

Mídia, narrativa e estilo

(literatura, cinema, videoclipe e telejornal)

• João Paulo Hergesel •

• Míriam Cristina Carlos Silva •

As imagens utilizadas neste livro respeitam o artigo 46, do Capítulo IV, da legislação sobre direitos autorais (Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998): “Não constitui ofensa aos direitos autorais: [...] a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra”.

JOÃO PAULO HERGESEL
MÍRIAM CRISTINA CARLOS SILVA

Mídia, narrativa e estilo
(literatura, cinema, videoclipe e telejornal)

1.^a edição



Editora Jogo de Palavras
Alumínio, SP

PROVOCARE
editora

Provocare Editora
Votorantim, SP

2018

Copyright © 2018 by João Paulo Hergesel & Míriam Cristina Carlos Silva

Editoração (Jogo de Palavras): João Paulo Hergesel

Editoração (Provocare): Míriam Cristina Carlos Silva

Colaboração: Isabella Reis Pichiguelli

CONSELHO EDITORIAL:

Antonio Carlos Hohlfeldt (Pontifícia Univ. Católica do Rio Grande do Sul)

Arquimedes Pessoni (Universidade Municipal de São Caetano do Sul)

Jorge Miklos (Universidade Paulista)

José Eugenio de Oliveira Menezes (Faculdade Cásper Líbero)

Paulo Celso da Silva (Universidade de Sorocaba)

Valdenise Leziér Martyniuk (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

H545m Hergesel, João Paulo.

Mídia, narrativa e estilo: literatura, cinema, videoclipe e telejornal / João Paulo Hergesel; Míriam Cristina Carlos Silva. – Alumínio: Jogo de Palavras; Votorantim: Provocare, 2018. (Coleção Comunicação, Cultura e Mídia)

110 p. | 14 x 21 cm

ISBN 978-85-66626-56-8 (edição física)

ISBN 978-85-66626-57-5 (edição digital)

1. Comunicação. 2. Cultura. 3. Mídia. 4. Narrativas. 5. Estilo.

I. Título.

CDD: 070 | CDU: 007

Feito no Brasil

Todos os direitos desta edição reservados à

Editora Jogo de Palavras

CNPJ: 15.042.985/0001-95

Alumínio, SP

Provocare Editora

CNPJ: 08.739.793/0001-77

Votorantim, SP

APRESENTAÇÃO

A estilística das narrativas midiáticas

Precisamos falar sobre estilo. E aqui não nos referimos ao corte de cabelo da moda ou à combinação de roupas que é tendência primavera-verão. Nossa abordagem é na Estilística (com *E* maiúsculo), campo do conhecimento com origem nos discursos aristotélicos, mas materializada como vertente teórica no início do século XX. Embora sua função seja investigar a expressividade, ela se torna um poderoso mecanismo de análise quando unida à Narratologia.

Estudar processos estilísticos e narrativos, no entanto, torna-se ainda mais interessante quando a Mídia é nosso objeto de pesquisa. Neste livro, demonstramos, por meio de quatro estudos, como compreender a estrutura de um produto midiático e os possíveis efeitos que ele pode provocar. Para isso, recorreremos a recortes literários, cinematográfico, musicais e televisivos.

O primeiro capítulo, *Narrativa, estilo e literatura contemporânea*, teve seu nascimento nas aulas do professor M.^o Alexandre Blaitt, que nos recomendou a leitura de *Seis propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino. Encantados com os ensaios do intelectual italiano, passamos a investigar como a literatura brasileira do século XXI tem correspondido a esses pensamentos. Para isso, elegemos

como recorte conto *Lady Anne* (2005), da escritora carioca Adriana Lisboa, e demonstramos a energia estilística com a qual tal narrativa é composta.

O segundo capítulo, *Narrativa, estilo e cinema dinamarquês*, teve sua origem nas discussões da disciplina *Produção cultural dos meios audiovisuais*, ministrada pelos professores Dr. Wilton Garcia Sobrinho e Dr. Maurício Reinaldo Gonçalves. Diante das discussões sobre poética e diversidade, observamos como a antítese, enquanto recurso estilístico, pode propor nuances artísticas em um filme homoerótico. Para isso, selecionamos uma cena do filme *Você Não Está Sozinho* (*Du er ikke alene*, 1978), do diretor dinamarquês Lasse Nielsen.

O terceiro capítulo, *Narrativa, estilo e videoclipe*, surgiu da necessidade de atualizar as ideias sobre Narratologia, a partir de Tzvetan Todorov, e aplicá-las em um produto de expressão audiovisual. Por meio do videoclipe *Record* (dirigido por Mess Santos em 2014), do cantor Thalles Cabral, pudemos perceber como a estrutura primordial da narrativa prevalece em voga, independente do período de sua produção ou da modalidade linguística utilizada para tal.

O último capítulo, *Narrativa, estilo e telejornalismo*, brotou durante nossas buscas pessoais sobre informações a respeito da *Operação Carne Fraca*, que vem investigando irregularidades em diversos frigoríficos desde março de 2017. Ao notarmos as diferentes formas de como esse assunto era narrado pelos telejornais, decidimos aprofundar

as análises a respeito do estilo adotado por esses programas. Para isso, foram escolhidos três jornais do SBT: *Primeiro Impacto*, *SBT Brasil* e *SBT Notícias*, apontando que, mesmo dentro de uma mesma emissora, os discursos se modificam de acordo com sua intenção.

Mesmo com assuntos tão delicados e com temáticas diversas, acreditamos que as ideias registradas neste livro têm alguma relevância para a área de Comunicação e podem motivar pesquisas futuras. Amostra disso é a aceitação de partes do pensamento compilado neste livro por periódicos de qualidade, como *Entrepalavras* (UFC), *RUA: Revista Universitária do Audiovisual* (UFSCar), *Comunicação & Inovação* (USCS) e *REU: Revista de Estudos Universitários* (Uniso).

Desejamos que nosso estilo de abordagem possa se comunicar harmoniosamente com seu estilo de leitura!

Setembro de 2018,

João Paulo Hergesel & Míriam Cristina Carlos Silva

SUMÁRIO

Narrativa, estilo e literatura contemporânea.....	11
Narrativa, estilo e cinema dinamarquês.....	45
Narrativa, estilo e videoclipe.....	65
Narrativa, estilo e telejornal	87

CAPÍTULO I*

Narrativa, estilo e literatura contemporânea

1. As ideias de Calvino aplicadas na obra de Adriana Lisboa

No fim do século XX, o escritor italiano Italo Calvino, conhecido não somente pelas obras de ficção como também pelos ensaios que produziu ao longo da carreira, preparou uma série de conferências a serem apresentadas na Universidade de Harvard, na qual ressaltava seis qualidades que, segundo ele, apenas a literatura pode salvar: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Infelizmente, o autor faleceu antes de dissertar a respeito da última virtude. As outras cinco, porém, estão registradas no livro intitulado *Seis propostas para o próximo milênio*, lançado, aqui no Brasil, pela Editora Companhia das Letras, com tradução de Ivo Barroso, em 1990.

Nesta mesma década, destacava-se no país um novo fenômeno da escrita literária: Adriana Lisboa. A doutora em literatura comparada, pela Universidade Estadual do Rio Janeiro (UERJ), nasceu no Rio de Janeiro e deu início oficialmente à sua carreira literária como romancista, em

* Capítulo originado de estudo prévio publicado em:

HERGESEL, J. P. Seis propostas deste milênio: as ideias de Calvino aplicadas na obra de Adriana Lisboa. **Entrepalavras**, v. 2, p. 167-190, 2012.

1999, ao publicar, pela Editora Rocco, o livro *Os fios da memória*. Com o tempo, surgiram novas obras, que foram motivo para que a crítica a apontasse como uma das mais marcantes revelações da Literatura Brasileira Contemporânea.

O objetivo deste trabalho é investigar como a autora carioca Adriana Lisboa, considerada uma das mais importantes escritoras jovens da América Latina e com dezenas de premiações literárias, faz uso das propostas defendidas por Calvino em sua obra. Como recorte, elegeu-se o conto *Lady Anne*, veiculado pela Revista *Bravo!*, publicação da Editora Abril, em novembro de 2005.

A metodologia, portanto, consiste em uma análise linguística da obra, focando-se nas qualidades supracitadas e, por fim, em alguns recursos estilísticos utilizados pela autora, como figuras de palavra, de pensamento, de construção e de harmonia. Parte-se da hipótese de que o estilo literário de Adriana Lisboa é caracterizado por expressões vivas e que dialogam com o leitor.

2. Leveza: e a égua salta

A melhor forma de resumir um conceito de Italo Calvino é fazendo uso das palavras do próprio autor; portanto, esclarece-se que “a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta” (p. 22). Assim, considerando que poeta seja todo aquele que se encarrega de produzir uma obra literária

passível de carga poética, vê-se que essa primeira qualidade linguística é amplamente particular, isto é, cada autor tem seu estilo próprio de produzi-la.

A missão do escritor, ao fazer uso da leveza, é escolher as palavras adequadas, de forma que elas fluam harmoniosamente entre si, estabelecendo um diferencial que é capaz de conquistar o leitor e permitir que este viva a sensação de suavidade que está sendo descrita. Selecionam-se, como objeto de estudo, algumas passagens do conto em que se é possível notar a presença desse recurso linguístico.

1. e o céu envelopando sua queda num azul frágil
2. como se na dor ainda coubesse o humor, e fosse esse o único transporte possível
3. Afagava-a devagar, mas com a urgência de estilhaços
4. Que o vento marinho secou
5. e a bola de vôlei raspou o vento
6. Foi o seu primeiro sorriso de pai
7. Suspirou longamente um suspiro deserto
8. estava como que transpassado de vazios

Identifica-se a leveza com mais facilidade nas sentenças (4), (5) e (7), em que o ar é visto como o principal elemento da natureza para que a ação ocorra. O gesto de uma brisa que seca as lágrimas, de uma bola que atravessa o vento como se ele fosse uma barreira invisível e o ato de respirar fundo são representações imagéticas que, devido à presença do ar, não se tornam pesadas para o leitor

assimilar. O processo de compreensão ocorre de forma harmoniosa, agradável ou, como diria Calvino, leve.

Percebe-se essa mesma suavidade nos simples gestos emocionais, presentes nas sentenças (3) e (6), no toque compassivo do veterinário no animal que está sofrendo ou a felicidade resumida em um sorriso pelo homem que soube da gravidez da namorada. Além disso, percebe-se que a metáfora também é responsável por alguns momentos de leveza, nos itens (1), (2) e (8), na fragilidade com que uma situação se desdobra, no jogo de palavras que ocasiona uma rima, na simbolização de um corpo como sendo algo oco.

Assim, a leveza, como foi apresentada, pode ser vista nos eventos cotidianos, desde que, para isso, sejam utilizados elementos adequados para recriar a situação, dando valor aos traços mais tênues e trabalhando para que a sincronia das palavras escolhidas proporcione um encantamento cognitivo no leitor.

3. Rapidez: e a égua corre

Para sintetizar conceito de rapidez, elege-se as seguintes palavras de Calvino: “A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades estas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo, ao fim de inumeráveis circunlóquios” (p. 59).

No conto de Lisboa, percebe-se essa agilidade a todo o momento, principalmente no vaivém de situações, no resgate de memórias que pareciam esquecidas, no encadeamento dos fatos. Pode-se enumerar aqui o evento principal da história: o tratamento para a pata quebrada da égua de corrida. O assunto é tratado no primeiro parágrafo e, rapidamente, é desviado no segundo para voltar a ser mencionado apenas no último. Nota-se, neste ponto, que houve o “reencontro do fio do relato”, como cita Calvino.

Com a finalidade de prosseguir no raciocínio sobre essa qualidade linguística, apresentam-se alguns trechos para estudo das formas de rapidez – especialmente a que diz respeito ao leitor ser poupado de detalhes supérfluos, defendendo a importância da economia de palavras e o equilíbrio entre velocidade física (do texto) e velocidade mental (do leitor).

9. A pata se dobrou como não devia
10. o homem sentiu, com as pontas dos dedos, a gravidade da dor
11. ao jóquei, que estava ao seu lado, miraculosamente ileso
12. a moça de óculos escuros (...) Não deixou recado. Por trás das lentes dos óculos escuros escorreram duas confissões
13. até se encontrar com a rede. Em cheio
14. a sua namorada, a barriga que ia começar a crescer
15. encontrou o banheiro, sentiu a água fria
16. Enquanto morria, o mundo que enxergou foi denso

Em todos os casos acima, verifica-se que a economia de palavras não prejudicou o entendimento do texto; ao contrário, tornou-o mais atraente para o leitor, que não receberá todas as informações e poderá participar ativamente do processo imagético da obra. Pode-se ainda dividir esses exemplos de concisão de narrativa em dois grupos: (i) descrição de situação; (ii) descrição de personagem.

