, *O Globo* e *Folha de S.Paulo*, “as narrativas [...] não foram pautadas pelos eventos do Governo Federal”, mas estiveram “centradas na presença dos manifestantes contrários à comemoração nos arredores de Porto Seguro e no confronto deles com a Polícia Militar baiana”. Temos aqui o performativo atravessando o pedagógico.

repetirão, sempre diferidos, nunca os mesmos, através de outras inscrições suplementares, em novos rearranjos. “As estampas, as cenas, os acontecimentos do simbólico que plasman o imaginário são descontínuos e paradoxais, por serem sucessivamente os mesmos e por serem sucessivamente outros” (Cunha, 2006, p. 17).

A compulsão é tecer uma nacionalidade singular “com os fios múltiplos das tensões históricas, culturais e étnicas, produzir uma síntese que as hierarquize e reconcilie” (Cunha, 2006, p. 18). No entanto, o que termina se exibindo, ao termo, porque algo sempre escapa da representação do Um, é a face multifacetada da identidade cultural. Derrida (2002), lendo o famoso ensaio de Freud sobre o funcionamento do bloco mágico (onde as inscrições sucessivas sobre a superfície do papel encerado tornam-se metáfora do processo de formação da memória), afirma que o traço de memória não é uma exploração pura que redundaria em sua recuperação como presença simples. Ao contrário, é a “diferença indiscernível e invisível”, já que “a vida psíquica não é, nem oferece, a transparência do sentido, nem a opacidade da força, mas a diferença no trabalho das forças”, num trabalho incessante de reedições (Derrida, 2002, p. 185). Assim também se dá a construção do imaginário, da memória cultural da nação, com traços que se sobrepõem uns aos outros, num palimpsesto em que não se tem nunca acesso ao primeiro traço, apenas à última inscrição, já e desde sempre borrada.

Essas inscrições são de várias procedências, várias instâncias. Porém, ao longo da história, os intelectuais freqüentemente atribuem a si próprios o papel de agentes da consciência e do discurso – como se fossem eles os principais, senão os únicos, responsáveis por formar e formatar um imaginário social. No Brasil, por sua estrutura patriarcal autoritária e condição de país periférico com grande contingente de analfabetos, os mesmos intelectuais “acabaram por reforçar ao extremo este tipo de prática” (Velloso, 2003, p. 147). “Sentindo-se consciência privilegiada do ‘nacional’, constantemente marcaram presença no cenário

político, defendendo o direito de interferirem no processo de organização nacional, através do papel de guia, condutor e arauto” (Velloso, 2003, p. 147).

Assim, à pergunta obsessiva que se faz sobre “que país é este” (que traz embutida a questão do “quem somos nós”), a intelectualidade brasileira forneceu, através dos tempos, várias respostas. Uma breve retrospectiva mostra-nos este desempenho dos intelectuais brasileiros, principalmente através da literatura. Durante o romantismo, como vimos, esta interferência possuía ares sagrados de uma missão, a de criar um temário nacionalista, destinado à autovalorização do país. Nascia o personagem indígena como símbolo da nação, imbricado com a idéia da natureza exuberante, paradisíaca. Uma idéia de natureza a ser fruída, devastada, como aponta Carvalho (2003).

3.1 Ações pedagógicas

No Segundo Império, desenvolve-se a consciência das possibilidades de utilização ideológica de símbolos e valores em torno da manutenção e preservação de determinados interesses e também da ocupação de um lugar entre as nações “civilizadas”. Inicia-se uma ação patrocinada pelo Estado, que deixa de ser apenas um aparelho de dominação para ampliar sua eficácia, criando a própria disciplina da História que confere legitimidade ao regime imperial. É o Estado criando suas narrativas, buscando construir a coesão e unidade nacional onde só há dispersão, fragmentação e revoltas (e elas são muitas no período da Regência). Elaboram-se os primeiros manuais didáticos, adotados principalmente no Colégio Pedro II, freqüentado pelos filhos da elite imperial – a chamada “boa sociedade”, constituída de brancos, livres e proprietários de escravos, tidos como “as mãos e os pés do senhor de engenho” e “o inimigo inconciliável”.⁴⁴ À boa sociedade competia governar e, aos escravos,

⁴⁴ As duas citações, mencionadas no estudo de Mattos (*O Brasil em lições: a história como disciplina escolar em Joaquim Manuel Macedo*, p. 23), aparecem em Antonil (*Cultura e opulência no Brasil por suas drogas e*

trabalhar. “Ao ‘povo mais ou menos miúdo’ [...] restava permanecer à margem, sendo seus componentes identificados como “vadios”, “desordeiros”, “vagabundos”, “malta”. Formavam a desordem, em suma, sempre que não se apresentavam agregados a uma família da boa sociedade, nas cidades ou nas fazendas” (Mattos, 2000, p. 23).

Era esta fração dominante da sociedade que devia ser tranqüilizada, dado o pânico por revoltas e rebeliões com ampla participação de negros. O Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, criado em 1838, é o centro gerador das apaziguadoras narrativas ficcionais de Estado. Um dos primeiros manuais didáticos de História nasceu dentro dele, sob a égide do Imperador: o *Manual de Lições de História para os alunos do Colégio Pedro II*, de Joaquim Manuel de Macedo. Nesse manual, o tempo da nação é apropriadamente dividido em etapas, que vão desde a infância do país, tempo da colonização, até a maturidade completa, radiante, sob o Império – numa visão teleológica da história, em que se caminha do passado para um futuro radioso preexistente. A narrativa história do país é apresentada em conformidade com o ideário romântico e com um caráter biográfico. Nessa narrativa, o Povo é representado como tendo “a mesma origem, o mesmo fundo histórico, e as mesmas esperanças para um futuro lisonjeiro” (Von Martius *apud* Mattos, 2000, p. 69). Para criar a unidade na origem comum evidencia-se necessária a seleção dos fatos condizentes. Também necessário se mostra o seu correlato, o esquecimento e o silêncio sobre fatos inadequados ao projeto de nação.

A idéia da História como narrativa de caráter biográfico, espécie de romance de formação coletivo é retomada na Primeira República, agora nas páginas de um livro infanto-juvenil filiado à linhagem da literatura de viagens, que remonta ao século 16: *Viagem através do Brasil*, de Olavo Bilac e Manoel Bonfim. Na apresentação da edição de 2000 (em 100 anos ele teve 60 edições), Lajolo afirma que o ano da publicação, 1910, “era um bom ano para a redescoberta do Brasil”:

minas e Nas instruções para a Comissão Permanente nomeada pelos fazendeiros do município de Vassouras).

A República já tinha vinte anos e as rugas em torno dela estavam apaziguadas. Na virada do século, a comemoração dos quatrocentos anos da viagem de Cabral tornava o tempo propício para balanços e prospecções otimistas. Em 1901, o best seller de Affonso Celso – *Porque me ufano de meu país* – sugeria o figurino ideológico que, em 1908, celebrava com uma grande exposição o centenário de abertura dos portos. Ou seja, a redescoberta do país, que amadurecia como produto da República e como projeto das elites, seguia roteiro predeterminado, sem grandes riscos para os viajantes. (Lajolo, 2000, p. 11)

O livrinho, uma cartilha, instrumento de redenção do atraso pela educação, verdadeiro “passaporte para a cidadania”, na expressão de Lajolo (2000), era voltado para os filhos da classe média, numa inequívoca demonstração da ampliação do alcance da pedagogia do Estado. O fio condutor é a viagem de norte a sul, pelo curso do São Francisco, o maior rio inteiramente brasileiro, de dois irmãos, Carlos, 15 anos, e Alfredo, 10 anos, em busca de um pai doente e dos familiares remanescentes. Através das peripécias narradas, o ideário romântico se encontra remodelado, tingido de tons mais realistas – o que não exclui a representação das supostas qualidades do país, expressas, novamente, pelas fartas descrições da natureza exuberante. Como nota Lajolo (2000), na narrativa oficial não há um *script* para as classes populares, que entram na história mais como elemento cênico, dando, mais uma vez, a “cor local”.

Benvindo era um caboclo reforçado, moço ainda – peito largo, pescoço musculoso, olhos negros e vivos, cabelos luzes e anelados caindo sobre a testa. Tinha as mangas de camisa e as calças arregaçadas, viam-se-lhe, ao sol, os braços e as pernas de músculos grossos e tendões rijos e salientes. Era um belo exemplar do robusto sertanejo nortista. A presteza com que arreava os animais, e a força de que dava prova, apertando as correias, atestavam uma longa prática daquele serviço. (Bilac; Bonfim, 2000, p. 82)

Outra obra de Bilac, desta vez em parceria com Coelho Neto, *Contos pátrios*, um manual de educação moral e cívica, vai na linha de insuflar, mais que a admiração, o patriotismo, que, levado ao limite, transmite a idéia de, se preciso for, matar e morrer pela nação. Em “O recruta”, um dos contos que compõem o livro, narra-se a transformação de um

camponês – “um rapaz de vinte e dois anos, criado à solta no campo”, sem saber ler, “enxada em punho”, lutando com a terra, lidando com os bois, nunca triste – em um soldado apto a lutar na guerra do Paraguai.

Nunca saíra do seu sertão. Aos vinte e dois anos, ainda não imaginava o que seria o mar. Se os paraguaios viessem até suas roças, então sim: ele e os outros saberiam repelir os invasores; seria o seu dever, a defesa do seu ganha-pão, do seu trabalho, dos seus hábitos. Mas ir defender a corte, defender o Sul, ir defender o Imperador! ... que tinha ele com tudo isso? (Bilac; Coelho Neto, 2001, p. 46)

A minúscula epopéia do camponês e de outros como ele, que não compreendiam “a violência do recrutamento”, rumo à sua integração no aparelho de Estado, é narrada com todas as dificuldades e sofrimentos de adaptação, à semelhança da doma de um animal selvagem: o medo (“de morrer crivado de balas paraguaias, longe dos seus”) e a rejeição à vida militar (“não ter vontade própria, ser governado por uma máquina, caminhar para a morte ao simples aceno de um chefe, sem ver a utilidade deste sacrifício”). A chegada ao Rio representou “uma tortura”, pelo barulho, pelo movimento, tão diferente “da vida rústica.”

Sentiu desejos de fugir dali, ainda que para isso fosse preciso matar alguém. Agitava-se, sacudia-se, mordida os pulsos, afogava na garganta os gritos de cólera e as imprecações. Por fim, essa crise terminou por um choro convulsivo. Dormiu, cansado: e ainda era noite escura, quando o acordou um toque de clarim. Era a hora do primeiro exercício. (Bilac; Coelho Neto, 2001, p. 48)

O aprendizado prossegue com os insultos e asperezas do oficial que comandava as manobras, com as admoestações e agressões físicas, “mas a infelicidade já o tornara submisso”. No terceiro dia, já se sente mais resignado, familiarizado com os exercícios, com o rigor da disciplina. Depois vem a convivência com os outros recrutas, pelos quais desenvolve um “afeto de irmão.” E, de tanto ouvir amaldiçoar os paraguaios, “principiou a amaldiçoá-los também, odiando-os de longe”.

Via agora bem o engano em que estava, quando acreditava que a Pátria era o seu sertão, e nada mais. Aqui tão longe do sertão, vinha achar o mesmo céu, a mesma

língua, quase os mesmos costumes. Em torno dele só se falava na guerra. Lopes era odiado. [...] E um dia, Anselmo surpreendeu-se a dizer, com os olhos brilhantes de ódio: “Ah, quando chegará o dia de irmos dar cabo daquele malvado!” (Bilac; Coelho Neto, 2001, p. 51)

No dia da partida, a multidão em festa, com o povo gritando vivas e a banda tocando os primeiros compassos do Hino Nacional, a bandeira brasileira ao vento brando, “desdobrando-se, em um meneio triunfal, parecendo um símbolo da Pátria abençoando os filhos que iam partir para defendê-la”. Finalmente, inverte-se a ordem das lealdades: da patriazinha, local de nascença, lugar dos afetos comunitários, para a entidade abstrata da nação, do todos como Um, a pedagogia funcionando e o indivíduo integrando-se ao Estado.

E então, ali, a idéia sagrada de Pátria se apresentou, nítida e bela, diane da alma de Anselmo. E ele, compreendendo enfim que a sua vida valia menos que a honra da nação, pediu a Deus, com os olhos cheios de lágrimas, que o fizesse um dia morrer gloriosamente, abraçado às dobras daquela formosa bandeira, toda verde e dourada, verde como os campos, dourada como as madrugadas da sua terra. (Bilac; Coelho Neto, 2001, p. 50)

Na passagem do Império para a República, os intelectuais voltam a atribuir-se o papel de guias na condução do processo de modernização da sociedade brasileira. Naquele momento, a munição cientificista vai ser o diferencial para tentar remodelar o Estado, na luta contra a incapacidade técnica e administrativa dos políticos. Já na década de 1920, com o questionamento do mito cientificista, o ideal cosmopolita de desenvolvimento cede lugar ao credo nacionalista.

A busca de nossas raízes, o ideal de brasilidade passam, então, a construir o foco das preocupações intelectuais. Agrupados no movimento modernista, os intelectuais se julgam indivíduos mais capacitados para conhecer o Brasil. (Velloso, 2003, p. 148)

Um bom exemplo desta idéia de supremacia intelectual sobre o homem comum pode ser encontrado na correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. A correspondência, que se inicia em 1924 e se prolonga por quase 20 anos, exhibe, em vários momentos, uma clivagem entre o artista e o homem comum. Ela é a base de uma futura

crença na responsabilidade do intelectual e de seu papel na construção de um projeto de país que englobasse a educação do “povo” e conferisse a essa “árvore” Brasil algo que ela não tinha e que ecoava a idéia de nação como “um estado de espírito” advinda de Renan e do século 19. “Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma *alma* ao Brasil, e para isso todo o sacrifício é grandioso, é sublime.”⁴⁵

Na realização dessa missão reiteradamente sagrada, que envolve sacrifícios de várias ordens – enfrentar a incompreensão, as denúncias e os ataques virulentos, por parte da imprensa e de outros artistas engajados (envolvidos, quem sabe, na confecção de outras “almas”, outras presenças plenas) –, os modernistas vão encetar várias releituras e reescritas das principais imagens originárias e ideológicas da nação. Algumas delas, primordiais, localizadas na Carta de Pero Vaz de Caminha. Como a provar, também, que não se escapa do fascínio da origem e que toda história é a história de um desejo, no caso, o de reinventar o Brasil e o significado de ser brasileiro.⁴⁶ As releituras serão muitas e diversas porque as diferenças entre os modernistas também são grandes. Algumas delas serão mais consoantes com os valores românticos, como o caso de Cassiano Ricardo, que se mantém refém daquelas primeiras imagens:

A terra é tão fermosa
E de tanto arvoredado
Tamanho e tão basto
Que o homem não dá conta.

(Ricardo, 2003. p. 49)

Já Murilo Mendes, sobrepondo-se a certo tom nativista e ufanista, em alguns momentos ostenta uma atitude dessacralizadora com relação ao texto histórico,

⁴⁵ Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond, citada no prefácio de Silviano Santiago em *Carlos & Mário*, p. 15, grifo meu.

⁴⁶ A parte do nosso estudo referente às releituras modernistas baseia-se principalmente em ensaio de Marques (A carta de caminha e os modernistas: releitura, reescrita e reinvenção das origens), publicado na revista *Extensão* (Belo Horizonte, v. 2, p. 47-78, jun. 1992).

principalmente com sua opção de rompimento com a grandiloquência e o bacharelismo oficiais:

Tem goiabas, melancias,
Banana que nem chuchu.
Quanto aos bichos, tem-nos muitos.
De plumagem mui vistosas.
Tem macaco até demais.

(Mendes, 1991, p. 13)

Também Mario de Andrade priorizou a crítica do falar brasileiro quando ele se mostra mera imitação do escoreito português de lei ou quando o falar está num lugar e o escrever em outro. Através de sua obra, Mário deu voz a elementos reprimidos e não valorizados pela cultura oficial, mas foi Oswald de Andrade quem mirou com mais precisão a Carta, fazendo dela um alvo para assumir a dependência cultural e melhor enfrentá-la.

Em vez do olhar enviesado para o centro etnocêntrico europeu, que legitima a eterna dívida, impagável, da manifestação do desejo inatingível da repetição idêntica do modelo (daí sempre o débito), Oswald de Andrade afirmou a diferença brasileira como valor – sem negar, no entanto, a possível contribuição de outras culturas, sem cultivar nenhuma interioridade essencialista. O cultivo de uma originalidade primeva, anterior a qualquer contato com outras culturas, segundo Santiago (2006a), Oswald de Andrade percebia em muitos intelectuais brasileiros – como Cassiano Ricardo, por exemplo – e simplesmente rotulava essa postura de “macumba para turistas”. Na leitura de Santiago (2006) do livro *Pau-Brasil*, para Oswald de Andrade a consciência nacional estaria menos no conhecimento do seu “interior” e mais no complexo processo de interiorização daquilo que lhe é exterior, que vem do estrangeiro.

Conclui-se que a cultura brasileira não reside na exteriorização (dramática ou poética) dos valores autóctones da nossa nacionalidade. Essa exteriorização do nosso interior (o nativismo) nada mais do que a farsa ridícula do paraíso tropical, montada para conseguir simpatia e dinheiro dos maus viajantes europeus (os turistas). Para o Brasil poder se exteriorizar com dignidade é preciso que acate o exterior em toda a sua concretude. (Santiago, 2006a, p. 135).

Como um *bricoleur*, empunhando tesoura e cola das vanguardas européias, despedaçou palavras, frases, colando-as em novos arranjos, justaposições inusitadas, provocando outros sentidos. Criou uma estratégia de combate que utiliza o jogo textual, permitindo o descentramento do ponto de vista da história e permitindo “perfurar a armadura documental e monológica do texto histórico, desarticulando-o e rearticulando-o a partir de outras focalizações e perspectivas” (Marques, 1991, p. 63). Com essa atitude, Oswald enfrentava o fascínio da origem e viabilizava a invenção ou o resgate da realidade brasileira.

Tornava possível instaurar um jogo de vozes, leituras e versões, com a conseqüente relativização do valor de verdade do texto histórico. Ademais, num momento em que se esforçava por repensar a realidade e o ser brasileiros, o que demandava a destruição e superação de antigos mitos, de enraizados preconceitos, de falsas verdades, o jogo intertextual mormente de cunho parodístico se apresentava como das mais eficientes estratégias de combate. (Marques, 1991, p. 63)

Um bom exemplo desta postura oswaldiana pode ser visto num poema que critica o olhar lúbrico do português colonizador, para o qual a sexualidade é problemática e carregada da noção de dominação, sujeira e pecado. Pelo próprio título, “As meninas da gare”, o poema também denuncia a imediata transformação das índias em prostitutas:

Eram três ou quatro moças bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha

(Andrade, 2003, p. 108)

Releituras e reescrituras modernistas fazem parte de um projeto coletivo e individual que coincidem com um projeto estético e ideológico, empenhado em repensar o Brasil em sua origem, sob a marca do simbólico. “Trata-se, pois, de refazer a história pátria à luz de outros pontos de vista – do índio, do negro, do colonizado, enfim; de reconstituir o Brasil a partir de outros critérios, da diferença, da alteridade, segundo os valores e as aspirações da modernidade de então” (Marques, 1991, p. 61).

Assim, no contexto de uma economia capitalista que propicia a ascensão da burguesia rural e urbana, no momento em que coincidem a rebelião tenentista do Forte de Copacabana, a fundação do Partido Comunista e a Semana de Arte Moderna, questiona-se, não por acaso, o que é ser brasileiro, numa tensão que se traduz na busca de reinterpretar o passado, o chamado “desrecalque localista” (Candido, 2006). “Recusam-se as imitações servis, as meras transplantações, em favor das assimilações mais críticas, depuradoras, testemunhando uma relação mais tensional e questionadora com os centros vanguardistas europeus” (Marques, 1991, p. 62). A dependência cultural é assumida, para ser enfrentada, num jogo dialético que incita a transgressão dos códigos herdados do centro europeu. Mais uma vez, a história se encena como desejo: num primeiro momento, imitar o outro, ser o outro, habitar seu corpo, sua língua; num segundo momento, ser *um outro*, diverso, peculiar.

Tenta-se apreender o Brasil com o olhar da diferença, da alteridade, inventando-se sua própria realidade. Razão porque, na indagação sobre o ser brasileiro, as ambigüidades e limitações de nossa cultura e do caráter de nossa gente são assumidas e até reinterpretadas positivamente como superioridades e características peculiares. (Marques, 1991, p. 62)

A partir da década de 1930, inicia-se o que se pode considerar uma ação pedagógica sistemática, através da universalização do ensino básico e de uma empenhada atuação da intelectualidade na construção da idéia de nação. Em continuidade com a idéia anterior de povo – desprotegido, incapaz –, os intelectuais investem no Estado a missão de criar, organizar, implementar esta idéia. Naquele momento histórico-político, nasce a fusão, a liga, entre Estado e Nação: o Estado como propulsor de modernidade, cerne da nacionalidade brasileira. O que antes era uma das preocupações dos intelectuais, torna-se agora sua tarefa primordial dentro do Estado, ou à sombra dele. Os intelectuais tornam-se participantes de um projeto político-pedagógico com o objetivo de “educar” o povo segundo a ideologia do regime.

Neste momento, são retomados alguns dos valores que, reelaborados, permanecem presentes e efetivos até hoje, nos meios de comunicação de massa.

Aqui encontramos um dos postulados centrais do pensamento político autoritário, que é o de entender a sociedade como ser imaturo, indeciso e, portanto, carente de um guia capaz de lhe apresentar normas de ação e conduta. Mais do que isso: capaz de lhe adivinhar os anseios, de precisá-los, enfim, de lhe indicar as soluções. (Velloso, 2003, p. 156)

A missão de guiar o povo vai se dar, em parte, por meio de narrativas de cunho mítico, que, na visão de muitos intelectuais, seriam mais efetivamente apropriadas pelo povo, devido sua sensibilidade extremada, mais desenvolvida que a capacidade racional. Sobre um pano de fundo de civismo e exaltação de valores pátrios, narram-se os mitos do herói e da nação. Outro aspecto predominante é o caráter exemplar: “Os vultos históricos estabelecem a trajetória do já vivido, experimentado e consagrado. Basta segui-los” (Velloso, 2003, p. 163). É o Estado narrando, criando suas ficções, manipulando certas histórias. Como não pode funcionar apenas pela pura coerção e violência, o Estado necessita, como afirma Piglia (2001), por em ação “forças fictícias”.

Data dessa época a criação e reificação de um dos mitos mais eficazes e duradouros na vida da nação: a idéia do brasileiro como povo “cordial”.⁴⁷ O conceito sofreu várias transformações e seu maior divulgador, Sérgio Buarque de Holanda, pretendeu, em dado momento, imprimir a ele a noção de falta de discernimento entre o público e o privado, por ser este homem “cordial” permanentemente contaminado pelas coisas do coração. Mas não logrou – o que, de resto, era impossível – controlar a ressemantização do termo, um *indecidível*, lembra Santiago (2006b), evocando as idéias de Derrida. Para Santiago, nesse caso, o elemento *indecidível* cordialidade, produz um efeito de meio: “meio como elemento

⁴⁷ Não vamos entrar aqui na discussão a respeito do conceito forjado por Ribeiro Couto e utilizado por Holanda no clássico *Raízes do Brasil*, de 1936. Durante muitas décadas, o autor tentou afastar a noção de “afabilidade”, que teria se “colado” ao conceito em detrimento da idéia de impossibilidade, no Brasil, por seus fundamentos rurais e patriarcais, de discernimento entre o espaço público e o privado. Cordial, explicaria o

que contém ao mesmo tempo dois termos (amizade/inimizade) e meio, ainda, em razão de o significado se manter entre dois termos (concordia/discórdia)” (Santiago, 2006b, p. 243). Nesta linha de pensamento, o *indecidível* como que balança entre os dois lugares, não se deixando apreender pela oposição binária: “no entanto, a habita, resiste-lhe e a desorganiza, sem jamais constituir um terceiro termo, sem jamais dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa” (Santiago, 2006b, p. 243).

Mesmo explicando reiteradamente que cordialidade poderia expressar tanto amizade quanto inimizade, tanto concordia quanto discórdia, importando mais a questão da circulação nos espaços público e privado, o sentido do conceito terminou se consolidando em outra direção muito diversa – a utilizada por um intelectual que preferiu ater-se à noção mais corriqueira do termo cordial, como aquele que contém as características positivas de “lhaneza no trato, generosidade, hospitalidade” (Ricardo, 1959, p. 11). Cassiano Ricardo manteve-se fiel a esta idéia e repetiu-a em sua própria obra. No ensaio “O homem cordial”, de 1959, sintetizou: a) estamos elaborando uma civilização de fundo mais emotivo que a dos outros povos; b) o brasileiro se deixa levar, ou consegue vencer, mais pelo coração do que pela cabeça; c) somos mais propensos a ideologias que a idéias; c) *detestamos a violência porque o nosso estilo de vida é o da mansidão social*.

Criado o tipo ideal, o brasileiro como homem cordial, o traço passou a representar o todo, expurgando mesmo tudo o que não se coadunava com ele. “Em vez do enfrentamento de qualquer problema, o mais adequado ao caráter deste povo seria utilizar a “técnica da bondade” (Ricardo, 1959, p. 12). Mais um passo seguindo esse raciocínio e o próprio conflito torna-se incompatível com povo tão bom, tão generoso... tão cordial. O Estado, que já era o pai vigilante das necessidades do povo-filho desprotegido, elimina então as desnecessárias intermediações entre ele e a sociedade: partidos, sindicatos, movimentos, são colocados sob

autor, estaria mais ligado a “coração”, sentimento, predominando os afetos mesmo no público, em que deveria prevalecer o racional instrumental.

suspeição ou mesmo banidos da cena social. O olho vigilante do Estado censura e impõe conteúdos às mais diversas manifestações culturais: desde o samba, que deveria enaltecer a figura do trabalhador, até obras de literatura infantil; estimula o canto orfeônico, propiciador de um canto em uníssono.

Mas, nas fissuras provocadas por setores abafados, de negros, comunistas, anarquistas, subalternos em relação ao grandioso projeto de Nação, percebem-se as ações que minam a idéia do Um integral, coeso. Dependendo do olhar que se lança a essas ranhuras, elas podem ser encaradas como contestações à idéia de uma nação unívoca, murmúrios que sobrevivem e atrapalham a criação da nação homogênea e harmônica, sem conflitos.

3.2 Culpa e silêncio

Os anos 1940 e 1950 podem ser considerados como momentos importantes de afirmação de uma incipiente sociedade de consumo, marcada por uma precariedade na organização do trabalho, pela improvisação e pela tão decantada criatividade brasileira para resolver problemas e preencher lacunas de tecnologia e gerenciamento. Já as décadas de 1960 e 1970 podem ser definidas genericamente pela “consolidação de um mercado de bens culturais” – a televisão firmando-se como indústria de massa. Essas últimas mudanças, no Brasil, estão imbricadas com transformações estruturais da sociedade brasileira, associadas às mudanças provocadas pelo golpe militar de 1964. A dimensão política é a mais conhecida: repressão, tortura, exílio; a social e a econômica permanecem ainda por ser exploradas.

O que é menos enfatizado, porém, e que nos interessa diretamente, é que o Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Juscelino, às quais os economistas se referem como “a segunda revolução industrial” no Brasil. Certamente os militares não inventaram o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio”. (Ortiz, 1991, p. 113-114)

Na mesma linha de enfatizar lacunas existentes em estudos sobre a história recente do país, Abreu e Lattman-Weltmann (2006) chamam a atenção para a ausência da variável mídia no estudo sobre o papel desempenhado por ela na chamada transição rumo a uma consolidação da democracia. Mesmo reconhecendo a existência de obstáculos no caminho intelectual (dificuldades de acesso a arquivos, por exemplo), creditam o silêncio principalmente a uma visão da mídia como “conivente com o regime autoritário, mera difusora das propostas dos militares, inclusive na fase de abertura política” (Abreu; Lattman-Weltman, 2006, p. 97). Corroborando este raciocínio, pode-se dar como exemplo desta postura intelectual o ensaio de Kehl (2005) sobre a televisão brasileira nos anos 1970. Escrito no começo da década de 1980, a televisão é nele descrita como “aparelho reprodutor de ideologia por excelência.”⁴⁸ Para uma interpretação mais complexa da sociedade e dos atores envolvidos na questão “transição democrática”, Abreu e Lattman-Weltman acreditam ser necessário superar a visão dicotômica da mídia no período, que, de um lado, coloca a cumplicidade “moralmente condenada sem maior referência às condições efetivas de exercício da atividade profissional do meio”, e, de outro, “uma resistência heróica à censura ou à cooptação” (Abreu; Lattman-Weltman, 2006, p. 98).

Novais (2002), por exemplo, numa perspectiva intelectual de linhagem adorniana, ao comentar as mudanças provocadas pelo golpe de 1964, afirma que elas não se limitaram a fechar o espaço público, abastardar a educação e fincar “o predomínio esmagador da cultura de massas”. Para ele, a obra destrutiva do regime não se resumiu apenas à deformação da sociedade brasileira: “Legou-nos, também, uma herança de miséria moral, de pobreza espiritual e de despolitização da vida social” (Novais, 2002, p. 637). O suporte duradouro desta “verdadeira “tragédia histórica” seriam os meios de comunicação de massa,

⁴⁸ A edição do livro *Anos 70* proporcionou à autora a rara oportunidade de uma releitura de sua visão da época. Além de manifestar um estranhamento – afinal vinte anos separavam os dois textos –, Kehl, de certa forma, reconhece o esquematismo da análise da juventude ao afirmar que “a televisão participou e participa do

notadamente a televisão brasileira e especificamente a TV Globo, através de seu telejornalismo.⁴⁹ A eficácia da forma de dominação dos ricos e privilegiados, segundo ele, para além da violência empregada pelo regime, estaria na forma “prazerosa, disfarçada de entretenimento”. Ou no jornalismo, “forma muito séria, revestida de informação objetiva: a indústria cultural americanizada” (Novais, 2002, p. 637).

A censura instalada no Brasil pelo regime de 1964 é outro assunto tabu, pois também ela apresenta duas faces, uma meramente repressiva e outra disciplinadora. O movimento cultural pós-64 seria, assim, caracterizado por dois aspectos contraditórios, mas não excludentes: de um lado, a repressão ideológica; de outro, “um momento da história brasileira em que são produzidos e difundidos com mais intensidade os bens culturais; sendo o próprio Estado autoritário que promove o desenvolvimento capitalista em sua forma mais avançada” (Ortiz, 1991, p. 115).

Roberto Marinho, criador da TV Globo, já vinha da convivência com outros governos, e especificamente com outro Estado autoritário, o de Vargas. Em 1964, apóia o regime que prende, tortura, mata, exila... mas também cria o CFC, o Instituto Nacional de Cinema, a EMBRAFILME, a FUNARTE, o Pró-Memória.⁵⁰ No caso específico do empresário, foi de capital importância a criação da EMBRATEL, em 1965, que possibilitou a implementação de uma política modernizadora para a área de telecomunicações – inclusive a criação de um sistema de microondas que promoveu a interligação de todo o território nacional (a base para a existência de um telejornal nacional). A comparação com os anos de 1930-1945 só se dá mais claramente sob esses aspectos, pois as produções culturais eram restritas e abrangiam um

progresso e da evolução democrática da sociedade brasileira”. Do imenso poder atribuído à televisão, nos anos 1970, ela passa a ter o poder que a sociedade lhe outorgar.