No primeiro grupo, das descrições de cena, enquadram-se as sentenças (9), (10), (13), (15) e (16), cujas poucas palavras, respectivamente, resumem: (9) a égua pisando de forma inadequada, devido a um obstáculo (buraco) e, conseqüentemente, torcendo a pata, fazendo com que esta quebrasse por causa do grande peso do corpo do animal, resultando em desconforto e aflição, bem como em gritos surpresos e abafados do público que assistia, além do tombo provocado pelo desequilíbrio do jóquei que a conduzia; (10) o veterinário, examinando minuciosamente cada pedaço do corpo da égua para que pudesse diagnosticar a melhor maneira de salvá-la, mas percebendo que não haveria jeito para resolver a situação a não ser o sacrifício, além de expressar toda sua frustração numa provável linguagem corporal; (13) a bola provocando o clima de expectativa tanto do time que estava com a vantagem, que torcia por mais um ponto, quanto do time adversário, que se preparava para rebater o acessório, e surpreendendo a todos ao não conseguir executar a tarefa esperada, criando um clima de desânimo do time atuante e de comemoração

no time adversário; (15) a moça de azul correndo para todos os cantos e abrindo portas ou simplesmente olhando em todas as paredes em busca de placas ou outros recursos que lhe indicassem onde ficava o banheiro para que, quando por fim o encontrasse, pudesse se refrescar, lavando as mãos e o rosto, se queixando pela temperatura da água, mas agradecendo por ela avivar suas reações; (16) a égua, sabendo que iria morrer, notando a frieza do ser humano, tanto no jóquei, que não fez nada para impedir, pois compreendia que uma égua de corrida com a pata quebrada não lhe traria mais benefícios, como no veterinário, que não foi capaz de propor outra solução menos cruel, pois viabilizava aquilo que lhe renderia maior lucro, menos trabalho e mais conforto para o dono, que não precisaria ter cuidados especiais com um animal acidentado.

Já no segundo grupo, das descrições pessoais, encaixam-se as demais sentenças, (11), (12) e (14), cuja síntese tem por objetivo representar: (11) o rapaz que estava montado na égua quando esta tropeçou e quebrou a pata e que, mesmo sendo arremessado de cima do animal, rolado pela pista de corrida e provavelmente tendo sofrido o risco de ser pisoteado, estava sem um arranhão, o que poderia ser considerado um milagre; (12) a mulher que possuía algum tipo de sentimento pelo veterinário, supostamente uma paixão platônica, e sentiu seu coração fervilhar e partir em milhares de micropedaços ao não ter sua chamada atendida, julgando que ela era inferior ao mais comum dos acontecimentos da vida do amado e desabafando tudo em

lágrimas que tentou disfarçar para que não fosse ainda mais humilhada; (14) a representação de uma garota (que não pode ser considerada uma personagem ativa no conto, visto que aparece apenas em pensamento) que foi vítima de uma gravidez inesperada, identificada pela palavra “namorada” em vez de “mulher”, “esposa” ou “amada”, e que foi obrigada a aceitar.

Esta explanação aponta como a estruturação adequada de poucas palavras possibilita que o leitor dialogue com o texto e visualize a situação em geral, além de poder criar os próprios argumentos sobre isso, sem que se faça necessário minuciar cada acontecimento ou descrição. Ressalta-se, portanto, que já se considera estilisticamente inadequado o uso em demasia de adjuntos, tanto adverbiais como adnominais.

4. Exatidão: e a égua define seu objetivo

Para definir exatidão, recorre-se às acepções estabelecidas por Calvino: “(1) um projeto de obra bem definido e calculado; (2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; (3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação” (p. 71-72).

Em *Lady Anne*, é fácil notar que houve exatidão durante a elaboração do conto como um todo. É possível que a escritora tenha precisado esboçar cada acontecimento

separadamente e, em seguida, foi encontrando meios coesivos de conectar uma passagem à outra, como um quebra-cabeça. O fato de a história se iniciar em um hipódromo, com uma égua de corrida, e se desprender por toda a cidade, abordando diversos personagens, cada um com sua autenticidade, para terminar na mesma pista de corrida que deu início e, finalmente, concluir a situação é uma amostra de que o conto foi um projeto com um propósito claro. Dos outros momentos da história em que nos deparamos com a exatidão, destacam-se os seguintes:

17. A pata encontrou no chão um buraco improvável
18. Era um saber demais de si mesma
19. Pelo toque, o veterinário sabia quem era. Não tirou os dedos do pelo curto logo acima do focinho de Lady Anne
20. tentou de novo o mesmo número: recebeu a mensagem após o sinal etc.
21. A menina aprumou seu corpo ansioso e desarmônico, antecipou a trajetória da bola e a elegância com que furaria o bloqueio das adversárias e cairia enfim sobre a areia, modestamente triunfal
22. Se for menino, pode ser Mick. Se menina, Marie
23. e foi até onde era esperada
24. a seringa esvaziava um milagre dentro do corpo enorme

Nesses trechos, identificam-se os três tipos de exatidão: o de precisão, o de clareza na imagem e de tradução do pensamento. Para cada subgrupo, pode-se

classificar, respectivamente: as sentenças (19), (20), (21) e (23) no primeiro; as (17) e (24) no segundo; e as (18) e (22) no terceiro.

Quanto ao primeiro caso, da exatidão expressa na clareza de um projeto, analisam-se as sentenças mencionadas da seguinte forma: (19) o veterinário tinha o propósito de socorrer primeiramente o animal, sem se importar com qualquer outra novidade do mundo, eliminando qualquer barreira que pudesse atrapalhá-lo, até o celular tocar e ele, mesmo sabendo de quem se tratava (este pode ter sido outro exemplo de exatidão: o de não querer atender à pessoa), ignorou a chamada para se dedicar inteiramente à égua; (20) a mulher que ligava para o veterinário tinha como objetivo falar com ele, portanto, mesmo sendo rejeitada, ela persistiu e ligou novamente para o número, rendendo-se apenas ao ouvir a gravação e compreender que não adiantavam mais tentativas, visto que o celular havia sido desligado; (21) a menina elaborou mentalmente toda a estratégia, imaginando como isso se desprenderia e qual seria o resultado, gerando uma ideia abstrata do futuro próximo, a qual estava decidida a concretizar; (23) a moça de azul tinha o foco de chegar aonde estava sendo requisitada, portanto, mesmo com as distrações que surgiram no meio do caminho, mantinha-se certa de que precisaria cumprir sua tarefa.

Para o segundo caso, da criação de imagens nítidas que se tornam memoráveis, justifica-se: (17) a abertura do conto, com a égua enfiando a pata em um buraco que não

deveria haver na pista, é uma marca não só impactante como cena que fica na memória mesmo depois de terminada a leitura da história, por se tratar do inesperado, de um início trágico; (24) o encerramento do conto dialoga com a abertura e encerra com outra imagem que frisa o drama, a cena do sacrifício, finalizando com tragédia o que se iniciou em tragédia.

No terceiro caso, da linguagem capaz de traduzir o pensamento, faço as seguintes explicações: (18) embora a égua seja cientificamente considerada um animal irracional, a literatura lhe trouxe a faculdade do pensamento, mas, o que é triste, seu raciocínio só lhe deu a certeza de morte, que foi retratada por meio do eufemismo; (22) dentre todos os acontecimentos do conto, as ideias bobas de um rapaz que seria pai pela primeira vez assume papel fundamental na descrição do personagem.

A ideia de exatidão mostra-se complexa, por se tratar de certeza e planejamento, dois fundamentos que a criatividade pode tentar isolar, visto que a produção literária pode ser enigmática até para o autor.

5. Visibilidade: e a égua bebe água

Calvino, ao discorrer sobre a visibilidade, distingue “dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (p. 99). Assim, o primeiro processo é exemplificado como “uma cena de

romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos” (p. 99).

Em resumo, é uma característica que trabalha as questões imagéticas, ou seja, os artifícios de que o autor faz uso para provocar a mente do leitor. Aqui, cabe a metáfora mencionada por Calvino de que a imagem visual e a expressão verbal são como o ovo e a galinha (p. 102). Prefere-se pensar que o que ocorre é uma tríade: numa ponta, a imagem visual do autor; noutra, a imagem visual do leitor; na base, a expressão verbal, responsável por equilibrá-las. Para ambos os casos, a Estilística é a responsável por guiar a narrativa de acordo com a imaginação do autor, para que o texto possa surtir efeito no imaginário do leitor.

Visto que, segundo Calvino, “diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis” (p. 110), entre outros aspectos, destacam-se alguns exemplos de visibilidade no conto de Lisboa:

25. Lady Anne sentiu num pedaço de segundo a pane se propagar pela rede de músculos, de ossos e tendões e articulações

26. Seus olhos, contos intensas, espelhavam um rosto humano curiosamente deformado (...) Durante um instante o olhar dos dois foi um só
27. O telefone celular se interpôs
28. as lágrimas se confiassem apenas à epiderme, em invisibilidade (e não aos passantes, em autocomiseração)
29. Os músculos de seus braços ondularam, a mão direita fez o que tinha de fazer
30. Ele via o próprio reflexo na janela do ônibus, superposto ao drama lento lá fora
31. A moça de azul ao seu lado viu o reflexo. Um sorriso desconhecido que ela deixou onde estava, mas que sem querer copiou na memória
32. Os dedos da moça de azul encostaram nos seus

Defende-se que essas passagens provocam uma imagem, um cheiro, um som, um sentimento na mente do leitor, a saber: (25) a sensação de aflição ocasionada pela percepção de que algo errado, que não deveria acontecer, está acontecendo; (26) o sentimento de compaixão, como se o olhar resumisse um pedido de socorro interespécies; (27) o som do toque do celular, que quebra o laço harmonioso entre humano e animal; (28) o sentimento de humilhação, de vergonha pela emoção que se tem; (29) o movimento corporal que é realizado durante o saque de um jogo de vôlei; (30) a imagem do próprio reflexo sobre todas as coisas acontecendo no mundo afora, gerando a ideia de que a autoconfiança está acima de tudo; (31) a sensação de empatia provocada pelo encontro entre dois desconhecidos;

(32) o sentimento de afetuosidade e carinho representado pelo toque de peles.

Percebe-se, portanto, que, de todas as qualidades linguísticas apresentadas por Calvino, a visibilidade é a que mais foca a relação imagética entre palavra e cognição, como se fosse possível o autor transcrever seu pensamento por meio de um texto e como se o texto fosse capaz de transpassar para o leitor o que o autor imaginou. É uma interessante troca de informações imaginativas por meio da construção lexical.

6. Multiplicidade: e a égua é égua

A multiplicidade trata “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (p. 121). Resume-se o conceito ao fato de que o autor precisa se preocupar em dialogar também com a intelectualidade do leitor, ou seja, transmitir informações ou conhecimentos gerais por meio da literariedade, fazendo com que a narrativa fictícia possa ser vista, sobretudo, como texto de informação, de onde o leitor poderá absorver certo conteúdo didático.

Não é muito comum que a multiplicidade fique explícita no texto ficcional. No conto de Lisboa, por exemplo, o maior exemplo de multiplicidade é com relação ao tema do sacrifício. O leitor, leigo em medicina veterinária, passa a compreender, a partir da leitura do

conto, que um cavalo (no caso, uma égua) ou outro animal de grande porte, quando fratura um de seus membros, é geralmente sacrificado, uma vez que os cuidados e a atenção dispensada ao animal durante o tratamento é intensa, e o animal dificilmente voltará a caminhar ou correr de modo normal. Além desse aspecto, revelam-se outros casos de multiplicidade no conto:

33. Equus caballus. Homo sapiens sapiens
34. Palimpsesto: cidade, homem que vai ser pai, medo de ser homem e de ser pai

Encara-se a sentença (33) como um exemplo de conhecimento de biologia: ensina ao leitor o nome científico da égua e do ser humano; e na (34), há uma ampliação do vocabulário e, ao mesmo tempo, uma breve aula de história: a metáfora de uma coisa sendo sobreposta a outra explica o sentido real de palimpsesto, o pedaço de pergaminho ou papiro em que o manuscrito é raspado para ser substituído por um novo texto e assim sucessivamente.

Como já mencionado, a multiplicidade é a experiência de enxergar um livro de romance como uma enciclopédia, de observar um conto como se fosse o editorial de economia de um jornal. O que se destaca nessa qualidade linguística é que ela se mascara por trás do prazer da literatura, e as obras continuam sendo, para todos os propósitos, arte e/ou entretenimento.

7. Recursos estilísticos: e a égua trota com estilo

Não é necessário ter um grande conhecimento literário para perceber que a história se desenvolve em um grande círculo, como um hipódromo de volta fechada, em pista ovalada – é a primeira estratégia estilística utilizada pela autora. Nota-se como isso se faz presente, principalmente, na aparição dos personagens: égua de corrida > veterinário > jóquei > mulher no celular > menina no vôlei > homem no ônibus > moça de azul > égua de corrida. Além disso, o conto é repleto de figuras e outros recursos linguísticos e estilísticos que zelam pela vivacidade da expressão. Para averiguar essa hipótese, analisa-se como a Estilística – em especial, as figuras de linguagem (cf. GUIMARÃES, 1988; SUHAMY, 1994; HENRIQUES, 2011) – se apresenta no texto, fragmentando-o em sentenças curtas para facilitar a exposição das ideias.

Antes de destrinchar o conto propriamente dito, é necessário se atentar à citação que o antecede, que faz a introdução do leitor à história: “*I must take my leave / For promised I am*” (Jagger/Richards). Os autores mencionados são os parceiros de composição Mick Jagger e Keith Richards, membros da banda norte-americana de rock The Rolling Stones. O trecho citado (em tradução livre: “Devo partir, pois estou prometido”) pertence à canção *Lady Jane*, cuja melodia, segundo a autora em comentário informal, foi inspiração para criar a personagem principal e o enredo da história, mesmo esta não tendo tanta ligação com aquela. O

significado para a escolha de determinada parte da música, provavelmente, seja para apresentar a morte (partida definitiva) como única certeza da vida.

Ao direcionar as análises para o corpo do texto:

35. A pata encontrou no chão um buraco improvável.

O conto se inicia com uma sinédoque (a parte pelo todo) ao utilizar a pata como representação da égua. Ainda nesse período, ocorre uma hipálage, pois o adjetivo utilizado para caracterizar o buraco, na verdade, funciona como modificador sintático da situação, parafraseando que o acontecimento foi improvável.

36. Lady Anne estava na dianteira, quinhentos metros finais.

No período seguinte, nota-se um assíndeto, pois a informação de localização/distância é acrescida à oração principal sem que, para isso, haja uma conjunção ou outro elemento conectivo.

37. Mas o espaço mínimo colheu seu galope, fez dele um soluço, Lady Anne sentiu num pedaço de segundo a pane se propagar pela rede de músculos, de ossos e tendões e articulações.

O assíndeto se faz presente, mais uma vez, no início deste período, ao unir diversos acontecimentos unicamente

por meio de vírgulas, gerando uma gradação, e se contrasta com o polissíndeto, que conclui a sentença, sendo retratado pela constante presença da conjunção aditiva *e*, ocasionando uma conglomeração. Nota-se, também, um circunlóquio na atenuação contida em “espaço mínimo” e a prosopopeia que se forma em seguida, concedendo uma ação ao buraco. A metáfora de lavrador (cf. JENSEN, 1975) marca presença devido ao verbo “colher”, usado em seu sentido conotativo, bem como a imagem metafórica ao tratar o galope como sendo transformado num soluço.

A catacrese faz uma parceria com a hipérbole na expressão “pedaço de segundo”, tomando emprestado o termo “pedaço” para infiltrá-lo numa referência temporal e exagerando no que diz respeito ao tempo decorrido para a ocorrência da ação. A utilização de mais uma metáfora é notada na palavra “pane”, relacionando a fatalidade do animal ao pior desastre tecnológico. Há, adiante, outra manifestação da catacrese, percebida quanto ao uso do vocábulo “rede”, reajustando a semântica da palavra para representar a ideia de um conjunto de órgãos vitais. Por fim, o período se conclui com uma assonância, chocando as palavras “tendões” e “articulações”, ambas finalizadas em *-ões*.

38. A pata se dobrou como não devia. E Lady Anne sentiu o corpo se dobrando sobre a pata e o mundo se dobrando sobre o corpo, e o céu envelopando sua queda num azul frágil, sem aconchego. Depois foi só a dor.

Neste trecho final do primeiro parágrafo, nota-se a forte presença do quiasmo, disposto em A-B-C-C-B-A, em que A equivale a “corpo”, B equivale a “se dobrando” e C equivale concomitantemente a “pata” e “mundo”, formando o terceiro elemento, que já não possui caráter principal. Vê-se, também, a metáfora representada pelo verbo “envolpar” que, juntamente a “céu”, forma uma prosopopeia. A hipálage, figura presente na primeira oração do conto, retorna descrevendo a fragilidade do momento e o desconforto por meio da adjetivação da cor azul.

39. Seus olhos estavam úmidos e seu corpo tremia: dava medo, a dor.

No início do segundo parágrafo, há uma inadequação gramatical: a utilização de pronome possessivo adjetivo diante de partes do corpo humano. Esse recurso, porém, é estilisticamente justificado por destacar enfaticamente que os olhos pertenciam à égua, personagem protagonista do conto. Nota-se, por fim, a anástrofe indicando a inversão sintática natural da última oração, em que o predicado antecede o sujeito, fazendo uso de uma vírgula optativa, gerando uma pausa maior entre os elementos e, assim, enfatizando a sensação de medo ocasionada pela dor.

40. Era um saber demais de si mesma.

O paralelismo entre os fonemas /d/ e /s/ em “saber demais de si” forma uma aliteração, como se essa intercalação fosse responsável por gerar um zumbido, uma perturbação na cabeça da égua, que sabia que estava prestes a morrer. A expressão completa é um eufemismo, pois transcreve o conhecimento de morte própria de forma mais atenuante.

41. Seus olhos, contas intensas, espelhavam um rosto humano curiosamente deformado, como se na dor ainda coubesse o humor, e fosse esse o único transporte possível.

O pronome possessivo adjetivo aparece, novamente, diante de uma parte do corpo humano, confirmando a ênfase na protagonista. Há uma imagem metafórica, comparando os olhos a contas, bem como a imagem simples de refletir, nesses olhos, o reflexo distorcido do veterinário. A sentença também apresenta uma assonância paradoxal, com a rima de dor e humor, conectando as semelhanças desses elementos tão contraditórios. Por fim, verifica-se a existência de metáfora ao traduzir a transição dor-humor como “único transporte possível”.

42. O veterinário tocou o corpo enorme do animal: a massa de músculos por baixo do pelo, alazão tostada.

Outra catacrese surge no conto, desta vez ao tomar emprestado o vocábulo “massa” para simbolizar o conjunto de músculos do animal. Pela primeira vez, aparece uma silepse de gênero, na expressão “alazão tostada”, em que o substantivo masculino (alazão) se encontra com um adjetivo feminino (tostada). O correto, morfologicamente, seria “alazão tostado” ou “alazã tostada”; mas a escolha pela silepse aproxima a linguagem do nível popular, uma vez que o termo “alazã” não é comum nem no nível médio de linguagem. Além disso, a vírgula precedente do adjunto adnominal possibilita diversas interpretações: “alazão” e “tostada” podem descrever tanto a égua como o corpo; tanto a massa de músculos como o pelo.

43. O suor frio. *Equus caballus. Homo sapiens sapiens.*
Durante um instante o olhar dos dois foi um só, e o homem sentiu, com as pontas dos dedos, a gravidade da dor.

A escolha pela pontuação constante e frases curtas é o recurso estilístico mais adequado para descrever imagetivamente uma respiração ofegante e provocar um clima de suspense, taquicardia e calafrios. Identifica-se, nesta sentença, o primeiro caso de estrangeirismo, que ocorre duplicado, por meio de expressões latinas; elas são justificadas pela metonímia: a espécie pelo ser. Não se encontram em *italico*, como rege a gramática normativa,

pois a transformação (de estrangeirismo para metonímia) afastou o vício de linguagem e tornou a expressão poética. Ainda na poesia, nota-se a criação de uma sinestesia ao mencionar que o veterinário pôde tocar com os dedos a gravidade de algo, uma vez que a gravidade é uma abstração e não se relaciona com o sentido do tato. Por fim, encontra-se uma pluralização inadequada, em que “pontas dos dedos” deveria ser “ponta dos dedos”, pois cada dedo não tem mais de uma ponta. Esse desvio também pode ser explicado pelo fato de que o objetivo talvez fosse atingir o nível popular de linguagem, novamente.

44. O telefone celular se interpôs. Pelo toque, o veterinário sabia quem era.

Aqui, encontra-se uma prosopopeia, quando o celular adquire personalidade e se interpõe, atrapalhando algo. Como praticamente toda prosopopeia, esta também serve de metáfora, para dizer que a chamada telefônica atrapalhou a concentração do veterinário, que avaliava o estado de saúde da égua.

45. Não tirou os dedos do pelo curto logo acima do focinho de Lady Anne. Afagava-a devagar, mas com uma urgência de estilhaços.

Ao unir dois adjuntos adverbiais contraditórios como “devagar” e “com urgência” na mesma situação, foi

gerado uma antítese, apontando que num gesto calmo pode existir um pensamento aflito. Ainda nesse contexto, a expressão “urgência de estilhaços” pode ser considerada uma hipérbole, visto que exagera a ideia de tempo e rapidez, e, ao mesmo tempo, uma metáfora, já que é uma tradução conotativa de algo que deve ser feito rapidamente.

46. Pediu ao jóquei, que estava ao seu lado, miraculosamente ileso: tira isso da minha maleta e desliga, faz favor.

Neste fragmento, a autora faz uso de uma técnica literária conhecida por fluxo de consciência. Por meio da fala sem travessão, ela foge das regras idiomáticas e se expressa de maneira contínua, introduzindo a fala do personagem à sua narração, como se fosse o próprio criador dando voz à sua criatura.

47. Do outro lado da cidade, a moça de óculos escuros tentou de novo o mesmo número: recebeu a mensagem, após o sinal etc. Não deixou recado.

A escolha da palavra “etc.” evita o uso do truísmo, também conhecido como lugar-comum, ou, até mesmo, nos conduz psicologicamente até ele. As gravações que ouvimos em chamadas telefônicas são universalmente conhecidas e não há definição melhor para expô-las por completo, senão pelo uso de “etc.”. Além disso, o contexto gera uma antítese:

tentar o número, receber a mensagem (ato realizado) e não deixar recado (ato não realizado).

48. Por trás das lentes dos óculos escorreram duas confissões, dois adiamentos, duas resignações. Que o vento marinho secou, para que, fossem o que fossem, as lágrimas se confiassem apenas à epiderme, em invisibilidade (e não aos passantes, em autocomiseração).

Num único pensamento, nota-se a correlação entre várias figuras de linguagem. A primeira é a inversão – que, por ser simples, não pode ser considerada um hipérbato, nem uma anástrofe – em “escorreram duas confissões”, com o predicado antecedendo o sujeito, mas não impedindo o entendimento da oração; depois, a enumeração e o assíndeto na sequência “duas confissões, dois adiamentos, duas resignações” e a anáfora contida no numeral (duas/dois); por último, a metáfora que compreende tudo isso, comparando as lágrimas com substantivos abstratos que as proporcionam, gerando inclusive uma metonímia de efeito pela causa. Como se já não bastasse, o fragmento se encerra com uma prosopopeia, dando às lágrimas a capacidade de confiar em algo (no caso, a epiderme).

49. Fazia algum frio na praia. Mas as meninas suavam na aula de vôlei.

Nesta passagem, o substantivo incontável “frio” se transforma em algo contável: “algum frio”, apontando que a temperatura não estava tão baixa, talvez devido ao fato de estarem no litoral, onde a altitude é zero, e transformando um fator climático do ambiente em uma espécie de personagem coadjuvante. Eis que ele é responsável pela antítese a ser descrita a seguir: fazia frio; as meninas suavam.

50. Na hora do saque, a mais baixinha olhou para o lado, viu a mulher ali, no banco do calçadão. De óculos escuros, guardando na bolsa um telefone celular.

A descrição da mulher que está sentada no banco do calçadão não ocorre de maneira contínua, visto que há um ponto separando a personagem da atitude que a caracteriza. Isso torna o pensamento “quebrado”, desarmônico – assemelhando-se ao sentimento de desarmonia da personagem, que passava por uma frustração.

51. A menina aprumou seu corpo ansioso e desarmônico, antecipou a trajetória da bola e a elegância com que furaria o bloqueio das adversárias e cairia enfim sobre a areia, modestamente triunfal.

A expressão acima, além da hipálage, localizadas em “corpo ansioso”, dando ao corpo uma característica psicológica da personagem (a ansiedade), também está composta de muitas metáforas. O primeiro caso é, inclusive,

uma curiosa mescla de metáfora com prosopopeia, na expressão “trajetória da bola”, como se a bola houvesse determinado um caminho para seguir; outro caso parecido está na palavra “elegância”, atribuindo uma característica humana a um acessório esportivo, o que também ocorre ao finalizar o trecho com o adjunto adverbial “modestamente triunfal”. Por último, identifica-se uma metáfora cotidiana (arrisca-se a defini-la como catacrese) no verbo “furar”, sendo utilizado com sentido conotativo.

52. Os músculos de seus braços ondularam, a mão direita fez o que tinha de fazer, e a bola de vôlei raspou o vento até se encontrar com a rede. Em cheio. Beijo assustado de um par que não se quer.

Verifica-se o uso da prosopopeia ao atribuir ações para os músculos (ondular), para a mão (fazer o que tinha que fazer) e para a bola de vôlei (raspar o vento). Nesse último caso, encontra-se uma metáfora, caracterizada pelo verbo “raspar” com o sentido de “atravessar ferozmente”. Por fim, nota-se a imagem metafórica da bola se encontrando com a rede, marcada pela expressão “beijo assustado de um par que não se quer”.

53. Dentro do ônibus, o rapaz de cabelo comprido viu de relance o jogo. Registrou na periferia da consciência: a menina errou o saque.

Percebe-se que a catacrese é apresentada na expressão “periferia da consciência”, gerando uma imagem metafórica de que a situação não foi assimilada pelo personagem como algo importante, mas sim supérfluo, tanto que foi processado em uma área afastada do cérebro, e não na região principal.

54. Depois ele continuou pensando com força no corpo de uma mulher, a sua namorada, a barriga que ia começar a crescer, a outra pessoa que estufaria essa barriga por dentro com um ímpeto de maré.

O ato de pensar não gera esforço físico, portanto, a expressão “pensar com força” representa uma metáfora correspondente a pensar bastante, refletir intensamente, raciocinar sobre determinado assunto em especial. A seguir, nota-se a enumeração, com o posicionamento de diversos elementos sendo separados unicamente por vírgula (assíndeto) até que, no final, se torna uma gradação por representar uma ação distinta da inicial. A epanadiplose é produzida com a repetição da palavra “barriga”, ora no início de um dos elementos (“barriga que ia começar a crescer”), ora no fim de outro elemento (“a outra pessoa que estufaria essa barriga”). O período é finalizado com uma metáfora, relacionando a velocidade do crescimento do feto durante a gestação à agilidade com que a maré sobe ao entardecer.