⁴⁹ Afirmções como esta, de que os meios de comunicação de massa produzem apenas uma espécie de “consciência degradada”, levam-nos a dar certa razão a Borgeth (2004) quando, em *Como e porque fizemos a Globo*, desenvolve, de forma irada, a idéia da incompreensão da inteligência brasileira (imprensa e intelectualidade de esquerda) a respeito do fenômeno da televisão brasileira – e da TV Globo em particular – e de sua importância junto ao povo. Para ele, esta incompreensão estaria ligada ao tradicional desprezo dos intelectuais pelas massas e por tudo que se refere ou vem delas.

número reduzido de pessoas. Já nas décadas de 1960 e 1970 elas se caracterizam pelo volume e intensidade de distribuição dos bens simbólicos, numa sociedade capitalista mais avançada, mais marcada pela distribuição e difusão em massa. Alguns exemplos dão a dimensão dessa expansão: o *boom* da literatura em 1975, o advento dos *best-sellers*, o crescimento da indústria do disco e do movimento editorial. Os dados relativos à imprensa exprimem claramente a expansão do volume do mercado consumidor. Em 1960, a tiragem dos periódicos diários era de 3.951.584, e a de não diários, de 4.213.802; em 1976, ela passa para 1.272.901.104 diários, e 149.415. 690 não diários.⁵¹ No entanto, o número de jornais permanece praticamente o mesmo, um indicador do processo de monopolização dos meios de comunicação de massa. Assim, monopolizado, o mercado brasileiro adquire proporções internacionais. Em 1971, o Brasil irá ocupar o quinto lugar do mercado interno cinematográfico; e, em 1975, a televisão, já sob a liderança quase exclusiva da Globo, será o nono mercado do mundo. Nesse processo, de forma entrelaçada, os dois maiores investidores são o Estado e as multinacionais.

Assim, há uma convergência de interesses entre o empresário e o regime militar: a ligação dá-se através da preocupação com a questão cultural, expressa na própria ideologia de Segurança Nacional e seu objetivo maior, de “integração nacional”. Para entrar no jogo, é preciso participar de um “pacto” com os militares, cujo processo interno de poder logo irá exhibir as rachaduras do próprio regime, dividido entre uma linha “dura” e outra mais flexível, disposta, desde o início, a devolver o poder aos civis assim que a sociedade estivesse “sanada” e liberta da ameaça dos comunistas.

Nesse “primeiro momento”, o interesse se volta para o resgate ou a manutenção da idéia de um “nacional” ligado às atividades genuinamente “populares”, como o folclore, o artesanato, o turismo. Para desenvolver um “projeto cultural brasileiro”, o regime se volta

⁵⁰ Vargas também criou uma série de instituições culturais como o Instituto Nacional do Livro, o Instituto Nacional do Cinema Educativo, museus, bibliotecas e promoveu atuação intensa na área de ensino.

para os “intelectuais disponíveis” (Ortiz, 2001, p. 91), aqueles que foram favoráveis, desde o início, ao regime militar: os intelectuais tradicionais, conservadores. Assim, como Ortiz (2001) chamou a atenção, ao convocar os representantes da tradição, o Estado, ideologicamente, coloca o movimento de 64 como “continuidade” e não como ruptura, “concretizando uma associação com as origens do pensamento sobre cultura brasileira”, que vem se desenvolvendo desde os trabalhos de Sílvio Romero. Nessa perspectiva, O Brasil se apresenta como resultado da fusão harmônica das três raças fundadoras e de uma idéia particular de “heterogeneidade”, baseada em uma “diversidade” sem conflitos, sem tensões, que remonta a Gilberto Freyre e sua idéia de democracia adocicada. Trata-se de uma pluralidade étnica, cultural e física (Ortiz, 2001, p. 93). Essa idéia de pluralidade encobre uma ideologia de harmonia, conforme o pensamento de Gilberto Freyre. Não se trata, por exemplo, da convivência com diferenças políticas – estas precisam ser apagadas, massacradas.

O regime militar apresenta-se, desde o início, como uma salvaguarda da democracia, uma democracia peculiar, desejosa de se apresentar respeitosa e admiradora da “heterogeneidade e harmonia” (Ortiz, 2001), mas, na verdade, encobridora de relações de poder e conflito (Geisel afirmou, certa vez, que no Brasil não havia luta de classes). A política cultural brasileira é encarada como responsável pela preservação de expressões e manifestações do povo brasileiro em sua pureza – idéia compartilhada por parte da intelectualidade de esquerda.⁵² A cultura brasileira é semelhante a um patrimônio, um tesouro a ser preservado das ações do tempo e das ações dos homens. Um patrimônio que deveria ser congelado porque contém a essência do Ser brasileiro. Um ser que se concretiza no acervo material legado pela história – daí a preocupação em torno de uma política de preservação e defesa dos bens culturais, museus, patrimônios históricos, folclore, artesanato. Nessa perspectiva, logo surgirá uma oposição entre cultura e técnica, com uma polaridade não de

⁵¹ Dados anuais do IBGE relativos ao Brasil citados por Ortiz (2001).

natureza conceitual, mas ideológica. Uma oposição que, mais uma vez, parece ecoar as idéias nostálgicas de Gilberto Freyre por um outro tempo, quase mítico.

Antes da Abolição vivia-se mais do que hoje vida de família. E nada o prova melhor que o mobiliário de então. Eram sofás, cadeiras, cômodas e consolos que pareciam criar raízes no chão ou no soalho da casa. O mobiliário de hoje é a idéia que menos oferece fixidez e conforto. (Freyre *apud* Ortiz, 2001, p. 103)

No ambiente severo, patriarcal, o advento da industrialização e da urbanização é uma ameaça à coesão das relações familiares e trabalhistas, entre patrões e empregados. Os serões parecem funcionar como uma mônada desse universo tradicional, ameaçado por novas forças emergentes.

Já não existem mais serões de família, com a leitura depois do jantar, de algum romance ou do novo *Almanack*. Serões que o candeeiro de kerosene docemente favorecia, *gregário* pela sua natureza, não faltando a Angel Canivet razões para atribuir à luz elétrica lamentável influência sobre a vida familiar: a luz elétrica estimula a dispersão individual. (Freyre *apud* Ortiz, 2001, p. 103)

Assim como o candeeiro é gregário e a luz dispersiva, a tradição significa pureza, e as novas tecnologias, a contaminação, o desvirtuamento da essência do ser brasileiro. Rapidamente, a oposição entre cultura e técnica vai surgir no seio do regime militar. A partir de 1966, o Estado passa a incorporar outros valores, embora conserve o mesmo objetivo: a integração nacional. “O Estado novamente se volta para os que se afinam com as propostas do governo militar. Sem abandonar os velhos amigos (os intelectuais tradicionais?) estamos aqui saindo em busca de novos, mais numerosos e mais jovens de todas as classes sociais” (Ney Braga *apud* Ortiz, 2001, p. 116). A oposição entre qualidade e quantidade fica mais evidente. “As universidades se especializam e perdem o aspecto qualitativo da cultura. A técnica é, nesse sentido, quantidade, isto é, massificação, progresso material, ideologia do valor numérico, economia” (Ortiz, 2001, p. 104).

A “democracia” passa a ser apresentada como propiciadora de difusão cultural em larga escala. O mercado, o local democrático das trocas de consumo. Persiste a oposição

⁵² Borgeth (2004) afirma que, ao contrário do que muitos pensam, os militares nunca aceitaram muito bem a

quantidade/qualidade, mas a balança começa a pesar favoravelmente ao primeiro: afinal, trata-se de difundir em larga escala os valores considerados adequados ao regime. Continua-se a pensar em difundir a essência do Ser nacional (que, como toda essência, é imutável), mas através de novos meios, mais eficientes, mais abrangentes: o cinema, a televisão.

Roberto Marinho, implicado com o projeto de integração nacional desde o início do regime militar, passa a beneficiar-se diretamente dessa segunda visão. Mas, assim como não havia coesão absoluta dentro do próprio regime, também havia pontos de atrito entre os empresários de comunicação e a conduta militar, principalmente no que se relacionava ao controle do que era veiculado e publicado. Assim, a questão do famigerado apoio de Roberto Marinho ao regime militar, bem como a linha editorial de *O Globo* e da *TV Globo*, especialmente o *JN*, hoje deveriam ser analisados sob o enfoque das relações gerais, no Brasil, entre a imprensa e a censura.

Para Smith (2000), uma leitura ampla de nossa história revela algo incômodo: a rigor, nunca teria havido uma real independência da imprensa frente ao Estado. Ambos, imprensa e Estado, sempre funcionaram de forma imbricada, com breves momentos de oposição a este ou aquele governo. Isso não significa, no entanto, relações harmoniosas, sem conflitos. D. João VI trouxe as primeiras impressoras, mas também as regras, os editos reais, estabelecendo o que se podia ou não publicar – a censura, enfim, chegou no momento mesmo de nascimento da imprensa brasileira. Ela se manteve ao longo do século 19, só interrompida por alguns números de jornais que nasceram e morreram ao sabor de interesses políticos ou partidários.

No Brasil nunca houve uma idade de ouro de completa autonomia da imprensa em relação ao Estado, nem em alguma época antiga, nem qualquer avanço recente rumo a franquias de caráter liberal. Em tempo algum a liberdade de imprensa foi totalmente respeitada ou verdadeiramente sólida. (Smith, 2000, p. 17)

O mais importante da análise de Smith (2000) é desvelar, para além da evidente constatação da existência da censura pós 64, a forma como ela se exerceu, a rotina cotidiana que ela estabeleceu nas redações, enfim, a dinâmica e a natureza das relações entre imprensa e Estado autoritário.⁵³ Porém, como o regime militar também manteve, ao longo do período, um desejo de legitimidade junto à sociedade, a ditadura brasileira tinha suas peculiaridades: nunca suspendeu as eleições (mas deu-lhes regras de funcionamento) e não fechou simplesmente o Congresso (colocou-o em recesso uma vez, por um período curto de seis dias). Dois tipos de censura foram praticados no Brasil de então: a chamada censura prévia e um sistema de controle de informações que derivaria, muitas vezes, para a *autocensura* dos veículos. Segundo a autora, os dois rótulos são “enganadores”. A primeira forma foi exercida apenas contra um punhado de publicações e determinava que tudo o que fosse preparado por um jornal teria que ser examinado antes da divulgação. Já a segunda consistia na proibição de noticiar certos fatos, que eram selecionados pela Polícia Federal. Ambas eram ilegais e ocultas do público tanto quanto possível. Uma importante diferença entre as duas é que a autocensura decorria de ordens anônimas não assinadas, enquanto a censura prévia era exercida por um agente identificável, na figura de um censor da Polícia federal.

A autocensura é uma subcategoria da censura. Existe algo a dizer, você sabe disso mas não diz. Não é o silêncio da ignorância ou da falta de discernimento, e sim o da abstenção consciente. [...] Embora a imprensa seja uma vítima da censura, o enigma da autocensura é discernir se – ou melhor, até que ponto – a imprensa é vítima ou cúmplice. (Smith, 2000, p. 136)

Quanto à imbricação dos negócios comunicacionais e do Estado, Smith cita uma cifra espantosa: enquanto na Europa as publicações dependem 50% das vendas diretas ao leitor e 50% de publicidade, no Brasil, a dependência em relação à publicidade chega a 70% , com o Estado participando com 15 a 30 % das verbas publicitárias. Isso mostra claramente a quase

⁵³ Um dos capítulos do livro mostra que a censura não era exercida de forma escancarada; os censores deixavam *bilhetinhos* com as recomendações do que se devia evitar dar publicação.

impossibilidade de sobrevivência do empreendimento comunicacional sem a convivência com o Estado e a influência dele.

Outra constatação importante do estudo da autora é que o apoio ao regime militar não significou, em momento algum, concordância com a censura – afinal, os empresários das comunicações eram todos de extração liberal, a favor do capitalismo, da livre iniciativa e da liberdade de expressão. Ou, em termos pragmáticos, porque “a independência jornalística tornava-se fundamental na luta pela concorrência” (Abreu; Lattman-Weltman, 2006, p. 83). A censura, segundo Smith (2000), foi enfrentada de várias maneiras pelos empresários e seus redatores-chefes, seus homens de confiança na verticalizada estrutura das redações brasileiras. No entanto, isso nunca se deu de forma orgânica, solidária: cada empresário valia-se das relações que mantinha dentro da estrutura de poder do regime militar. Alguns, como Roberto Marinho e Ruy Mesquita, apoiadores de primeira hora, mantinham contato direto com os mais altos escalões do poder. Um telegrama indignado de Mesquita ao Ministro da Justiça Alfredo Buzaid, em setembro de 1972, quando começou a censura prévia, dá a dimensão da tensão das relações.

Senhor ministro, ao ouvir as ordens ditadas por Vossa Excelência, meus sentimentos foram de profunda humilhação e vergonha. Senti-me envergonhado, senhor ministro, pelo Brasil, degradado ao nível de uma republiqueta de bananas, de uma “Uganda” qualquer, por um governo que agora perdeu sua compostura. Ao usar a força contra seus próprios parceiros de revolução...Vossa Excelência não considerou nem por cinco minutos o julgamento da história. O senhor que é ministro (e um dia deixará de sê-lo) e todos os que se encontram hoje no poder mas que um dia terão que apear, irão dar-se conta então... de que a verdade não pode ser contida. (BRASIL. *Anais do Congresso Nacional*, 1980, p. 9 *apud* Smith, 2000.)

A tese da autora é que, tanto pela falta de tradição como pela concentração nas mãos de poucas famílias, a censura não gerou uma solidariedade empresarial contra seu exercício. Cada empresário resolveu enfrentá-la solitariamente, com as armas de que dispunha em termos do prestígio e do apoio oferecido ao regime desde o primeiro momento. No caso de

Roberto Marinho, a história das suas relações – e de suas tensões⁵⁴ – com o regime militar está por ser escrita. Muitos rastros foram apagados.⁵⁵

Mas, seja através de concessões, seja através do chamado “acordo negociado”, ele deixou uma obra. O esforço por compreendê-la faz parte do reconhecimento da necessidade de exercitar uma interpretação mais nuançada da realidade social, uma percepção dos “jogos estratégicos” que se dão entre os atores sociais, com resultados previstos e ambíguos no exercício do poder ou na resistência a ele (Abreu; Lattman-Weltman, 2006). Essa obra compõe-se de dezenas de novelas, programas educativos, obras de caráter social e um telejornal que liga o Brasil há mais de 35 anos. Em seus quadros profissionais, à semelhança do regime Vargas, foram abrigados profissionais críticos do sistema e do governo e até comunistas perseguidos pelo regime.⁵⁶ Alguns, como Dias Gomes, imprimiram nas novelas críticas ao regime militar, velada ou mais escancaradamente, conforme o momento. É sobre essa obra, construída através de concessões, benesses, do “acordo forçado”, que convém se debruçar.

Na tela do *JN*, aparece uma imagem de Brasil certamente tributária das idéias de Sílvio Romero, Gilberto Freyre, Cassiano Ricardo e do chamado pensamento autoritário de dois regimes ditatoriais. No entanto, essa imagem também se inscreve num jogo de forças, no

⁵⁴ Borgeth (2004), que trabalhou na emissora desde seu início, em 1967, e durante 33 anos, como advogado e consultor de televisão, narra vários episódios que revelam a tensão permanente. As negociações eram cotidianas e abarcavam desde conteúdos jornalísticos, ficcionais, até a duração das novelas e inclusão na folha de pagamento de pessoas ligadas ao regime, como Alexandre Von Baumgarten, ex-agente do SNI. Segundo o autor, por pressão dos militares, ele teria ficado na folha desde 1969 até 1980, quando morreu em circunstâncias não esclarecidas até hoje.

⁵⁵ Walter Poyares, amigo de Roberto Marinho e assessor de comunicação por mais de 50 anos, relatou à *Gazeta Mercantil*, em 2001, que havia destruído grande parte dos arquivos referentes ao empresário, em nome da amizade. Quando Pedro Bial publicou, em 2005, na biografia do empresário, *Roberto Marinho*, apesar de aparentemente ter tido acesso a muito material, ateve-se mais a sua história pessoal, o legado paterno, e não esclareceu muito sobre as relações com o poder.

⁵⁶ O jornalista Evandro Carlos Andrade, que esteve frente ao jornal *O Globo* de 1971 até 1995, quando assumiu o *JN*, até sua morte, em junho de 2001, em entrevista para Abreu e Lattman-Weltman (2006), contou que Roberto Marinho um dia manifestou preocupação por estar recebendo muitas queixas de que a redação estava “cheia de comunistas”. Andrade teria confirmado e dito que preferia trabalhar com os comunistas do que com udenistas. E explicou: “Porque comunista sabe o que fazer, não se mete a besta, é profissional, faz aquilo só e sabe que não pode ir além. Já udenista acha que está no poder e começa a fazer coisa que não pode.” Roberto Marinho teria concordado “e o problema comunista acabou ali”.

cenário internacional em tempos de globalização e de manifestações de minorias subalternas, como mulheres, negros, índios e homossexuais. Mais que os temas ou os assuntos abordados pelo *JN* – numa aparente variedade infinita –, torna-se mais profícuo examinar o processo através do qual o jornalismo opera sua linguagem e transmite seus valores. Observar o “processo de subjetivação” que, segundo Bhabha (1998), provoca identificações eficazes com imagens elaboradas através da utilização incessante do “discurso do estereótipo”.

3.3 O “equilíbrio” do *JN*

Um telejornal é uma representação do que “acontece” no mundo – acontecimento no sentido jornalístico daquilo que, emergindo da superfície supostamente lisa da vida, irrompe como singularidade e como “variação de sistema” na acepção de Alsina (1983), pela ruptura com normas ou procedimentos esperados, potencialmente comunicável a outrem (ou, pelo menos perceptível e implicando o envolvimento de sujeitos com relação ao ato comunicativo). Transformado em *notícia*, “relato jornalístico de acontecimentos relevantes para a compreensão do cotidiano”, na definição de Sodré (1996), o acontecimento reveste-se de uma linguagem adequada ao receptor a quem se dirige, tornando-se, na expressão de Mouillaud, (1997) um “fato envelopado”. A seleção dos “envelopes” expedidos aos possíveis leitores – telespectadores no caso do *JN* – dá-se no interior de um universo que, além das rotinas de produção⁵⁷ e formatação de linguagem próprias, tem como objetivo atingir um vasto público de milhões de telespectadores, dos mais diversos extratos econômicos, sociais e culturais: pobres, ricos, analfabetos, intelectuais refinados. Espécie de utopia midiática, o telejornal

⁵⁷ Sobre este tema, o fazer jornalístico, o cotidiano da redação e a linguagem do telejornalismo, cf. Silva (2002). Em sua dissertação de mestrado, a autora não só descreve a rotina de trabalho de todos os envolvidos na produção de um telejornal – pauteiros, repórteres, editores –, como também se detém sobre o jargão específico da categoria: termos como escalada (o anúncio, no início do jornal, das principais notícias), a passagem (interferência ao vivo do repórter na matéria), espelho (previsão das principais matérias, que vai mudando, ao longo do dia, com o desenrolar dos acontecimentos).

persegue uma espécie de linguagem “branca”, isto é, sem marcas autorais, semelhante ao sonho borgeano de um conto passível de ser lido em qualquer língua, em qualquer tempo.

Em torno do objetivo impossível de ser alcançado, atingir os telespectadores durante o tempo todo, elabora-se o telejornal. As matérias jornalísticas são breves, a presença dos repórteres é discreta, tanto na emissão da fala, nas roupas de cores “lisas” (de preferência bege), quanto nos gestos minimalistas: ali naquela casa aconteceu tal coisa. *O mais importante é a notícia*, proclamam os manuais de telejornalismo, não o repórter, que não pode, jamais, se sobrepor a ela. A atenção do telespectador é cultivada obsessivamente – afinal, ela é efêmera, volátil, a qualquer momento pode deslizar pelo *zapping* para outro canal (e adeus pontos de audiência, o que significa perda de publicidade, recursos).

Para atingir simultaneamente essa vasta comunidade virtual, o *JN* – como qualquer outro telejornal comercial do sistema capitalista – cultiva o *balance*: o equilíbrio entre matérias jornalísticas consideradas importantes, relacionadas à política, à economia, que supostamente podem afetar a vida das pessoas, e as *interessantes*, que provocariam o alívio para o telespectador instalado em sua poltrona, propiciando o que se chama, nas redações, uma “pausa para respiração”. O telespectador, afogado em números, tragédias, fatos importantes, enfim, respira. E toma fôlego para continuar a aventura.

No *JN*, o chamado “equilíbrio” é utilizado também para contrabalançar a violência que irrompe no dia-a-dia em suas variadas formas (denúncia de exploração de trabalho escravo, prostituição infantil, corrupção, malversação do dinheiro público, assassinatos), contrapondo-se os aspectos considerados positivos também existentes na vida: as chamadas matérias “edificantes”. O termo, de uso oficioso e informal da redação, remete ao seu significado dicionarizado.⁵⁸ Trata-se de reportagens que abordam atitudes de caráter positivo, de cunho

⁵⁸ Em dicionários etimológicos franceses, como o *Dictionnaire Historique de la langue française* (p. 1187) e o *Dictionnaire Etimologique du Français* (p. 216), a palavra *édifiant* tem raízes longínquas no tempo que evocam verão, céu luminoso, claro brilhante, passando pelo local, numa casa, em que o fogo aquece, daí derivando templos sagrados, casas e verbos que tomaram, desde o fim do século 17, em latim cristão, o

individualista ou coletivo. Pode ser, por exemplo, como já foi exibida, a história de um homem que encontrou a carteira de outro e, anonimamente, devolveu-a a seu proprietário, tendo antes pago as contas que iam vencer na data. Ou, no sertão nordestino, a matéria sobre vizinhos que se unem e põem fim ao autoritarismo de apenas uma pessoa controlar o poço de água de uso coletivo. Essas reportagens, de cunho social, existem na Globo há, pelo menos, duas décadas, mas sua exibição tornou-se mais freqüente nos últimos 5 anos, tornando-se, de 2003 para cá, as séries permanentes: “Brasil Bonito” e “Identidade Brasil”. “Brasil Bonito” ganhou identificação visual e auditiva: dezenas, centenas de rostos anônimos, estilo fotos 3X4 de brasileiros que, convergindo, se transformam na bandeira nacional. A outra série criada, “Identidade Brasil”, também recebeu uma vinheta própria que explora graficamente o símbolo da bandeira nacional e acordes estilizados do Hino Nacional, que se pretende e se apresenta como espelho do mundo real, mas na verdade trata-se de um construto, uma forma de apreensão desse mesmo mundo que também se utiliza amplamente (mesmo que não admita) de recursos ficcionais. Mas não se trata de um construto imóvel – nele também há movimento, conflitos, tensões –, por mais regrado e cerceado que seja por fórmulas em sua “linha de montagem”. Dele participam várias vozes, muitas vezes conflitivas: dos editores, dos seus proprietários, dos entrevistados, da própria concorrência a que é submetido (não podendo deixar de “dar” certos assuntos, por mais que isso contrarie seus interesses). O telejornal é um todo atravessado pelas vozes abafadas, suplementares, que emergem da sociedade, de tempos em tempos, tal como na narração historiográfica. Frente à imagem recorrente de harmonia racial no Brasil, de repente, num dia qualquer, comove a notícia, no telejornal, do assassinato de um jovem negro, num estacionamento, por policiais. Recém-formado em odontologia, fora confundido com assaltantes. Na tela, explode a fala emocionada do pai: “Meu filho morreu porque era negro; se fosse branco estava vivo.”

sentido moral de “fazer crescer na fé” e de “conduzir à virtude”. Por volta da metade do século 16, o verbo toma os significados ligados a instruir, “fazer alguém apreciar”.

No espaço tenso do telejornal, predominam as narrativas do Estado, mas também, numa polifonia atonal, aparecem as vozes dissonantes das minorias subalternas colocadas à sombra pelo poder dominante. O telejornal não representa apenas *uma* comunidade imaginada, porque isto constitui algo da ordem do impossível. Afinal, na cena simbólica em que a mídia representa a nação, o Outro sempre está lá. Como afirma Jacques, o alvo da comunicação não é o Outro, “ele está comigo em seu princípio” (Jacques *apud* França, 1998). Uma imagem de nação, por mais referenciada que esteja em tradições “inventadas”, sempre está vinculada ao real. Imagens de nação são como aqueles convites de festa *intransferíveis*: não são exportáveis ou intercambiáveis sem sofrer mudanças.

Daí o movimento, a face mutante do país. Às vezes, a irrupção do elemento performativo é escandalosa, como a cena do índio ajoelhado no asfalto, diante das armas que foram garantir a segurança nas celebrações oficiais dos 500 anos do Brasil. Em outras, ela é minúscula, discreta, quase imperceptível. Assim, uma simples nota coberta no *JN*, de apenas 20 segundos, fala da perseguição a um vira-lata que invadiu a pista de um aeroporto. O relato mostra o “enforcador” com que o animal foi capturado. A volta ao locutor, após a exibição das imagens de perseguição, mostra um apresentador visivelmente consternado – ele afirma que “o bichinho” terminou sendo morto na operação. O simples diminutivo – não se falou em cão, cachorro – mostra certa mudança de parte significativa da sociedade em relação a este outro, o absolutamente outro nos termos de Derrida, o Animal – pois também é em relação a ele que a humanidade se define, a este ser mais subalterno que todos os subalternos, porque sequer portador de discurso. Como afirmou Derrida (2004), a violência contra os animais torna-se, a cada dia, mais insuportável para muitos. O uso do diminutivo no telejornal traduz esta insuportabilidade na cena social contemporânea, tradução do movimento do mundo, de sua temporalidade vivida.

Cotidianamente, o *JN* inclui reportagens sobre violência nas principais cidades brasileiras, corrupção, mas também o famoso jeitinho brasileiro (para o bem e para o mal), o talento para o futebol, para a dança, a beleza das paisagens brasileiras, a hospitalidade brasileira e muitos outros elementos que compõem este vasto painel chamado Brasil. Muitos traços do desenho foram certamente herdados daquela concepção de essência do ser brasileiro. No entanto, na atualidade, o telejornal mostra uma composição mesclada a valores internacionais, pois também abre espaço para o zen budismo nas favelas cariocas, o balé internacional para crianças faveladas, os meninos pobres brasileiros fazendo um estágio num templo budista no Japão. Uma nação híbrida, inventada por Roberto Marinho. Ler este Brasil, suas várias versões, como afirma Silviano Santiago retomando o poeta Carlos Drummond de Andrade (Santiago, 2002b, p. XLVIII) faz parte do perene movimento de interpretar o nosso *claro enigma*, cada vez mais encenado pelo discurso midiático informativo.

3.4 O *JN*: breve história da “confusão”

Segundo relatos que emanam da própria emissora (Jornal Nacional. Souza, 1984, p. 6), faltavam quatro minutos para as oito horas da noite de 1º de setembro de 1969. O locutor Cid Moreira encerrou desta maneira a primeira edição do primeiro *JN*:

A escalada nacional de notícias da Rede Globo levou a vocês, hoje, imagens diretas de Porto Alegre, São Paulo e Curitiba. E tão logo a Embratel inaugure o circuito de Brasília, a capital do país e Belo Horizonte começarão a integrar, ao vivo, este serviço de notícias do primeiro jornal realmente nacional da tevê brasileira. É o Brasil ao vivo aí na sua casa. Boa noite. (Jornal Nacional. Souza, 1984, p. 7)

Logo após, entrava significativamente o prefixo musical que durante os próximos 38 anos iria encerrar o programa, um trecho da música “The Fuzz”, de Frank Devol.⁵⁹ Lançava-

⁵⁹ Lembrar que *fuzz* significa, pelo *Oxford Dictionary* (2000, p. 525), confusão, “alguma coisa que não se vê claramente”.

se ao ar, assim, pela primeira vez, numa segunda-feira de inverno, “com um céu de nuvens baixas e carregadas” (Jornal Nacional. Souza, 1984, p. 7), o *boeing*⁶⁰ da TV Globo – o *JN*, criado para tentar ser “um modelo brasileiro de telejornalismo” (Jornal Nacional. Souza, 1984, p. 5), nas palavras de seu dono e criador, o jornalista Roberto Marinho. Segundo ele, o lançamento do telejornal significou uma iniciativa pioneira que enfrentou uma série de desafios, desde falhas técnicas, “até a delicada elaboração do conceito de notícia com dimensão nacional”.⁶¹

A expressão *nuvens carregadas* é a metáfora política escolhida pelo relato oficial da empresa para expressar o que ocorria no país, em 1968, sob o domínio dos militares há quatro anos – o que significa dizer que o *JN* nascia censurado. Neste primeiro dia, *O Globo* havia dado em sua edição matutina, no alto da primeira página: “Costa e Silva, enfermo, afastado (temporariamente) da Presidência”. Mais abaixo, dominando a página, a manchete em letras grandes: “Ministros militares assumem o governo” (Jornal Nacional. Souza, 1984, p. 11-12). No caso do telejornal, o cinegrafista enviado para conseguir umas imagens no Palácio das Laranjeiras não conseguiu sequer se aproximar do edifício. Armando Nogueira, 15 anos

⁶⁰ Expressão que os profissionais mais graduados da Globo gostam de utilizar para se referir ao *JN* – e que, na época, dava uma idéia da magnitude do empreendimento.

⁶¹ Outras publicações, na mesma época, passaram por esse desafio, o da “notícia com dimensão nacional”. Chagas (1992) conta sobre os primeiros tempos da revista *Veja*, lançada em setembro de 1968, empenhada na busca “desvairada” por um texto de revista semanal de informação nacional. Ele admite a ignorância que havia, até em termos geográficos, para se pautar assuntos para estados como Amazonas, Pará, Goiás, Mato Grosso. Os jornalistas imaginavam que fosse muito simples, para a sucursal de Belém pegar “rapidinho” umas informações na ilha de Marajó. Ou que a sucursal de Manaus não tivesse dificuldade alguma em obter um dado no Acre. Depois de meses descobriram que não só estavam enganados a respeito do Brasil como também “mais enganados ainda a respeito do que fosse informação nacional semanal” (Chagas, 1992, p. 73). Despreparados para conceber uma fórmula de revista semanal nacional, desconhecendo a língua inglesa para ler *Times* e *Newsweek*, as referências principais, e até a *geografia do país*, os jornalistas estavam tentando improvisadamente produzir uma “fórmula brasileira do texto”, a partir dos textos equivalentes aos das revistas americanas. Passado algum tempo, aprenderam que a chamada informação nacional “independe da contribuição de cada ponto do país, bastando ter repercussão nacional, interessar à maioria. Quanto à informação semanal, seria aquela que resiste, sobrevive de uma semana para outra. Àquela altura já dispunham também de uma fórmula de texto para revista semanal de informação nacional: adjetivos e advérbios, banidos dos textos jornalísticos, em geral, teriam um papel fundamental neste tipo de texto. Mais que tudo, a equipe partiu para o “grande trunfo” das semanais: *o retorno ao local do fato*, que permite a investigação mais acurada, a ampliação do tratamento ao fato, enfim, a surpresa – atingindo assim uma personalidade *sui generis*. Concluindo o raciocínio de Chagas, talvez indo um pouco além, o caminho era *contar melhor as histórias*, com mais sabor.

depois, em 1984, recorda-se da frustração enquanto jornalista, daquela estréia sob censura que impediria que se fizesse um “belo jornal”.