55. Ele via o próprio reflexo na janela do ônibus, superposto ao drama lento lá fora. Palimpsesto: cidade, homem que vai ser pai, medo de ser homem e de ser pai, mas também traço do rosto que caberá ao filho (à filha).

A imagem simples do reflexo no vidro é o primeiro recurso imagético utilizado pela autora nesta passagem, seguido da metáfora representada pela palavra “palimpsesto”, dando a entender que o acontecimento apresentado foi encoberto por outro, que foi encoberto por outro. Ao fazer essa menção, identifica-se um epânodo na repetição das palavras “homem” e “pai”, sem uma ordem estruturalmente definida, no trecho: “homem que vai ser pai, medo de ser homem e de ser pai”. Também nota-se uma catacrese, na expressão “traço do rosto”, representada pela palavra “traço”, que já se tornou comum nesta situação de se referir à feição corporal. Por fim, a autora faz uso dos parênteses para marcar uma incerteza, a do sexo do bebê que está para nascer.

56. Se for menino, pode ser Mick. Se menina, Marie. Ele sorriu: que ideia. Foi o seu primeiro sorriso de pai.

Um zeugma pode ser identificado na expressão “se menina”, em que o verbo “for” é omitido da expressão para evitar uma repetição desnecessária do pensamento. Nos nomes sugeridos pelo pai, nota-se a presença de estrangeirismo, respectivamente, anglicanismo e galicismo.

O efeito provocado com a utilização de um nome próprio em língua inglesa e outro em língua francesa pode ser: (i) indeterminar o espaço em que o conto se desenvolve, sem que necessariamente seja o Brasil; (ii) insinuar que, em geral, quando se tratam de nomes de bebês, os brasileiros pensam primeiramente em nomes estrangeiros por considerarem o som da palavra mais pomposo, além de criar uma crítica a respeito dessa situação. Outro recurso estilístico que merece foco é a transcrição do pensamento do personagem sem que haja algum elemento gráfico, como aspas, indicando seu início ou seu fim, ou itálico; há apenas os dois pontos para diferenciar a voz do narrador: “ele sorriu” do discurso mental do personagem: “que ideia”. Este fragmento finaliza com a imagem simples “sorriso de pai”, rotulando um tipo de sorriso.

57. A moça de azul ao seu lado viu o reflexo. Um sorriso desconhecido que ela deixou onde estava, mas que sem querer copiou na memória.

Neste fragmento, identifica-se uma hipálage, na expressão “sorriso desconhecido”, atribuindo ao sorriso uma característica que é da pessoa, fazendo uso do gesto facial para mencionar que não conhecia o personagem. O período tem uma forte representação imagética, enfatizado pelas metáforas “deixou onde estava”, causando um sentimento lúdico de que seria possível arrancar o reflexo

de um vidro, e “copiou na memória”, associando simpaticamente a memória a uma máquina de xerocópia.

58. A moça desceu no ponto seguinte. Chegou ao portão, pediu informações. Foi cruzando aqueles espaços estranhos, o pátio vazio, os corredores largos, encontrou o banheiro, sentiu a água fria.

Este trecho é formado quase que totalmente de gradações e enumerações. As gradações podem ser identificadas pelas diversas ações expostas em sequência: chegar, pedir, cruzar, encontrar, sentir; enquanto a enumeração é notada pelos elementos em série: espaços, pátio, corredores, banheiro, água. Em todos os casos, verifica-se a presença do assíndeto, já que os termos são ligados unicamente por vírgulas. Há, pela primeira vez no conto, uma elipse: a do gesto de lavar o rosto, que pode ser percebida em “encontrou o banheiro, sentiu a água fria”.

59. Suspirou longamente um suspiro deserto e foi até onde era esperada.

Para enfatizar a ação de respirar fundo, a autora utiliza um pleonasma, coincidindo um verbo e um objeto direto da mesma origem: “suspirou (...) um suspiro”, bem como faz uso de uma hipálage – “suspiro deserto” – para situar que ninguém esteve com ela, enquanto tinha seu momento de compaixão.

60. Equus caballus. Homo sapiens sapiens. O veterinário e a moça de azul trocaram um olhar e um cumprimento.

O momento é iniciado por uma anáfora, ou seja, a repetição do nome das espécies do cavalo e do ser humano, respectivamente, onde também percebemos a presença de estrangeirismo e metonímia, como mencionado anteriormente. O que chama atenção no fragmento é a metáfora “trocaram um olhar e um cumprimento”, em que a conotação do verbo “trocaram” é responsável por simular um sentimento recíproco entre veterinário e sua (supostamente) assistente (ou dona do animal – a função desta personagem não é mencionada no texto).

61. As outras pessoas abriram espaço. As pontas dos dedos do homem continuavam alisando a pequena área logo acima do focinho do animal, e o toque se propagava em espasmos.

Uma metáfora cotidiana se apresenta na expressão “abriram espaço”, causando a representação imagética de que as pessoas se afastaram para que a moça de azul pudesse passar. Novamente, nota-se a inadequação gramatical em “pontas dos dedos”, que também pode ser justificada pela tentativa de se equiparar ao nível popular de linguagem. Por fim, há uma prosopopeia em “o toque se propagava”, atribuindo ao gesto (inanimado) uma ação animada.

62. Os dedos da moça de azul encostaram nos seus, susto-segredo, enquanto a seringa esvaziava um milagre dentro do corpo enorme, que no entanto estava como que transpassado de vazios.

Outra inadequação gramatical, também justificada pela presença do nível popular de linguagem, aparece em “encostaram nos seus”, uma vez que o correto, segundo os padrões da norma culta da língua portuguesa, seria “encostaram os seus” ou “encostaram-se aos seus”. O neologismo “susto-segredo” presenteia o leitor com uma expressão totalmente concisa, resumindo a reação dos personagens proveniente do contato tátil. Para suavizar o sacrifício da égua de corrida, a autora faz uso de um eufemismo em: “a seringa esvaziava um milagre dentro do corpo” e justifica a morte em uma comparação: “estava como que transpassado de vazios”.

63. Lady Anne fechou muito devagar os olhos molhados. Enquanto morria, o mundo que enxergou foi denso, um mundo ágil, a galope, inteiramente alazão tostado.

No final do conto, a autora abusa das metáforas em: “mundo denso”, “a galope”, “alazão tostado”, usando elementos tipicamente equinos para caracterizar o mundo. Com a presença de tantos adjuntos adnominais, considera-se que ocorre uma enumeração.

64. Lady Anne cruzou a linha de chegada em primeiro lugar.

O texto se finaliza em uma metáfora, comparando a lúgubre morte da água de corrida com uma alegre chegada vitoriosa. Arrisca-se a dizer que a representação imagética produzida com essa conclusão pode ser comparada a uma antítese, recurso de contrariedade.

8. E a água cruza a linha de chegada

Depois de discorrer sobre as virtudes linguísticas que, conforme Calvino, apenas a literatura pode salvar, conclui-se que, para uma produção escrita de qualidade, devem ser levadas em consideração: (i) a escolha de palavras que façam com que a situação descrita flua harmoniosamente durante a leitura; (ii) a precaução com o uso da adjetivação desnecessária que visa a tornar a leitura maçante; (iii) o planejamento do que será escrito para que a narração não desvie do propósito inicial; (iv) a capacidade de provocar a faculdade imaginativa do leitor por meio da visualização dos fatos; (v) a relevância em acrescentar informações enciclopédicas para que a leitura possa, além de divertir, ser responsável por algum tipo de educação.

Inferese, também, que o estilo de escrita de Adriana Lisboa, além de atender às diretrizes supracitadas, é significante do ponto de vista estilístico, pois está carregado de elementos figurativos que enriquecem a densidade de sua

obra. Assim, finaliza-se o trabalho com a consciência de que a obra de Adriana Lisboa, além de ser uma presença marcante na Literatura Brasileira Contemporânea, também pode servir de estudo para outras investigações sobre narrativas, visando o teor da linguagem e o poder de cognição.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GUIMARÃES, Hélio Seixas de. **Figuras de linguagem: teorias e práticas**. São Paulo: Atual, 1988.

HENRIQUES, Cláudio Cezar. **Estilística e discurso: estudos produtivos sobre texto e expressividade**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

JENSEN, J. Vernon. **Metaphorical Constructs for the Problem-Solving Process**. *The Journal of Creative Behavior*, 1975.

LISBOA, Adriana. Lady Anne. **Revista Bravo!**, nov. 2005.

SUHAMY, Henri. **As figuras de estilo**. Trad. Maria de Fátima Ferreira da Silva. Porto (Portugal): Rés, 1994.

CAPÍTULO II*

Narrativa, estilo e cinema dinamarquês

1. A semasioestilística do homoerotismo juvenil no audiovisual

Narrativas adolescentes, quando são eróticas, conseguem despertar o interesse do público-alvo com mais facilidade. Aqui, consideramos erótico não somente o relacionado ao ato sexual, mas o que, “como forma específica de linguagem, transcende o ato sexual para invadir a consciência” (SILVA, 2007, p. 76). Ao definir o erotismo como uma forma de comunicação, Míriam Cristina Carlos Silva (2010, p. 17) mostra que a linguagem erótica é “capaz de abraçar o destinatário de forma concreta, sinestésica, materializando-se através de uma aproximação com o seu objeto, como se fosse possível ser aquilo que define ou nomeia”.

Entendemos o homoerotismo, portanto, como uma forma de conquista, uma relação harmoniosa, entre pessoas ou demais seres do mesmo gênero, podendo ambas estar concentradas na narrativa ou, até mesmo, na relação obra-espectador. O termo, por sua vez, é mais usado como um

* Capítulo originado de estudo prévio publicado em:

HERGESEL, J. P. A antítese dos corpos: os opostos que se atraem na narrativa homoerótica juvenil *Você Não Está Sozinho*. **RUA. Revista Universitária do Audiovisual**, ano 8, v. 1, p. 1-11, 2013.

sinônimo atualizado de homossexualismo ou homossexualidade, dado que estas duas palavras remetem ao século 19, quando da sua criação (PAIVA, 2007).

Segundo Cláudio Cardoso de Paiva (2007), “a história do cinema tem mostrado como o homoerotismo foi sendo diagnosticado como anormalidade, doença, desvio, sendo sistematicamente associado à loucura”. Acredita-se, no entanto, que há exceções e, como um dos principais objetivos deste trabalho, apresenta-se uma delas: a relação entre os protagonistas do filme dinamarquês *Você Não Está Sozinho* (*Du er ikke alene*, direção de Ernst Johansen e Lasse Nielsen, 1978).

O filme, cujo cenário é uma escola interna apenas para jovens do sexo masculino, foca-se na história de dois garotos: Kim, de 12 anos, filho do diretor do colégio e dono de um sorriso muito carismático que demarca o personagem; e Bo, de 15 anos, estudante do colégio que se torna o melhor amigo de Kim. Juntos, os dois experimentam as aventuras da adolescência, desde festinhas à base de bebidas alcoólicas a dramas juvenis como a descoberta da sexualidade.

Utiliza-se como recorte a cena que vai dos 28’59” aos 31’06” (VOCÊ..., 2012), na qual fica evidente, por meio da relação homoerótica presente tanto no diálogo como no contato dos corpos, o início de uma paixão adolescente entre os garotos. Propõe-se uma análise fílmica com base em Vanoye e Goliot-Lété (1994). Assim, objetiva-se discutir o uso da antítese como principal recurso expressivo para

poetização da sequência, partindo do ponto de vista da semasioestilística.

A semasioestilística, conforme o próprio nome induz, é o campo de estudo que engloba a semasiologia e a estilística. Com isso, defendemos que “os valores expressivos/impressivos também podem atuar no campo dos pensamentos e sentimentos” (HENRIQUES, 2011, p. 148). Dentro da semasioestilística, portanto, encontram-se as figuras semânticas – entre elas, a antítese.

Compondo em conjunto com o paradoxo e o oximoro o grupo denominado *contraste*, que “consiste em explorar com expressividade palavras e ideias de campos semânticos opostos ou excludentes” (HENRIQUES, 2011, p. 148), a antítese “explora a oposição entre duas ideias”, geralmente em elementos opostos ou que não interfiram entre si – diferente do paradoxo e do oximoro, que conciliam “duas ideias opostas de modo a contrariar o senso comum”.

Na visão da dialética hegeliana, a antítese é vista como a negação de uma tese, como uma contradição a uma afirmação — “à tese *Todas as coisas são ser* deve ser contraposta a antítese *Todas as coisas não são ser* ou *Nada é ser*” (LIMA, 1994, p. 443). Para Carlos R. V. Cirne Lima (1994), tanto a tese como a antítese são declarações falsas, mas, quando unidas, têm grande relevância e justificam-se, pois “opostos contraditórios, quando somados, totalizam o universo” (p. 444).

Assim, dado que “não há uma modalidade de linguagem o suficientemente correta que possa traduzir o sentido das experiências afetivo-sexuais” (PAIVA, 2007, p. 15), oferece-se este pensamento sobre o homoerotismo no cinema juvenil e o uso da semasioestilística como proposta para refletir sobre – ainda que seja somente uma parcela de – a poética inserida em uma narrativa audiovisual que aborda a descoberta da sexualidade nos anos iniciais da adolescência.

2. A antítese como recurso expressivo: algumas observações

Uma relação homoerótica – com inserção do ato sexual, inclusive – que tem a finalidade de contribuir para autodescoberta da sexualidade pode ocorrer antes mesmo da puberdade. Marcelo Santana Ferreira (2004) comenta que “é cada vez mais cedo que se experiencia, no caso das sexualidades masculinas, o corpo de um outro homem” (p. 45), mas explica que isso “nem sempre será a elaboração de uma identidade homossexual ou mesmo a identificação de si mesmo como homossexual”.