Nossa preocupação maior, quase que única, era operar convenientemente todo esse complexo mecanismo de televisão. Saber, por exemplo, se a Embratel ia corresponder, comunicar certinho todas as praças, se nós iríamos nos perturbar na sala de corte, quando o “Jornal” estivesse no ar. [...] do ponto de vista de conteúdo, de jornalismo, principalmente de telejornalismo, nenhum de nós poderia estar empolgado naquele primeiro dia. Nossa preocupação em matéria de telejornalismo – torno a insistir – não ia além da forma, do formato, da parte visual, porque sofríamos restrições ao exercício a plena liberdade de informação. (Jornal Nacional. Souza, 1984, p. 12-13)

Para os críticos do *JN*, o cuidado com a estética, com o formato, terminou por prevalecer (mesmo após o fim da censura) sobre a preocupação com o conteúdo. Cerca de 5 anos após sua inauguração, a Globo tornou-se um modelo para o telejornalismo brasileiro – mais que isto, tornou-se o modelo único no país, salvo raras exceções, como o *Aqui Agora*,⁶² por exemplo, de linguagem completamente diversa –, “sem enfeites”, como a propaganda parecia querer sugerir, ao adotar o *slogan* “a vida como ela é” – um jornalismo praticamente sem edição.

Hoje, quase 40 anos depois, a linguagem e a estrutura básica dos telejornais brasileiros são muito semelhantes. Depois da escalada (a chamada pelos apresentadores das principais matérias jornalísticas), o noticiário se desenvolve em blocos (agrupamento de matérias por afinidades elaboradas) que são separados por passagens de bloco (novas chamadas, curtas, para as próximas matérias destacadas do segmento seguinte), até os créditos finais, no encerramento. As diferenças no formato são sutis: a duração, maior ou menor, de uma matéria, de uma vinheta de apresentação.

O número de matérias presentes no *JN* apresentou, segundo Rezende, uma carência de uniformidade. Já quanto à duração dos blocos, as diferenças foram menos significativas ainda.

⁶² Telejornal que se caracterizou por uma linguagem mais despojada, com intervenção mais subjetiva dos repórteres e apostou na simulação de uma quase não edição.

Nas seis edições investigadas, o *JN* manteve uma divisão balanceada na divisão do tempo dos blocos, cerca de 4,2 matérias jornalísticas para um tempo de 5 minutos e 35 segundos (o que perfaz um tempo médio das matérias em torno de 1 minuto e poucos segundos).

Em termos de utilização de palavras, o *JN* apresentou um número médio de 3.473 contra 3.766 (*JC*) e 5.031 (*TJ Brasil*). Dos três noticiários, o *JN* foi “o que empregou menos o código verbal na elaboração das matérias jornalísticas”, evidenciando, na opinião do autor, a força da imagem naquele telejornal em detrimento de um teor interpretativo – o que se harmonizaria com o estilo adotado, *hard news*, mais factual. Rezende constatou também que o *JN* muitas vezes aproveita melhor o tempo “sempre tão escasso em telejornalismo”, através de recursos gráficos – como, por exemplo, em indicadores econômicos.

CAPÍTULO 4

JN: IMAGENS EMPENHADAS

A Carta de Pero Vaz de Caminha forjou definitivamente algumas das imagens que, a partir do século 19, passaram a circular reiteradamente nas obras da literatura romântica: a natureza exuberante e de “bons ares” – cenário da imagem-mor desde então –, o Brasil como Paraíso terreal, habitado por uma gente inocente, livre, verdadeira, alegre. No limite, uma gente feliz e divertida (Santiago, 1992, p. 84), próxima da perfeição – paradoxalmente, porém, repleta de falhas, lacunas – verdadeira *tabula rasa* – folha em branco pronta a receber as marcas, as inscrições da cultura européia.

No jogo entre as nações do século 19, cada uma tentou fabricar a sua imagem positiva, sua “nobre origem”, rico capital simbólico em uma feroz competição econômica e política. Também o Brasil, através de seus intelectuais, principalmente escritores, esforçou-se por elaborar uma “nobre origem” e, não podendo construí-la a partir do mundo da cultura, das obras realizadas por mãos humanas, elaborou-a a partir da própria natureza e da crença em que ela, sendo diversa, só poderia produzir uma gente e uma literatura também peculiares. Num gesto ousado, Alencar fez do vazio *outra coisa* e elegeu o indígena, àquela altura já decaído e com as armas depostas, como símbolo da jovem nação: não o índio real, como fez questão de frisar, mas um ideal que o poeta tentou – e conseguiu – poetizar.

O romance foi o veículo ideal desse projeto político-estético: um romance que, se tinha o modelo europeu por estrela brilhante inatingível, fez a estrela descer à terra, transfigurou-a e moldou-a às necessidades da realidade brasileira de então: país recém-liberto do jugo português, com a presença de um forte movimento nacionalista e um público incipiente e sem forte tradição literária. Esse romance, se por um lado imitou o modelo, por outro revelou, na falha da mimese, que era “quase o mesmo, mas não exatamente” (Bhabha,

1998, p. 134). Em parte, essa “falha” se encontrava na própria dicção da língua, elemento de expressão e obstáculo, já que herdada do Outro, o dominador. A luta de classes no discurso de Alencar, intelectual latino-americano localizado num *entre-lugar*, se deu pela dobra dessa língua ao falar nacional, a um cotidiano que não era o mesmo da metrópole, ao preço de acusações de impropriedade e desmazelo proferidas pelos puristas, herdeiros vigilantes do patrimônio herdado de além-mar.

A literatura romântica produziu um imaginário edificante, um espelho (distorcido?) em que a nação podia se mirar e supostamente se reconhecer, “elementos indiscutivelmente locais para o momento da fundação da história brasileira”, e que os brasileiros “aparentemente continuam desejando” (Sommer, 2004, p. 172) – um ideário do qual, de uma certa maneira não nos afastamos até hoje. Esse *empenho* por criar uma imagem positiva da nação não se estagnou num passado remoto, não se constituiu num fenômeno localizado no século 19: ele percorre a literatura e a vida nacional praticamente desde sempre, conferindo, mesmo em seus arroubos de imaturidade, um “excepcional poder comunicativo” (Candido, 1997, p. 27).

O projeto político do Romantismo de efetivar um diálogo de escritores com um público mais amplo que aquele restrito aos salões aristocráticos se realizou graças à configuração específica de um pacto discursivo que possibilitou a instauração de pontes entre as instâncias produtivas e de recepção. A configuração dessa nova relação escritor-leitor teve que se moldar pela “escuta” desse outro, o leitor recém-alfabetizado, até então um ilustre desconhecido. Os escritores desejosos desse contato tiveram que se perguntar o que desejava, em termos literários, aquele leitor em sua diferença. Aparentemente muita ação, aventuras, amores interrompidos, suspense, obstáculos à consecução do desejo dos personagens – e, de preferência, um bom final feliz que propicie ao leitor fechar o livro satisfeito e pleno da leitura. E a expressão de um nacionalismo exacerbado que enalteça a natureza e o povo que nela habita. Tudo narrado numa linguagem familiar, simples, coloquial, mais próxima ao

cotidiano dos próprios leitores (que também queriam se ver retratados nos romances) e não mais submetidos às referências da cultura clássica. Muda-se a senha para a entrada no mundo dos textos literários. Não mais latim, grego, lugares bucólicos em que pastores apascentam ovelhas, versos de Virgílio, Horácio. O *letramento* das massas – essa entrada no mundo da cultura de forma ativa – trouxe outras referências para o mundo literário e terminou por mudar o próprio significado do que se entendia por “literatura”.

Junto com as demandas das massas por uma facilitação da leitura, ocorreu também certa feminização da cultura literária, já que as leitoras, mulheres burguesas liberadas de certas atividades (como fazer velas e sabão, por exemplo), já podiam cultivar o luxo de um certo ócio e passavam a formar parte preponderante do público. Mesmo que esse público nunca tenha sido configurado apenas por elas, certamente o desejo “feminino” também teve que ser levado em conta. Escrever para muitos – principalmente para *muitas* – implicou, de certo modo, a obrigatoriedade de fazer concessões ao chamado gosto médio dos leitores (perigosamente próximo ao mau gosto). Esse, o maior perigo rondando o mundo das belas letras: afinal, esse público ávido por paixões, sentimentos fortes, exigente de facilidades de ordem textual, talvez parecesse guardar, aos olhos dos intelectuais refinados uma estranha semelhança, em seu gosto selvagem, com as multidões enraivecidas e irracionais, capazes, no limite, do ato mais impensável: dar adeus ao rei e toda sua linhagem de origem divina, decepar cabeças coroadas.

Um público que, ao seu toque, transforma tudo em mercadoria, tudo passando a ostentar um preço, tornando as sagradas obras de arte, aparentemente de condição tão abstrata, pairando sobre o mundo da vida, em obras decaídas. O preço desvela o caráter de mercadoria que já existia antes, mas se encontrava delicadamente camuflado em mecenas bondosos e incentivadores da cultura, formas sutis de tráficos de influência. Agora, a relação escritores e público traduz-se grosseiramente em “satisfação garantida ou o dinheiro de volta”.

A atividade literária impõe o mau gosto, o *fait divers* marcando indelevelmente as narrativas preferidas do público: as delícias das inversões da ordem, o padre sendo pego no prostíbulo, as coisas do mundo se mostrando pequenas demais ou grandes demais, prosaicas e especiais – e o Destino, terrível, se abatendo democraticamente sobre todos, pobres e ricos.

No Brasil de Alencar, o projeto político-estético de criar uma nação teve que se efetivar também através da própria formação e configuração de um público. O pacto discursivo implantou-se graças à exacerbação do uso de determinados recursos para facilitar a entrada do leitor no texto: além de se abandonar as referências clássicas, um certo tom oral foi incorporado, tornando o texto coloquial. Assim, àqueles recursos de personagens espiando atrás de portas, desvendando segredos, cartas anônimas, desencontros de amantes, somou-se uma certa dicção oral, que fez a nossa literatura ser concretizada num texto “escrito para ser lido” (Coutinho, 2003, p. 226).

Cem anos depois do início do Romantismo em prosa (considerando-se a publicação de *O Guarani*, de 1857), uma nova configuração de público toma forma pela entrada em cena da televisão no Brasil, que possibilitou a inclusão de milhares de pessoas no “mundo das notícias” e no sentimento de conexão nacional e internacional através das imagens e das entradas ao vivo. Nos primeiros anos, era um bem pouco acessível, mas a partir do final dos anos 1960, mais precisamente durante a década de 1970, ela se impõe como um elemento que passa a fazer parte do cotidiano de grande parte da população brasileira. Se a literatura com sua dicção oral já se impunha junto a um público que tinha fraca tradição de leitura, o que dizer de um produto midiático que se baseia na articulação entre som e imagem? E que, especialmente no Brasil, surge ancorado numa tradição radiofônica?

A TV Globo, inaugurada em 1965, cria em 1º de setembro de 1969, o *JN*, inspirado no modelo jornalístico norte-americano que, por sua vez, tinha forte influência do cinema hollywoodiano. Se a televisão brasileira nasce tão próxima à estética do rádio, o *JN* cedo

rompe com o modelo radiofônico e marca presença pelo apuro das imagens e pelo jornalismo ágil e dinâmico: frases curtas são boas e, melhores ainda, as palavras curtas. Os manuais da empresa enaltecem que “o texto seja claro, direto, simples, enfim, tenha as virtudes da linguagem coloquial” (Jornal Nacional. Souza, 1984, p. 206). Todo o esforço deve ser tentado para que se instaure a semelhança ou a simulação de que “o locutor conversa com o telespectador”. E uma velha comparação é sempre reativada:

É como se a gente abrisse a janela e contasse para o vizinho a novidade do dia. Se a gente fizer assim, certamente começará o papo com uma expressão do gênero: Ei, João, sabe o que aconteceu? Esse é um truque que você deve usar na hora de escrever uma notícia. Imagine que você está contando alguma coisa para alguém. Sempre que escrever, imagine uma pessoa – é com ela que você vai conversar, é para ela que você vai transmitir a sua informação. Não esqueça que é importante *motivar* a pessoa para que ela receba o seu recado (Jornal Nacional. Souza, 1984, p. 206; grifo meu).

Mas o *JN* – assim como nenhum outro produto midiático informativo – não está inteiramente livre para, a seu gosto, motivar o telespectador. Mesmo possuindo uma margem de manobra para imprimir seu estilo, assim como sua linha editorial, atua sob a regência de um contrato que estabelece os principais parâmetros de sua atuação. Porém, mesmo submetido a um contrato que estabelece as regras do jogo discursivo-midiático-informativo, o *JN*, no entanto, apresenta suas peculiaridades: uma delas é a farta utilização de recursos dramáticos próximos ao romântico-folhetinesco. Através de suas narrativas carregadas de emoção, o *JN*, hoje, é um dos principais – se não o principal – forjador da representação do que se imagina ser a nação brasileira contemporânea.

4.1 Contingências de um contrato

Se, por um lado, um produto midiático como o telejornal encontra-se inextricavelmente atravessado por questões de poder e seus desdobramentos ideológicos, por outro, a compreensão de sua eficácia não pode ser reduzida ao aspecto político *stricto sensu*.

Essa redução ao aspecto ideológico tem sido a matriz de uma crítica “radical e recusadora”, como aponta Braga (2006) – herdeira ainda da divisão do mundo entre apocalípticos e integrados,⁶³ um dos maiores entraves à compreensão da natureza das relações entre receptores e produtos midiáticos –, ou “radical e sem ambiguidades”, como se análise crítica fosse sinônimo de discurso violento e catastrófico (Wolton, 2004, p. 136). Outro alerta vem no sentido de se evitar a análise do telejornalismo com ênfase apenas na discussão de questões de ordem macroestrutural, “como problemas ético-profissionais envolvendo a seleção e interpretação das notícias, ou aqueles relacionados com o papel das empresas e profissionais na condução dos conflitos que eles têm por função reportar” (Machado, 2000, p. 99). Já uma análise sempre voltada para o aspecto político da questão – marcada pelo que Machado (2000) chama de verificação do grau de politicidade, de “comprometimento, de parcialidade”, provocaria um abafamento de outras possibilidades de leitura: “uma vez que a política é sempre um assunto catalisador (e jamais matéria de consenso), é fatal que os aspectos políticos da discussão despertem maior interesse que quaisquer outros, ofuscando as demais possibilidades de abordagem” (Machado, 2000, p. 99).

O efeito em cascata da perspectiva que enfatiza às vezes até se reduz, à procura pelo grau de *politicidade* do telejornal ou da empresa que o produz é sobejamente conhecido: disseminação da idéia de passividade do receptor, do poder quase onipotente de manipulação dos meios de comunicação, enfim, maniqueísmos de toda sorte. O momento atual é de superação dessas percepções – mas também de persistência⁶⁴ de valores em relação à atividade dos consumidores.

⁶³ Termos conhecidos da obra clássica *Apocalípticos e integrados* que designam, de forma contrastante, posturas diversas em relação à indústria cultural ou cultura de massa. Por um lado, “a resposta otimista do *integrado*” – a televisão, o jornal, o rádio, o cinema, a estória em quadrinhos, o romance popular e o *Reader's Digest* colocam os bens culturais à disposição de todos, o que resulta numa época de “alargamento da área cultural”, não havendo problema se essa cultura sai “de baixo” ou vem confeccionada “por cima”. Já os *apocalípticos* elaboram teorias sobre a decadência provocada por esses meios de comunicação. (Eco, 1970, p. 8-9).

⁶⁴ A própria ironia utilizada pelo autor, na abertura do ensaio “As vozes no telejornal”, ao apontar a possibilidade de sua análise, baseada em outra perspectiva e procedimentos, poder parecer “suspeita” “por gerações

Superamos já uma percepção (vigente até os anos 1980, de que os usuários dos meios ditos “de massa” seriam homogêneos, passivos e, portanto, facilmente manipuláveis. Reconhece-se hoje uma possibilidade de resistência (baseada em mediações culturais extramidiáticas) do “receptor”. Mas, se o receptor resiste, isso não significa necessariamente que faça as melhores interpretações, os melhores usos. Sente-se então a necessidade de “ensinar o usuário” a fazer bom uso dos meios (Braga, 2006, p. 61).

Daí a necessidade de se tentar uma outra abordagem do fenômeno mídia informativa, “fazer perguntas mais específicas sobre produtos singulares” (Braga, 2006, p. 53) e, principalmente, “fazer julgamentos mais finos sobre a qualidade e mais relacionados a critérios expressos” (uma vez que “qualidade” não é um valor absoluto ou definível na ausência de referências sociais)” (Braga, 2006, p. 53). No caso específico que estamos tratando, a tentativa é de partir dos principais traços do discurso das mídias, desde o seu surgimento no século 19 – ou melhor, desde que se configurou enquanto atividade industrial em larga escala, desejosa e necessitada de alcançar públicos cada vez mais amplos. Na reflexão sobre a configuração mais recente do pacto discursivo elaborado pela mídia, Charaudeau (2006) tornou-se um dos autores mais úteis à compreensão e à elaboração de uma crítica pertinente aos meios de comunicação na contemporaneidade ao levar em consideração seu campo de atuação, a lógica que lhe é inerente e os constrangimentos a que está submetida. Haverá naturalmente outros autores que realizam uma crítica mais contundente, mais radical em relação ao papel que os meios de comunicação desempenham na sociedade, mas poucos com a acuidade do autor francês, justamente porque desconsideram a noção de “contrato” que atravessa toda a atividade midiática.

A idéia de que as atividades midiáticas informativas constituem verdadeiras “máquinas de alimentar conversa” faz praticamente parte do senso comum entre intelectuais de diversas tendências – mas apenas alguns reconhecem ou salientam que, assim, elas

intelectuais condicionadas a ver política em tudo” (Machado, 2000, p. 99) é um atestado da forte permanência desses valores.

permitem o estabelecimento de um vínculo social que, por sua vez, tem o potencial de propiciar um certo reconhecimento identitário entre os consumidores. Para Wolton (2004), a força do laço identitário estabelecido pela mídia – principalmente pelo que conceitua de TV generalista, a chamada TV “aberta”, é de tal ordem que ele não hesita em “quase” compará-lo ao vínculo religioso. Em seu raciocínio, ao desaparecerem os laços primários ligados à família, à aldeia, ao ofício, e ao se esgarçarem aqueles ligados às solidariedades de classe e de pertencimento religioso e social, enfim, no momento histórico em que, segundo o autor, “não há mais grande coisa entre a massa e o indivíduo, entre o número e as pessoas”, e se insinua uma “discreta mas obsessiva solidão”, justamente nesse contexto sobrevêm a força e o interesse pela televisão.

A força da televisão é constituir esse laço social e representá-lo. Retomando a hipótese de E. Durkheim sobre a religião, podemos quase afirmar que a televisão é uma das formas elementares do social. Se numerosas práticas sociais contribuem para o laço social, mas sem visibilidade, o interesse da televisão é representá-lo de maneira visível para todos. E a esse nível de visibilidade de representação, não existem muitas outras atividades sociais e culturais tão transversais quanto a televisão (Wolton, 2004, p. 137).

Enquanto atividade de linguagem, lembra Charaudeau (2006), a atividade midiática é atravessada obliquamente por um contrato comunicacional gerador de “constrangimentos”, no sentido que representam limites diante do ilimitado da vida. Primeiramente, trata-se de uma atividade permanentemente perpassada pelo econômico, na qual as empresas se enfrentam numa concorrência feroz, umas procurando distinguir-se das outras. A consequência derivada dessa preponderância do econômico será a procura obsessiva por atingir o maior número possível de receptores.

Assim, as mídias de informação estão submetidas a uma dupla lógica: a econômica, em sua busca por lucros num mercado competitivo, e a simbólica, com o cultivo de uma linguagem eficiente à construção da opinião pública. A articulação dessa dupla lógica dá-se,

numa linguagem bélica, pela busca de atingir o *alvo* através de um exercício aparentemente de caráter científico: mensurações e classificações daquilo que supostamente seja o desejo do público – e que, ao fim, não passa de um exercício fundamentalmente de ordem imaginativa. Na verdade, esse tem sido o objetivo dos empreendimentos que fazem parte da chamada indústria cultural, desde que se firmaram enquanto tal, no século 19: capturar o público, uma entidade escorregadia, quase fantasmática que, por mais que possa ser detectada por pesquisas, números, gráficos, permanece essencialmente imaginada. Escritores, cineastas, autores teatrais, compositores de música popular lidam, em graus variáveis, com esse fantasma, o receptor. Mas ele permanecerá inatingível em sua inteireza, porque entre o chamado receptor imaginado, a quem idealmente dirigem-se as mensagens e atribuem-se certas interpretações, e o receptor real sempre haverá um espaço. Isso porque o receptor real escapa a conformações antecipadas e porque “interpreta as mensagens que lhe são dirigidas segundo suas próprias condições de interpretação” (Charaudeau, 2006, p. 26). Ou como resumiu Hall (2003) em seu clássico ensaio “Codificação/decodificação”, não há necessariamente uma equivalência entre as instâncias de produção e recepção: o que existe, entre elas, é simplesmente a cultura, no sentido ampliado desse termo dado pelos Estudos Culturais, e todo um mundo de signos a serem interpretados.

Não sendo nenhum ato de comunicação previamente determinado, o sujeito falante estará sobredeterminado pelo contrato de comunicação que caracteriza cada situação de troca – mas sempre dispondo, também, de uma “margem de manobra”, mais ou menos estreita, que permite a impressão de suas marcas de estilo:

Contrato de comunicação e projeto de fala que se completam, trazendo, um seu quadro de restrições situacionais e discursivas, outro, desdobrando-se num espaço de estratégias, o que faz com que todo ato de linguagem seja um ato de liberdade, sem deixar de ser uma liberdade vigiada (Charaudeau, 2006, p. 71).

Essa “margem de manobra”, salienta Wolton, “sempre existe”. Por mais que se pretenda coisificar e anular a dimensão ideal da comunicação⁶⁵ que, em tese, é o partilhamento da experiência humana, haverá um espaço “a partir do qual é sempre possível denunciar a incoerência entre a promessa dos discursos e a realidade dos interesses” (Wolton, 2004, p. 34-35). Essa “margem de manobra” certamente é elaborada historicamente a partir de um “estoque de conhecimento” acumulado, que inclui vivências variadas, de ordem intelectual ou do vivido; afinal, como lembra Gomes (2004), o ser humano não comparece “vazio” ao processo comunicativo; pelo contrário, traz consigo lembranças, experiências, gostos, interesses. Isso predispõe o ser humano comum, ordinário, a agir de forma semelhante a qualquer cientista social que, revendo as informações de que dispõe, impulsiona-o a tomar uma determinada decisão. Essa capacidade crítica – agora já na acepção de Wolton – permite-lhe “selecionar, distinguir, o que, nas promessas, evoca o ideal normativo daquilo que evoca uma realidade funcional, permite separar o verdadeiro do falso, os discursos das realidades, os valores dos interesses” (Wolton, 2004, p. 35). Assim, também a comunicação midiática está restrita, em princípio, aos constrangimentos de qualquer ato de comunicação que, no limite, sempre tem de lidar com um outro portador de diferenças. Compondo-se a atividade midiática de duas instâncias, a produtora e a receptora, a articulação entre ambas vai depender de um certo saber e vai produzir uma dialética entre práticas e representações.

A instância de produção é conformada por seus vários atores: diretores de empresa, profissionais da programação, da redação de notícias, operadores técnicos.

Todos contribuem para fabricar uma enunciação aparentemente unitária e homogênea do discurso midiático, uma co-enunciação, cuja intencionalidade significante corresponde a um projeto comum a esses atores e do qual se

⁶⁵ Wolton (2004) distingue dois tipos de comunicação: a normativa, que é a vontade de intercambiar experiências, e a funcional, ligada às necessidades das economias e das sociedades abertas, para trocas de bens e serviços, fluxos econômicos, financeiros e administrativos. Ele ressalva que a primeira não está restrita à comunicação direta entre pessoas, e a oposição entre ambas não cobre o que chama de os três níveis de comunicação, direta, técnica e social.

pode dizer que, por ser assumida por esses atores, representa a ideologia do organismo de informação (Charaudeau, 2006, p. 73).

O jornalista é a figura mais visível na mídia informativa – mas não a única, pois faz parte de uma engrenagem. De todos os personagens dessa engrenagem, talvez seja o mais perfeitamente associado ao contrato midiático: figura emblemática, encontra-se associada a ele a aura do detetive, aquele que, ao fim de uma investigação, seguindo pistas e rastros, saberá localizar a origem dos problemas, a lógica do seu encadeamento: o que aconteceu, o porquê, os motivos. Ambos, detetives e repórteres, seguem uma lógica linear e fornecem as respostas aos mistérios da relação com o mundo e, na reconstituição dos acontecimentos, utilizarão preponderantemente recursos analógicos na construção de sua narrativa. Quanto à narrativa jornalística, a sua capacidade em estabelecer vínculos de causalidade entre os fatos, com potencial de verossimilhança, assegurara-lhe a necessária credibilidade.

Já a instância de recepção é composta pelo público, que, mesmo tratado no singular, sabe-se que também é uma entidade de caráter coletivo, compósito, diversificado (dependendo, entre outras coisas, do dispositivo, da materialidade do suporte, do fato de serem leitores, ouvintes ou telespectadores). A abordagem em termos de *o público* já faz parte do imaginário que o cerca, unificando-o, simplificando-o. Segundo Charaudeau, essa entidade chamada público é encarada pela instância de produção, enquanto identidade social, como “uma incógnita”, “heterogênea” e “instável”. Mesmo quando vasculhada, mensurada e classificada, não se tem nunca a certeza de que a determinadas categorias econômicas correspondam certas categorias mentais. Dessa imprevisibilidade redundante que nenhuma linguagem pode ser considerada, *a priori*, como simples ou complexa, clara ou obscura, em si. “Na verdade, a acessibilidade vai depender do imaginário lingüístico concebido pela instância de enunciação, o imaginário ideal sobre o modo de escrever, o imaginário atribuído ao receptor segundo seu *status* social” (Charaudeau, 2006, p. 81).

Paradoxalmente, entre essas duas instâncias compósitas, a produção e a recepção, tão diversas em suas respectivas especificidades e “condições de existência” (Hall, 2003, p. 388), a maneira considerada mais efetiva de atingir o público, essa entidade escorregadia, imprevisível, talvez seja mirar algo mais inefável ainda: a afetividade do sujeito, aquela parte que se acredita estar do lado das reações de ordem emocional. Toda a configuração do contrato discursivo informativo converge para a busca de uma articulação com o público, encarado como razão de ser da própria atividade midiática, mas também considerado pela instância de produção como “pouco esclarecido”. No processo de atingi-lo, e tendo em vista esse “pouco esclarecimento”, uma pletera de recursos de linguagem é acionada: simplificação, clichês, estereótipos, principalmente, recursos ligados à emoção e afetividade.

Assim sendo, a instância midiática constrói hipóteses sobre o que é mais apropriado para tocar a afetividade do sujeito alvo. Ela se baseia, para isso, em categorias socialmente codificadas de representação das emoções tais como: o *inesperado* que rompe com rotinas e hábitos; o *repetitivo* que parece provir de um espírito maligno, que insistiria em fazer com que se reproduzisse sistematicamente os males do mundo; o *insólito* que transgride as normas sociais de comportamento dos seres vivendo numa coletividade que pretende ser racionalmente organizada; o *inaudito* que alcançaria o além, que nos faria entrar em comunhão com a dimensão do sagrado; o *enorme*, que nos transforma em demiurgos; o *trágico*, que aborda o destino impossível do homem, etc. No tratamento da informação, todos esses elementos correspondem a *estratégias discursivas de dramatização* (Charaudeau, 2006, p. 81-82).

A finalidade do contrato de informação encontrar-se-ia, então, numa tensão permanente entre duas visadas e suas lógicas particulares: fazer saber, que tem como objetivo informar o cidadão; e fazer sentir, ou “visada de captação”, que “tende a produzir um objeto de consumo segundo uma lógica comercial: captar as massas para sobreviver à concorrência” (Charaudeau, 2006, p. 86). O contrato de informação ainda está conectado a um valor subjacente: a crença na existência da verdade, “a qual supõe que o mundo tem uma existência em si e seja reportado com seriedade numa cena de significação credível” (Charaudeau, 2006, p. 87). O cidadão, através do acesso à informação, teria, em princípio, acesso ao mundo real,

ou vida social, pelos dois tipos de atividade linguageira: a descrição-narração, para reportar os fatos do mundo e a explicação, para esclarecer sobre causas e conseqüências do surgimento desses fatos. Em ambos, persiste o problema da relação com a verdade que se imiscui em todo o fazer jornalístico.

Trata-se de uma questão especiosa, pois não se trata de atingir *a verdade*, mas de realizar *encenações de verdade* convincentes, através da utilização de recursos retóricos: afinal, dizer o que aconteceu significa sempre a não coincidência entre os fatos e o seu relato; a narração será sempre da ordem da reconstituição.

Assim, o problema que se coloca é o da veracidade da reconstituição, de seu grau de verossimilhança que pode ir do mais improvável ao mais provável, e mesmo ao inventado. Tornar verossímil é tentar fazer crer que o relato corresponde à reconstituição mais provável, apresentando-se o dito como o mais fiel possível ao fato tal como se realizou (Charaudeau, 2006, p. 89).

A analogia é o procedimento retórico mais utilizado para construir essa forma de verdade, pois tenta descrever o mundo segundo roteiros de verossimilhança: a imagem, os testemunhos daqueles que afirmam ter visto, ouvido ou vivido algo, a tecnologia (gráficos, tabelas) – tudo isto aparentemente permite reconstituir o vivido, pelo menos em traços gerais. Não é pouco o que se pretende com essa reconstituição dos fatos: além da veracidade, da evidência das provas e das demonstrações, o que a mídia se propõe é simplesmente construir a memória humana, “dar a impressão de controlar o mundo”: “dizer o que aconteceu é construir a memória dos homens e permitir-lhes apropriar-se do passado que foge inexoravelmente” (Charaudeau, 2006, p. 91). Como se acontecesse uma espécie de renovação do antigo ritual grego: através do ato de beber da água das três fontes, o homem adentrava o mundo dos mortos e dos acontecimentos do passado. Agora, supostamente, com uma vantagem: então, tinha-se o acesso mas, no retorno, esquecia-se o que se tinha presenciado. Agora, olhos muito abertos, iluminados pela luz da televisão, não nos esqueceremos de nada.

Haveria muito o que discorrer sobre as maneiras como o acontecimento é algo da ordem do construído, sobre os processos de transação a que está submetido e sobre a dialética diária de seu nascimento e morte. Porém, para o propósito de se examinar a eficiência dos contratos discursivos que possibilitam a sobrevivência de certas imagens que às vezes realizam uma travessia entre séculos, o aspecto do processo informativo a ser enfatizado é aquele que Charaudeau denomina de “visada de captação”, a necessidade de atrair a atenção do outro. Nesse processo, o outro, o parceiro de troca, é suposto como não natural, instituído (destinatário de uma mensagem), não passivo (com faculdades de interpretação). Mas esse outro, enquanto público, não é único: é um sujeito coletivo, daí o problema para a instância midiática: é preciso mostrar-se credível, sê-lo para a maioria do público, por aquela dupla razão de se encontrar em situação de concorrência com as outras empresas e também pela missão que se atribui no espaço público, enquanto instância midiática informativa, de “informar, o mais corretamente possível, o conjunto dos cidadãos” (Charaudeau, 2006, p. 91). Aqui entra o dilema de toda empresa informativa: o engajamento na busca do maior número de cidadãos consumidores de informação, o que a induz a uma simplificação na abordagem dos assuntos – simplificação muito diversa daquela que é buscada pelo discurso didático: ela é mais redutora. Outro aspecto do dilema é considerar o público como menos propenso a atitudes e comportamentos racionalizantes.