Ao remeter à era medieval, por exemplo, vê-se que existia uma “ideia de que a juventude é uma época de rebeldia e mesmo da existência de uma sexualidade não inteiramente controlável” (FERREIRA, 2004, p. 45). Essa visão de normalidade, no entanto, foi dissolvida com o

tempo e, em meio à burguesia, as experimentações homossexuais já eram feitas de forma clandestina.

Para romper o grande tabu da preocupação em abordar o tema com os adolescentes, surgiu o filme dinamarquês *Você Não Está Sozinho*. Embora no Brasil a obra tenha sido censurada para menores de 18 anos – talvez pelas cenas de nudez infantojuvenil, de insinuações sexuais e de ingestão de bebidas alcoólicas –, a intenção da narrativa é claramente atingir o público com idades entre 12 e 15 anos, em especial o do sexo masculino.

Focada na descoberta do corpo e na tentativa de apresentar ao espectador as dúvidas com relação à puberdade, a narrativa apresenta o dia a dia de diversos garotos adolescentes que vivem em um colégio interno e sempre se encenam por possuírem revistas e filmes pornográficos e por escaparem para aventuras no campo, com direito a bebidas alcoólicas e flertes. De forma sensível, a narrativa não se prende ao físico, mas também ao sentimentalismo, revelando cenas em que os garotos choram por saudades da família ou que desabafam sobre alguma paixão fora da escola.

Como proposta de compreensão da forma “doce, lírica e honesta” que, segundo a sinopse da quarta-capa do DVD, é utilizada para compor a narrativa, apresenta-se uma leitura estilística, com ênfase no uso da antítese, de uma das cenas mais relevantes do filme: o momento em que Kim e Bo tomam banho juntos e, enquanto se ensaboam, conversam sobre mudanças físicas e sexualidade.

3. O preto no branco: do vestido ao descoberto

A cena se inicia em um plano detalhe, apresentando o pé esquerdo de Bo coberto por uma meia preta. Kim está tirando a meia. Pelo senso comum, tem-se o pé esquerdo como símbolo da má sorte; iniciar a cena com o pé esquerdo presume que algo poderá sair do controle. Além disso, para Jean Chevalier & Gheerbrant (2012, p. 696), “o pé é um símbolo erótico, de poder muito desigual, mas particularmente forte nos dois extremos da sociedade”. A meia, por sua vez, está cobrindo esse desejo sexual – até que ele é descoberto.

Nota-se, também, a primeira antítese da sequência: o preto da meia contrastando com o branco da pele e do azulejo do banheiro. Para Chevalier e Gheerbrant (2012), o preto e o branco são opostos, mas são iguais em valor absoluto, pois podem “situar-se nas duas extremidades da gama cromática (...) [e o preto] torna-se então a ausência ou a soma das cores” (p. 740). Aqui, tem-se ainda a formação de uma síntese, ou seja, a negação da negação, e que surge após a comprovação da falsidade da tese e da antítese (LIMA, 1994).



Figura 1. Registro do frame 28'59" do filme.

Antes de o pé ser totalmente descoberto, a câmera faz um percurso de subida, mostrando que Bo ainda está de calça jeans, porém já se encontra sem camisa. Nota-se, então, outra antítese: os membros inferiores vestidos e o tronco descoberto, e entende-se que isso gera um equilíbrio, de que a retirada das vestes deve ser feita vagarosamente e por partes. A câmera foca o rosto de Bo, com sua expressão séria e os olhos observadores.

Kim é apresentado em outra câmera, em plano conjunto. A linha dos azulejos remete aos meridianos e o garoto está centralizado. Kim usa uma camisa de manga-longa marrom e short azul. O olhar está direcionado para baixo e ele abre o zíper do short. Revela-se a cueca cor bege estampada. Ele deixa o short no chão. Como antítese, verificamos a manga-longa como vestimenta para o frio e o short como vestimenta para o calor; além disso, há a relação

entre fechado e aberto, no objeto do zíper – em analogia, o que até então era secreto será revelado.

Kim começa a tirar a camiseta, desajeitadamente, iniciando pelas mangas (característica de criança). Revela-se o umbigo. Para Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 659), “o ônfalo é universalmente o símbolo do centro do mundo”, ou seja, ao revelar o umbigo de Kim, entende-se que a narrativa passará a ser centrada nele a partir daquele ponto: excluem-se os outros garotos, as outras ações; o cotidiano de Kim torna-se (ou reforça-se a ideia de que é) o *plot* principal da trama.

Bo é apresentado novamente pela câmera inicial, em primeiro plano, destacando a rotatividade dos olhos, que observam Kim de cima a baixo, configurando outra antítese – desta vez, compreende-se que o recurso é utilizado para representar que a noção do que está ocorrendo não pode ser observada de apenas um ângulo, mas sim em dimensão geral. A expressão mantém-se séria.

Kim é apresentado em outra câmera, já terminando de tirar a camiseta. Kim joga a camiseta no chão, como fez com o short, e posiciona as duas mãos para tirar a cueca, segurando-a na parte da frente. A mão faz a volta, e ele desce a cueca pelas laterais. Revela-se a região genital, o corpo se curva para fazer a cueca passar pelas pernas, e o olhar do garoto, que precede o sorriso marcante, dirige-se a Bo. Para Chevalier e Gheerbrant (2004, p. 418), o pênis é “símbolo do poder gerador” ou, de forma mais dirigida à narrativa, símbolo da masculinidade.

Quanto à expressão facial dos garotos, observamos uma nova antítese: o sorriso em contraste com a seriedade. Entende-se que o sorriso de Kim indica a naturalidade para ele no ato de se despir na presença de um amigo também do sexo masculino; enquanto isso, para Bo, mais velho e com pensamentos mais maduros, assistir ao amigo sem roupa é uma espécie de surpresa, admiração.

4. O falo na tela: o belo e a fera

Um corte seco, e o chuveiro é exibido em plano detalhe. É um objeto pequeno, praticamente um cano metálico com curvatura em 90°, com a água caindo também de forma estreita. A câmera desce na mesma direção da água e focaliza Bo em primeiro plano. Ele está molhado, de olhos fechados e boca aberta. Água escorre pelo queixo. Em seguida, ele cospe a água que entrou na boca, mas torna a abri-la.

Se levarmos em consideração os planos anteriores, estabelecemos uma antítese do seco e do molhado. Consideramos o conceito de que “longe de significar falta de coração, o seco encobre o fogo da paixão. O seu oposto, a água, é a morte da alma” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 808). Fica a dúvida: qual é a “alma” que morre nos jovens ao serem molhados? Sustenta-se a hipótese de que essa alma se refere à pureza de ambos, que passará a dar lugar para aos assuntos sexuais.

Kim é apresentado em outra câmera. Ele está molhado, cabisbaixo, de boca cerrada, passando sabonete pelos ombros. A cabeça, que está perfilada, levanta-se, o garoto abre os olhos e sorri para o que está à sua frente. Mas continua se esfregando.

Outra câmera exhibe, em plano conjunto, com um pouco mais de distância, o espaço em que os garotos estão. É possível vê-los entre as paredes de azulejo. Há o pedaço de uma pia e de um espelho no enquadramento. Kim é exibido inteiro, mas Bo só é apresentado em seu lado direito. Percebe-se que ambos estão nus. Kim está semiagachado e esfrega as pernas, enquanto Bo esfrega as mãos na altura do tórax. A velocidade é a mesma: rápida. Bo entra totalmente em cena, a câmera sobe levemente, e Kim fica de perfil. Apenas aos 29'39", é possível enxergar a região genital de ambos, em contraste.

Nota-se, aqui, uma série de antíteses. A primeira é com relação à altura das mãos: as de Kim estão abaixo da cintura, na região das pernas, enquanto as de Bo estão acima da cintura, na região do tórax. Para Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 592), “a mão é às vezes comparada com o olho: ela vê”; assim sendo, ao lavá-la, estão sendo limpos os olhos para que as situações possam ser compreendidas.

Outra antítese é quanto à postura dos garotos: Kim está praticamente agachado, enquanto Bo está com a coluna ereta. A postura ereta é “o primeiro e mais importante dos critérios comuns à totalidade dos homens e a seus ancestrais” (CHEVALIER; GHEENBRANT, 2012, p 946),

enquanto a postura curvada “é o resumo mais adequado da evolução pela qual uma espécie animal diferenciou-se radicalmente das outras, dando início a um processo que resultaria, um dia, na bipedia e na postura ereta própria do homem” (CHEVALIER; GHEENBRANT, 2012, p 947). Pode-se estabelecer uma analogia, portanto, entre a evolução humana e o desenvolvimento provocado pela puberdade: Kim é pré-púbere e, assim, ainda está na fase curvada; Bo já é pós-púbere e, conseqüentemente, encontra-se em postura ereta.

Checa-se essa abordagem da fase púbere no momento em que os pênis entram no enquadramento e ocorre a antítese entre o pênis infantil (ainda não desenvolvido, belo, delicado), e o pênis adolecido (com pelos ao redor, feroz, viril). Sobre isso, Chavalier e Gheenbrant (2012, p. 705) dizem que o pelo é “símbolo da virilidade, benéfico se se encontra apenas sobre uma parte do corpo”, que é o que ocorre na cena. Sobretudo, fica a ideia de que, acima de qualquer orientação, os personagens são biologicamente do sexo masculino. Por fim, ainda há uma antítese dos corpos: Kim totalmente franzino e Bo encorpado e com músculos.



Figura 2. Registro do frame 29'39" do filme.

O pênis de Kim desaparece de cena, mas o de Bo continua no enquadramento. Kim está esfregando o tórax, e Bo continua esfregando as mãos. Bo faz a pergunta: “Você nunca lava o pênis?”. Ambos passam a lavar as genitais, estabelecendo, desta forma, uma relação verbo-visual. Kim responde: “Claro”, enquanto Bo está esfregando o abdome. Bo indaga: “Não, me refiro puxando o prepúcio” e modifica a expressão facial, com um sorriso. Kim, ainda lavando o pênis, pergunta: “É necessário?”, e Bo explica: “Sim, por que se não, fede” (sic). Ambos direcionam o olhar para o pênis de Kim.

Neste início de diálogo, o assunto sobre sexualidade e higiene é abordado de forma natural e, aparentemente, didática, com o garoto mais velho ensinando o garoto mais novo. Ao se levar em consideração que ambos não são circuncidados, pode-se vincular isso à ideia de Chevalier e Gheenbrant (2012, p. 740) de que “o prepúcio é a

materialização da alma fêmea do homem”, indiciando que, embora os garotos possuam a genitália característica do sexo masculino, têm em si marcas da feminilidade.

5. Enrolando o alisado: a malícia e a ingenuidade

Bo volta à posição em que metade do corpo se esconde. Kim está com o braço ensaboado e tenta lavar as próprias costas. Bo aparece esfregando as mãos e é recebido com a pergunta de Kim: “Me passa sabão nas costas?”. Ele consente, dizendo que “Sim”. Bo se aproxima de Kim pelas costas e passa a lhe esfregar os ombros. A câmera registra Bo em primeiro plano e, à esquerda, apresenta parte da cabeça (perfil) de Kim. É possível perceber os diferentes tipos cabelos: Kim, liso; Bo, enrolado.

Os cabelos, “assim como as unhas e os membros de um ser humano, possuem o dom de conservar **relações íntimas** com esse ser” (CHEVALIER; GHEENBRANT, 2012, p. 153). O contraste entre os cabelos, numa cena predominantemente homoerótica, estabelece um equilíbrio na relação íntima entre Bo e Kim. Além disso, compreendemos que os cabelos dos garotos, “atando o ramalhete de virtudes da alma, é a vontade e o amor” (CHEVALIER; GHEENBRANT, 2012, p. 156).



Figura 3. Registro do frame 30'00" do filme.

Bo pergunta: “Você tem educação sexual em seu colégio?”. Kim vira-se e, com cara de surpresa, pergunta: “Que se aprende nessas aulas?”. O rosto de Kim permanece no enquadramento enquanto Bo responde: “A evitar ter filhos”. Kim exhibe novamente o sorriso marcante e comenta: “Isso eu já sei”. A mão de Bo continua esfregando o ombro direito de Kim, como se passasse a impressão de carinho.

Novamente, as mãos assumem um significado relevante para o texto. Ao posicionar as mãos sobre os ombros de Kim, Bo assume uma relação de atividade e passividade entre os garotos. Chevalier e Gheenbrant (2012, p. 592) explicam que “a mão é como uma síntese, exclusivamente humana, do masculino e do feminino; ela é passiva naquilo que contém; ativa no que segura”.

A conversa continua, com o rosto de Kim no enquadramento, em primeiro plano, e Bo acrescenta:

“Aprende também como se masturbar”. O sorriso de Kim é substituído por uma expressão de dúvida seguida da pergunta: “Se masturbar?”. Bo explica: “Bater uma punheta”, e Kim, demonstrando estar sem graça e meio deslocado, sorri novamente e consente: “Ah, isso!”. Bo continua a conversa, insistindo no assunto: “Se pode fazer de muitas formas diferentes”. Kim tenta desviar o assunto: “E o que mais se aprende?”, com olhar de curiosidade. Conclui-se que ocorre uma antítese de relações: ingenuidade, por parte de Kim, e malícia, por parte de Bo.

6. Entre o ainda não chegou e o já foi: o pré e o pós-púbere

O rosto de Bo é enquadrado: os olhos bem abertos, a boca em forma de bico, o pescoço girando a cabeça para os lados como se estivesse tentando se lembrar de algo. Bo então revela com sorriso torto: “Que o sexo é maravilhoso”. E abraça Kim, posicionando os lábios na orelha do garoto. Consideramos, aqui, uma antítese na comunicação: a aproximação da boca, representando a fala, ao ouvido, representando a audição; em outras palavras, Bo está ali para falar, passar informações ou ordenar, e Kim, para escutar, aprender, obedecer – situação que alonga a relação de atividade/passividade supramencionada.

Bo fecha o sorriso e acalma os ânimos, como se estivesse compreendendo o que acontecia, e desvia o assunto: “Me passa o xampu?”. Kim entrega-lhe: “Toma”.

E Bo agradece: “Obrigado”. A câmera se mantém fixa enquadrando o rosto de Bo em primeiro plano durante toda a ação. Bo fecha os olhos bem forte e esfrega os cabelos com as duas mãos, fazendo espuma.

O foco corta-se para Kim, em plano americano. Debaixo do chuveiro, ele agita o frasco de xampu com a mão direita, automaticamente remetendo ao ato da masturbação. Kim fecha os olhos delicadamente e abre a boca antes de despejar xampu na cabeça, com os dois braços levantados, exibindo o tórax franzino e as axilas sem pelos (marco da infância). Notamos, nesses dois momentos, uma antítese entre a obrigação de Bo em lavar os cachos e a diversão de Kim ao massagear os fios.

A cena corta para Bo, em plano americano. Ele esfrega o rosto com as mãos, mantendo a expressão de seriedade, mas dá uma risada ao olhar para Kim e exclama: “Que porra está fazendo?”. Ocorre, portanto, uma transformação na expressão facial e, conseqüentemente, uma antítese entre a seriedade e o riso – como já mencionado, a relação entre sorriso e rosto sério perpassa toda a narrativa.

Kim é apresentado em outra câmera, em plano geral, sentado no chão do banheiro, com muita espuma ao redor. Kim brinca na espuma, jogando-a para o alto enquanto repete a fala de Bo: “Uau, o sexo é maravilhoso!”. Eis, então, a última antítese da seqüência – a inocência de Kim contrastando com a maturidade de Bo – e a imagem que

frisa a distinção entre a infância, o pré-púbere, e a adolescência, o pós-púbere.



Figura 4. Registro do frame 31'06" do filme.

Vale, ainda, destacar nesta leitura a presença da nudez masculina infantojuvenil como forma de poesia. Ainda que, para muitos espectadores, a amostragem do falo dos meninos possa provocar incômodo, o simbolismo do nu, neste caso, está relacionado à “pureza física, moral, intelectual, espiritual” (CHEVALIER; GHEENBRANT, 2012, p. 645), uma vez que, em nenhum momento, é possível notar a “ vaidade lasciva, provocante” em prol da apelação.

7. Para encerrar este pensamento...

Conforme a leitura apresentada a respeito desta cena que vai dos 28'59” aos 31'06” do filme dinamarquês *Você*

Não Está Sozinho (*Du er ikke alene*, direção de Ernst Johansen e Lasse Nielsen, 1978), a descoberta da sexualidade é tratada de forma gentil, sensível, abusando das simbologias e das virtudes estilísticas de pureza e naturalidade, notadas nas imagens e nos diálogos, texto verbal e não verbal.

Tais recursos estilísticos utilizados levam a crer que, ao tratar o homoerotismo no cinema juvenil, a narrativa, produzida no estilo *coming-of-age story*, faz uso de uma linguagem acessível (inclusive recomendada) à respectiva faixa etária. Entende-se, acima de tudo, que a relação entre Kim e Bo não configura um apelo sexual – não há ereções, masturbações, toques sensuais, plebeísmos linguísticos ou qualquer outra forma de obscenidade –, e sim uma aproximação natural entre dois garotos que passam pela fase da autodescoberta.

Quanto ao uso da aproximação de elementos opostos (o preto e o branco; o sorriso e a seriedade; o vestido e o descoberto; o seco e o molhado; o liso e o cacheado; a inocência e a malícia; o pré-púbere e o pós-púbere; etc.), que caracteriza o uso de antíteses, esta pode ser uma forma de remeter ao estado de espírito e às incertezas geradas na mente de um adolescente: ora segurança, ora dúvida; ora alegria, ora tristeza; ora necessidade, ora desejo; ora sim, ora não.

Por fim, defende-se que a quebra de tabu presente nesta obra revela que o cinema juvenil não se limita a construções clichês e prosaicas, mas pode abordar diferentes assuntos (inclusive relações homoeróticas entre

dois garotos menores de idade) sem restrições; tudo depende da forma como a narrativa é desenvolvida e de quais são os recursos estilísticos utilizados para auxiliar na construção da poética.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. **Dicionário de símbolos**. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

FERREIRA, Marcelo Santana. Experiência homossexual e juventude: perspectivas novas para uma análise. In: RIOS, Luís Felipe et al. **Homossexualidade: produção cultural, cidadania e saúde**. Rio de Janeiro: ABIA, 2004.

HENRIQUES, Claudio Cezar. **Estilística e discurso: estudos produtivos sobre texto e expressividade**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

LIMA, Carlos R. V. Cirne. Carta sobre dialética: o que é dialética? **Síntese Nova Fase**, v. 21, n. 67, 1994. Disponível em: <<https://goo.gl/yGmqBM>>. Acesso em: 06 jul. 2013.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. Imagens do homoerótico masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade. **Revista Bagoas**, v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/y8yDb6>>. Acesso em: 06 jul. 2013.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. **Comunicação e cultura antropofágicas: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana**. Porto Alegre: Sulina; Sorocaba: Eduniso, 2007.

_____. **A pele palpável da palavra: a comunicação erótica em Oswald de Andrade**. Sorocaba: Provocare, 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002.

VOCÊ não está sozinho (*Du er ikke alene*, 1978). Direção de Ernst Johansen e Lasse Nielsen. Cult Classic: 2012.

CAPÍTULO III*

Narrativa, estilo e videoclipe

1. Análise estrutural todoroviana em narrativas audiovisuais

Tzvetan Todorov (1939-) é um linguista e filósofo nascido na Bulgária e radicado na França, mas cujas obras circulam o mundo e caracterizam seu renome. Entre seus livros mais difundidos estão os acadêmicos, geralmente centrados no estudo da Narratologia pelo viés do estruturalismo, e cujo propósito está em entender as características comuns e pertinentes à narrativa enquanto forma de expressão.

Reconhece-se, não obstante, que sua teoria é, prioritariamente, aplicada a narrativas verbais e escritas consideradas peças artísticas, isto é, a textos de cânones literários reconhecidos universalmente. Pensando nisso, surge uma indagação: o estruturalismo, afinal, pode também ser uma metodologia indicada para o estudo de narrativas audiovisuais contemporâneas sem compromisso artístico?

* Capítulo originado de estudo prévio publicado em:

HERGESEL, João Paulo; SILVA, Míriam Cristina Carlos. Análise estrutural todoroviana do tecido narrativo confeccionado em *Record* (direção de Mess Santos, 2014). **Comunicação & Inovação (Online)**, v. 17, p. 87-101, 2016.

Este trabalho, portanto, teve como objetivo aplicar a teoria todoroviana em um videoclipe juvenil brasileiro, a fim de detectar se, por meio da compreensão das categorias narrativas, é possível chegar a uma análise relevante para o produto. O objeto adotado por esta pesquisa é o vídeo *Record* (direção de Mess Santos, 2014), clipe musical de Thalles Cabral, disponibilizado na internet no mesmo ano de sua produção.

2. *Record* enquanto narrativa midiática

“O que você faria para reencontrar o amor da sua vida?” Esse questionamento, *ipsis litteris*, esteve bastante presente nas redes sociais do ator e cantor Thalles Cabral (por exemplo, o perfil no Facebook: <https://www.facebook.com/ThallesCabral>) no início do segundo semestre de 2014. Tratava-se de uma estratégia de divulgação de seu videoclipe *Record*, produzido pela Movie3 Filmes e disponível na internet desde o mês de setembro. O videoclipe narra as peripécias de Gabriel na tentativa de reencontrar o amor de sua vida.

Narrar é contar uma história, seja ela real ou fictícia, envolta, de alguma maneira, em um discurso idiossincrático que, conseqüentemente, varia de autor para autor. O texto narrativo, portanto, é uma textura feita com lã de vicunha, das mais nobres, composta por retalhos que caracterizam movimentações e envolvem personagens – humanos ou não – em determinada ambientação e com tempo geralmente

demarcado. Por isso, é possível considerar, como matéria-prima do tecido narrativo, as camadas textuais que costuram, com linha dourada, as ocorrências, os fatos e as ações.

Desfiar um tecido narrativo não é tarefa matemática, com uma equação própria, única e exata, cuja solução final é indiscutível; existem diversas formas de trabalhar com esse tipo de material. Marxistas e psicanalistas, por exemplo, segundo Todorov (2006), quando têm em mãos um texto literário para análise, “não estão interessados no conhecimento dessa obra ela mesma, mas no conhecimento de uma estrutura abstrata, social ou psíquica, que se manifesta através dessa obra” (TODOROV, 2006, p. 80). Isso faz que o resultado a que se chegue seja apenas teórico e externo.

Por outro lado, para a neocrítica – movimento de teoria literária que predominou nos Estados Unidos no século 20 e que se preocupou com o conteúdo mais do que com a forma –, a abordagem, ainda na visão estruturalista de Todorov (2006, p. 80), é “visivelmente interna, não terá outro objetivo senão o conhecimento da obra ela mesma; o resultado de seu trabalho será uma paráfrase da obra, que pretende revelar seu sentido melhor do que a obra ela mesma”.

O estruturalismo, em narrativas midiáticas, por sua vez, também é indicado para análises, pois, para Todorov (2006, p. 80), é uma metodologia que “não se satisfaz com uma pura descrição da obra, nem com sua interpretação em

termos psicológicos ou sociológicos, ou mesmo filosóficos”.

A análise estrutural todoroviana do tecido narrativo, em suma, aproxima-se muito das interpretações literárias e poéticas, já que propõe, nas palavras do teórico, “uma teoria da estrutura e do funcionamento do discurso literário” (TODOROV, 2006, p. 80), independente se o texto se encontra no registro escrito ou em outra forma de manifestação da linguagem.

3. Estrutura

Por mais que existam teóricos pós-estruturalistas questionadores e críticos desse pensamento, que se dissemina em outros livros de Todorov (1970, 1971, 1982), alguns autores ainda se aprofundam nele, como Abdala Júnior (1995) e Vasconcelos (2008). Seus estudos mostram que o texto narrativo é uma obra de alfaiate cuja estrutura pode ser dividida em quatro módulos: (a) exposição – apresentação breve dos personagens, tempo e espaço; (b) complicação – conflito entre os personagens, o que gera tensão; (c) clímax – o momento de maior tensão, parte mais impactante; (e) desfecho: consequências, solução ou conclusão do conflito.

Analisando, desse modo, o videoclipe *Record*, é provável apontar os seguintes momentos como compositores de cada parte:

(a) Exposição: o grupo de garotos jogando futebol e a roda de meninas fazendo dobraduras enquanto veem o jogo; o olhar de Gabriel para Luiza, uma das meninas, e a retribuição desse afeto; o papel que Gabriel pega em seu baú, simbolizando as palavras que ele gostaria de dizer à Luiza.

(b) Complicação: o caminhão de mudança anunciando a Gabriel que Luiza, a amiga de que ele tanto gosta, já não é mais sua vizinha; a decepção do garoto refletida na falta de ânimo para brincar com os colegas; a ideia que ele tem ao olhar para um Guinness Book empoeirado, e as suas diversas tentativas para conseguir quebrar um recorde e ficar famoso.

(c) Clímax: a descoberta de Luiza, já mais velha, de que o amigo de infância está na capa dos principais jornais e nos noticiários da televisão; o desespero da garota para chegar até o local em que Gabriel está oferecendo uma entrevista coletiva; a tristeza no olhar da moça ao perceber que o evento já foi encerrado e a alegria ao esbarrar com o rapaz, sem querer, na saída do prédio.

(d) Desfecho: a aproximação lenta e sensível entre Gabriel e Luiza; a entrega da carta que há tanto tempo ficou guardada; a revelação do que estava escrito – “VOCE É MAIS LEGAL QUE FUTIBOL” (sic) –, em um recuo no tempo, revelando a inocência infantil dos personagens que perdurou até esse momento.

Isso demonstra, previamente, que, por mais contemporânea que seja a narrativa e por mais digital que

seja a mídia pela qual ela se propaga, ela ainda toma por base os elementos essenciais da narrativa clássica.

A narrativa, por sua vez, divide-se em *história* e *discurso*, sendo a primeira “o que é contado”, mais ligada ao conteúdo, e o segundo, “o modo como é contado”, mais voltado à forma. Explanando melhor: a história (o conteúdo) abarca o sentido de evocar uma realidade, expondo acontecimentos que supostamente ocorreram – ainda que ficticiamente – e que podem ser relatados por um livro, um filme, uma conversa oral etc. O discurso (a forma), por sua vez, não compreende os acontecimentos em si, mas a maneira como o narrador permite que o leitor os conheça.