Emocionar, então, parece ser a *condenação* a que está submetida a instância midiática: mobilizar a afetividade do público, a fim de desencadear o interesse e a paixão pela informação que lhe é transmitida. “O efeito produzido por essa visada encontra-se no extremo oposto ao efeito de racionalidade que supostamente deveria direcionar a visada de informação” (Charaudeau, 2006, p. 92). A tensão entre ambos procedimentos mostra-se inevitável.

Para satisfazer esse princípio da emoção, a instância midiática deve proceder a uma encenação sutil do discurso de informação, baseando-se, ao mesmo tempo, nos apelos emocionais que prevalecem em cada comunidade sociocultural e no conhecimento dos universos de crenças que aí circulam – pois as emoções não são um inefável aleatório. Elas são socializadas, resultam da regulação coletiva das trocas (Charaudeau, 2006, p. 92).

Por seu turno, a regulação da afetividade das trocas encontra-se enquadrada em contextos culturais, as emoções constituindo “fenômenos públicos, observáveis, racionais” (Paperman *apud* Charaudeau, 2006, p. 92).

Assim, o contrato midiático é, em seu fundamento, marcado pela contradição: finalidade de fazer saber, que deve buscar um grau zero de espetacularização da informação, para satisfazer o princípio de seriedade ao produzir efeitos de credibilidade; finalidade de fazer sentir, que deve fazer escolhas estratégicas apropriadas à encenação da informação para satisfazer o princípio da emoção produzir efeitos de dramatização (Charaudeau, 2006, p. 92).

Nessa tensão entre os pólos da credibilidade e da captação, quanto menos as mídias oferecem emoção, mais tendem para a austeridade racionalizante, mais ganham em prestígio junto a setores mais intelectualizados – mas menos tocam o chamado grande público. E quanto mais satisfazem às exigências “da imaginação dramatizante” deste, com menos credibilidade serão consideradas. As mídias não ignoram as tensões do jogo, consistindo ele em navegar entre os dois pólos, “ao sabor de sua ideologia e da natureza dos acontecimentos” (Charaudeau, 2004, p. 92).

No limite, quase todo ato de comunicação⁶⁶ está submetido a este paradoxo: segundo Breton (2003), a sedução, com seus “charmes”, faz parte da retórica de convencimento que utiliza “métodos mais suaves”.

A sedução sempre constituiu um dos meios poderosos para chegar à convicção. Platão tentou fugir dela, condenando ao exílio metafórico os poetas, preocupado que se encontrava com o efeito de “mel” nos ouvidos humanos que certas palavras tinham o poder de provocar e por aspirar escapar aos enganos da doxa e chegar à

⁶⁶ Afirmamos *quase* porque há naturalmente os discursos em que a razão prevalece em vez dos sentimentos. Segundo Breton (2003), trata-se de discursos ligados à demonstração – mas, mesmo esses não estão inteiramente livres de utilizar recursos ligados à sedução.

verdade. Mas a sedução, tal como o demônio, pode tomar formas muito variadas. Oralmente, assim como por escrito, o uso de figuras de estilo que embelezam o discurso tornando-o agradável está ligado a esta estratégia. (Breton, 2003, p. 9)

Difícilmente pode-se imaginar um discurso que prescindia totalmente dos artifícios da sedução – talvez os mais duramente científicos, mas, mesmo assim, nem todos.

Para encerrar essa introdução geral ao comportamento do discurso das mídias – principalmente o de caráter informativo – é necessário enfatizar que a *dramatização* é a base, a âncora da estratégia de captação, do contrato de comunicação.

Ela é, evidentemente, menos admitida, pela pregnância do imaginário de credibilidade, mas todos os parceiros do ato de informação midiática são obrigados a reconhecê-la, mesmo implicitamente. A exigência de dramatização não pode ser tão claramente exposta como as outras, assim sendo, insinua-se nos modos de escritura dos artigos e particularmente nos títulos, embora isso se dê de maneira variável, dependendo da imagem que o jornal procura fazer de si. (Charaudeau, 2006, p. 234)

4.2 Telejornalismo: polifonia e emoção

As afirmações feitas com relação ao processo de funcionamento da instância midiática informativa referem-se ao jornalismo de maneira geral – nada do que se afirmou é excludente em relação ao telejornalismo: apenas há que se considerar a especificidade do suporte televisão, que produz uma imbricação entre fala e imagem tão forte, que é impossível dizer de qual delas depende a estruturação de sentido. A complexidade do signo televisivo, resultado da articulação entre dois tipos de discurso, o visual e o auditivo, torna-o mais apto a se passar pelo próprio referente, simular que é a coisa em vez de sua mera representação. Não havendo possibilidade de acesso à realidade fora da linguagem – “não há grau zero de linguagem” (Hall, 2003, p. 393) – o signo televisivo, como tantos outros que repetidos à exaustão tornam-se *naturalizados*, aparentemente não são construídos.

Na visão de Charaudeau, a imagem tem o potencial de produzir três tipos de efeitos: a) um efeito de *realidade*, quando se presume que ela reporta diretamente o que advém do mundo; b) um efeito de *ficção*, quando tende a representar, por reconstituição, de maneira analógica, um acontecimento do passado e c) um *efeito de verdade*, ao tornar visível através de mapas, gráficos, tomadas em close, o que não o era a olho nu. Com relação ao tempo, apesar de não ter o poder especial de aboli-lo, tem a capacidade de provocar tal ilusão, de abolir a historicidade, através das transmissões ao vivo – estas também têm a potência de criar outro engano, o da coincidência entre a instância de enunciação e instância de recepção. A televisão, através de todos esses procedimentos e efeitos ilusórios, cria a poderosa ilusão de que representa o mundo dos acontecimentos tal como ele é – e não que é uma mediação, apenas mais uma, entre o homem e o mundo.

Assim, a televisão proporciona dois tipos de olhar: um de transparência,

mas de ilusão de transparência, quando pretende desvelar, descobrir o oculto, mostrar o outro lado do espelho; outro de opacidade, quando impõe sua própria semiologização do mundo, sua própria intriga, sua própria dramatização (...) Ora, a televisão se inscreve numa seqüencialização temporal breve, que se impõe à instância que olha, orientando-a em seu olhar sobre os dramas do mundo. Assim, pode-se dizer que a televisão cumpre um papel social e psíquico de reconhecimento de si através do mundo que se faz visível. (Charaudeau, 2006, p. 112)

Em princípio, o telejornalismo está submetido aos mesmos pressupostos de funcionamento do jornalismo em geral, porém com a especificidade provocada pela natureza do seu suporte (já que uma entrevista é construída de forma diversa no rádio ou na TV) e pela imbricação entre imagem e fala que lhe é inerente. O recorte do mundo, sua divisão em editoriais, em rubricas, dá-se da mesma forma: violência na escola, *dopping* no esporte, corrupção na política. Entre os acontecimentos transformados em material jornalístico, a mídia constrói relações de analogia e de causalidade. Mas o *balance*, o equilíbrio entre as matérias jornalísticas consideradas mais pesadas (como economia e política) e as chamadas matérias mais leves (*soft news*), apresenta um caráter particular, já que a atenção do

telespectador se dá numa seqüência temporal e não espacial, como no jornal impresso – a sempre lembrada impossibilidade de se voltar a página para se reler o que não se entendeu ou dedicar mais atenção a certas matérias do que a outras.⁶⁷

A cobertura de acidentes de grandes proporções pode ser visto como um caso paradigmático do comportamento da mídia informativa, pois é o que comparece com mais estardalhaço, pelo que tem de potencial de exploração do drama humano com todos os seus ingredientes:

O *insólito*, que desafia as normas da lógica; o enorme, que ultrapassa as da quantidade, obrigando o ser humano a se reconhecer pequeno e frágil; o *misterioso*, que remete ao além como lugar de poder, muito mais das forças do mal que do bem; o *repetitivo*, que transforma o aleatório em fatalidade; o acaso, que faz coincidir duas lógicas em princípio estranhas uma à outra, obrigando-nos a pensar nessa coincidência; o trágico, que descreve o conflito entre paixão e razão, entre pulsões de vida e de morte; o *horror*, enfim, que conjuga exacerbação do espetáculo da morte com frieza no processo de extermínio (Charaudeau, 2006, p. 141).

A cobertura jornalística do acidente é a que evidencia com mais nitidez a desordem do mundo e a necessidade social simultânea de seu reordenamento. Caos que o conjunto das mídias tenta a todo custo domar através da reconstituição, da busca das causas, dos culpados e, principalmente, dos *heróis* que se sobressaem pelas suas atitudes corajosas e confortadoras diante do horror. O acidente de grandes proporções relatado pela mídia, em linhas gerais, apresenta uma linha de evolução cronológica e editorial: o relato dos fatos (o avião que caiu com número x de pessoas a bordo); a investigação das causas, das falhas, dos possíveis culpados; o trabalho dos bombeiros, o resgate de algumas vidas; as histórias extraordinárias daqueles que iam embarcar e não o fizeram, (o que soa como uma intervenção divina a seu favor); o encontro dos sobreviventes e de seus salvadores, bombeiros ou pessoas comuns. Enfim, em meio ao horror, aquela mão que se estendeu e salvou uma vida, prova incontestemente de que, no fundo, diante de tantas agruras, o ser humano, no fundo, é bom.

⁶⁷ Embora, naturalmente, existam formas personalizadas de se assistir o telejornal, como Travancas (2007) mostrou em sua pesquisa sobre a recepção do *JN* junto a jovens universitários: muitos *ouvem* o telejornal

Porém, como lembra Jost (2004), não existe o horror ou a imagem violenta em si mesmos, já que o signo não é transparente nem opaco, sendo ambas as coisas ao mesmo tempo, sempre representando “alguma coisa diversa de si mesmo” (Recanatti *apud* Jost, 2004, p. 21). Este, para ser vivenciado, depende do domínio, por parte do telespectador, do código e do gênero que está diante dos seus olhos: a identificação do mundo ao qual as imagens remetem precederia a compreensão e a recepção do que é visto. Pois, o que é exatamente uma imagem violenta? Como prova de seu argumento, Jost (2004) lembra os primeiros segundos de sua própria reação – e da de muitas pessoas – diante das imagens do atentado ao *World Trade Center*, em 11 de setembro de 2001. O horror só se instalou quando os receptores tomaram conhecimento de que se tratava de imagens referenciais, documentais e não de mais um filme catástrofe de Hollywood. Também Charaudeau detém-se no mesmo exemplo para lembrar que o roteiro do filme catástrofe é organizado sob o modo do conto popular: um estado de repouso, de cotidianidade (o futuro lugar da catástrofe), e a súbita aparição da catástrofe (a enormidade da explosão, as reações das pessoas; o medo, os gritos, os que se escondem, os que enfrentam a situação); em seguida, vêm os heróis de fora (bombeiros, polícia, exército, autoridades locais ou nacionais) que, ao fim, vencem o perigo e salvam o maior número possível de pessoas. Ele lembra que a estrutura da reportagem é similar: o anúncio do desencadear de um conflito, a exibição das imagens posteriores ao conflito, a ação de socorro. O conto popular e a reportagem têm em comum três tipos de atores: as vítimas, os responsáveis e os salvadores. “Insistem, dependendo do caso, ou nas vítimas para produzir um efeito de compaixão, ou no agressor, origem do mal, para produzir um efeito de antipatia, ou ainda, no salvador, reparador do mal, para produzir um efeito de simpatia” (Charaudeau, 2006, p. 244). Ou seja, do ponto de vista das mídias, “a ordem do mundo é suposta como anterior à desordem de que devem falar” (Charaudeau, 2006, p. 245).

enquanto fazem outras coisas – navegar na Internet, por exemplo – , concentrando a atenção apenas naquelas matérias jornalísticas que lhe incitam mais a curiosidade e o interesse.

A idéia defendida por Jost (2004) é a de que a emoção do receptor está imbricada a uma certa compreensão, apreendida, do gênero midiático. No limite, a marca da intervenção humana interferiria diretamente nessa possibilidade de emoção: no caso do jornalístico, principalmente através da transmissão ao vivo, é o olhar humano, a percepção de que há uma pessoa atrás da câmera, que possibilita a emoção. “Todo gênero representa a promessa de um mundo” (Jost, 2004, p. 33). Daí a necessidade do reconhecimento da *forma* a que se está sendo exposto: trata-se de uma comédia (então a promessa é de riso); ou de uma tragédia (então se pode esperar a manifestação de emoções fortes, lágrimas).⁶⁸

O telejornal, ritual compósito por excelência, possui em seu interior artigos, entrevistas, reportagens, comentários, anúncios. As vozes que nele comparecem são de três tipos: de especialistas (que explicam e estabelecem causas e conseqüências), de cidadãos (que reivindicam ou sofrem conseqüências provocadas por determinadas medidas) e de anônimos e seu cotidiano – ausentes, nessa composição, já que não estão diretamente implicados nos acontecimentos e naquilo que os constitui enquanto algo extraordinário. Porém, mais que conter vozes diversas, o telejornal é, segundo Machado (2000), um “emaranhado” delas, nenhuma assumindo o controle ou conseguindo promover o enquadramento sobre todas as outras – principalmente quando se trata de telejornais de caráter polifônico,⁶⁹ constituído por elementos conflitivos, numa permanente tensão.

Produto mais rigidamente codificado da televisão, independentemente do país ou do regime político, o telejornal “se constrói da mesma maneira, se endereça de forma semelhante ao telespectador, fala sempre no mesmo tom de voz, utiliza o mesmo repertório de imagens” (Machado, 2000, p. 104). Apesar da rigidez dessa estrutura, o telejornal, com seus

⁶⁸ Para Jost, a promessa não se realiza a partir do interior do texto, mas é alavancada pelo material que circula em torno do produto, inclusive o que a emissora produz sobre seus próprios produtos.

⁶⁹ Termo de inspiração bakhtiniana para designar o modelo tradicional de telejornal em que o apresentador se limita a ler as notícias. Um outro modelo de telejornal para Machado (2000) seria aquele de caráter mais “personalizado” em que há a forte presença do âncora emitindo opiniões e julgamentos. No Brasil, o exemplo

personagens reais dando depoimentos contraditórios, muitos encarando diretamente a câmera, termina por promover uma certa “desmontagem” dos discursos coerentes e fechados a respeito dos acontecimentos.

Num certo sentido, podemos dizer que o telejornal é uma colagem de depoimentos e fontes numa seqüência sintagmática, mas essa colagem jamais chega a constituir um discurso suficientemente unitário, lógico ou organizado a ponto de ser considerado “legível” como alguma coisa “verdadeira” ou “falsa”. As informações veiculadas nesse gênero televisual constituem, antes de mais nada, um processo em andamento (Machado, 2000, p. 110).

Longe de ser encarada como uma falha, uma incompetência, segundo o autor, deveria-se *celebrar a confusão* provocada por esse emaranhado de vozes: ela impede uma versão fechada de qualquer evento. O resultado é o conflito dessas vozes “que se chocam ao longo do fluxo televisual, nenhuma delas inteiramente convincente, nenhuma delas inteiramente desprezível” (Machado, 2000, p. 11). Assim, no processo de comunicação que se instaura pela mídia informativa, no caso específico do telejornalismo, dá-se o encontro de dois imponderáveis: as vozes contraditórias, conflitivas, num todo nunca coerentemente articulado, nunca enquadrado num sentido final, e os milhares de receptores, plenamente convencidos pelos valores e idiossincrasias veiculados.

4.3 O texto falado, a gramática visual

No universo da redação televisiva, todo um processo de fazer jornalístico converge para a figura do repórter: a apuração, a produção, a gravação das imagens, a edição. Ele é como a ponta de um *iceberg*, encimando todos os processos: quando sua imagem aparece no ar, ela encarna toda uma operação complexa envolvida. Daí o cuidado que existe com essa imagem e a preocupação com que ela não se sobreponha à informação, aos fatos narrados. A

mais conhecido e antigo desse tipo de telejornalismo era o conduzido por Boris Casoy e seus bordões: “É uma

roupa adequada é aquela em “cores lisas” (sem listas, flores, quadriculados),⁷⁰ de preferência em gradações pastéis; os homens usando ternos bem cortados, gravatas sóbrias; as mulheres, blusas com pequenos decotes, poucas jóias – e cabelos geralmente curtos (um signo de mulher “moderna”). Os gestos utilizados são parcós e contidos, como num teatro minimalista: um leve arquear de sobrancelhas, um meneio de ombros, um dedo que indica aqui, ali, mais adiante.

O texto utilizado por esses atores tão comedidos é aquele que busca uma proximidade com o oral – ou melhor, com uma certa oralidade, ela mesma uma *representação*,⁷¹ inspirada numa abstração ou tipo ideal, *o telespectador médio*. Assim, Darnton (1990), repetindo as palavras de seu então editor, referiu-se ao leitor médio imaginário do *New York Times*, onde foi estagiário, como sendo “uma garota de dez anos”. O telejornalismo também tem seu *caro telespectador*. Apesar de repetir constantemente que se dirige a um vasto público, aparentemente sua linguagem parece mais voltada para uma classe média consumidora e não para a grande maioria dos brasileiros. As frases devem ser curtas, se possível, *as palavras devem ser curtas*, em ordem direta – sujeito, predicado, objeto. Uma série de frases curtas imprime um sentido de ação à notícia. Mas atenção: o tamanho das frases deve variar, “para

vergonha!”, “Precisamos passar o Brasil a limpo”.

⁷⁰ A preferência por “cores lisas” deve-se a motivos estéticos, ligados à discricão, mas também por motivos técnicos: no vídeo, esses recursos visuais “explodem” a imagem, “vazam”, quando não provocam pequenos curto circuitos na imagem.

⁷¹ Sant’Anna (1998) chama a atenção, num ensaio bem humorado, para a questão (esquecida ou ignorada por muitos) do caráter de representação da fala na literatura, situada estética e contextualmente. Ele lembra que Hemingway é sempre citado como um exemplo ótimo de escrita concisa, “que se realizaria mais otimamente no diálogo, reduzindo as gorduras subjetivas ou descritivas ao mínimo indispensável”. Se Hemingway se encontrasse com Proust no *saloon*, imagina Sant’Anna, sacaria seu Colt 45 contra o forasteiro almofadinha e suas frases quase infinitas? Ele acredita que não, já que, em Paris, o autor jornalista freqüentava Joyce e Proust – e, mais que isto, não sendo ingênuo, sabia muito bem que “toda literatura, se aponta para o mundo, aponta também para si mesma”. A ingenuidade, no entendimento de Sant’Anna, estaria naqueles que tomam a *mise-en-scène*, “o corte funcional do diálogo, como a própria fala do real”. Como falam os personagens de Hemingway? pergunta ele. E responde: “Falam exatamente como personagens de Hemingway. Estilização da fala para poder exprimi-la essencialmente” (Sant’anna, 1998, p. 119). Gostamos dessa reflexão porque muitos cobram do telejornalismo brasileiro – mais especificamente do *JN* – que as pessoas *não falam daquele jeito* – esquecendo-se, ou não se dando conta, de que o coloquial do telejornalismo da TV Globo é *um coloquial inventado pela TV Globo*.

evitar o estilo telegráfico”.⁷² A meta é atingir um texto *coloquial*.⁷³ Um texto que seja fácil de ser absorvido, compreendido, quase prazeroso, num sentido barthesiano.⁷⁴ É comum, nos manuais produzidos pela Globo e nos livros técnicos que se inspiram neles, utilizar a imagem da *conversa* como inspiração para o texto televisivo, como se abríssemos uma janela e contássemos ao vizinho algo que acabamos de presenciar. Enfim, um texto escrito para ser falado – e ouvido, naturalmente. “Lido em voz alta e captado de uma só vez (pelo telespectador). Primeira dica: leia sempre, em voz alta, seu próprio texto. Não se iniba! Só assim você vai conseguir descobrir certos probleminhas, sentir o que está faltando e o que pode ser mudado” (Paternostro, 1991, p. 44-45).

Para se alcançar esse texto *como se fala*, a preocupação com a sonoridade das palavras é uma constante, abrangendo-se a negativa em se usar palavras rimadas (“a seleção já está na concentração, em preparação, para o jogo contra o Japão”), a fuga a todo custo dos cacófatos. A preocupação com a pontuação também é grande, afinal, ela é que “embala” o texto. Frases grandes, além de dificultarem a compreensão, podem representar um obstáculo ao locutor que “precisa respirar enquanto lê, por melhor que seja” (Paternostro, 1991, p. 45).

Esse texto, enxuto, coloquial, o mais simples possível, precisa também ser casado com a imagem, estar imbricado com ela. Aqui também entra toda uma gramática visual: a história é contada através das palavras e das imagens. Uma reportagem deve ser cuidadosamente planejada, levando em conta essa articulação: certas palavras, certas frases não poderão ser usadas porque não foram feitas imagens correspondentes.

Assim, se o texto não deve repetir o que a imagem já está mostrando, depende dela para existir; contrariamente ao que muitos pensam, por mais valor que se dê à imagem, é da

⁷² Paternostro, 1991, p. 44-48.

⁷³ Segundo o Aurélio (1986), coloquial refere-se a colóquio, “conversação ou palestra entre duas pessoas”; ou do estilo em que se usam vocabulário e sintaxe bem próximos da linguagem cotidiana. Trata-se, naturalmente, de uma noção apenas aparentemente simples, pois é extremamente localizada histórica e socialmente. Desconfiamos que o cotidiano da TV Globo esteja voltado para as classes médias consumidoras da TV aberta.

interação entre ambos – texto e imagem – que o produto jornalístico televisivo sobrevive. Por mais espetacular que seja o tratamento conferido a uma reportagem, o texto é o fio que liga, que dá sentido. Mas ancorado às imagens, imbricado com elas: o casamento perfeito, como gostam de lembrar os manuais.

Já a linguagem visual do telejornalismo é herdeira do cinema e de seus termos técnicos – embora, na prática, no dia-a-dia, não sejam utilizados exatamente da mesma forma. Assim, mesmo que os profissionais tenham conhecimento dos termos originais herdados do cinema (*long shot*, *close*, etc.), o diálogo entre repórter e cinegrafista dá-se em termos de planos fechados, abertos e outras expressões individuais. Assim, durante a realização de uma reportagem, no momento de gravar a passagem, o repórter irá combinar com seu cinegrafista um enquadramento que o favoreça (mais aberto, para “emagrecer” ou mais fechado, para “encorpar”), que seja mais adequado para mostrar o “fundo significativo” ou para centralizar na figura do repórter. Eles não usarão expressões técnicas como “plano americano” fechado ou aberto.

A sintonia entre ambos é fundamental, porque há uma divisão de funções – mesmo que, em última instância, o repórter seja o responsável pela equipe. De qualquer forma, o importante é ressaltar que há uma cultura “consuetudinária” que estabelece, se não regras rígidas, comportamentos muito estabelecidos com relação ao tratamento da imagem. Assim, dificilmente uma matéria de acidente, manifestação de rua, problemas na cidade ou ações ao ar livre deixará de conter uma imagem *geral*, já que ela é que fornecerá a informação da localização do acontecido. É tão estabelecido que, muitas vezes, trata-se de um momento delicado decidir em que momento o cinegrafista se afastará do local da ação para fazer a geral – porque corre-se o risco de acontecer algo justamente no momento em que ele estará longe

⁷⁴ O texto de prazer, para Barthes (2006) é aquele confortável, que reassegura a identidade do sujeito, ao contrário do de gozo, geralmente experimental, que lançaria o leitor numa vertigem estética pela perda das referências mais elementares.

da cena principal. Esse risco é tanto maior quanto mais tensão e perigo houver no tipo de matéria.

Outra regra básica é a duração das tomadas: quanto mais abertas, maior a necessidade de uma duração maior em termos temporais, para o telespectador se situar quanto aos elementos mostrados. Segundo alguns manuais de vídeo, um plano geral consome cerca de 10 segundos, um plano de conjunto 6 a 8 segundos, um *close* pode ter 3 segundos e um *super close*, até 1 segundo (tal a rapidez da compreensão do que se mostra).

De maneira geral, trata-se de manter um certo equilíbrio na utilização desses planos – quase uma questão matemática, já que, no padrão jornalístico utilizado pela Globo – e por quase toda a televisão brasileira –, o tempo médio das matérias gira em torno de 40 a 50 segundos. A procura por um certo dinamismo na utilização das imagens resulta em que as matérias não tenham muitos planos gerais ou muitas panorâmicas. Imaginando-se uma reportagem de um acidente, por exemplo, a tendência seria uma geral para mostrar o local, um plano de conjunto para mostrar os veículos envolvidos, um close em algum aspecto do acidente, um plano americano aberto do repórter comentando algum aspecto da ação, um plano americano fechado do entrevistado. No caso de se buscar mostrar a emoção envolvida por um dos personagens, o plano fechado, podendo chegar a uma lágrima, em close.

Essa linguagem, hoje, é tão compartilhada pelo público que os entrevistados também sabem o seu papel no *script*. Um exemplo: às vésperas do julgamento do marido e assassino de Maria Regina Souza Rocha, em 1980, a mãe dela, de início resistente à idéia de conceder uma entrevista à TV Globo, pareceu convencer-se de que era importante estrategicamente dar seu depoimento naquele momento. Pediu então para entrar e trocar de roupa. Voltou com uma roupa mais escura e, no pescoço, o medalhão com o retrato da filha morta. A frase que usou, durante a entrevista gravada, sobre a proibição do genro de ela ter acesso aos netos, também soou pungente e muito adequada aos objetivos de desgastá-lo perante a opinião pública (e

perante o corpo de jurados que iria julgá-lo): “Ele me proíbe de vê-los, eles, os meus netos, que são a única coisa que me restou da minha filha”. O cinegrafista, afinado com as normas da gramática visual do discurso informativo televisivo, nesse momento, fechou, em *close*, no medalhão com o retrato da filha morta.

Como afirmamos, o *JN* se caracteriza por desenvolver um estilo editorial *hard news*, isto é, mais ligado à divulgação dos fatos do dia. Porém, mesmo entre essas matérias predominantemente voltadas para o dia-a-dia, cujo frescor e interesse rapidamente se desvanecem, há sutis diferenças, sendo mesmo motivo de controvérsias entre os autores a demarcação de linhas rígidas entre elas. Para uma compreensão da discussão – e do que está em jogo –, temos que levar em conta a questão dos gêneros a fim de se examinar os produtos jornalísticos dentro de um telejornal (no caso, o *JN*).

Machado (2000) afirma que a questão dos gêneros e sua precária utilização no amplo universo audiovisual é problemática e tem sofrido “um questionamento esmagador”, por sua incapacidade de delimitar fronteiras num estágio cultural em que o hibridismo dá o tom. Porém, em sua opinião, a delimitação permaneceria importante – fundamental mesmo – como operador propiciador de diálogo. “A alternativa, já que se trata de um operador imprescindível, seria o recurso a um conceito mais flexível, mais adaptável a um mundo em expansão” (Machado, 2000, p. 68). Essa flexibilidade, em sua opinião, seria encontrada na teoria de Bakhtin, na idéia de gênero como

força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar as idéias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras [...] O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste sua vida (Bakhtin *apud* Machado, 2000, p. 91.)

Diante da diversidade dos produtos televisivos, e até no interior de um campo mais delimitado, o telejornalismo – a teoria de Bakhtin parece proveitosa, mesmo considerando-se que foi elaborada tendo em vista o universo literário. Assim, para efeitos metodológicos, num movimento de adesão e abandono simultâneos, adotamos a tradicional (e problemática) classificação dos gêneros jornalísticos, o informativo e o opinativo, mantendo-se a prudência de tomá-los como ponto de partida – um esforço, como afirma Rezende (2000) de se detectar “para que direção pende mais uma informação jornalística, para o informativo ou o opinativo (Rezende, 2000, p. 156).

No caso, o autor está delimitando, embora não nitidamente, os territórios da opinião e da informação baseado no critério de graus de controle da empresa – e dos jornalistas – sobre o material produzido. Quanto maior esse controle, mais próximos estaríamos do produto opinativo. Mesmo reconhecendo a existência de outros dois gêneros, o interpretativo e o diversional, (presentes em modalidades de programas jornalísticos como *Globo Repórter* e em revistas televisivas como o *Fantástico*), o autor deixa-os de lado em sua pesquisa porque, no horário nobre, os telejornais se ateriam mais ao factual, “buscando ser uma síntese do dia”. “E mesmo que, vez ou outra, transpareça algum sentido diversional ou, mais raramente, interpretativo nas matérias divulgadas, a exceção não basta para desfigurar a natureza do noticiário” (Rezende, 2000, p. 156).

Segundo Rezende (2000) pertencem ao gênero jornalístico informativo praticado no telejornal cinco formatos: a) nota (relato mais sintético e objetivo de um fato, sem ou com imagens – o que a torna uma nota coberta); b) notícia (relato mais completo que a nota, combina a apresentação ao vivo do repórter e a narração em *off* coberta por imagens); c) reportagem (matéria jornalística com relato ampliado de um acontecimento, mostrando suas causas, correlações e repercussões – podendo ser mais factual, relativa aos acontecimentos do dia-a-dia, ou referente a assuntos de interesse permanente); d) entrevista (diálogo que o

jornalista mantém com o entrevistado pelo sistema de perguntas e respostas, com o objetivo de extrair informações, idéias e opiniões a respeito de fatos, questões de interesse público e/ou aspectos da vida pessoal do entrevistado); e) indicadores (matérias que se baseiam em dados objetivos e que indicam tendências ou resultados de tendências ou resultados de natureza diversa, de utilidade para o telespectador em eventuais tomadas de decisão, com um sentido de jornalismo de serviço).

Para o mesmo autor, integram o gênero opinativo, no telejornalismo, três formatos: editorial (texto lido geralmente pelo apresentador, que expressa a opinião da emissora sobre uma determinada questão); comentário (matéria jornalística em que um jornalista especializado faz uma análise, uma interpretação de fatos do cotidiano); crônica (mesmo remetendo a um assunto da atualidade, desenvolve-se num estilo mais livre, no limite entre a informação jornalística e a produção literária, contando com recursos expressivos além da palavra, como imagens e música).

No caso específico do *JN*, atualmente dividido em 5 blocos, abordam-se assuntos de caráter nacional, internacional, esportes, matérias de comportamento, ciência, política, e as chamadas *matérias edificantes* – reportagens de cunho positivo, com forte marca de exemplaridade. Entre os indicadores, mostram-se dados referentes a bolsas de valores de São Paulo, Rio, Nova Iorque e a cotação do dólar. Em alguns momentos, divulgam-se indicadores do chamado “risco Brasil”, cotação internacional sobre a segurança de se aplicar recursos no país, suas possibilidades de retorno, associadas a fatores econômicos e sociais. Também marca presença diária a “previsão do tempo” nas regiões do país, com aproximadamente dois minutos de duração. E o famigerado e discutido boa-noite,⁷⁵ sempre que possível ou desejável, matérias de cunho positivo para encerrar o telejornal.

⁷⁵ Discutido porque, durante muito tempo, em uma perspectiva francamente adorniana analisava-se que o “boa noite” – as matérias de cunho mais leve ou otimista que finalizam o telejornal – era uma estratégia para o receptor se esquecer de tudo de ruim que houvesse assistido durante a exibição do *JN*, numa evidente leitura da memória do telespectador como algo altamente manipulável.

4.4 Interpelações

Pouco tempo depois de sua inauguração, em 1968, o *JN* tornou-se o programa noticioso que, ininterruptamente, vem reinando absoluto em termos de audiência nos últimos 38 anos na cena brasileira. Representa, segundo Gomes (2005), “o conjunto mais bem acabado de marcas que caracterizam um telejornal no Brasil”, a tal ponto que, num processo de naturalização, ocorrido ao longo dos anos, seus traços terminaram por se confundir com o próprio fazer telejornalístico. Referência no mercado brasileiro – por negação ou imitação –, torna-se difícil captar as nuances que o diferenciam dos demais.