O que se espera dessa estrutura primordial da narrativa, portanto, é que ela dialogue com a expectativa do leitor e, assim, provoque uma tensão, que é responsável por despertar o interesse e prender a atenção. Essa tensão pode surgir na apresentação, minimamente, implícita nos segmentos iniciais, para configurar-se no conflito que será desenvolvido (também conhecido por *nó da narrativa*), conforme é perceptível na análise já realizada aqui.

4. Categorias

O processo de criação da narrativa costuma utilizar como base cinco categorias essenciais, as quais podem ser resumidas pela sigla PENTE. Ainda é comum que sejam acrescidos três elementos facultativos, resultando na sigla

PENTEADO. Seu significado pode ser exposto da seguinte maneira:

Personagens: os seres que realizam as ações.

Enredo: as ações desenvolvidas na diegese (o mundo fictício da narrativa).

Narrador: o foco em 1ª pessoa (“eu”) ou em 3ª pessoa (“ele”).

Tempo: a época e o modo (cronológico ou psicológico) em que e como a situação ocorre.

Espaço: o lugar (físico ou mental) em que a história se passa.

Analepse/Prolepse: as projeções no tempo (retornos ou avanços).

Discurso: as falas produzidas pelos personagens e os diálogos então criados.

Ornamentos: as figuras de linguagem utilizadas para estilizar a tessitura.

Para que seja possível aprofundar o conhecimento acerca de cada uma das categorias elencadas por Todorov – e estendidas por autores da área de comunicação literária –, prevalecem as análises sobre o videoclipe *Record*, cujo roteiro foi confeccionado pelo próprio Thalles Cabral. Tomou-se, aqui, a liberdade de não seguir a ordem estabelecida na sigla PENTE, mas de configurar uma nova escala de conceituações, com a finalidade de facilitar o entendimento acerca desse discorrimento.

5. Tempo

A princípio, é necessário ter em mente que a narrativa conta, sobretudo, com três tipos de temporalidade que se encontram externos ao texto. Mesmo que sejam relevantes para o processo de produção e apreciação da narrativa midiática, eles não ficam evidentes no tecido – caso tal como o dos alfinetes, que auxiliam a cerzideira durante a costura, mas são engavetados após o término da peça. Seriam eles: o tempo do escritor, o tempo do leitor e o tempo histórico.

O tempo do escritor – ou tempo da enunciação – compreende a própria vida do autor, isto é, a idade biológica e as experiências pelas quais ele já passou. Isso mostra, por exemplo, que o estilo de um autor pode se modificar com o passar dos anos: uma obra lançada no início da carreira é, possivelmente, menos madura do que uma produzida após alguns anos em atividade. No caso, tem-se como autor principal Thalles Cabral, de 20 anos, que conta com participações em peças teatrais, telenovelas, webséries e videoclipes como ator, roteirista e diretor.

O tempo do leitor – ou tempo da percepção –, por sua vez, é o momento em que o espectador consome a obra: uma mesma narrativa pode ser apreendida de uma maneira no início da adolescência e de outra maneira quando esse apreciador já estiver na fase adulta, por exemplo. É difícil estabelecer um único biótipo de espectador para o videoclipe referido, visto que, uma vez disponibilizado na

internet, o vídeo passa a ser de acesso livre para todos os públicos. Estima-se, no entanto, que a faixa etária pensada como *target* seria a chamada *young adult indie*, fase dos jovens em transição para a idade adulta e que buscam um estilo alternativo de arte musical para o consumo.

Por fim, o tempo histórico compreende a época em que a narrativa foi escrita e pode provocar um distanciamento, caso a caracterização da obra se dê em uma época diferente: se uma narrativa produzida no século 21 se situa em um período pré-histórico, por exemplo, o nível de distanciamento é maior do que se ela retratasse algo do contemporâneo. Isso não ocorre, no entanto, na narrativa de *Record*, que se enquadra nos anos finais do século 20 e nos dias contemporâneos, sendo a primeira parte focada em 1998 e a segunda parte voltada ao ano de 2010.

Em oposição ao tempo externo da narrativa, contudo, existe o tempo interno. Da mesma forma que os estilistas têm dois caminhos para desenhar seus vestidos – seguindo os passos do que se entende por moda ou extravasando a criatividade sem se preocupar com um segmento –, há pelo menos duas maneiras de lidar com o tempo interno em uma narração: uma é o tempo cronológico e a outra é o tempo psicológico.

O tempo cronológico é o tempo em que se desenrola a ação. Os fatos são narrados na ordem em que acontecem (apresentação, complicação e epílogo). Indica-se, conforme o caso, segundo, minuto, hora, dia, semana, quinzena, mês, semestre, ano, década, século, milênio etc.

Não é preciso mencioná-los sempre, mas deve-se dar a entender ao leitor o tempo de duração da história, utilizando expressões como “alguns minutos”, “instantes”, “no dia seguinte”, “algum tempo depois” e “passaram-se meses”.

O tempo psicológico, entretanto, não é material mensurável, mas fluente na mente dos personagens. Há quebras na ordem cronológica dos fatos. Ora antecipa-se um acontecimento, ora recua-se no tempo e volta-se ao passado. A narrativa tem um fluxo intimamente ligado ao mundo interior do personagem, aos seus conflitos, reflexões, emoções, sentimentos, recordações etc.

Em *Record*, o tempo é notavelmente cronológico. Por mais que a história tenha um avanço temporal drástico, existe uma ordem sequencial dos fatos, que principia em 1998 e se estende até agosto de 2010. Essa temporalidade é denunciada por vários elementos de cena: pelo Guinness Book empoeirado que data de 1990; pelo carro Versailles (modelo da década de 1990) que leva a menina embora do local em que ela inicialmente reside; pela camiseta 10 de Gabriel (que revela também a idade do menino na época); pelo noticiário que informa que o recorde foi quebrado após 12 anos; pelo jornal que traz na primeira página a inscrição “29 de agosto de 2010” – datas demarcadas em diferentes espaços.

6. Espaço

Quanto ao espaço, é o lugar em que ocorrem as ações, onde se movimentam os personagens. Pode ser ilimitado como o universo ou restrito como uma casa. É meramente decorativo quando não interessa ao enredo da história, tal como um *struss* por dentro da saia, mas passa a ser funcional quando interage com os personagens, assim como o colarinho em uma camisa social.

Chamamos ambientação, de uma maneira geral, a categoria da narrativa em que se encaixam os cenários, onde a ação se desenvolve e o contexto a circunda. O espaço, portanto, pode ser físico (ambiente pelo qual circulam os personagens) ou abstrato, compreendendo, assim, o espaço social (envolvimentos sociais nos quais os personagens se inserem) e o psicológico (atmosfera interna presente nos personagens).

O espaço físico compreende aspectos geográficos, pontos de referência e objetos de decoração, entre outros elementos que possam completar o cenário em que a ação se sucede, tanto interno como externo. O espaço social engloba o contexto socioeconômico-cultural do local em que a diegese se apresenta. Registra, portanto, os hábitos e valores da sociedade em que o personagem está inserido.

O espaço psicológico é o local em que os personagens se encontram consigo próprios, isto é, uma atmosfera interior em que se esbarram com seus pensamentos, reflexões, divagações, sentimentos e

emoções. É um cenário criado pela mente do personagem que permite ao leitor conhecer mais de suas expectativas e motivações. Dado que pode estar desvinculado do espaço físico e social, esse espaço é representado pelos monólogos.

No videoclipe *Record*, a presença do espaço físico é muito mais notória do que a do espaço psicológico. Enquanto o espaço psicológico é revelado apenas por analepses no final da narrativa, quando da lembrança da garota sobre sua infância, o espaço físico está presente desde o início, ocupando lugares como a vizinhança onde as crianças brincam, a casa de Gabriel, a piscina, o parque, a rua, o táxi, a sala de entrevista e o espaço externo do local em que o rapaz foi entrevistado – lugares que compõem o enredo.

7. Enredo

Por enredo entendemos todo o caminho percorrido pela diegese. Lembramos, ainda, que consideramos por diegese o mundo inventado em que toda a trama se desenvolve, desde a exposição (apresentação, início do que será abordado) até a resolução (desfecho, fim de toda a situação), englobando quaisquer complicações (ações; descrições e circunstâncias subordinadas às ações; diálogos necessários para a exploração das ações) que estejam contidas na mensagem transmitida.

O enredo, portanto, pode ser cronológico – quando é sequencial (exposição > conflito > desfecho) – ou

psicológico – quando é interior (desliga-se do presente para retomar o passado ou projetar o futuro). No videoclipe *Record*, o pequeno recuo no tempo, existente no clímax, tem como finalidade apenas justificar ações que ficaram sem explicações concretas durante o desenvolvimento; a prolepse imaginária que se mistifica no desfecho pode ser considerada um exemplo breve de enredo psicológico.

Tal como a roupa de formatura com que se sonha para usar na festa, mas que, no momento de vesti-la, não sai como se imagina, a cena não existiu de fato, mas, para o interior dos personagens, é como se estivesse existindo (no presente, uma volta mental ao passado), numa metáfora temporal em linguagem visual. Mesmo assim, a maior parte absoluta do enredo do videoclipe segue a cronologia – ponto de vista escolhido para narrar os fatos com mais precisão e clareza.

8. Narrador

Esse ponto de vista pelo qual a história é narrada é o que configura o narrador, ou seja, o foco narrativo, e pode ser em primeira ou em terceira pessoa. A narração em primeira pessoa ocorre quando o narrador participa da história (os verbos são conjugados na primeira pessoa, “eu”), e a narração em terceira pessoa acontece quando o narrador não participa da história (os verbos são conjugados na terceira pessoa, “ele”).

Partindo desse aspecto, o narrador pode ser caracterizado quanto ao tipo e quanto à classificação. Existem dois tipos de narrador em primeira pessoa – narrador personagem (ou narrador protagonista) e narrador personagem secundário – e dois tipos de narrador em terceira pessoa – narrador observador e narrador onisciente.

O narrador personagem (também chamado de narrador protagonista) participa dos acontecimentos e é o centro da narrativa; o narrador personagem secundário participa dos acontecimentos, mas não é o principal, embora faça parte do círculo de amizades.

Enquanto isso, o narrador observador conta os acontecimentos criados ou vividos pelos personagens, o que aconteceu, o que os personagens disseram e, principalmente, as ações e as atividades; o narrador onisciente não se preocupa só em contar o que os personagens falam ou fazem, mas revela também o que eles sentem e pensam.

A classificação do narrador, por sua vez, pode ser feita de três formas: heterodiegética, autodiegética e homodiegética. O narrador heterodiegético (= diegese do outro) não participa da narrativa; o narrador autodiegético (= diegese de si) é o que, além de participar da narrativa, ainda é protagonista; o narrador homodiegético (= diegese do semelhante), por fim, é aquele que participa da narrativa, mas não é protagonista.

Para que possamos compreender melhor a relação do foco narrativo, criamos o seguinte esquema:

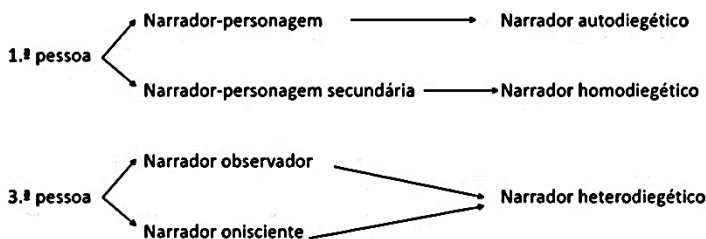


Figura 1. Esquema estrutural do foco narrativo. Elaboração própria.

No videoclipe *Record*, tem-se claramente que o foco narrativo está em terceira pessoa. No audiovisual, entende-se como narrador personagem (ou narrador personagem secundário) o processo em que o ângulo da câmera encontra-se no ombro do personagem – fenômeno chamado de câmera subjetiva (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 2002). Uma vez que o videoclipe não apresenta esse tipo de construção, mas ocupa-se em refletir aquilo que se pode enxergar de fora, sem participar da obra nem revelar os pensamentos ou as emoções do personagem, referenda-se a ideia de que a narrativa conta com um narrador observador, conseqüentemente heterodiegético.

Por outro lado, ao se considerar o texto verbal, ou seja, a letra da música (conforme anexo), é comum deparar-se com um narrador participante, com foco narrativo em primeira pessoa: o personagem contando sua própria história, num processo autodiegético. Cria-se, portanto, uma nova dúvida: afinal, quem é o narrador dessa narrativa? Nesse ponto, portanto, torna-se necessário o

desenvolvimento de uma suposta teoria – ou melhor, uma interpretação – acerca desse emaranhado de informações.

Primeiramente, entende-se que o videoclipe, enquanto obra audiovisual, não está necessariamente ligado à música – tanto que a canção não está presente no mundo inventado, de forma intradieética, mas foi “colada” à obra, de forma extradieética. Acredita-se, inclusive, que o filme pode ser facilmente compreendido sem a presença da linguagem verbal. Também é fundamental pensar que a composição musical foi criada anteriormente ao videoclipe, muito provavelmente em um momento no qual não se pensava ainda em como seria sua representação audiovisual.

Logo, pode-se considerar que temos duas narrativas que se unem na formação de uma terceira, mais completa. Existe, na verdade, o que a moda entende por sobreposição: a camiseta por baixo da camisa, cada uma com seu tecido, cada uma com seu propósito, unidas a fim de um propósito maior. O videoclipe *Record* é, portanto, uma macronarrativa – se assim for permitido chamar – confeccionada a partir de duas narrativas: uma em linguagem verbal, a canção, com foco narrativo em primeira pessoa, narrador personagem, autodieético; outra em audiovisual, com foco narrativo em terceira pessoa, narrador observador, heterodieético.