Essa eficiência em manter cativa uma audiência por quase quatro décadas tornou-se um desafio, e o exame das marcas da sua produção de linguagem e do modo como constrói um pacto discursivo com o público pode ser um caminho para a compreensão do fenômeno dessa audiência seduzida, capturada, subjugada – o adjetivo variando segundo a perspectiva crítica do observador. A idéia é analisar como o *JN* é elaborado e, através dessa elaboração, observar que tipo de pacto ele propõe para/e em conjunto com seu público, como se configura essa relação em suas múltiplas encenações de linguagem, utilizando o conceito de “modo de endereçamento”, herdeiro da análise fílmica e de outras áreas de pensamento, como o da política althusseriana e lacaniana, expandida por Gomes (2005).

O objetivo da obra clássica de Althusser, *Aparelhos ideológicos de Estado*, é mostrar as condições de produção e reprodução do sistema capitalista, seja pela violência promovida pelo Estado, seja pelos valores inculcados pelos chamados aparelhos ideológicos de Estado: escola, igreja, família, sindicatos e imprensa. Através deles, a ideologia “age” ou “funciona” recrutando sujeitos, ou “transforma” os indivíduos em sujeitos através da operação denominada por Althusser de *interpelação*, “que pode ser entendida como o tipo mais banal de interpelação policial (ou não) cotidiana: ‘ei, você aí!’” (Althusser, 2003, p. 96). Na visão

do autor, a “cena teórica” ocorrendo imaginariamente na rua, o indivíduo interpelado se volta e, por um simples movimento de 180 graus, torna-se sujeito (assujeitado) ao reconhecer a interpelação dirigida “certamente a ele” e não a outro. “A experiência mostra que as práticas de interpelação em telecomunicações são tais, que elas jamais deixam de atingir o seu homem: apelo verbal, ou um assobio, o interpelado sempre se reconhece na interpelação” (Althusser, 2003, p. 97). Segundo o autor, na época inspirado por leituras psicanalíticas lacanianas, no exemplo dado, a cena é apresentada numa seqüência temporal apenas a título de compreensão: afinal, ressalta, trata-se de um “pequeno teatro teórico” para efeitos demonstrativos, pois na realidade, as coisas não ocorrem sucessivamente. “A existência da ideologia e a interpelação dos indivíduos enquanto sujeitos são uma única e mesma coisa” (Althusser, 2003, p. 97).

Com o conceito de “modos de endereçamento” e seus principais operadores,⁷⁶ podemos traçar um perfil do telejornal, aquilo que lhe é “próprio”, seu estilo, e deduzir o perfil que ele traça do público receptor conectado a ele. Desenhar a configuração dessa relação é a tentativa de compreender porque, no caso do *JN*, a interpelação/convocação do receptor tem funcionado tão efetivamente, e por tanto tempo. Os operadores do conceito utilizados por Gomes (2005) apontam que, para captar e capturar a atenção do telespectador, o *JN* se constrói em torno de dois eixos interligados: a) a utilização de estratégias discursivas específicas e b) a valorização de um sentimento nacionalista de cunho conservador. O resultado dessa interligação é uma promessa que se renova diariamente, para e com o público, que sabe o que pode esperar do telejornal. Como afirma Bonner, em entrevista a Travancas (2007) trata-se de “um compromisso silencioso”: se, por um lado, o público pode ignorar o que vai ver no *JN*, por outro, ele sabe “o que *não* vai ver” (Travancas, 2007:132). O editor-

⁷⁶ Os operadores que Gomes (2005) levanta são: o mediador, temática/organização das editorias e proximidade com a audiência, pacto sobre o papel do jornalismo, o contexto comunicativo, os recursos técnicos a serviço do jornalismo, recursos de linguagem televisiva, formatos de apresentação da notícia, relação com as fontes

chefe do *JN* cita como exemplo distintivo a forma de realizar a cobertura de assuntos policiais.

Através de pesquisas, recebemos comentários do público dizendo: “Ah! O *JN* cobre essas coisas, mas de um jeito limpo”. É bonita a expressão. E, às vezes, o *JN* cobre as mesmas coisas que aqueles programas da tarde cobriram, mas de outro jeito. É limpo, não tem sangue. Não tem aquele sensacionalismo. É sensacional ouvir isso do público. E, de fato, essa é a preocupação. Então eu te digo: o público não sabe o que vai ver, mas sabe o que não vai ver. Ele não vai ver sangue, não vai ver imagens que possam chocá-lo desnecessariamente, não vai tomar conhecimento de detalhes escabrosos de crimes escabrosos (Travancas, 2007, p. 132).

A análise do pacto proposto pelo *JN* pode ser iniciada pelo “modo de apresentação”, ou seja, pela mediação exercida pelos apresentadores – nesse caso, um casal que, pelo menos aparentemente, não mostra uma clara divisão hierárquica.⁷⁷ A encenação é do casal moderno, bem sucedido, bonito (dentro dos padrões ocidentais de beleza), bem vestido. Durante a Copa do mundo de 2006, em que Fátima Bernardes exerceu a função de repórter na Europa, deslocando-se para várias localidades, a brincadeira recorrente entre ambos e que supostamente expressava essa igualdade entre os sexos, estava na encenação de William Bonner perguntar, quase todas as noites: “Fátima, onde está você?” Mais tarde, quando ele ancorou o *JN* de vários locais do país, numa espécie de “caravana política”, com o intuito de o telejornal realizar um levantamento dos principais problemas e reivindicações do país, ela, do Rio, também perguntava: “William, onde está você?”. O cenário em que se apresentam também é moderno, com toques prateados, futuristas, e a cor azul, característica da emissora, predominando. A bancada, suspensa, mostra os apresentadores longe da confusão, da correria da redação.

Desenvolvido no chamado estilo “polifônico” e voltado, predominantemente, para as *hard news*, factual, o ritmo é ágil e dinâmico, seja no tempo das matérias (que raramente ultrapassam 1 minuto), seja nas frases curtas e até, como recomendam alguns manuais, nas

de informação, o texto verbal. Na análise do pacto do *JN* com o público, estamos utilizando a maioria de seus operadores, mesmo que não os nomeando diretamente.

palavras curtas. No DVD institucional da empresa *Jornal Nacional 35 anos* é mostrada a seguinte cena entre um repórter, que treina seu texto, antes de gravá-lo e o editor que observa.

- Na panela, pouca comida: arroz, feijão, relata oralmente o repórter, preparando-se para gravar o *off* de uma matéria sobre o custo de vida e o custo da cesta básica.
- Na panela, arroz e feijão, sugere o editor ganhando 2 segundos com a retirada da expressão “pouca comida” (*Jornal Nacional. 35 anos, 2004*).

O *JN* parece espelhar a urgência da vida moderna: a pressa, a brevidade, a celeridade da vida. Ao mesmo tempo, o casal apresenta um estilo coloquial, mas que apela firmemente ao telespectador para que permaneça ali, com sua atenção voltada para o telejornal: veja *agora*, no *JN*. O tom é de urgência, premência de algo que não pode ser perdido, sob pena de a distração significar a lacuna de algo importante, que fará falta na conversa do dia seguinte: “A seguir...” (a chamada de bloco é reforçada muitas vezes com o letreiro criativo que espicaça a curiosidade do telespectador).

Fiel ao seu estilo “imparcial”, a notícia se constrói mostrando os chamados “dois lados” da situação. Qualquer que seja o tema ou a reportagem, sempre haverá *dois lados*, num evidente dualismo: nem um, nem três, nem cinco – sempre *dois* lados da questão. A reportagem é valorizada e, mais que isto, o repórter também está sempre em destaque: ele é o índice de que o *JN* esteve lá, seja esse “lá” um rincão do Brasil, uma localidade da Europa, ou, de um ano para cá, também no Oriente. Essa valorização do repórter expressa o poder da empresa, a sua quase onipresença no globo terrestre, justificando seu nome, TV Globo, Organizações Globo. É tentador parafrasear, à semelhança do que se afirmava, décadas atrás, a respeito de um jornal mineiro tradicional, que, com tantos repórteres espalhados pelo mundo, se o *JN* não deu, não aconteceu.

⁷⁷ Embora o simples fato de uma mulher só ter sido incluída como apresentadora do telejornal nos anos 80 diga muito do estatuto diverso conferido aos sexos. E, naturalmente, para quem lê os créditos, fique claro que William Bonner é o editor-chefe.

Também neste momento evidenciamos o poderio técnico do *JN* como sendo o seu principal diferencial quando comparado aos outros telejornais. A sua capacidade de “estar lá” é construída a partir da exploração de correspondentes e da exploração das entradas ao vivo. Essa aposta do programa diria respeito ao modo como constrói o seu pacto sobre o jornalismo e também sua noção de credibilidade. A transmissão em tempo real do acontecimento remete à capacidade tecnológica do programa e reforça o pacto de atualidade estabelecido com a audiência (Gomes, 2004, p. 8).

Como Charaudeau mencionou, o telejornal é um “alimentador de conversa” – e o *JN* segue isso à risca: o cardápio é variado, apresentando de tudo um pouco: política, economia, esporte, notícias internacionais. O tempo breve das matérias jornalísticas facilita a fragmentação do “cardápio”. E, além disso, como aponta Gomes (2005), o papel assumido pelo *JN* (compartilhado com sua audiência) é também o de uma espécie de “organizador do mundo”, do “fluxo caótico de informações”. Com uma seleção de “fatos mais importantes”, transmite a idéia de apaziguamento: das infinitas possibilidades do mundo, o recorte daquilo que vale a pena ser guardado na memória, ser comentado, pensado. Entra nessa organização do fluxo caótico da vida um ritmo que privilegia o mais importante, mas também vai do mais “forte” para o mais “leve”, principalmente quando se encaminha para o final do telejornal, o famigerado e discutido “boa noite”.

Gomes (2005) chama a atenção ainda para o *caráter fortemente conservador* do telejornal, que se expressa pelo tempo concedido às vozes oficiais (ministros, governadores, especialistas, o presidente da república) e a aspectos editoriais ligados à legalidade/ilegalidade dos acontecimentos. O limite imposto pela lei é muito claro. Uma matéria que comoveu o país – e até se transformou em episódio tratado no início da novela *Senhora do Destino*, em 2004 – mostra nitidamente a fronteira. O “personagem”: um operador de trator que se recusou a cumprir a lei.

A “cabeça”⁷⁸ da matéria jornalística: “Uma casa construída ilegalmente. Uma ordem judicial para a derrubada. E um operador de trator chamado Hamilton. Ingredientes de uma situação dramática registrada pelas nossas câmeras em Salvador”.

A reportagem se inicia com imagens de multidão e de um trator avançando sobre uma casa modesta.

Texto-off:⁷⁹ “A polícia chegou à invasão palestina, na periferia de Salvador com o oficial de justiça. A ordem era de derrubar esta casa e o barraco ao lado. O dono do terreno acompanhou a operação. Os moradores reagiram quando o trator chegou. (manifestações de moradores, gritos, xingamentos). Os ocupantes da casa entraram em desespero (imagens de mulheres chorando, passando mal). Na hora de começar a derrubada, a surpresa. Comovido, o tratorista se recusou a cumprir a ordem. O policial tentou convencê-lo: ‘Se você disser que não vai fazer e eu lhe der voz de prisão... eu estou aqui para acatar. Sinceramente, eu também estou com o coração machucado, mas é uma ordem, uma questão de justiça’”.

Texto-off: “Seu Hamilton chegou a receber voz de prisão”. O oficial de justiça José Carlos Cerqueira, afirma: “Se nega ele a executar... Conseqüentemente, está obstruindo a ação da justiça. Em face disto, preso em flagrante delito.”

Texto-off: “O medo levou ‘seu’ Hamilton de volta ao trator. (imagens do tratorista que inclina a cabeça e enxuga o suor, as lágrimas, no ombro do uniforme). “Ele chegou a avançar com a máquina, mas não conseguiu sair do lugar”. Sobe-som de vozes: Olhe pra frente! Peça ajuda a Deus! Preocupa só com ...(inaudível).

Texto-off: “Seu Hamilton desce do trator.”

Encerramento⁸⁰ do repórter: “Seu Hamilton foi atendido num posto de saúde onde chegou com uma crise de hipertensão. Foi medicado e liberado. Não houve prisão. Mas, se depender do dono do trator, a ordem judicial também não será cumprida. Ele disse que não sabia qual era o trabalho e que não aluga mais sua máquina para esse fim”.

Nesse dia, após a exibição da reportagem, Arnaldo Jabor, comentarista do *JN*, afirmou: “Hoje não faço comentário, quem o fez foi este homem decente e corajoso que se recusou a cumprir a lei. Mas, atenção: não a desrespeitou, criticou-a. Os policiais avisaram: se não derrubar a casa, vai preso. Ele não derrubou e seu comentário mudo foi: Eu respeito a lei, mas acho que ela pode ser, muitas vezes, absurda.”

Arnaldo Jabor encerrou comentando a atitude do “colega”: e se perguntando quando a lei iria “chegar aos condomínios ricos que invadem as encostas do Rio ou às praias tomadas

⁷⁸ “Cabeça”: termo técnico que designa a forma de o locutor anunciar a matéria.

⁷⁹ Texto lido pelo repórter ou locutor e que serve de “base” para as imagens.

⁸⁰ Participação do repórter na matéria jornalística, no seu final.

pelas elites poderosas? O pobre comentarista recebeu voz de prisão por seu ‘crime’. O Brasil está precisando de ‘criminosos’ assim” (*JN*, 4 maio 2003).

4.5 A nação representada

Como se afirmou, o *JN* se organiza em torno de dois eixos, o primeiro a utilização de estratégias discursivas específicas para atrair e capturar a atenção do telespectador. O segundo eixo do *JN* para firmar o pacto com seu público, como aponta Gomes (2005), é o da “perspectiva sobre a identidade nacional”, construção de uma imagem de nação que concretiza o seu compromisso editorial, expresso claramente no site da emissora – e que, em nossa perspectiva, atualiza alguns valores românticos, principalmente o da valorização da idéia de nação. A cobertura se pretende quase que onipresente, no vasto país Brasil com seus mais de oito milhões de quilômetros quadrados e uma população de quase 184 milhões de habitantes.⁸¹ O momento máximo da exposição dessa inefável “brasilidade”, ocorre principalmente em grandes eventos que envolvem toda a população, como eleições presidenciais e os jogos da Copa do Mundo.⁸² Por mais longínquo e inacessível que seja o local, no interior do Amazonas, Pará, Acre, Roraima, nos seringais ou na mata fechada, entre populações ribeirinhas ou no interior árido do Nordeste, lá está uma equipe jornalística da TV

⁸¹ Segundo dados do Instituto Brasileiro de Opinião Pública (Ibope), em pesquisa realizada no período de janeiro a junho de 2004, em um universo de 51.855.715 lares em todo o país, numa amostra denominada Painel nacional de Televisão (PNT), 42% dos domicílios estavam sintonizados no *JN* às 20:00h, o que equivale a 20 milhões de residências. Segundo Travancas (2007), é importante chamar a atenção para o fato de essa pesquisa ser nacional e abranger as cidades ou regiões: Grande Rio de Janeiro e Grande São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba, Recife, Salvador, Distrito Federal, interior de Minas Gerais, interior da Região Sudeste, Goiânia e Grande Belém. Segundo ela, apesar do amplo espectro abordado, seria possível pensar que os dados apresentados pela revista *Veja* (São Paulo, 1 set. 2004) em matéria jornalística sobre os 35 anos do *JN*, não exageravam ao afirmar que os 43 pontos no Ibope significavam cerca de 31 milhões de espectadores e mais de 60% dos televisores ligados na TV Globo no horário do jornal. Quanto ao número referente à população brasileira, trata-se de cifra divulgada pelo IBGE, em 2007.

⁸² Durante a Copa do Mundo de 2006 – como em todas as copas mundiais – ocorre o auge das manifestações de nacionalismo, com todo o tipo de reportagem que possa sugerir qualquer traço pitoresco de nacionalismo: comidas com ingredientes verdes e amarelos (como foi o caso de uma massa feita com ingredientes de farinha misturada à cenoura e espinafre) e até uma matéria sobre uma jaca que, em determinada época, tornava-se verde e amarela.

Globo mostrando a cena emblemática: o cidadão brasileiro depositando seu voto ou entrando em uma urna eletrônica, acompanhando o desempenho da seleção brasileira, assentado no chão em um bar, em uma escola, ao ar livre, no meio da floresta amazônica. Em abril de 2004, a ginasta Daiane dos Santos mostrou, pela primeira vez, no Rio de Janeiro, a coreografia baseada na música “Brasileirinho”, com a qual iria participar da Copa do Mundo da Ginástica Olímpica, em maio, do mesmo ano, em Atenas. A reportagem jornalística mostrou o desempenho dos irmãos Diego Hypólito e Daniele Hypólito, mas encerrou com a participação de Daiane e o público em delírio (75 pessoas tinham vindo do Rio Grande do Sul especialmente para assisti-la), e a fala da ginasta: “É uma festa brasileira muito linda e histórica”. Na volta ao locutor, Fátima Bernardes comentou: “A história de uma brasileira pobre que se superou e supera todos os obstáculos que a pobreza pode impor e impõe ao mundo, é a história perfeita para mostrar a beleza de povo que o nosso país tem”. Bonner, completou: “É a história perfeita para desejar a todos uma boa noite”. Em seguida, quebrando todos os padrões da emissora em termos jornalísticos, entrou a vinheta do Brasil Bonito e uma espécie de reportagem sem texto, na verdade um *videoclip*, com os exatos 1 minuto e 26 segundos da coreografia. Encerrando o *JN* daquele dia, também de forma inusitada, em vez da imagem ao vivo da redação com os créditos dos nomes e principais funções da emissora, o que se mostrou foi a imagem congelada de Daiane num gesto da coreografia ao som de um último acorde da música “Brasileirinho”.

Porém, por mais diversificado que aparente ser o resultado dessa quase onipresença, por mais espalhadas pelo Brasil que estejam essas equipes de reportagem, por mais ampla que seja a cobertura desses territórios “simbólico-geográficos”, na expressão de Gomes (2005) o centro desse eixo mostra-se muito visível, a diversidade ficando, assim, reduzida, a uma espécie de “mesmidade”, porque enfocada sob um olhar “estrangeiro”: o do centro político-econômico Rio-São Paulo-Brasília. A partir desse “centro simbólico” se constrói “a figura do

outro”. “Os acontecimentos das demais regiões do país comparecem sob o olhar estrangeiro” (Gomes, 2005, p. 11). A partir desse olhar estrangeiro, as demais regiões do país comparecem em sua diversidade sob o paradoxal enfoque – estrangeiro em sua própria terra – e em seu relativo exotismo: a religiosidade mineira, o carnaval aparentemente sem fim de Salvador, as manifestações de folclore do Norte e Nordeste do país, as curiosidade do Pantanal. Esse exotismo, a suposta “vocaçãõ” de cada localidade, é mesmo moeda de troca nas praças que negociam a “entrada” e alcance do *JN*. Para se ter uma idéia dessa divisão do país em “territórios de notícias”, é elucidativa a opinião de Ana Paula Padrão Vasconcelos quanto à recorrente exibição de matérias sobre “nascimentos de ursos panda” em zoológico.

Não tenho nada contra, mas não é uma prioridade. Eu gosto muito de matérias de comportamento, por exemplo. É uma saída muito boa para praças que não têm um noticiário forte. É raro você ter uma notícia forte em Manaus, então eles fazem matérias de comportamento lindas. (UMA, jun. 2001)

Mas essa construção do caráter “nacional” do *JN* vai mais além da simples exploração do exotismo: funda-se em uma “perspectiva sobre a identidade nacional”, que constrói “o Brasil e os brasileiros, em discursos que trazem a marca do conservadorismo, do civismo e do dramático” (Gomes, 2005, p. 1). O programa se vale da exploração de tipos genuínos, do sentimento nacional e da diversidade regional. O indivíduo comum – o trabalhador, o caminhoneiro, a dona de casa, o empresário, o pai de família – é o protagonista da maior parte das reportagens, através da estratégia da humanização do relato. No entanto, as narrativas colocam esses “sujeitos simbólicos” em determinadas posições sociais: o cidadão, o consumidor, o lutador, o homem honesto etc. (Gomes, 2005, p. 11). Não importa tanto o nome familiar: tal como os índios descritos por Caminha, “nunca os mesmos” pois *inominados*, sem nome, esses protagonistas do *JN* como que se configuram como ‘significantes esvoaçantes’” (Santiago, 1992, p. 83), esvaziados de sua complexidade e, portanto, de sua humanidade.

Nesse aspecto, a exploração do civismo e da suposta bondade inata do brasileiro, dá-se por essa humanização do relato que, em nossa leitura, denominamos as “matérias edificantes”. Os exemplos são abundantes. Vamos citar um de nossa própria pesquisa de mestrado, um tipo de matéria edificante muito comum em todos os telejornais da TV Globo: aquele que mostra pessoas em seu esforço para superar limites, vencer dificuldades, transpor obstáculos em busca da realização de desejos. A matéria escolhida para fechar o telejornal de 2 de julho de 2001, foi uma de caráter bem prosaico: a história de Vó Fiúca que, naquele dia, ao completar cem anos, continuava “subindo e descendo rios”. “Ela mora no interior de Minas [anunciou Bonner na “cabeça”] e viaja por todo o país, pescando em vários rios do país atrás de uma boa pescaria. E conhece o segredo de viver tanto e tão bem: dá tudo o que pesca a instituições de caridade”. Aparentemente estaria aí a graça da história, nessa generosidade meio sem mérito, mais voltada para a determinação de viver de forma prazerosa.

A reportagem mostrou cenas de arquivo de outra pescaria de Dona Ermínia Batista Mendes, Vó Fiúca, no Rio Grande, Uberaba. Foram usados vários trechos de fala dela sobre os peixes grandes que já pegou em outras pescarias, a qualidade dos rios, sempre com um “sobe som” do ruído do barco a motor. A passagem do repórter Luiz Gustavo, de Uberaba foi realizada no rio, no mesmo barquinho em que a velha pescadora estava: “São setenta e seis anos pescando e, a cada seis meses, uma viagem. Onde há um rio com muitos peixes, Vó Fiúca enfrenta qualquer distância para jogar isca e anzol na água.” A reportagem se encerra com uma festinha de aniversário, com várias pessoas em volta de uma mesa, um bolo repleto de velinhas, finalizando com a imagem de Vó Fiúca congelada e uma fala dela. A mesma fala aparece escrita ainda em caracteres na tela da televisão, ao lado da imagem congelada da velha senhora: “O segredo para viver cem anos é amar a vida. E eu amo a vida.”

Volta ao locutor:⁸³ “Vó Fiúca doa tudo que pesca. E nas refeições não come peixe, porque diz que não gosta. No próximo fim de semana, ela vai reunir a família para comemorar novamente o aniversário. São quatro filhos, trinta e sete netos, quarenta e seis bisnetos e um trineto. Boa noite!” (William Bonner). “Boa noite!” (Fátima Bernardes).

Outra exploração recorrente – cada vez mais – é o apelo ao civismo: o discurso sobre a nação apresentado pelo *JN* é marcado por um forte nacionalismo, maniqueísmo e conservadorismo (Gomes, 2005, p. 12), levando à exploração do “sentimento nacionalista do seu público”, que celebra taxas de crescimento na economia, triunfo de atletas ou intelectuais no exterior e o otimismo em setores da construção civil. A exploração desse sentimento nacionalista – que forçosamente remete ao ufanismo do conde Afonso Celso, criador do termo em sua obra *Porque me ufano de meu país* – provoca a banalização do adjetivo *brasileiro* em seu “modo de endereçamento”. Por mais variadas que sejam as situações, são sempre *brasileiros*, fundamentalmente, que se encontram envolvidos nelas.

Como parte da estratégia de construção e atualização da posição que constrói para si, o *JN* fala “aos brasileiros”, ao traduzir todas as notícias para um discurso republicano, nacionalista, no sentido mais original do termo, e ao reivindicar uma referência de unidade da República do Brasil. “As vozes que falam do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, predominantes no noticiário, referem-se a um território simbólico, que dissolve as demarcações particulares dos estados, com suas culturas e realidades diferenciadas” (Gomes, 2005, p. 12).

Em uma pesquisa elaborada por Gomes (2005)⁸⁴ foram elencadas 13 chamadas que continham as palavras *Brasil* e *brasileiros*. Entre elas: “Crescimento da economia brasileira no terceiro trimestre” (reportagem de Jacareí, SP); “O Brasil tem muito a fazer na área de

⁸³ Termo técnico que significa a complementação da reportagem exibida através de mais informações ou de um comentário.

⁸⁴ Participaram da pesquisa, que se desenvolveu entre 29 de novembro e 4 de dezembro de 2006, vários orientandos da professora integrantes do Grupo de Pesquisa e Análise de Telejornais da UFBA.

direitos humano” (reportagem sobre o relatório apresentado em SP); “ONG apresenta retrato dos desafios brasileiros, o Atlas social do Brasil” (reportagem em Brasília); “Pesquisadores mostram como era o dinossauro que viveu no Brasil” (reportagem no RJ); “O peso dos impostos na vida dos brasileiros” (reportagem mostra o movimento em SP, RJ e MG); “Muitos brasileiros vão investir o décimo terceiro em tijolo e cimento” (reportagem em São Paulo), e “Depois do acarajé, agora é a vez da viola de cocho. Usada nas manifestações folclóricas do Centro-Oeste, a viola foi reconhecida como bem cultural e patrimônio imaterial do Brasil”.

A humanização do relato utiliza recursos literários para a dramatização do que significa “ser brasileiro” e de “brasileiros” escolhidos como “personagens especiais”; configura a utilização, nas matérias edificantes, da função de exemplaridade. Essa função pode ser incluída na linhagem de antigos relatos gregos, de heróis e suas virtudes e sua contribuição à *paideia*, educação dos homens: estórias de superação de dificuldades, obstáculos.

Também as figuras notáveis podem desempenhar a função de exemplaridade e, juntamente com os anônimos, fazer parte da constituição do panteão contemporâneo dos heróis nacionais. Em 3 de junho de 2004, a reportagem sobre a volta do jogador Ronaldo “Fenômeno” e sobre a sua contribuição decisiva para a vitória da seleção brasileira sobre a Argentina, inscreve-se nessa lógica. Na reunião de pauta, Bonner chama a atenção do sabor especial que sempre significa uma vitória sobre a Argentina, atualizando a idéia que a nação se constrói fundamentalmente pela oposição às outras nações. A matéria começa com close na face de Ronaldo, suado, em campo e o texto-*off* se inicia: “O garoto voltou grande...”. Como aponta Gomes (2005), a semelhança com o panteão dos heróis gregos é inequívoca. “Nas reportagens com os atletas, os guerreiros de Atenas – comparados a deuses e semi-deuses nas reportagens –, a estratégia de humanização do relato os torna pessoas comuns, que se

sacrificaram, que lutaram e que merecem recompensa. Nesse caso, a função não é exemplificar o brasileiro comum, mas construir o herói nacional em sua perspectiva humana” (Gomes, 2005, p. 14).

4.6 O nacional-conservador edificante

O eixo nacionalista – conservador, freqüente em todo o jornal – condensou-se de forma coerente e harmônica em duas séries exibidas a partir de 2003: “Identidade Brasil” e “Brasil Bonito”. Em nossa perspectiva, elas condensam não só valores de cunho nacionalista-conservador, como denomina Gomes, mas também, de forma explícita e semelhante à literatura brasileira de cunho romântico, o caráter *edificante* do telejornal, seja através da construção de um panteão de heróis do país, anônimos ou famosos, seja pela divulgação das boas ações de uma parcela da população brasileira. A primeira, “Identidade Brasil”, é voltada para a divulgação de manifestações culturais do país, em sentido amplo, como William Bonner anunciou na estréia da série. A segunda, “Brasil Bonito” de caráter eminentemente exemplar, divulga ações de caráter positivo que beneficiam pessoas ou grupos sociais. As duas séries se entrelaçam e confirmam a representação da nação pela repetição de uma das principais imagens de caráter romântico, aquela que reafirma a bondade do povo e a cultura como manifestação que cristaliza a essência do ser brasileiro. Para efeitos de análise, a primeira semana de exibição⁸⁵ pode ser lida como uma espécie de *carta-programa* do projeto.

Na série “Identidade Brasil”, a “necessidade” de se elaborar e conservar uma imagem positiva da nação em um mundo globalizado é expressa de maneira muito clara já no primeiro programa, pelo editor-chefe William Bonner: “Em um mundo economicamente globalizado, preservar traços da cultura genuinamente nacional é um desafio imenso. O *JN* se entregou a

ele com a convicção de que este é um trabalho que precisa ser feito” (sobe a música da vinheta e as fotos de rostos anônimos se condensam na imagem de uma bandeira nacional estilizada).

Evidencia-se, assim, que a proposta do programa é definir, através das manifestações culturais as mais diversas, “a cara do Brasil”, aquilo que, em última instância, poderia conferir uma certa unidade diante de tanta diversidade.⁸⁶ A dificuldade naturalmente começa logo que se tenta definir o que é especificamente da ordem do cultural,⁸⁷ aquilo que, segundo o texto do repórter, seria “o nosso modo de fazer, o peculiar, a essência da nossa cultura: seja para produzir beleza, seja para solucionar problemas do nosso dia-a-dia”. Depoimentos são recolhidos: antropólogos, estudiosos, artistas, consumidores, pessoas anônimas; e quanto mais “falas” são recolhidas, mais a diversidade transparece e a unidade se mostra algo da ordem do impossível de ser alcançado, sequer esboçado.

O conceito de cultura passa então, na série, a ser utilizado num sentido amplo, alargado: ela está presente no *design*, no futebol, na culinária, no folclore, na novela, na

⁸⁵ As duas séries foram programadas para durar apenas uma semana, como tantas outras; mas tornaram-se permanentes. Tornaram-se séries “que não se esgotam nelas próprias”, segundo Bonner; a série “Brasil Bonito” ganhou um prêmio da Unesco (Travancas, 2007, p. 130).

⁸⁶ A tentativa de unificar, achar essa imagem unívoca é recorrente, assim como os fracassos da empreitada. Sanches (2004), em sua biografia sobre Roberto Carlos, acredita que o cantor “poderia se chamar Brasil”, já que se parece com Brasil assim como, na opinião dele, se parecem “o fusca, o samba, a bandeira verde-amarela, Brasília, o Cristo Redentor, Pelé, Sílvio Santos, Sonia Braga, Tom Jobim, Carmen Miranda, Macunaíma, Didi Mocó, futebol, carnaval, tropicália, chanchada, pornochanchada, Chacrinha, ditadura, democracia, candomblé, arroz com feijão, café preto, seca nordestina, pinhão junino, Globo, novela, Cuca, Saci Pererê, Negrinho do Pastoreio, Iara, Iracema, Curupira, Peri, Ceci, você e eu” (Sanches, 2004, p. 13). Também Velloso (2000), debruçando-se sobre o modernismo brasileiro afirma que era preciso “tirar as máscaras que ocultavam o rosto do país” (Velloso, 2000, p. 146). O que ambos autores apenas conseguem é apontar para a diversidade, nunca fechar em uma unidade.

⁸⁷ Conceituar mais restritamente o que seja “cultura” é uma tarefa que apresenta grandes dificuldades, já que, segundo Williams (2007), “é uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa”, por causa de seu intrincado desenvolvimento histórico em diversas línguas e porque passou a ser utilizada em diversas disciplinas intelectuais distintas e também em diversos sistemas de pensamento incompatíveis entre si (Williams, 2007, p. 117). O rastreamento dos significados de cultura realizado pelo fundador dos Estudos Culturais, na Escola de Birmingham, segue desde as origens latinas como habitar, cultivar, proteger, honrar com veneração, até a sua disseminação em línguas como o alemão, o francês, e a estabilização em três significados básicos: processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, a partir do século 18; um modo particular de vida, quer seja de um povo, um período, um grupo ou da humanidade em geral, desde Herder e Klemm; e obras e práticas da atividade intelectual, particularmente artística. A complexidade estaria, então, não na palavra mas “nos problemas que as variações de uso indicam de maneira significativa” (Williams, 2007, p. 123). Dependendo da disciplina, como por exemplo, antropologia cultural (em que cultura

música, na dança, no cinema. “Uma panela de ferro é cultura brasileira”, afirma enfaticamente o fotógrafo Pedro Martinelli, em frente a um fogão de lenha. “Isso é essência, essência do pé no chão”, diz ele, batendo na chapa do fogão de ferro. Já para o cineasta Cláudio Assis, a cultura brasileira simplesmente “é a melhor coisa que existe”.

Mas cultura, levanta o repórter, também é negócio, promove empregos, seja na porta do teatro, como o do o pipoqueiro, seja em shows de rock ou no Carnaval: milhares de empregos – a cultura, afirma ele, “é um excelente negócio”. Cultura, no Brasil, é fundamentalmente futebol; e Pelé, o representante maior do Brasil. Cultura é principalmente televisão, a TV Globo e seu núcleo de produção, o PROJAC, com 2.610 horas de produção, o equivalente a mil filmes de longa-metragem. Se a “cara” do Brasil está nas novelas, essa “cara” está sendo exportada para mais de cem países, “da Rússia ao México, da Grécia ao Canadá”. Trechos de novelas brasileiras exportadas para vários países são exibidos, dublados em vários idiomas, caso de *Escrava Isaura* dublada em mandarim.

Se pouca gente pode viajar por todo o país, conhecer todo o Brasil, ressalta o repórter, então o Brasil é mostrado pela televisão, “com seus vários sotaques e paisagens”. A realização de um povo-fala mostra como os brasileiros se vêem: o gaúcho pensa em acarajé quando lembra do Nordeste; o goiano pensa em carnaval quando cita o carioca; o mato-grossense recorda churrasco quando perguntado sobre o Rio Grande do Sul. O cineasta Guel Arraes sintetiza: são vários países num só país, com uma unidade. O repórter conclui a série de seis reportagens: a melhor receita para enfrentar o mundo globalizado e a profusão de imagens que chegam de todo lugar seria “uma cultura forte, que conviva muito bem com o que chega de qualquer lugar, a tradição que se renova, se transforma, surpreende”. E fecha a série: “Felizmente, é a cultura que faz a cara do Brasil”.

Assim, por mais que se tente alcançar uma singularidade, um “próprio”, a identidade construída hoje pela televisão para a nação brasileira é inevitável e necessariamente uma identidade híbrida, misturada a valores de outros lugares, outros países, outras culturas. A reportagem sobre a influência da filosofia oriental em uma favela paulista revela bem isto: torna-se cada vez mais impossível a representação de uma nação pura ou a eleição de um elemento “poetizável” como nos tempos do Romantismo de Alencar. Ressalva seja feita que, já em 1902, um crítico como Sílvio Romero denunciava a inutilidade do nativismo em procurar uma raça, um tipo que representasse plenamente o país: o sertanejo, o matuto, o praieiro. Advertia ele: “O Brasil não é nada disto; porque é muito mais que tudo isto” (Romero, 1902, p. 105). A matéria jornalística é anunciada pelos locutores como “a derrota da violência pelas técnicas orientais” e mereceu grande destaque no telejornal. No dia 28 de setembro de 2003 ela participou da escalada do jornal, da passagem de bloco e encerrou o telejornal daquela noite. A passagem de bloco se deu com uma imagem com dois garotos lutando *aikido* e a seguinte legenda: “harmonia e energia”.

A reportagem abriu com garotos se dirigindo ao local do aprendizado carregando os quimonos brancos nas mãos. No texto-*off*, o repórter conta: “Sexta-feira é dia de vestir branco na favela. Dia de Jonatan treinar”. O texto-*off* continua em outro momento: “Faz dois anos que uma nova linguagem chegou ao jardim Jaqueline (sobe som de palavras em japonês). Aqui os nisseis dão aula de graça, mas os professores não ensinam a brigar”.

O professor José Roberto Bueno fala que “responder a violência de volta é conhecido há milênios”; novo é “descobrir uma forma de responder às agressões sem devolver na mesma moeda”. O repórter mostra que a técnica da luta é usar um mínimo de força e procurar desequilibrar o agressor. Na passagem, o repórter, Ernesto Paglia, fala da filosofia do criador do *aikido*: “Nenhuma vitória é completa nem vale a pena se ela cria derrotados. É uma filosofia diferente de luta, com respeito até pelo adversário. Foi criada no Japão, na década de

40, mas está ecoando forte no Brasil, em pleno 2005, aqui, entre os jovens da agressiva periferia de São Paulo.”

Na reportagem é enfatizado que o melhor é contornar o conflito com harmonia e a usar só um mínimo de força. Uma aluna, Karina de Oliveira, de aproximadamente 12 anos, fala que, nas aulas, não apenas fez amigos, como também aprendeu “a respeitar as pessoas e a não ser tímida”. O professor dá o último depoimento filosofando que formar o “faixa-preta em harmonia” é o objetivo do trabalho, “pessoas equilibradas, centradas, reproduzindo esses valores na família, no trabalho, no dia-a-dia”. A reportagem se encerra com os garotos, sentados, no chão, em posição de reverência oriental, olhando em direção à câmera e agradecendo em japonês: “Arigatô”!

No caso de “Brasil Bonito”, a série nasceu de três reportagens especiais.⁸⁸ Novamente, na apresentação da série, que também se tornou permanente, William Bonner, afirma que a proposta é “muito simples”: “mostrar como é possível participar da imensa onda solidária que contagiou nosso país nos últimos anos e que transformou o Brasil num símbolo mundial do voluntariado”. E completa: “É possível ajudar gente que precisa tendo dinheiro ou não, tendo tempo ou não” (sobe a música da vinheta, algumas notas estilizadas do Hino Nacional, acompanhada de imagens de pessoas anônimas. Novamente, ocorre a condensação na imagem da bandeira brasileira). É mostrado, na primeira matéria, o trabalho de vários voluntários.

Uma delas lê para deficientes visuais e ajuda, assim, uma desconhecida a se formar em Direito: foram 130 fitas, em mais de duzentas horas de gravação de áridos textos jurídicos. Na passagem,⁸⁹ realizada em cima do Viaduto do Chá, em São Paulo, a repórter afirma que “muitas vidas se cruzam, formando uma cadeia de solidariedade”; pessoas que “foram fígadas pelo prazer de transformar o mundo usando talento, vocação e um bem precioso, o

⁸⁸ As reportagens foram conduzidas por Sônia Bridi e ganharam o Prêmio Embratel de Jornalismo na categoria responsabilidade social e o prêmio UNESCO de Jornalismo (Travancas, 2007).

tempo”. Mais exemplos: uma senhora de 90 anos que venceu o câncer e agora ajuda outras pessoas a enfrentar o problema. Ajudando os outros, ela conta que aprendeu “a ser mais mulher”.

Nas outras duas reportagens, a estrutura é semelhante, narrando exemplos de trabalho voluntário: uma empresária que contribui para uma espécie de escola livre, em que as crianças da favela mais pobre de São Paulo recebem educação de qualidade; outro voluntário, uma menina de 12 anos, filha de um executivo de multinacional, que doa dois terços da sua mesada e ajuda uma creche; outros que, no domingo, aprendem a prestar primeiros socorros, ajudam a manter ambulâncias mesmo que velhas, e já participaram de salvamentos em grandes acidentes, como o da TAM, “do voo 402, em que morreram 99 pessoas”, ou no incêndio de um *shopping center*, em Osasco, em que duzentas pessoas ficaram feridas”; outros recolhem lixo reciclável, vendem e dão o dinheiro recolhido para uma creche.

Um exemplo mais recente e detalhado torna clara a necessidade da “dramatização” para a consecução do objetivo de emocionar, tocar, *afetar* o telespectador – o público como uma entidade coletiva que se configura e se transforma – a partir dessas afetações, tal como nas histórias, em que o herói sempre retorna ao mundo conhecido, porém transformado pelas experiências vividas. Durante a semana de 17 a 22 de setembro de 2007, o *JN*, dentro da série “Brasil Bonito”, desenvolveu uma campanha pela doação de órgãos. Foram divulgadas as informações básicas: hoje, no Brasil, há 70 mil pessoas na fila de espera por um órgão a ser transplantado, com o agravante de que, nos últimos três anos, não só o número de doadores caiu 27%, como há mais de quinhentas pessoas precisando de um transplante duplo. O jornal também informou, sobre a lei federal de 2005: ela regula que todo hospital com mais de 80 leitos deve ter uma comissão para cuidar da doação de órgãos (mas, na maioria dos hospitais, a lei não é cumprida). Também mostrou que há 41 projetos parados na Câmara dos Deputados

⁸⁹ Segundo Paternostro (1991, p. 95), passagem é uma gravação feita pelo repórter no local do acontecimento, com informações, para ser usada no meio da matéria e que reforça a presença do jornalista no assunto que ele

para melhorar o sistema de doação e transplante. Enfim, a campanha estava amparada fortemente em dados, em informações; mas ela se sobressaiu (a avaliação pela internet foi altamente positiva) provavelmente não só pela iniciativa como também pelo aspecto dramático que se conferiu às principais reportagens da série.

O alerta do *JN* daquela semana é de que, apesar da situação difícil em que o Brasil se encontra, em se tratando de doação de órgãos, “não precisaria ser assim”. Pelos exemplos, o jornal se propôs a mostrar “brasileiros que, em um momento de dor, se lembraram de ajudar outros brasileiros”. E mostraram, assim, “a beleza de povo que o nosso país tem”.

A primeira reportagem, do dia 17 de setembro, explorou o caso de Fabiana Kirol, segundo o *texto-off* “uma tia brincalhona e muito querida, que adora criança” – mas que “conheceu também o outro lado da vida: aquele onde os planos perdem o sentido, os dias são de dor e o amanhã é totalmente incerto”. A incerteza, devido a sua doença, o diabetes, era não poder casar e ter filhos, e alcançar assim o maior objetivo de sua vida. Ela tinha nove anos quando começou a sofrer com o diabetes e as privações decorrentes: fazia dieta, tomava insulina, a doença avançando. A mãe de Fabiana passou cinco anos em um colchão, ao lado da cama da filha, vigiando seu sono, pois com quedas bruscas na taxa de glicose no sangue, “ela se batia, transpirava muito e podia morrer durante o sono”, contava o texto do repórter.

O sofrimento aumentou ainda mais quando os rins de Fabiana pararam de funcionar. A partir daí, a máquina de hemodiálise filtrava o sangue dela. O caso de Fabiana era complicado. Ela precisava de um transplante duplo: um pâncreas para livrá-la do diabetes e um rim para substituir os dois que ela perdeu por causa da doença. “A espera foi longa, como é para muitos brasileiros” (no *texto-off*). Em seguida entrava o depoimento de Fabiana: “Eu tinha medo do rim e do pâncreas não chegarem a tempo. Tinha medo de morrer antes do tempo, não conseguir chegar ao transplante. Esse era meu medo: ter algum problema e não

conseguir esperar muito tempo na fila. A espera era dura. Eu fiquei cinco anos esperando esse transplante”.

Graças à generosidade de um doador e ao avanço da medicina, Fabiana, que antes não podia tomar água à vontade e ficou um ano sem urinar, comemora a vida em cada detalhe: “Fazer xixi é um prazer”, ri a jovem. Também pegar o carro, sem ninguém vigiando seus passos, são pequenas manifestações de liberdade muito valorizadas atualmente. Para ela, o melhor de tudo é poder acreditar no amanhã, “poder curtir a vida” e voltar a fazer planos de casar, ter filhos: se for menina, irá se chamar Vitória.

Durante a semana, nas seis reportagens foram mostradas, utilizando recursos ficcionais narrativos, onze “histórias de brasileiros que renasceram graças a um ato de generosidade de outros brasileiros” (19.9.2007). O *JN* enfatiza que apesar de haver a opção jornalística de mostrar a angústia das pessoas que fazem parte das estatísticas – 34 mil que aguardam um transplante de rim, por exemplo – a escolha editorial foi por “contar caso felizes”. A justificativa: “Porque, no fim das contas, o resultado é o mesmo. A gente acaba vendo a importância de ser doador de órgãos e a beleza de povo que o nosso país tem”, repete Bonner (a frase já tinha sido utilizada na abertura da série, no dia 17 de setembro).

Assim, foram mostradas, entre outras, a história de Kelly, de 11 anos, que gosta de “ganhar o mundo, em alta velocidade”, andando de bicicleta, graças a um transplante de coração. Ou de Marcel Vieira Solda que tinha um sonho – ir à Disney, conhecer outros lugares – mas que, a partir dos 13 anos, começou a perceber o mundo cada vez mais desfocado por uma doença degenerativa. Hoje, com a visão recuperada – o olho direito é brasileiro, o esquerdo americano, brinca Marcel, pois a córnea veio dos Estados Unidos – ele planeja ser biólogo e “fazer tudo que puder para ajudar a salvar o planeta”. Ou de Nancy Romano, que doou um rim ao próprio marido, salvando-o. A filha, Ana Romano, dá um

depoimento: “Tem um provérbio em hebraico que diz assim: quem salva uma vida, salva um mundo inteiro. Ela salvou um mundo inteiro”.

Transpostas para o dia-a-dia do telejornal, as duas séries se tornaram listas infinitas de boas ações e manifestações culturais que representam a “cara do Brasil”. Ambas têm em comum a tentativa de redução da pluralidade ao reino do Um: o povo brasileiro é bom, a cultura brasileira, apesar da diversidade, “dos muitos países”, repousa na “unidade”. E apesar da exaltação de tanta diversidade, na prática diária do telejornal, “os vários países em um só país”, como mencionou, Guel Arraes, o que se vê é, muitas vezes, a redução dessa diversidade, a começar pelo modo de falar dos repórteres. A predominância é de um sotaque típico do Sudeste, com discretíssimas variações.⁹⁰

Nessas duas séries, assim como em todo o telejornal, o estereótipo é acionado regularmente – afinal, ele é um elemento discursivo do jornalismo de maneira geral e, mais especificamente, do telejornalismo. À semelhança do discurso colonial, que produz imagens redutoras e convincentes, o estereótipo produz um sujeito “inteiramente plausível e visível”. Ele lembra uma forma de narrativa pela qual a produtividade e a circulação de sujeitos e signos estão agregadas em uma totalidade reformada e reconhecível. Ele emprega um sistema de representação, um regime de verdade, que é estruturalmente similar ao realismo (Bhabha, 1998, p. 11).

Essa representação, à qual a maioria da população adere por nela se reconhecer sob vários aspectos, se, por um lado, tem sua eficácia ancorada fortemente no estereótipo, por outro, também está baseada na articulação entre o histórico e a fantasia. A cena que se esboça no telejornal é o lugar para onde convergem frustrações e desejos da Nação: o futuro radioso sempre adiado, a natureza exuberante – espécie de compensação por aquilo que se julga não ter ou ter muito pobremente, a intervenção cultural –, o povo cordial que atrai milhares de

turistas, vindos de lugares desenvolvidos, ricos, porém cinzas e tristes, onde não há sol, praias, música, hospitalidade, mulheres bonitas e sensuais, alegria. Trata-se de uma falsa representação? Não exatamente.

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais (Bhabha, 1998, p. 117).

Ainda segundo o autor, o ato do estereótipo não é o estabelecimento de uma “falsa imagem”, mas um texto ambivalente de projeção e introjeção, que utiliza estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento, sobredeterminação, culpa, agressividade, mascaramento e cisão de saberes “oficiais” e fantasmáticos, para construir posicionalidades e oposicionalidades de discurso.

Também já está relativamente estabelecida uma visão de que as identidades não são nunca unificadas totalmente, e sim, “cada vez mais fragmentadas e fraturadas; (...) nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação” (Hall, 2000, p. 108). Nesse processo, assim como através do imaginário e do simbólico, entram em funcionamento os estereótipos, “e, portanto, sempre em parte, [a identidade é] construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático” (Hall, 2000, p. 108). O pensador inglês alerta que, em seus últimos estudos, tem utilizado o termo “identidade” no sentido de “ponto de encontro”, “ponto de *sutura*” “entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos interpelar, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que

⁹⁰ Cf. Medeiros (2006) sobre os “sotaques” no telejornalismo e na novela. A autora mostra a predominância e a valorização do sotaque do sudeste na maneira de falar dos repórteres em detrimento de outros modos de

produzem subjetividade, que nos constroem como sujeitos aos quais se podem falar” (Hall, 2000, p. 112). Ou seja, usando as estratégias da linguagem do sonho, o estereótipo desenha o traço que pretende reduzir a multiplicidade ao Um, ao fixo, imutável, conhecido e domado.

Mas o estereótipo não teria tal eficiência na reduplicação das imagens se não estivesse ancorado em um pacto discursivo igualmente eficiente: em primeira e última instância, um pacto discursivo eficiente junto ao telespectador. Stam (1985) chama a atenção para algo que parece óbvio, tão óbvio que chega a ser considerado “natural”, mas que deveria causar espanto: assistir ao telejornal é *agradável*. Um prazer auferido independentemente do que esteja sendo exibido na tela da televisão.

Não importa seu conteúdo específico, não importa quão “más” possam ser as notícias nem quão profundamente os apresentadores ou suas apresentações possam ofender nossas sensibilidades individuais ou nossas predileções ideológicas, é agradável ver o noticiários da televisão. Mesmo tratando-se de um dia hipotético de péssimas informações, como grandes saltos de inflação e desemprego, falta iminente de alimentos, vazamentos atômicos esgueirando-se invisíveis em direção a nossos centros metropolitanos, a experiência de assistir ao telejornal, em si mesma, ainda nos proporcionaria prazer (Stam, 1985, p. 13).

Diante dessa constatação, o autor levanta a questão: por que o noticiário é agradável? Em nossa visão, mais de vinte anos após sua publicação, o maior interesse do ensaio de Robert Stam, “O telejornal e seu espectador”, reside mais exatamente em levantar essa questão do que propriamente nas respostas de caráter totalizante levantadas por ele à época. Mesmo manifestando dúvidas quanto à propriedade de aplicar conhecimentos da atividade cinematográfica ao entendimento do fenômeno televisivo – mais especificamente seu noticiário –, ele recorre também a elementos de psicanálise, semiótica e dialética. Assim, o prazer do telespectador começa a ser estudado a partir do modelo cinematográfico e seu “aparelho de base”, que inclui câmeras, projetor, tela e espectador “enquanto sujeito que deseja” (Stam, 1985, p. 75). O prazer adviria do próprio ato de olhar proporcionado, no caso

da televisão, pelas inúmeras câmeras espalhadas pelo mundo que transformam o telespectador, ilusoriamente, em um “sujeito que tudo vê”. Esse prazer seria acentuado por um aspecto intrínseco à televisão, a transmissão ao vivo (que mesmo constituindo uma ínfima parte, contaminaria o resto da programação).

Porém, acentua, se há semelhanças entre a televisão e o cinema, as diferenças apontadas também são muitas. A começar pelo ambiente em que ambos se apresentam: o primeiro, no escuro de caráter uterino de uma sala de espetáculo e o outro, no ambiente doméstico familiar, repleto de outras motivações e fontes de atenção, como deu a entender sucinta e ironicamente um poeta no poema “Família”: “Mais um berro histérico / e eu mato um”.

É nesse ambiente nada reverencial ou ritualístico que a televisão reina e o telejornal é o foco das atenções – embora, cada vez mais, a atenção seja fragmentada e espalhada por diversos cômodos da casa que não apenas a sala. De qualquer forma, o cinema mantém a intensidade de sua ação por cerca de duas horas que a televisão estende por 24 horas: segundo o autor, a lebre eletrônica cinematográfica *versus* a tartaruga televisiva. Ao prazer de olhar (a escopofilia), em processos de identificação primária, o autor associa um sentimento “de superioridade” conferido “numa sociedade fragmentada e hierarquizada” Stam (1985, p. 77): “Mas eu tenho um emprego”, tenderia a pensar o telespectador diante de notícias de demissão, desemprego.

Assim, protegidos, os telespectadores se transformam em “senhores imperialistas de poltrona” (Stam, 1985, p. 76), lisonjeados pela instância de produção (por motivos políticos econômicos e políticos, mas não só) que simulará, o mais das vezes, uma ambigüidade, para não desagradar a nenhuma das partes: empresários, sindicalistas, pobres e ricos. Gregos e troianos. Mas, de qualquer modo, haveria uma construção de um “nós” em oposição a um “outro”: o civilizado *versus* a barbárie, o ocidental *versus* o outro oriental, e suas formas de

vida incompreensíveis: assim se vêem descritos, com esse distanciamento, certos rituais muçulmanos ou de autoflagelação.

Nas identificações secundárias, haveria a participação dos apresentadores (o comandante-em-chefe do noticiário), personagens engenhosamente construídas com recursos minimalistas de expressão: um leve arquear de sobrancelhas, um movimento imperceptível com as mãos na bancada, uma discreta ênfase na voz ao narrar uma notícia. Em seguida, o batalhão de repórteres, políticos, celebridades e pessoas comuns – estas sempre mostradas como não articuladas, infantis, provedoras de um balbucio generalizado. Uma racionalidade segura e serena contra a afetividade atrapalhada do ser humano comum, a promoção de um “nós” fictício, que poderia significar desde um “nós americanos temos muito petróleo” (pois a maioria não tem petróleo algum e paga preços exorbitantes por ele), até um nós ocidental *versus* os bárbaros do Oriente.

Outro aspecto ressaltado pelo autor é a autopropaganda do meio, constantemente mostrando “o mundo feliz da redação” ou de seus feitos. Um bom exemplo para corroborar a tese de Stam é a reportagem que a TV Globo fez, no dia 1º de setembro, em que o *JN* completou 38 anos de existência, e descobriu, no sertão nordestino, um telespectador fiel ao telejornal, desde sua inauguração.

Mas, de todas as possibilidades levantadas por Stam para explicar o aspecto *agradável* do telejornal, a que mais nos interessa – as outras se encontram muito marcadas por um pensamento militante, ancorado na dialética e na preocupação com as relações de poder – é aquela que associa o prazer do espectador à natureza ficcional do telejornal, “mais precisamente, a natureza do telejornal como uma montagem cujos procedimentos são semelhantes aos da ficção” (Stam, 1985, p. 80).

Pois as histórias, enquanto elemento constitutivo da vida humana, são agradáveis porque trazem o consolo da forma ao fluxo da experiência humana. Neste sentido,

qualquer notícia é boa, no mesmo sentido em que todas as histórias são boas porque ocasionam o prazer da ficção (Stam, 1985, p. 80).

Assim, o telejornal é apresentado como uma trama de ficções que inclui desde as reportagens até os próprios anúncios comerciais, com suas mininarrativas embaladas por trilhas sonoras, ruídos que constroem uma continuidade onde só existe fragmentação e dispersão. Mesmo criticando outros autores, que vêem nessa construção ficcional uma característica naturalista – pois, para ele, o fato de tantos olharem diretamente para a câmera (entrevistados ou repórteres) poderia significar mais uma aproximação com o teatro brechtiano ou até o cinema godardiano –, o autor remete novamente aos pressupostos políticos que norteiam seu pensamento: afinal, em sua opinião, o teatro de Brecht está a serviço da crítica ao poder e a televisão, a serviço de sua manutenção. “O telejornal cultiva o aspecto prazenteiro da ficção (...), excita nossa curiosidade e nos mantém sintonizados e vidrados” (Stam, 1985, p. 81).

De qualquer modo, o argumento é precioso para o rumo do nosso pensamento e não deve ainda ser abandonado: em sua acepção, o telejornal se vale do que Barthes chamou de “efeitos de realidade” e “tal como o romance mimético do século XIX, de detalhes estratégicos destinados a produzir uma sensação de verossimilhança” (Stam, 1985, p. 81). Talvez, boa parte da resposta sobre o aspecto *agradável* do telejornal resida aí, nesse caráter de romance mimético, principalmente de caráter folhetinesco. No entanto, mostra-se necessária uma abordagem multidimensional, como preconiza Stam (1985), embora não para responder “totalmente” à pergunta inicial – “por que o telejornal é agradável”? –, mas para uma melhor compreensão do fenômeno.

Afinal, como o próprio autor deixa escapar em sua própria leitura, há traços de atividade do sujeito, construído por ele de forma tão monolítica: a televisão, para ser um “bom objeto”, vê-se obrigada “a se relacionar de alguma maneira com a massa de pessoas que são sua audiência e a representar seus desejos e aspirações sociais mais significativos” (Stam,

1985, p. 87). Pois, embora enfatize que o telejornal tem a capacidade de deixar o telespectador “vidrado”, alienado, narcotizado, ele é também apresentado como um sujeito de desejo, ao qual a televisão tem de dobrar-se, e às suas aspirações. Daí que, contrariando alguns de seus próprios pressupostos, Stam tenha de concluir sem alcançar a resposta totalizante a que se propôs, talvez por apostar apenas na capacidade de resistência da audiência, que:

A televisão não é formada apenas por seus gerentes industriais; também fazem parte dela os seus participantes criativos, as pessoas que aparecem no telejornal, e nós, a audiência capaz de resistir e de decodificar suas mensagens. Mas uma de nossas principais tarefas teóricas é entender não apenas a alienação, mas também a promessa utópica de seus mecanismos de prazer (Stam, 1985, p. 87).

A contribuição mais interessante, porém, no nosso entendimento, do clássico ensaio de Stam, como afirmamos, reside na própria pergunta: “por que o telejornal é agradável?”. Para além da naturalização do processo, parece haver sentido em se reafirmar e explorar a questão. Afinal, talvez no conforto e prazer gozados pelo telespectador estejam parte significativa do conhecimento do fenômeno “eficiência” dos telejornais em geral e do *JN* em particular, com sua fiel audiência de quase 40 anos. Telejornais, como vimos na abertura do capítulo, são programas voltados para amplos públicos, atravessados por diferenças culturais e econômicas, regidos pelo contrato que os limitam a desenvolver certas características ligadas à “visada de captação”, entre elas a simplificação e a dramatização, aparentemente fundamentais para a manutenção do interesse renovado diariamente.

O ponto final do autor é o nosso ponto de partida. Para além do prazer oferecido pelo dispositivo, das operações de ordem narcísica, do poder certamente envolvido nos noticiários, a pergunta persiste porque talvez boa parte de uma possível resposta esteja nela mesma. Entender o potencial de prazer do telejornal parece ser a questão contemporânea, fundamental nos estudos que pretendem se debruçar sobre a recepção e entender mais do próprio processo comunicativo. Afinal, como lembra Gomes (2004), ao realizar um rastreamento das principais

correntes teóricas que se detiveram sobre a questão da recepção, limitar a noção de atividade do receptor a uma possibilidade apenas de *resistência* – herdada, principalmente, de estudos de orientação marxista – aponta para uma ausência, “a questão da sensibilidade”. Em seu raciocínio, mesmo os Estudos Culturais, que tanta importância conferiram à atividade do receptor, através dos processos de decodificação das mensagens, quando se referem ao “prazer”, conectam-no sempre ao prazer de subverter a mensagem, de burlar o autoritarismo masculino ou outras fontes de poder, os conteúdos ideológicos.

Os Estudos Culturais calam-se sobre a fruição dos produtos culturais; preocupam-se com os modos de resistência às suas mensagens. Em decorrência de sua inserção num projeto político, os Estudos Culturais não dizem uma palavra sobre o prazer físico que o receptor pode tirar de sua interação com os media; toda a ênfase é posta no prazer intelectual de subverter uma mensagem entendida como conteúdo estrategicamente orientado. O prazer é motivado, visa ao enfrentamento (Gomes, 2004, p. 235).

Ainda segundo a autora, abordagens mais recentes dos Estudos Culturais levantam questões importantes sobre o prazer, a corporalidade, a fantasia, o afeto, o desejo, a transgressão, que enriquecem a análise e contribuem “para o entendimento de que a recepção aos media não se restringe a um problema de interpretação de uma mensagem, entendida no sentido discursivo, lingüístico, mas remete também a questões de percepção e sensibilidade” (Gomes, 2004, p. 235). Essa abordagem lacunar manteria ausentes também, de certa forma, os atores sociais “de carne e osso”, transformados em abstrações quantificadas por cifras de aferição – o que redundaria na permanência de um importante hiato na compreensão do processo comunicativo. Daí a relevância atribuída, com insistência mesmo, no presente estudo, à manutenção da pergunta: afinal, por que o telejornal é agradável?

Uma resposta provisória aponta que boa parte desse prazer reside no pacto discursivo, midiático e televisivo de natureza informativa, atravessado pelas contingências de um contrato que o obriga a seduzir amplos públicos, herdeiro do mesmo pacto discursivo de caráter romântico do século 19, principalmente do romance de traços folhetinescos. Não só

pelo romance de caráter romântico, naturalmente. Os escritores românticos que antes circulavam suas obras no meio aristocrático do qual faziam parte, quando quiseram escrever para públicos mais amplos e desconhecidos até então, tiveram que perguntar a esse outro de que ordem era o seu desejo em termos discursivo-literários. O pacto telejornalístico que pretende reger a relação entre um telejornal e seus milhões de telespectadores nos dias atuais elabora o mesmo tipo de pergunta e configura respostas baseadas na percepção que deles tem. Aos leitores contemporâneos, os autores românticos brasileiros ofertaram primordialmente aventuras amorosas, peripécias, desencontros e reencontros: tudo embalado numa linguagem acessível, coloquial para a época, com traços de brasilidade espalhados por descrições generosas do país que então se desconhecia quase totalmente, através de textos repletos de nomes de frutas, de comidas, da vegetação que constituía a paisagem, motivo de tanto orgulho e fator de identificação. Ofertou, principalmente, uma literatura de caráter edificante, empenhada na construção de uma imagem positiva da nação recém-libertada do jugo colonial, mas ainda enfrentando concorrência no plano internacional, no jogo econômico-cultural entre as outras nações.

O *JN* rearticula e atualiza o pacto romântico com o público, principalmente o criticado aspecto folhetinesco,⁹¹ através dos recursos tecnológicos a serviço do “modo de endereçamento” concretizado nos operadores levantados por Gomes, resultando numa linguagem confortável para amplas camadas da população atravessadas por tantas diferenças – um discurso prazeroso no sentido barthesiano do texto, que reassegura o lugar e as certezas do leitor. O *fait divers* também é um elemento muito presente no telejornalismo de maneira geral e no *JN* de maneira específica. Por sua vez, o interesse popular pelo *fait divers* – termo

⁹¹ Para alguns críticos como Bucci, a regra central do *JN* “é o permanente conflito entre o bem e o mal, que culmina no boa noite (...). A cada respiração, vem uma moral da história (...). Porque o telejornal fala um pouco à cabeça, mas fala muito ao coração” (Bucci, 1996, p. 31). E, para Priolli, o *JN* ao ser invadido por uma retórica “lacrimejante e popularesca” e utilizar fartamente episódios pitorescos, estaria se transformando numa revista de variedades, “numa sucursal do Fantástico” (*Folha de S.Paulo*, 26 abr. 1998, *apud* Borelli; Priolli, 2000, p. 74).

que contém, em latim, o fato e o diverso, “que se separa”, “que diverte” e que seria, segundo um tipo de pensamento, algo da ordem do “inclassificável” (Alencar, 2005, p. 116). “Entre um suicídio, um naufrágio, o nascimento de uma criança deformada ou um ato de canibalismo, o que haveria em comum, além de terem ocorrido de fato e de marcarem o limite do humano”? (Alencar, 2005, p. 116).

Estudado por Barthes (1964), que estabeleceu um ponto de partida para sua compreensão, o *fait divers*, no entanto não se atém apenas a monstruosidades ou deformidades. Ele também contém a idéia de um relato que é auto-suficiente, uma estrutura fechada, pura imanência, sem contexto, sem antes nem depois. Relato breve, de fácil compreensão já que, ao contrário dos fatos políticos e econômicos, pouco se exige para sua compreensão (ou para ser afetado por ele). Geralmente ligado ao banal, ao prosaico, apresenta uma gratuidade em sua irrupção. Mas Alencar (2005) chama a atenção para a necessidade de uma articulação entre dois termos para sua consecução.

Um atropelamento, uma bala perdida, uma criança abandonada, são ocorrências que não justificam em si o *fait divers*; mas se o atropelado era um mecânico (adorava carros), a bala perdida atinge uma turista israelense no carnaval de Olinda (viera se distrair, fugir da violência em seu país...). Suspenso entre o racional e o desconhecido, o explicável e o ininteligível, o *fait divers* introduz sempre um espanto, pois toda a causalidade é minada por forças que lhe escapam (Alencar, 2005, p. 118).

Assim, o *fait divers* tanto espanta, amedronta, provocar alarme, quanto pode divertir, emocionar. Seu apelo, segundo Alencar (2005), vem de muito longe, da Idade Média, pelos trovadores e suas *complaintes* ou *lais*, histórias de assassínios, adultério, incestos. Já as *nouvelles* designavam, dentro do mesmo espírito, “a aventura que alguém narra” (Alencar, 2005, p. 118).

Mas não se trata aqui de aprofundar um estudo sobre o *fait divers*, apenas examinar alguns pontos de tangência com a linha editorial mais recente do *JN*, que lhe conferiu um

espaço privilegiado no telejornal. Talvez as qualidades que lhe são peculiares, a fragmentação, a rapidez, a intensidade, a concisão sejam algumas das que provocam a atenção do telespectador, assim como a sensação de que “a vida é assim mesmo, irrisória, vertiginosa, confusa” (Alencar, 2005, p. 118-119). Ressaltando-se que, no caso, o telejornal se encarrega de organizar essa sensação de vertigem, conferindo uma certa ordem e assegurando certezas de caráter positivo. Em entrevista a Travancas (2007), Bonner afirma:

Essa gestão deu um foco muito grande ao *fait divers*, às variedades, às coisas mais leves. (...) Enfim, o *JN* é basicamente isso. Um jornal factual, que tenta abrir espaço para discussões de atualidade que te permitam compreender melhor o mundo e o país em que se vive e, quando sobra tempo, a gente insere material jornalístico que te permita respirar um pouco. Dá um “saborzinho”. Uma arejada no noticiário, para que o programa de televisão seja também interessante (Travancas, 2007, p. 130-131).⁹²

Esse lugar confortável, reservado ao telespectador,⁹³ é derivado da rearticulação promovida pelo *JN* entre valores arcaicos e novos recursos tecnológicos. Essa “perfeita simbiose entre matrizes culturais e formatos industriais”, é analisada por Renato Cordeiro Gomes (2005) a partir da expansão das observações realizadas por Martín-Barbero (1997) sobre a capacidade da televisão de “juntar o saber fazer contas com a arte de contar histórias,

⁹² Apenas para completar o pensamento exposto de Bonner, ele afirma também, na entrevista, que, em sua gestão, iniciada em 1999, procurou, também, no telejornal, retomar alguns temas que estavam diluídos: num primeiro momento, economia, macroeconomia; num segundo momento, política, decisões políticas, negociações, discussões políticas e, num terceiro, ano da eleição, política partidária.

⁹³ Para alcançar um imaginário telespectador-médio, a equipe do *JN* criou, baseada em pesquisas, seus principais traços: ele teria dificuldades para entender notícias complexas e pouca familiaridade com siglas como BNDES, por exemplo. Bonner e sua equipe apelidaram-no de Homer, o personagem do desenho *Os Simpsons*. Tendo Laurindo Leal Filho e alguns professores da USP, presenciado, no dia 23 de novembro de 2005, uma reunião de pauta do *JN* em que vários assuntos foram vetados porque “essa o Homer não vai entender”, instaurou-se logo a seguir uma polêmica. Em seu livro e na Internet (*Observatório da imprensa*), o professor da USP falou em “perplexidade” e “constrangimento” diante de matérias veiculadas pela imprensa. Na opinião do professor, Homer, o personagem escolhido para simbolizar o telespectador-médio é “simpático mas obtuso” e “adora ficar no sofá, comendo rosquinhas e bebendo cerveja. É preguiçoso e tem o raciocínio lento”, afirmou em texto publicado em vários lugares. Bonner emitiu uma nota explicando que o humor se ancorava sempre na necessidade de todos serem “rigorosamente claros” no que escrevem para o público, composto por “brasileiros de todos os níveis sociais, dos mais diferentes graus de escolaridade”. E afirmou que o personagem Homer, representante imaginário do público, poderia também ser o Lineu de *A grande família*: nos dois casos, queria se referir a pais de família, trabalhadores, protetores, conservadores, sem curso superior, que assistem à TV depois da jornada de trabalho e que desejam se informar sobre os fatos mais relevantes do dia de maneira clara e objetiva.

conectando com as novas sensibilidades populares para revitalizar narrativas midiáticas gastas” (Martín-Barbero; Rey, 2001, p. 115), e sobre o papel da telenovela na América Latina. A expansão das observações de Martín-Barbero dá-se em direção a outros formatos televisivos, como minisséries, que também participam do empenho de plasmar a identidade cultural do Brasil – tais como *Hoje é dia de Maria* e *Mad Maria*. O autor considera *Hoje é dia de Maria* como uma nova rapsódia, “em tempos de mundialização da cultura e globalização econômica, que, com a mediação da televisão cria uma nova narrativa formada de diferentes contos populares do Brasil que se mesclam com imagens midiáticas”, e a televisão como o “novo rapsodo de uma cultura híbrida complexa e heterogênea” (Gomes, 2006, p. 3). E desenvolve seu raciocínio – a expansão das idéias de Martín-Barbero– mostrando como a minissérie citada está ancorada a uma tradição popular brasileira, o universo folclórico e mítico dos contos populares, lendas indígenas, provérbios e ditos populares, festas e adivinhas, tudo cruzado com outras referências, contos de fada, por exemplo, como *Cinderela*, *Pele de Asno*.

A panorâmica que o autor realiza sobre as duas temporadas da minissérie serve para ressaltar como “uma experiência de mercado pode renovar o desgaste narrativo, mesclando a tradição da cultura popular, oral em primeira instância, com as imagísticas da visualidade eletrônica” (Gomes, 2006, p. 6). Aqui nos afastamos do raciocínio do autor, que enfatiza como a série foi capaz de “construir uma narrativa híbrida” com a capacidade de “recriar uma tradição nacional (sem a preocupação de ser nacionalista) e uma identidade cultural plural” (Gomes, 2006, p. 6) – pois isso é tudo o que o *JN* não é, ou não pretende ser. Nacionalista-conservador, como apontou Itania Gomes (2005) em seu estudo sobre a maneira como ele se dirige a seu público, seu “modo de endereçamento”, o *JN* promove uma rearticulação semelhante entre o tecnológico e velhos valores, mas não de valores da cultura popular, e sim

de imagens pedagógicas sobre o povo brasileiro e a nação, que circulam desde o século 19, permanecendo as mesmas e, no entanto, renovando-se.

Em tempos de globalização, em que os mais variados valores se chocam, se misturam, se hibridizam, o *JN* continua uma empreitada de natureza profundamente romântica: elaborar a imagem (positiva) da nação. Empreitada aparentemente paradoxal, pois afinal, como afirma Debray (2003), estaríamos numa época que, em vez de lembrar, deveriam ser esquecidos Herder, Fichte, Renan, entre outros pensadores da nação, que a imaginaram fruto de “uma vontade coletiva, um princípio espiritual, um perpétuo devir, um plebiscito diário, uma comunidade imaginária, uma expressão geográfica, uma substância vinda do fundo das eras, uma energia vital, um combate do espírito contra a matéria, uma totalidade orgânica” (Debray, 2003, p. 177).

Em sua perspectiva, a pergunta sobre a nação e sua suposta “natureza”, tornou-se algo menor e efêmero: ou algo histórico, resultado da fixação de uma memória num território, ou algo contrário, quando as duas, através de um elo, provocaram a liberação de “um certo dinamismo coletivo”.

A nação? Uma certa duração, encerrada numa superfície. Um fragmento da crosta terrestre, indexado numa sucessão histórica. Esse muito pequeno denominador espaço-temporal, comum a todas as nações (tanto as que falam uma língua quanto as que falam muitas línguas como Suíça e Índia), não implica nenhum juízo de valor – nem bem, nem mal; mas sim uma simples escolha, aqui telegráfica, dos tempos Modernos, quando após a *natio* medieval ou grupo de nascimento comum, surgem, aqui e ali, no Ocidente pós-Gutemberg, reuniões de homens de origens diferentes dotados de fronteiras (mais ou menos) estáveis e contínuas, que juntas inscrevem-se numa certa profundidade do tempo (Debray, 2003, p. 177-178).

O autor francês relembra toda a sorte de energia gasta em maquinarias e maquinações – engenheiros e literatos agindo em consonância para fazer fluir os textos e as idéias pelas estradas e vias fluviais – para a elaboração de um “nós” nacional apto a provocar deslocamentos de laços de lealdade pessoal para um Estado que lhe confira o estatuto jurídico de cidadão. Esse estatuto de cidadão, por sua vez, é dependente de um conjunto de

circunstâncias materiais que, contemporaneamente, parecem ter tido seus contornos alterados, esvaindo-se e esfumando-se diante dos olhos de todos. Um momento histórico propício, segundo Debray, para “ex-pequenos franceses”, espanhóis, belgas abandonarem os hinos, cúpulas, manuais de história, ilusões e vaidades e indagar-se “de que tipo é o mato que cresce entre os destroços enferrujados de suas aparelhagens” (Debray, 2003, p. 179-180). Essa ferrugem – essencialmente excludente –, que ele vê corroendo a idéia da nação enquanto uma e coesa, é provocada pelas minorias, pelos não-integrados, os não-homologados, “os tímidos”, segundo Debray, auxiliados pelas redes telemáticas e eletrônicas desse fim de século. Minorias que não se mostram dispostas a pagar com o esquecimento das atrocidades para gozar do privilégio de “ficar juntos”, em nome de uma suposta unidade. Ao contrário, essas minorias marginalizadas parecem querer lembrar, lembrar exaustivamente, cada vez mais, cobrar um tributo histórico devido à sua exclusão.

A conclusão do pensador francês, é que se os instrumentos da globalização confirmarem o esfacelamento *ad infinitum*, o “pós-nacional parecerá estranhamente, então, ao pré-nacional”, o que representaria, aos seus olhos, mais uma engraçada “facécia”: a de um devir histórico que ninguém estaria capacitado a pensar como uma flecha de mão única destinando aos homens o melhor, um sempre melhor, “sem fechamentos nem retornos”. E arremata: “donde se conclui que sempre há o que fazer – e querer outra coisa. Felizmente” (Debray, 2003, p. 187).

A visualização de um processo jamais concluído, dialoga com a concepção de Derrida de uma democracia nunca acabada, “aberta à sua historicidade na forma de transformação política e à sua própria reconceitualização por meio da autocrítica” (Naas, 2007, p. 32), sempre por-vir, num jogo evidente com a palavra sinônima de futuro. Também dialoga com a idéia derridiana de que, apesar de certos conceitos não funcionarem mais – como é o caso do

conceito nação – não haveria outra saída a não ser continuar pensando com eles, porém relendo-os, desconstruindo-os, *rasurando-os*.

Nós não descartamos esses conceitos e não temos, por outro lado, os meios para fazê-lo. É necessário, sem dúvida, no interior da semiologia, transformar os conceitos, deslocá-los, voltá-los contra seus pressupostos, re-inscrevê-los em outras cadeias, modificar pouco a pouco o terreno de trabalho e produzir, assim, novas configurações; não na ruptura decisiva, unicidade de um corte epistemológico, como se diz hoje, com muita frequência. Os cortes se reinscrevem sempre, fatalmente, em um tecido antigo que é preciso continuar a desfazer, interminavelmente. Essa interminabilidade não é um acidente ou contingência; ela é essencial, sistemática e teórica (Derrida, 2001, p. 30).

Para Achugar, (2006) também haveria, hoje, muito por fazer, principalmente diante das “mudanças de regras de jogo” – que, se, por um lado, geram perplexidades e angústia, por outro, apontam para o desafio da construção de um relato democrático da nação – relato esse a ser conduzido pelos novos atores sociais: as mulheres, os gays, os agrupamentos étnicos e religiosos, pessoas de terceira idade, os sem-teto e muitos outros. Um tempo marcado pela tensão entre a homogeneidade e heterogeneidade, pela reivindicação à visibilidade que, por sua vez, exprime a diversidade, a multiplicidade. Um dos principais desafios – além de vencer a inércia – seria a necessidade da reformulação do nacional, “uma reformulação do ‘nós’ a partir dessa diversidade” e, através dela, repensar a categoria da nação como “lugar simbólico de um nós não uniforme, mas sim inclusivo e respeitoso da diversidade” (Achugar, 2006, p. 156). Mesmo ressaltando que haveria tradições a ser recuperadas ou conservadas, ele aponta para aquelas que precisam ser modificadas – a primeira delas, a tradição do cenário da nação como algo uno e homogêneo. Em vez do caráter homogêneo da nação, a imagem como um “cenário-processo” que possibilite uma leitura menos ideológica do nacional, ou, pelo menos, “menos tributária de uma consideração do nacional como um fenômeno unitário e homogêneo”.

Nesse sentido, é possível considerar que a unidade ou a globalidade seja um campo, ou um sistema de vozes, de projetos, de processos, de escritas. A eventual unidade do nacional e de suas muitas leituras talvez se baseie em uma espécie de espaço ou na configuração de um espaço habitado e “agenciado” por diversos atores (Achugar, 2006, p. 157).

A nação, tal como a identidade, por exemplo, como lembra Hall lendo Derrida, é um desses conceitos que operam *sob rasura*, “no intervalo entre a inversão e emergência: uma idéia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas (...) As duas linhas cruzadas (X) que sinalizam que eles estão cancelados permitem, de forma paradoxal, que eles continuem a ser lidos” (Hall, 2000, p. 104).

Para se alcançar um relato mais democrático, a nação como lugar simbólico de muitas e diferenciadas vozes, Achugar aposta na negociação. Uma negociação que implique um esquecimento consentido, estratégico, tenso. Proposta nada simples, já que para muitos outros pensadores – como, por exemplo, Adorno, refletindo sobre o passado nazista e fascista –, o esquecimento das atrocidades cometidas é uma prerrogativa privativa de quem sofreu as injustiças, e o gesto de tudo esquecer, tudo perdoar, acaba se originando justamente daqueles partidários dos que praticaram as injustiças. Nesse caso, o esquecimento significaria nada mais nada menos que “subtrair aos assassinados a única coisa que nossa impotência pode lhes oferecer, a lembrança” (Adorno, 2003, p. 32). Contrário ao processo de esquecimento como forma de entendimento, ele pressupõe o “esclarecimento do que aconteceu”: “A elaboração do passado como esclarecimento é essencialmente uma tal inflexão em direção ao sujeito, reforçando a sua auto-consciência e, por esta via, também o seu eu” (Adorno, 2003, p. 48). Como percebe o perigo de um retorno do fascismo, o antídoto mais eficaz, ao contrário, seria permanecer atentos aos interesses das pessoas. “O passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou. O encantamento do passado

pôde manter-se até hoje unicamente porque continuam existindo as suas causas” (Adorno, 2003, p. 49).

Já para Achugar, o esquecimento consentido, negociado, é a única via e a única forma de se chegar a alguma possibilidade de convivência, já que é da ordem do impossível o acolhimento de todas as diferenças: narrar pressupõe efetuar um corte na realidade do mundo, efetuar escolhas, selecionar. O que, em outras palavras, significa também novos silêncios e esquecimentos. Achugar dá como exemplo a impossibilidade da tentativa de uma memória democrática que pretendesse contar a história total de um país que viveu, tal como o Uruguai, uma das muitas ditaduras da América Latina, durante os anos setenta. Ela deveria, em princípio, incluir o relato dos generais, dos torturados e torturadores, dos presidentes, dos latifundiários; deveria incluir a memória das mulheres, dos negros, dos iletrados, dos camponeses, dos estrangeiros, dos migrantes e imigrantes, dos gays, dos índios, dos loucos, dos mestiços, a lista se tornando infinita. “Aparentemente, a democracia da memória absoluta eliminaria a história, eliminaria o recontar e, contudo, o desafio maior é construir um projeto alternativo que atenda à diversidade, sem propor a homogeneização autoritária” (Achugar, 2006, p. 160).

Nessa perspectiva, o desafio é também negociar o esquecimento inevitável, necessário ao ato de narrar, como mostrou Borges em “Funes, o memorioso”, aquele que nada esquecia e, que, por isso mesmo, era incapaz de conhecer, aprender. O esquecimento escolhido, nessa perspectiva, significaria o “enterro”, o luto, a edificação do monumento, para se “poder continuar em frente sem que a constante lamentação impeça a ação futura”. Negociar, na proposta de Achugar, significa enfrentar o desafio de transformar a batalha em debate, o debate em negociação, a negociação em conversação, lembrando que conversar vem do latim *conversari*, versar sobre algo na companhia de alguém.

Mas, para conversar, face a face ou através de produtos midiáticos e seus públicos virtuais, esse “alguém” tem que ser encarado em sua *outridade*, sua diferença, o diálogo ou a conversa levando essa diferença em consideração. Se atingir muitos, conversar com muitos ao mesmo tempo, faz parte das estratégias para provocar o debate, a conseqüência é que também sempre haverá a necessidade de se estabelecer um pacto discursivo. O pacto discursivo mostra-se necessário, imprescindível até como instrumento de expressão de minorias que supostamente estão implodindo o conceito de nação, pelo menos tal como herdado do século 19. Nesse momento, mesmo não sendo o espaço público, tal como gosta de se apresentar, a mídia é parte importante dele – mais que isso, imprescindível ao debate democrático. Mas, para muitos autores, como por exemplo, Charaudeau (2006), a simplificação e a dramatização promovidas pela mídia com seu objetivo de atingir o público, no limite, além de provocarem uma simplificação excessiva da realidade, chegam a causar efeitos “perversos”. No caso da dramatização, utilizada a cada escândalo político, quase um efeito de histeria; na reconstituição dos acontecimentos, ao situar precisamente uma origem, um ponto de partida e orientar a explicação segundo uma direção única, não “deixa lugar para outros encadeamentos (Charaudeau, 2006, p. 179). Problemas mais graves ainda são apontados pela utilização do modo de raciocínio analógico, modo de “apresentar explicações comparando o fato com outros similares que se produziram em outras ocasiões, ou então com outros diferentes que, no entanto, parecem depender do mesmo encadeamento causal” (Charaudeau, 2006, p. 179). Isso induziria, segundo ele, à percepção de que o encadeamento se dá através de fatos aparentemente idênticos, ou através de uma “revelação”, já que fatos diferentes são tratados num mesmo encadeamento causal. Um exemplo: comparar a chamada “purificação étnica” durante a guerra da ex-Iugoslávia com o genocídio judeu durante o nazismo; no Brasil, talvez seja o caso de lembrar comparações do governo atual com o de Getúlio Vargas, por seu suposto populismo.

No limite, Charaudeau chega a se perguntar se a mídia, em sua velocidade, seus recursos de simplificação, dramatização, uso de analogias, seria capaz de promover conhecimento: “Quanto mais complexo o fenômeno a explicar, tanto mais o pensamento é profundo e necessita de um tempo de fala mais longo. O que é profundo e complexo não pode ser expresso brevemente. *O saber precisa de tempo e silêncio*” (Charaudeau, 2006, p. 217; grifo meu).

Já para Machado (2000), perspectivas que vêm com desconfiança a velocidade da comunicação televisiva, “construída sob o signo da urgência” e entendem-na como não favorecendo o exercício do pensamento, significariam um *parti pris* platônico e aristocrático e até perigoso, porque “implica dizer que quem pensa não está em condições de agir, ou quem age não está em condições de pensar” (Machado, 2000, p. 127). Ele alinha nessa perspectiva pensadores como Bourdieu e “seu desastroso livro sobre a televisão” e Virilio que, por ocasião da Guerra do Golfo, teria fundado “boa parte de sua crítica à abordagem televisual do conflito no fato da instantaneidade da televisão” (Machado, 2000, p. 127).

Para Virilio, a televisão é nociva, entre outras coisas, porque operando fundamentalmente ao vivo, ela não permite recuo algum, nenhuma distância crítica e, por conseqüência, nenhuma reflexão (Platão novamente!). No entanto, tomando o exemplo da Guerra do Golfo invocado por Virilio, se é verdade que a televisão bloqueou o pensamento, se ela transformou os espectadores em vítimas passivas da “tirania do tempo real” e os tornou incapazes de formar opinião sobre o que as ondas transmitiam (ou deixaram de transmitir), como explicar então os grandes movimentos de massa que diariamente assaltaram as ruas das metrópoles na Europa, Estados Unidos e nos países diretamente implicados na guerra, pedindo o fim do conflito? (Machado, 2000, p. 127).

Apesar de todos os problemas apresentados em sua perspectiva, a conclusão de Charaudeau (2006) é de que a democracia não pode abrir mão da mídia, e o “preço a pagar” (expressão que repete várias vezes) é conviver com ela e tentar, com paciência pretender inculcar algumas mudanças: modéstia de não pretender ser o lugar da democracia; coragem para reconhecer que o público, por mais mensurado, quantificado, é uma incógnita; uma

condição de inventividade para encontrar fórmulas de tratamento da informação que não satisfaçam nem à ilusão de autenticidade dos fatos, nem à pretensão de querer tudo revelar e “nem à corrida da emoção” (Charaudeau, 2006, p. 276). O que, no final das contas, pressupõe que se tenha “coragem” – “pois é possível que a concorrência, em contrapartida, aposte tudo na dramatização” (Charaudeau, 2006, p. 277). Enfim, ele aponta a necessidade de se enfrentar os “escolhos” que ameaçam a vulgarização midiática: a deformação, dramatização e a edição da realidade pelas mesmas etiquetas (violência na escola, corrupção na política), e a necessidade ou inevitabilidade de se contentar com uma “verdade mediana” combinada com a confiança no “sujeito interpretante”. Já Machado (2000) apresenta uma visão menos restritiva com relação às possibilidades de exercício de pensamento diante da velocidade constitutiva da televisão, principalmente no que se refere às transmissões diretas, vistas como símbolos desse não distanciamento necessário à reflexão. Ao contrário, ele considera que a transmissão direta “requer um pensamento vivo e *em ação* – aliás, o único pensamento possível, pois o contrário é mera erudição, enclausurada em bibliotecas ou academias e voltadas para sua própria preservação” (Machado, 2000, p. 130).

Já na visão de Said (2007), as chances de uma reprodução multiplicada idealmente quase ao infinito “provocaram um estrago até na idéia de um público real em oposição ao virtual”, e a idéia de uma comunidade imaginada “adquiriu de repente uma dimensão muito literal”. Ele constata, relativamente à questão da linguagem a ser utilizada para se participar dessa negociação planetária, a necessidade de enfrentar desafios.

Todos nós deveríamos portanto operar hoje em dia com alguma noção de atingir públicos muito maiores do que qualquer um que poderíamos ter concebido mesmo uma década atrás, embora as chances de reter esse público sejam pela mesma razão bem pequenas. Não é simplesmente uma questão de otimismo da vontade; está na própria natureza da escrita atual (Said, 2007, p. 160).

Segundo Said, escrever nesse “espaço expandido” apresenta seus perigos, principalmente para os intelectuais: a facilidade de ser encorajado a dizer coisas que são completamente opacas ou completamente transparentes. Segundo ele, a opção, nesse caso deveria ser pela segunda hipótese, mesmo correndo riscos e perigos de cair em uma neutralidade desorientadoramente simples de um idioma inglês, em sua versão mundial e jornalística, que não distingue a prosa de uma *CNN* ou de um *USA Today*.

O dilema é real, decidir se no final devemos rechaçar os leitores (e mais perigosamente os editores intrometidos) ou tentar conquistar leitores com um estilo que talvez se pareça muito com aquele estilo de mentalidade fixa que se busca desmascarar e desafiar. O importante a lembrar, não paro de dizer a mim mesmo, é que não há outra linguagem à mão, que a linguagem que eu uso deve ser a mesma usada pelo Departamento de Estado ou pelo presidente quando eles dizem que são a favor dos direitos humanos e a favor de travar uma guerra para “libertar” o Iraque, e eu devo usar essa mesma linguagem para recapturar o tema, reformá-lo e tornar a conectá-lo às realidades tremendamente complicadas que esses meus antagonistas imensamente privilegiados simplificaram, traíram e diminuíram e dissolveram (Said, 2007, p. 160-161).

Consciente de que os principais meios de comunicação são controlados pelos interesses mais poderosos, a estratégia de escrever numa linguagem mais simples pode render, segundo Said, “uma energia intelectual relativamente móvel” e, assim, “multiplicar os tipos de palanques disponíveis” (Said, 2007, p. 162): a conferência, o panfleto, o rádio, as revistas alternativas, os jornais ocasionais, a entrevista, o comício, o púlpito da igreja e da internet. Através da simplificação da linguagem, alcança-se uma rapidez eficiente – mas que pode ser, também, “uma arma de dois gumes”. Um deles seria a rapidez do estilo redutor eivado de slogans, característica principal do especialista, com o foco no ponto principal, rápido, à maneira das fórmulas. Outro seria rapidez da resposta que os intelectuais e cidadão poderiam aproveitar “para explorar e apresentar expressões mais plenas, mais completas do ponto de vista alternativo” (Said, 2007, p. 162) e iniciar, assim, uma discussão mais ampla.

Em resumo, para Said, intelectual engajado a vida toda na causa palestina, há um potencial emancipador nos meios de comunicação que não deve ser subestimado, de forma

que o intelectual deve aprender a utilizar uma linguagem mais simples. Até porque, em sua visão, um de seus papéis é “apresentar narrativas alternativas e outras perspectivas da história que não aquelas fornecidas pelos combatentes em nome da memória oficial, da identidade nacional e da missão”. As outras são impedir o desaparecimento do passado e favorecer a construção de campos de coexistência, em lugar de campos de batalha de natureza intelectual. “Pelo menos desde Nietzsche, a redação da história e as acumulações da memória têm sido consideradas de muitas maneiras como um dos fundamentos essenciais do poder, orientando as suas estratégias, traçando o seu progresso” (Said, 2007, p. 170-171).

Todas as alternativas apontadas por Said mostram a necessidade de se dirigir ao outro, “falar em linguagem de dia de semana”, como dizia o poeta, simplificar a exposição do pensamento e, talvez, expandindo seu raciocínio, seduzir esse outro: oferecer-lhe, também, uma dose de *chocolate*. Talvez faça parte do prazer proposto pelo telejornalismo, o conforto, o aspecto *agradável* de seu pacto discursivo com o telespectador, o uso excessivo da analogia, tão criticada por autores como Charaudeau, por sua suposta excessiva simplificação da complexidade da existência. Outros autores, como o filósofo Bouveresse (2005), se ressentem do uso da analogia em várias áreas do pensamento, pois, segundo sua visão, ela tem o poder de promover absurdas comparações. Ao comentar o famigerado caso Sokal,⁹⁴ cita Musil, que acredita ter dado uma “demonstração brilhante” de como a aplicação desse método – a analogia – chega a justificar a definição da borboleta como sendo o chinês anão alado da Europa central” (Bouveresse, 2005, p. 1):

Existem borboletas amarelo-limão; existem também chineses amarelo-limão. Num certo sentido, pode-se portanto definir assim a borboleta: chinês anão alado da Europa central. Borboletas e chineses são tidos por símbolos da voluptuosidade. Entrevê-se aqui, pela primeira vez, a possibilidade de uma concordância, jamais

⁹⁴ O “caso Sokal”, em linhas gerais, tratou da aceitação por uma revista científica norte-americana, em 1996, de uma obra realizada pelo físico Alan Sokal, um pastiche epistemológico-político que remetia o leitor a obras de alguns dos intelectuais mais respeitados nos Estados Unidos, mas continha uma armadilha: uma quantidade de erros e absurdos científicos e epistemológicos patentes. Tratava-se de uma crítica a transposições de conceitos de uma área de conhecimento para outra, consideradas totalmente inadequadas pelo autor.

estudada até agora, entre o período da fauna lepidóptera e a civilização chinesa. Que a borboleta tenha asas, e o chinês não, é apenas um fenômeno superficial. Se um zoólogo tivesse compreendido nem que fosse apenas uma ínfima parte das últimas e mais profundas descobertas da técnica, não seria eu o primeiro a examinar a significação do fato de que as borboletas não inventaram a pólvora: precisamente porque os chineses se adiantaram a elas. A predileção suicida de certas espécies noturnas pelas lâmpadas acesas é outro vestígio, difícil de explicar para o entendimento diurno, dessa relação com a China (Bouveresse, 2005, p. 2).

Porém, mesmo correndo todos os riscos – o da redução da complexidade e multiplicidade e variedade do mundo são alguns deles –, não se pode negar o seu potencial em termos comunicativos, já que assentado em uma longa tradição ocidental epistemológica na sociedade ocidental, como mostrou Foucault em *As palavras e as coisas*. Nessa obra, Foucault mostra como a semelhança desempenhou, até o século 16, um papel importante, constitutivo mesmo nas formas de conhecimento do saber ocidental.

Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação – fosse ela festa ou saber – se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar (Foucault, 1999, p. 23).

A partir daí, Foucault desenvolve a idéia das quatro similitudes, como principais figuras de pensamento que prescreviam a articulação do saber baseado em semelhança: a conveniência, a *aemulatio*, a simpatia e a analogia.⁹⁵ Esta, segundo ele, é um conceito familiar à ciência grega e ao pensamento medieval, mas cujo uso teria se tornado provavelmente diferente. Na analogia, explica ele, superpõem-se a *convenientia* e a *aemulatio*.

⁹⁵ Resumidamente, a conveniência indica mais a vizinhança dos lugares que propriamente a similitude. As coisas são “convenientes” quando, aproximando-se umas das outras, terminam por se emparelhar, misturar-se: alma e corpo, por exemplo; a planta com o animal, a terra com o mar. A *aemulatio* seria uma espécie de conveniência que tivesse sido liberada da lei do lugar e atuasse, imóvel, à distância. Haveria nela algo do reflexo e do espelho: mesmo coisas dispersas no mundo podem se corresponder: o rosto como êmulo do céu, e o intelecto do homem pode refletir, ainda que de maneira imperfeita, a sabedoria de Deus. Na simpatia, a semelhança é assegurada por um jogo, não havendo, de antemão, nenhum encadeamento prescrito: rosas que serão utilizadas num funeral poderão tornar triste e agonizante todo aquele que aspirar seu perfume.

Como esta assegura o maravilhoso afrontamento das semelhanças através do espaço; mas fala, como aquela, de ajustamentos, de liames e de juntura. Seu poder é imenso, pois as similitudes que executa não são visíveis, maciças, próprias das coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações (Foucault, 1999, p. 29).

A analogia tem o poder, segundo Foucault, de promover, a partir de um determinado ponto “um número indefinido de parentescos: dos astros com o céu onde cintilam, da erva com a terra, dos seres vivos com o globo onde habitam, dos minerais e diamantes com as rochas onde se enterram, dos órgãos dos sentidos com o rosto que animam, das manchas da pele com o corpo que elas marcam secretamente. O ponto privilegiado de ancoragem nesse espaço saturado de analogias é o próprio homem que está em proporção com o céu, com os animais e as plantas. Daí as analogias tão conhecidas por todos: sua carne é uma gleba, seus ossos são rochedos, suas veias grandes rios, como se o seu corpo fosse “a metade possível de um universal” (Foucault, 1999, p. 3). Assim, as quatro formas de similitude, *convenientia*, *aemulatio*, analogia e simpatia apontam de que modo o mundo deve se dobrar sobre si mesmo, se duplicar, se refletir ou se encadear para que as coisas possam tornar-se semelhantes.

Mas o objetivo não é realizar um estudo em profundidade sobre a analogia, apenas ressaltar que seu uso no jornalismo, como se percebe, está ancorado numa longa e primeva tradição da epistemologia ocidental, podendo, assim, tratar-se de mais um elemento da linguagem jornalística que promove o conforto do leitor ou telespectador e que, seguramente, auxilia o telejornal a se tornar *agradável*, porque baseado em procedimentos conhecidos.

4. 7 Novos atores, novos sujeitos

Ao enfatizar-se o processo comunicativo envolvendo os novos atores sociais, a mudança de concepção de sujeito da nação mostra-se enredada à necessidade de se repensar outras concepções, entre elas, a de sujeito comunicacional. Num rápido rastreamento da

maneira como o processo comunicativo tem sido visualizado desde os primeiros estudos sobre comunicação, nos Estados Unidos, no começo do século 20, a noção de sujeito implícita variou de uma passividade quase absoluta frente ao poderio dos meios de comunicação – noção essa comum com a chamada Escola de Frankfurt, em seu “mais baixo ponto” (França, 2006, p. 64) da atividade do receptor diante da racionalidade do sistema capitalista – até pequenas, porém significativas percepções de que os sujeitos não estão isolados, mas situados em ambientes, influenciados por amigos, vizinhos, líderes de opinião – os chamados “filtros”. Para além dessa constatação, autores como Lazarsfeld mostraram que não apenas os meios de comunicação provocam efeitos sobre os usuários, mas que estes também se utilizam dos meios, imprimindo neles, de alguma forma, a marca de sua vontade, de seus desejos.

A importância conferida ao contexto, coerente com a idéia marxista de funcionamento do sistema capitalista em suas duas instâncias de infraestrutura e superestrutura, a primeira determinando “em última instância” a segunda, conferiu uma concretude ao ato comunicacional que ele não tinha antes, envolvido em fórmulas aparentemente funcionais em qualquer lugar e tempo. Os Estudos Culturais, principalmente através de Hall e seu clássico ensaio Codificação/Decodificação, e a pressuposição da atividade dos sujeitos envolvidos no ato comunicativo como aptos também a produzir leituras *negociadas*, significou uma grande contribuição à uma compreensão da comunicação enquanto ato global que envolve produtores, receptores e um terceiro, o mundo da cultura. Se não simultaneamente, mas desde os anos 1960, também na crítica literária a atitude do leitor diante dos textos foi investigada – e oscilou de uma quase não existência dele diante das mensagens contidas nas obras literárias, até uma liberdade absoluta de criação pela concepção pragmatista da leitura de o leitor lê o que quer ou o que pode, usa o texto e serve-se dele. Umberto Eco, um dos precursores dos estudos de recepção literária, acredita existir algo, uma marca nos próprios textos, não sendo possível portanto qualquer interpretação; já para um crítico de filiação pragmatista como

Rorty (2005), “não existe propriedades não relacional, intrínseca” em um texto (Rorty, 2005, p. 110), não havendo a mínima possibilidade de “preservar a metáfora da coerência *interna* de um texto” (Rorty, 2005, p. 115; grifo do autor) e, se chegar “ao que esse algo é” (Rorty, 2005, p. 121). “Ler textos é uma questão de lê-los à luz de outros textos, pessoas, obsessões, informações, ou o que for, e depois ver o que acontece” (Rorty, 2005, p. 124).

Na mesma linha de pensamento que Rorty, outro crítico literário como Culler, afirma que a interpretação “não precisa de defesa; está sempre conosco”. E vai além, na defesa da atividade do leitor: “como a maioria das atividades intelectuais, a interpretação só é interessante quando extrema”, ao contrário de uma “interpretação moderada” (Culler, 2005, p. 130). Ele pensa residir nesse uso inteiramente livre de obras e textos as possibilidades mais criativas de leitura, justamente na ultrapassagem do texto. O cotejamento tão breve, tão superficial da questão da atividade do leitor/receptor nas áreas de literatura e comunicação, aponta para a preocupação, bem mais ampla, presente em várias áreas das ciências humanas, com a atividade do ser humano diante do mundo.

No caso da área de comunicação, no momento em que se demarca a necessidade de se pensar um novo sujeito nacional através da inserção de novos atores sociais, do enfrentamento de idéias, do debate e da conversação, a convergência entre as duas inquietações de ordem intelectual, com relação ao caráter do nacional e da atividade comunicacional torna-se visível. Assim, evidencia-se a necessidade de se repensar também a idéia de sujeito comunicacional: talvez uma conceituação mais refinada poderia significar uma operacionalização mais eficiente do seu uso. Essa nova conceituação significa, em primeiro lugar demarcar mais nitidamente as perguntas e respostas fornecidas pela área de comunicação, entendendo que ela as produz de maneira específica, totalmente diversa da área sociológica, por exemplo. Por mais evidente que possa parecer, trata-se de conferir uma centralidade ao ato comunicativo – envolvendo relações face a face ou de natureza virtual, como as novas mídias propiciam.

Perceber o processo comunicacional – a *conversa*ção que ele promove – em uma nova chave epistêmica significa tentar compreender a globalidade do processo comunicativo como realizado por sujeitos em interação, sujeitos em comunicação, principalmente afetando e sendo afetado pelo outro, promovendo, por sua vez, afetações nesse outro ou no terceiro, o mundo da cultura. Nessa perspectiva, trata-se de um processo sem origem nem fim, sempre aberto, sempre em processo, e da noção de público, como não sendo um simples somatório de um grande número de pessoas partilhando os mesmo valores, mas como sendo uma configuração promovida por uma ação compartilhada, através do estabelecimento de uma estrutura que convoca/interpela indivíduos. Os indivíduos, por sua vez, estão implicados e se constituem na vivência de uma experiência que, como se viu em Dewey (2005), adquire uma noção de cunho estético: viver a experiência é reagir ao que se tem pela frente, desenhá-la, conceituá-la com o que se tem em à mão, em termos de capital cultural ou, mais prosaicamente, de vida mesmo.

Como afirma Gomes (2004) o sujeito não comparece “vazio” na realização do ato comunicacional, pelo contrário, traz consigo memórias, lembranças de outras experiências que possibilitam a repetição de padrões herdados, mas também a abertura ao inusitado, ao novo. Participar de uma experiência, como afirma Dewey, significa não sair incólume dela, e sim apresentar as marcas do vivido, como a pedra que rolou de um ponto elevado traz consigo as rugosidades, falhas, mesmo que imperceptíveis ao olhar humano. Daí a idéia de que o coletivo reside não nos sujeitos, mas na ação realizada conjuntamente, desde o ato de ler um livro, assistir a uma novela ou a um telejornal. O público, nessa perspectiva praxiológica,⁹⁶ diversa de uma visão essencialista, não se trata de algo dado, preexistente; ele configura-se nas relações estabelecidas entre obras, textos, pessoas, superpondo-se muitas vezes (o telespectador de um programa pode ser o mesmo telespectador de outro).

⁹⁶ Cf. o artigo de Queré (1991) para examinar o termo criado por ele para designar um entendimento diverso da Comunicação.

Essa concepção implica a assunção de dois movimentos: “a criação de um sistema que ordena e agencia papéis; a constituição de um público enquanto ação, experiência” (França, 2006, p. 83). Assim como o leitor atualiza os textos das obras literárias pela leitura realizada em outros contextos espaciais e temporais que os da produção da obra, o público se constitui num embate de forças, numa relação de tensão com os produtos que estão diante de si. E aqui se esboça a possibilidade de uma resposta mais precisa à pergunta sobre qual a ação que constitui os sujeitos da comunicação: “é a ação de afetar e ser afetado pelo outro através de materiais significantes” (França, 2006, p. 86). Ir além das falhas, das lacunas, dos tropeços dos sujeitos – mas não desdenhá-los, “mas antes apanhar o sujeito nesse espaço de seleção, de escolha, tomando deslizes e erros como outras formas (e lógicas) de intervenção” (França, 2006, p. 86).

Afinal, em tempos que, entre outras coisas, promovem a necessidade de se rediscutir velhas concepções do que seja a nação, impõe-se a ressignificação das comunidades imaginadas. Quem sabe isso nos torne aptos a nos mover “para além de políticas de poder e identidade inscritas em suas construções ficcionais” (Schmidt, 2005, p. 109). Ou, no caso de leituras de textos ou produtos midiáticos, aptos a reexaminar a questão dos “sujeitos em comunicação” para além da dicotomia atividade *versus* passividade. E aptos a tentar escapar da preocupação de situar esses “sujeitos em comunicação” em contextos, determinantes ou não, tornando-os restritos a alcançar o prazer apenas na negociação de sentidos contrapostos aos produzidos pelos poderes dominantes.

Analisar os sujeitos em comunicação é, simultaneamente, achar nos textos as marcas que os interpelam e no posicionamento e falas desses sujeitos a maneira como eles respondem, atuam, produzem. Por este caminho a análise comunicativa vai buscar a atuação de possibilidades, a realização de experiências vivas que marcam sua adequação às (e a modificação das) estruturas nas quais esses sujeitos estão inseridos. Não se trata, portanto, da análise de um texto, ou da caracterização de um sujeito, mas do movimento dos textos (narrativas, discursos, representações) no contexto das interlocuções. É neste movimento que os sujeitos (agentes e pacientes dos processos comunicativos), ganham existência – e é onde podem ser apanhados (França, 2006, p. 86).

Esse é um caminho instigante, desde que *apanhar* não signifique, mais uma vez, capturar o sujeito, aprisioná-lo, pensando assim, capturar a própria vida.

Da convergência dessas questões – sujeito nacional, sujeitos em comunicação –, quem sabe, pode irromper algo de novo. Uma ultrapassagem da idéia de nação tal como conhecemos até hoje, desde o século 19: una, indivisível, excludente; um novo tipo de sujeito comunicacional, ativo, produtor de sentidos, mesmo quando adere àqueles que lhe são propostos, às vezes, aparentemente tão contrários aos seus supostos interesses. E, se o produto midiático (no caso, o *JN*), em vez de *interpelar* – um conceito que também deveria se colocar sob rasura, já que vem muito carregado de ideologia e poder, contraposto de forma vigorosa à noção de atividade do sujeito – *convidar* o telespectador a assisti-lo? Afinal, convidar também inclui o significado de “convocação”, mas de forma mais branda. Afinal, para se *convidar* alguém a fazer alguma coisa, também é preciso se endereçar, atrair, seduzir. Seria possível pensar que esse sujeito ativo, que produz sentidos com os recursos que tem à mão, tem atendido ao *convite* do *JN* nesses 38 anos?

Quem sabe, da renovação desses dois sujeitos, o nacional e o comunicacional, também não possa surgir um jornalismo que inclua entre suas pautas o cotidiano das pessoas, uma matéria sobre um homem negro que morreu com um punhado de couve na mão diante de uma imensa plantação e que nem pôde se transformar em acontecimento jornalístico porque não havia luz suficiente no ambiente para que se efetivasse a estética da emissora? Parece razoável desejar o cotidiano retratado no jornal, no telejornal. Aparentemente de natureza simples, no entanto, o cotidiano, para Blanchot (2007) é “o que há de mais difícil a

descobrir”. “Numa primeira aproximação, o cotidiano é aquilo que somos em primeiro lugar e o mais freqüentemente: no trabalho, no lazer, na vigília, no sono, na rua, no privado da existência. O cotidiano somos portanto nós mesmos costumeiramente” (Blanchot, 2007, p. 235). Apesar de sua banalidade é também, segundo ele, “o que há de mais importante, remete à existência em sua espontaneidade mesma e como esta se vive, no momento em que, vivida, subtrai-se a todo enformar-se especulativo, talvez a toda a coerência, toda regularidade” (Blanchot, 2007, p. 237).

Feito de movimento e singularidades, apesar do desenvolvimento massificado dos meios de comunicação, “quaisquer que sejam os seus aspectos, o cotidiano tem esse traço essencial: não se deixa apanhar” (Blanchot, 2007, p. 236). Enfim, o cotidiano escapa. O que não significa abandonar a empreitada de persegui-lo, compreendê-lo. Afinal, é em torno do impossível que se move o desejo do homem: justiça, democracia, hospitalidade. Assim, aparentemente, por mais paradoxal que seja, num cenário de enferrujamento e mato, de destroços da idéia de nação, o *JN* insiste em apresentar a proposta de uma nação brasileira uma e íntegra através das séries “Brasil Bonito” e “Identidade Brasil”, e através do telejornal enquanto um todo. Na verdade, todo esse aspecto edificante do “nosso povo maravilhoso” está contornado/corroído pelo mundo dos acontecimentos diários, que aparentemente degradam e provocam a queda daquela origem tão bela, tão pura “como a luz sem sombra da primeira manhã” (Foucault, 2005, p. 18). Um projeto certamente da ordem do impossível – mas projetos impossíveis não são menos perseguidos que outros, ao contrário. Há, então, que se contentar provisoriamente com essa verdade mediana oferecida pelo jornalismo, com esses rastros de verdade? Talvez.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando (Org.). *Eles mudaram a imprensa: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando. Uma instituição ausente nos estudos de transição: a mídia brasileira. In: ABREU, Alzira Alves de (Org.). *A democratização no Brasil: atores e contextos*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 67- 101.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ADORNO, Theodor W. O que significa elaborar o passado. In: _____. *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 29-49.

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Hedra, 2006. Organização de Tamis Parron.

ALENCAR, Ana. O que é o *fait divers*? Conceito a partir de Roland Barthes. In: CASA NOVA, Vera; GLEADEL, Paula (Org.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2005. p. 115-128.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campina: Pontes, 2005.

ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Ática, 2003.

ALENCAR, José de. *Senhora*. Porto alegre: L&PM, 2002.

ALENCAR, José de. *Lucíola*. Porto Alegre: L& PM, 2002.

ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Ática, 1998.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. Notas e orientação didática de Silviano Santiago.

ALENCAR, José de. O jesuíta. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: _____. (Org.). *História da vida privada no Brasil Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 2. p. 11-94.

ALSINA, Miquel. *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós, 1983.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado: notas sobre os aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

ANDERSON, Benedict. Introdução. In: BALAKRISHNAM, Gopal (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1994.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

ANTUNES, Fátima Martin Rodrigues Ferreira. *Com brasileiro, não há quem possa! Futebol e identidade nacional em José Lins do Rego, Mario Filho e Nelson Rodrigues*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

ARANTES, Paulo Eduardo. Nação e imaginação. *6ª feira - Utopia*, São Paulo, Ed. 34, n. 6, 2001.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana: estudos de costumes da vida provinciana*. Rio de Janeiro: Globo, 1990. v. 7.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland. Hoje, Michelet. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 248-263.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1999.

BARTHES, Roland. *Michelet*. Paris: Éditions du Seuil, 1988.

BARTHES, Roland. Structure de fait divers. In: _____. *Essais critique*. Paris: Editions du Seuil, 1964. p. 188-197.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

BERBEL, Márcia Regina. *A nação como artefato: deputados do Brasil nas cortes portuguesas 1821- 1822*. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 1999.

BENNINGTON, Geoffrey. Postal politics and the institution of the nation. In: BHABHA, Homi (Org.). *Nation and narration*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1990. p. 121-137.

BHABHA, Homi. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: _____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 105-128.

BHABHA, Homi. Da mímica e do homem. In: _____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 129-138.

BHABHA, Homi. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: _____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 198-238.

BIAL, Pedro. *Roberto Marinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BILAC, Olavo; COELHO NETO. *Contos pátrios: educação moral e cívica (para as crianças)*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Garnier, 2001.

BILAC, Olavo; BONFIM, Manoel. *Através do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Organização de Marisa Lajolo.

BLANCHOT, Maurice. A fala cotidiana. In: _____. *Conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2007. p. 235-246.

BOBBIO, Norbert. *Dicionário de política*. Brasília: Ed. UnB, 1986.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BORELLI, Olga; PRIOLLI, Gabriel (Org.). *A deusa ferida: porque a Rede Globo não é mais a campeã de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.

BORNHEIM, Gerard. Romantismo, historicismo e história. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 13-21.

BORGETH, Luiz Eduardo. *Como e quem fizemos a TV Globo*. Rio de Janeiro: Girafa, 2004.

BOTELHO, André. *Aprendizado do Brasil: a nação em busca dos seus portadores sociais*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2002.

BOUVERESSE, Jacques. *Prodígios e vertigens da analogia: o abuso das belas-letas no pensamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRAGA, José Luiz. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais da crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Ed. UnB, 2006.

BRETON, Philippe. *A argumentação na comunicação*. Bauru: EDUSC, 2003.

BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo, 1996.

CAMPOS, Haroldo. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117-146.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a.

CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b. p. 215-226.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. 2 v.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 140-162.

CARVALHO, Flávia Paula. *A natureza na literatura brasileira: regionalismo pré-modernista*. São Paulo: Hucitec, 2005.

CARVALHO, José Murilo. *A crise do Estado-nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, José Murilo. Brasil: nações imaginadas. In: _____. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 233- 268.

CASTRO, Sílvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. O descobrimento do Brasil. Porto Alegre: L&PM, 2003. Introdução e atualização do texto.

CHAGAS, Carmo. Na cozinha das redações. In: _____. *3 X 30: os bastidores da imprensa brasileira*. São Paulo: Best Seller, 1992. p. 13-150.

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

COELHO, Maria Ângela Correia Lima. *Letramento: a apropriação e troca de saberes entre sujeitos de linguagem*. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Vale do Rio Verde – UNINCO, 2007.

CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. In: PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. v. 4. p. 419-501.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2003. v. 1:-Introdução geral.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2002. v. 3: Era romântica.

COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar - Nabuco*. Brasília: Ed. UnB/Tempo Brasileiro, 1978.

CULLER, Jonathan. Em defesa da superinterpretação. In: ECO, Umberto. (Org.). *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 129-146.

CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

DARNTON, Robert. As notícias em Paris: uma pioneira sociedade da informação. In: _____. *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 40-90.

DARNTON, Robert. Jornalismo: tudo que couber a gente publica. In: _____. *O beijo de lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 70-97.

DAYAN, Daniel. Genealogia, obstetrícia, audiências e públicos. *Cadernos de Televisão*. Revista Quadrimestral de Estudos Avançados sobre Televisão, Rio de Janeiro, Instituto de Estudos de Televisão, n. 1, p. 39-66, jul. 2007.

DEBRAY, Régis. Velha nação, novas redes. In: _____. *Acreditar, ver, fazer*. Bauru: EDUSC, 2003. p. 177-188.

DE JEAN, Joan. *Antigos contra modernos: as guerras culturais e a construção de um fin de siècle*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. Escolher sua herança. In: _____. *De que amanhã... diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 9-31.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. Violência contra os animais. In: _____. *De que amanhã... diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 80-96.

DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 179- 227.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Pau: Farrago, 2005.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *A interiorização da metrópole e outros estudos*. São Paulo: Alameda, 2005.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 223-240.

ECO, Umberto (Org.). *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ELIA, Sílvio. Romantismo e lingüística. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 113-135.

ESTEVES, João Pissarra. *A ética da comunicação e os media modernos: legitimidade e poder nas sociedades complexas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian /Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1998.

FALBEL, Nachman. Fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 23-50.

- FARIA, João Roberto (Org.). *José de Alencar: melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2003.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2001.
- FAUSTO, Boris. *O pensamento nacionalista autoritário*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano: o tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v. 2.
- FONSECA, Aleilton. *Enredo romântico, música de fundo: manifestações lúdico-musicais no romance urbano do Romantismo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. Eugène Sue que eu amo. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2002. p. 374-377. (Ditos & Escritos, v. 3).
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FRANÇA, Vera Veiga. Sujeito da comunicação, sujeitos em comunicação. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (Org.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 61-88.
- FRANÇA, Vera Veiga. *Jornalismo e vida social: a história amena de um jornal mineiro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- FREUD. *O mal-estar da cultura e da civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *A primeira História do Brasil*. História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- GLISSANT, Edouard. Littératures nationales. In: _____. *Le discours antillais*. Livre II. Poétique de Relations. Paris: Éditions du Seuil, 1981. p. 180-198.

GOMES, Renato Cordeiro. *Matrizes culturais e formatos industriais: uma série brasileira de televisão*. Texto apresentado no GT “Cultura das Mídias” do XV ENCONTRO DA COMPÓS, UNESP, Bauru-SP, jun. 2006.

GOMES, Itania. *Modo de endereçamento no telejornalismo do horário nobre brasileiro: o Jornal Nacional, da Rede Globo de Televisão*. Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do V ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, São Paulo, 2005.

GOMES, Itania. *Efeito e recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os mídia*. São Paulo: *E-Papers* Serviços Editoriais, 2004.

GUIRADO, Maria Cecília. *Relatos do descobrimento do Brasil: as primeiras reportagens*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALL, Stuart. *Codificação/decodificação*. In: _____. *Da diáspora*. Identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 387-404.

HALL, Stuart. *Quem precisa de identidade?* In: _____. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 103-133.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

HOBBSAWM, Eric J. *A era do capital - 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

HOBBSAWM, Eric; Introdução: *A invenção das tradições*. In: _____. RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 9-233.

HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismos desde 1780*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Edição comemorativa 70 anos. In: ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HOLANDA, Sérgio Buarque. O autor e o público. In: _____. *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 181-189.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do prefácio de Cromwell. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUNT, Lynn. *Política, cultura e classe na Revolução Francesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JORNAL NACIONAL. SOUZA, Cláudio Mello e. Pesquisa, entrevistas, redação final e edição. In: SOUZA, Cláudio Mello e. *15 anos de história*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1984.

JORNAL NACIONAL. *A notícia faz história*. Memória Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

JORNAL NACIONAL. *35 anos*. Rio de Janeiro: Globo Vídeo/Som Livre, 2004. DVD. 300 minutos.

JOST, François. O acontecimento e a dramatização. In: _____. *Significação*. São Paulo: Centro de Pesquisa em Poética das Imagens/USP/Anna Blumme, jun. 2006.

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

JOST, François. O saber do espectador e o saber do telespectador. *Significação*. Revista Brasileira de Semiótica, São Paulo, Publicação do Centro de Pesquisa em Poética da Imagem, v. 21, p. 63-83, jun. 2004.

KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70 ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/SENAC, 2005. p. 402-424.

LAJOLO, Marisa (Org.). Prefácio. In: BILAC, Olavo; BONFIM, Manoel. *Através do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LARA, Sílvia Monteiro de Castro. E assim nos tornamos brasileiros... In: FRANÇA, Vera (Org.). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 87-111.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1979.

LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. O Romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

MACHADO, Arlindo. Poética da transmissão ao vivo. In: _____. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000. p. 125-152.

MACHADO, Arlindo. As vozes do telejornal. In: _____. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000. p. 99-124.

MACHADO, Arlindo. A questão do repertório. In: _____. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000. p. 15-30.

MACHADO, Arlindo. O telejornalismo em tempo de guerra. In: _____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus, 1997. p. 262-292.

MACHADO DE ASSIS, José Maria. Instinto de nacionalidade. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. p. 801-806.

MAIA, Rousiley C. M. Sociabilidade: apenas um conceito? *Geraes*. Estudos em Comunicação e Sociabilidade, Belo Horizonte, Publicação do Departamento de Comunicação Social da UFMG, n. 53, p. 4-15, 2002.

MARCO, Valéria de. Prefácio. In: ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Ática, 2003.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. A carta de Caminha e os modernistas: releitura, reescrita e reinvenção das origens. *Extensão*. Cadernos da Pró-reitoria de Extensão da PUC-MG, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 47-78, mar. 1991.

MARTÍN- BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUZA, Mauro Wilton de (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 2002. p. 39-68.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver*. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritmos da vida burguesa. In: PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. v. 4. p. 193-261.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. São Paulo: EDUSP/EDUEL, 2005.

MATTELART, Armand. *História das teorias de comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MATTOS, Selma Rinaldi de. *O Brasil em lições: a história como disciplina escolar em Joaquim Manuel Macedo*. Rio de Janeiro: Access, 2000.

MEDEIROS, Ana Lúcia. *Os sotaques da TV*. São Paulo: Annablume, 2006.

MEHL, Dominique. *La télévision de l'intimité*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MEYER, Marlise. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICHELET, Jules. *O povo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MIRANDA, Wander Melo. Memória e nação. *Literatura e diferença*. In: CONGRESSO ABRALIC, 4, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 31 jun./3 ago. 1994a. p. 1055-1060.

MIRANDA, Wander Melo. Nações literárias. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, Abralic – Associação Brasileira de Literatura Comparada, v. 2, p. 31-38, maio 1994b.

MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec, 2005.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu (1800-1900)*. São Paulo: Boitempo, 2003.

MOUILLAUD, Maurice. Da forma ao sentido. In: MOUILLAUD, Maurice; DAYRELL, Sérgio (Org.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Ed. UnB, 2002.

NAAS, Michel. “Uma nação... indivisível”: Jacques Derrida e a Soberania que não Ousa dizer seu Nome. In: SANTOS, Alcides Cardoso dos; DURÃO, Fábio Akcerud; SILVA, Maria das Graças G. Villa (Org.). *Desconstruções e contextos nacionais*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2006. p. 13-46.

NOVAIS, Fernando. A “certidão de nascimento ou de batismo” do Brasil. In: _____. *Aproximações*. São Paulo: Cosac Naif, 2005. p. 237-244.

NOVAIS, Fernando. Contrastes da intimidade contemporânea. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 4. p. 560-658.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 51-74.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. A França no século XIX. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1991.

PATERNOSTRO, Vera Íris. *O texto na TV: manual de telejornalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PERROT, Michelle. A família triunfante. In: ____ (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. v. 4. p. 93-105.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PINTO, Maria Cecília de Moraes. *A vida selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995.

POLAR, Antonio Cornejo. O começo da heterogeneidade nas literaturas Andinas: voz e letra no “Diálogo” de Cajamarca. In: _____. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 219-285.

POMER, Leon. *As independências da América Latina*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro romântico. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 167-184.

QUÉRÉ, Louis. Le public comme forme et comme modalité d'expérience. In: _____. *Les sens du public*. Publics politiques, publics médiatiques. Paris: Presses Universitaires de France, 2003. p. 101-134.

QUÉRÉ, Louis. D'un modèle epistemologique de la communication à un modèle praxéologique. *Réseaux*, Paris, n. 46-47, p. 2-18, mar./abr. 1991.

QUIRINO, Célia N. Galvão. Prefácio. In: RICÚPERO, Bernardo. (Org.). *O Romantismo e a idéia de nação no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RENAN, Ernst. O que é uma nação? *Caligrama*. Revista de Estudos Românicos, Belo Horizonte, v. 4, dez. 1999.

REZENDE, Jorge Guilherme. *O telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus, 2000.

RICARDO, Cassiano. *O homem cordial e outros pequenos estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

RICUPERO, Bernardo (Org.). *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIVAS, Pierre. Portugal e Brasil no espelho francês: o jardim e a ilha. In: _____. *Diálogos interculturais*. São Paulo: Hucitec, 2005. p. 74-81.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

RORTY, Richard. O orgulho nacional americano: Whitman e Dewey. In: _____. *Para realizar a América* o pensamento de esquerda no século XX na América. Rio de Janeiro: DP&A, 1999. p. 39-74.

ROUDINESCO, Elisabeth. Jacques Derrida: o instante da morte. In: _____. *Filósofos na tormenta*: Canguilhem, Sartre, Foucault, Althusser, Deleuze e Derrida. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 218-234.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social*. São Paulo: Cultrix, 1965.

SAID, W. Edward. O papel público dos escritores e intelectuais. In: _____. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 147-174.

SANCHES, Pedro Alexandre. Prefácio. In: _____. *Como dois e dois são cinco*. Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa) São Paulo: Boitempo, 2004.

SANT'ANNA, Sérgio. Alguma coisa sobre a fala na literatura. *Ficções*, São Paulo, Sette Letras, ano 1, n. 1, p. 118-122, 1998.

SANTIAGO, Silviano. Oswald de Andrade: o elogio da tolerância racial. In: _____. *Ora (direis) puxar conversa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006a. p. 133-146.

SANTIAGO, Silviano. Destinos de uma carta. In: _____. *Ora (direis) puxar conversa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006a. p. 229-246.

SANTIAGO, Silviano. O desleixo e a cordialidade. In: _____. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006b. p. 239-249.

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos & Mário*: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002a.

SANTIAGO, Silviano. Introdução geral. In: _____. (Org.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002b. v. 1. p. XV -XLVIII.

SANTIAGO, Silviano. Navegar é preciso, viver. *Extensão*. Cadernos da Pró-reitoria de Extensão da PUC/MG, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 79-87, jun. 1992.

SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. In: _____. *Nas malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 165-175.

SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 39-116.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.

SANTOS, Luís Cláudio Villafañe G. *O Brasil entre a América e a Europa: o império e o interamericanismo (do Congresso do Panamá à Conferência de Washington)*. São Paulo: UNESP, 2004.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

SCHMIDT, Rita. The nation and its other. In: _____. *Conexão letras: lingüística, literatura & história*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2005. p. 86-110.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARTZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. p. 33-79.

SILVA, Mirian Chrystus de. *À sombra de Heródoto: a linhagem narrativa das matérias edificantes do Jornal Nacional*. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, abr. 2002.

SIMMEL, Georg. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

SLEMIAN, Andréa; PIMENTA, João Paulo G. *O “nascimento político” do Brasil - as origens do Estado e da nação (1808-1825)*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

SODRÉ, Muniz. A forma da notícia. In: _____. *Reinventando a cultura a comunicação e seus produtos*. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 131-151.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Graphia, 2006.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SOUZA, Gilda de Mello e. Macedo, Alencar, Machado e as roupas. In: _____. *A idéia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. p. 73-90.

STAM, Robert. O telejornal e seu espectador. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 13, p. 74-87, out. 1985.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. Da sensação de não estar de todo. In: _____. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11-34.

TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América. A questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TRAQUINA, Nelson (Org.). *O estudo do jornalismo no século XX*. São Leopoldo: Unisinos, 2001.

TRAVANCAS, Isabel. *Juventude e televisão*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

TREVOR-ROPER, Hugh. A invenção das tradições: a tradição das Terra Altas. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

UMA, São Paulo, ano 2, n. 9, jun. 2001.

VELLOSO, Mônica. *Que cara tem o Brasil?: as maneiras de pensar e sentir o nosso país*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultura do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano - o tempo do nacional estatismo do início da década de 30 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção - Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave um vocabulário da cultura e da sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Presença, 1995.

WOLTON, Dominique. *Pensar a comunicação*. Brasília: Ed. UnB, 2004.

WOLTON, Dominique. *O elogio do grande público*. São Paulo: Ática, 1996.