Para todo narrador, porém, existe um narratário, ou seja, um leitor da obra que, na maioria das vezes, durante a produção, é visto como virtual, idealizado, e não como real. Entre os tipos de narratário, temos o extradieético (= fora da diegese), cujo sujeito não é mencionado e não pertence à

diegese, e o intradiegético (= dentro da diegese), cujo interlocutor faz parte do enredo e, portanto, é identificável no texto. Por não se tratar de um destinatário evidente na narrativa – e sim de um público que tem livre acesso ao produto –, tem-se que o narratário de *Record* é extradiegético – e, conseqüentemente, sem contato direto com os personagens.

9. Personagens

Chama-se de personagem todo ser, geralmente fictício, que interage nas sequências narrativas da diegese. O mais comum é que os personagens sejam pessoas, mas também podem existir personagens animais (como nas fábulas) e personagens objetos (como nos apólogos). Os personagens podem ser classificados quanto à sua relevância, à sua composição, à sua caracterização e às suas funções actanciais – tal como um pedaço de pano acaba sendo taxado pelo seu teor, sua espessura, sua forma de lavagem etc.

Quanto à relevância, existem o protagonista, o antagonista e os deuteragonistas. O protagonista (ou herói) é o personagem principal, tido como o centro da história, aquele em torno do qual giram as ações. O antagonista (ou anti-herói) é geralmente malévolo e busca prejudicar ou criar obstáculos, conflitando com o percurso do protagonista. Já os deuteragonistas (ou coadjuvantes), também chamados de personagens secundários, têm um

destaque menor do que o protagonista ou o antagonista, mas são fundamentais para o desenvolvimento da trama.

A respeito da composição, há o personagem plano, o redondo, o tipo e o coletivo. O plano (ou desenhado) é o mais simples, com características estáveis e que se repetem ao decorrer da narrativa apenas para frisar seus traços: ele não evolui e pode ser considerado previsível. O redondo (ou esférico) é o mais complexo, com vida interior e que apresenta traços caracterizadores que se modificam ao longo da narrativa: essa consistência adquirida o torna imprevisível. O tipo surge quando o estatismo das características é muito forte: o personagem acaba se tornando estereotipado, relacionado a um estilo social que lhe é atribuído. O coletivo, derivante do tipo, é o grupo de indivíduos que atua de maneira animada, expondo uma determinada vontade, como se fosse um único ser.

Sobre a caracterização, cada personagem vai muito além da aparência e, portanto, da pormenorização física; também se torna perceptível um entendimento sobre seu perfil psicológico e social. A caracterização física, grosso modo, compreende os traços corporais; a psicológica, a maneira de ser e os valores estéticos e morais; a social, a profissão exercida, o relacionamento com os outros e o contexto político. Antes de se aprofundar nas funções actanciais, considera-se ponderável apresentar uma breve descrição dos personagens principais que confeccionam a narrativa de *Record*.

Gabriel – interpretado por Eduardo Fontana (criança) e por Thalles Cabral (adulto) – é o menino apaixonado que gosta de jogar futebol e sonha acordado com a vizinha Luiza; protagonista, plano. Luiza – vivida por Kiria Malheiros (criança) e por Carol Rainato (adulto) – é a menina meiga que brinca com as amigas sobre com quem vai se casar e corresponde aos olhares apaixonados de Gabriel; deuteragonista, plano. Não existe, de fato, um personagem antagonista, mas pequenos antagonismos (mudança de casa, tentativas fracassadas, atrasos) que ajudam a desenvolver os conflitos da narrativa.

Quanto às funções actanciais, as narrativas clássicas costumam apresentar um sujeito, um objeto, um adjuvante, um componente, um destinador e um destinatário. O sujeito é o personagem central da narrativa, o que dá origem a todas as alianças e conflitos entre os demais personagens. O objeto é o personagem que é procurado e será atingido pelo sujeito. O adjuvante é o que facilita a busca do sujeito e favorece a localização do objeto. O oponente é o que tenta impedir que o sujeito atinja o objeto e contrasta com o adjuvante. O destinador é a entidade ou força superior e que é responsável pela decisão de se o sujeito deve ou não chegar aonde encontra-se o objeto. O destinatário se traduz nas consequências da decisão tomada pelo destinador, que é atingido favorável ou desfavoravelmente, de acordo com a conquista que o sujeito faz (ou não) do objeto.

Record respeita essas designações para os personagens. Nota-se que Gabriel é o sujeito, focado em ser

recordista mundial para ficar famoso e aparecer na grande mídia; enquanto isso, Luiza é o objeto, garota que deseja ser reencontrada para que um recado dos tempos de criança lhe seja entregue. Os fracassos de Gabriel, na tentativa de prender a respiração embaixo d'água, de quebrar a maior quantidade de ovos ou estourar o máximo de balões em determinado tempo (entre outros exemplos), são considerados os oponentes; o adjuvante é a façanha de conseguir juntar o maior número de dobraduras – do mesmo tipo com que Luiza brincava na infância – em menos tempo. Como destinador, há a *Folha de S. Paulo*, meio de comunicação que aviva a memória de Luiza e pelo qual a moça toma conhecimento do paradeiro de Gabriel; por fim, como destinatário, tem-se o bilhete que Gabriel guardou por doze anos e, finalmente, pode entregar à Luiza, provocando o famoso “felizes para sempre” do final.

10. Considerações finais

Uma narrativa geralmente tem um ponto de vista autoral, por meio do qual os acontecimentos são contados, e um do leitor, por meio do qual os acontecimentos são notados. Quando criada, a visão narrativa não se concentra na perspectiva verdadeira do espectador, pois ela é variável, dependendo dos fatores externos à obra; segue-se a perspectiva de um espectador virtual, ou seja, o idealizado, o esperado, o abstrato – um narratário – como supramencionado.

Essa apresentação abstrata de um texto concreto, no entanto, só é possível por um processo triplo: uma especificação sintática (no campo da costura, é o que se pode chamar de “tirar as medidas”), uma interpretação semântica (a passagem dessas medidas para o molde) e uma representação verbal (a confecção da roupa, utilizando os moldes que contêm, em si, as medidas corretas). A representação verbal, portanto, coincide com a interpretação semântica que, por sua vez, está integralmente ligada à especificação sintática. Em outras palavras, o produto final da narrativa se faz na linguagem.

Partindo dessa perspectiva, têm-se a narrativa e a linguagem imbricadas: era assim nas narrativas primordiais e continua sendo assim nas narrativas contemporâneas. Esta análise sobre o videoclipe *Record* reforça o mencionado: uma narrativa feita em pintura rupestre pelos homens das cavernas e uma narrativa digital propagada em ambiente hipermidiático têm semelhanças estruturais notórias, sobretudo nas categorias mais básicas elencadas por Todorov: enredo, foco narrativo, personagens, temporalidade e ambientação.

Portanto, para que se possa analisar uma narrativa, independente da modalidade linguística em que ela se apresenta ou de seu nível de complexidade, o estruturalismo todoroviano também é indicado. Enquanto outras propostas metodológicas buscam parafrasear a obra ou entender apenas seu conteúdo, limitando-se à forma ou se aprofundando em achismos e devaneios, o estruturalismo

todoroviano considera a obra como um todo, atentando-se a fenômenos internos e externos e surtindo efeito mesmo em produtos audiovisuais cotidianos que não têm a pretensão de se classificar como obra de arte. Em outras palavras, fazer uso desse processo metodológico na narrativa midiática equivale a compreender as camadas do tecido que se confeccionou para produzir a mais bela vestimenta.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995. (Coleção Margens do Texto).

RECORD. Direção: Mess Santos. Roteiro: Thalles Cabral. São Paulo: Movie3 Filmes, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/qY2Zc_OWtR0>. Acesso em: 9 ago. 2016.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 209-254.

_____. **A gramática do Decameron**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **As estruturas narrativas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002.

VASCONCELOS, José Paulo. Categorias da narrativa. **Escola Secundária Santa Maria do Olival**. 3 jun. 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/C8Uvkd>>. Acesso em: 15 set. 2016.

CAPÍTULO IV*

Narrativa, estilo e telejornal

1. *Operação Carne Fraca* via SBT

Nomeada de *Carne Fraca* pela Polícia Federal, a investigação que revelou fraudes na indústria frigorífica foi um dos assuntos mais comentados no Brasil, em março de 2017. A operação “investiga 40 empresas do setor alimentício envolvidas em um esquema de corrupção que liberava a comercialização de alimentos produzidos por frigoríficos sem a devida fiscalização sanitária” (O GLOBO, 2017). As narrativas – notícias – repercutidas pelas mídias deram a entender que a Polícia Federal descobrira que carnes eram vendidas de forma adulterada, com prazo de validade expirado, misturadas com papelão e contendo substâncias cancerígenas.

Para que tal atividade fosse cometida, havia “um esquema de propinas e presentes dados pelos frigoríficos a fiscais do Ministério da Agricultura, que supostamente recebiam para afrouxar a fiscalização e liberar a comercialização de carne vencida e adulterada” (BBC, 2017). Dentre as empresas envolvidas, então a JBS, “dona

* Capítulo originado de estudo prévio publicado em:

HERGESEL, João Paulo; SILVA, Míriam Cristina Carlos. *Carne Fraca via SBT: como a emissora narrou o início dessa operação?*. **Revista Estudos Universitários**, 2017.

de marcas como Big Frango, Friboi, Maturatta, Swift e Seara”, e a BRF, “dona das marcas Sadia e Perdigão” (CARTA, 2017).

Mesmo sob pedido de calma proferido aos embaixadores pelo Presidente da República, Michel Temer, “China, Coreia do Sul e Chile já anunciaram restrições temporárias à entrada da carne brasileira. [...] A União Europeia informou que está monitorando as importações de carne brasileira e de todas as empresas envolvidas na Operação Carne Fraca” (VEJA, 2017). Tal decisão tende a prejudicar política e financeiramente o Brasil.

A imprensa narra a explosão desse acontecimento de diferentes formas, algumas focando a parte econômica, outras atingindo os valores morais. Isso não se vê somente na mídia impressa, mas também na audiovisual. As diferenças nas narrativas midiáticas elaboradas pelos telejornais acerca do início da *Operação Carne Fraca* é o cerne deste trabalho, que tem como objetivo entender quais foram os estilos aplicados para comunicar essa mesma notícia em três diferentes jornais vinculados ao Núcleo de Jornalismo do SBT, emissora que obtém a segunda maior audiência no Brasil e vem dedicando esforços para alavancar seus telejornais.

Para a realização desta pesquisa, primeiramente, fez-se a coleta de fragmentos sobre o assunto exibidos nos programas *Primeiro Impacto*, *SBT Brasil* e *SBT Notícias*, entre a manhã do dia 17 e a madrugada do dia 20 de março de 2017, disponíveis no site oficial da emissora. A decisão foi tomada

com o intuito de entender como a segunda maior emissora de televisão nacional narrou esse momento impactante, política e economicamente, para a História Contemporânea Brasileira.

O primeiro vídeo, intitulado *Operação da Polícia Federal combate venda de carne adulterada*, foi veiculado no *Primeiro Impacto*, em 17 de março de 2017. A postagem no site da emissora, além do vídeo, traz a seguinte sinopse:

Mais de mil agentes da Polícia Federal cumprem 309 mandados judiciais, sendo 27 de prisão preventiva, 11 de prisão temporária, 77 de condução coercitiva e 194 de busca e apreensão na Operação Carne Fraca, que investiga uma organização criminoso liderada por fiscais agropecuários federais e empresários do agronegócio (SBT, 2017a).

O vídeo seguinte, *Fiscais da Agricultura cobravam propina para liberar carnes adulteradas*, foi veiculado pelo SBT Brasil, também no dia 17 de março de 2017. Transcreve-se a sinopse que acompanha a mídia audiovisual: “Depois de anos de investigação, a Polícia Federal descobriu que fiscais do Ministério da Agricultura cobravam propina para liberar carnes vencidas, adulteradas e até contaminadas por bactérias. A Operação Carne Fraca foi a maior da história da PF” (SBT, 2017b).

Ainda no mesmo dia 17, foram exibidos outros três vídeos (SBT, 2017c; 2017d; 2017e), mais um no dia 18 (SBT, 2017f), todos pelo SBT Brasil. Tais produtos não entraram nesta pesquisa, uma vez que são aprofundamentos e análises

do tema já iniciado. Apenas na madrugada de 20 de março, o SBT Notícias trouxe sua versão do ocorrido, introduzindo-se no tema com o vídeo intitulado *Temer anuncia força-tarefa para fiscalizar frigoríficos investigados*. Para essa publicação, escreveu-se:

Na abertura da reunião com cerca de 40 representantes de países importadores de carne brasileira, o presidente Michel Temer anunciou maior rigor na fiscalização dos frigoríficos do país. Temer ressaltou que problemas descobertos pela Operação Carne Fraca são pontuais e que a carne produzida e exportada pelo país é de qualidade (SBT, 2017c).

Para a realização das análises, adotou-se a Estilística como metodologia. Considerada uma disciplina derivada da retórica aristotélica, ela procura entender como a linguagem funciona e qual é seu impacto social. Para Nilce Sant’Anna Martins (2008, p. 40), a Estilística é indicada “seja na investigação da poeticidade, seja na apreensão da estrutura textual, seja na determinação das peculiaridades da linguagem devidas a fatores psicológicos e sociais”. A justificativa para adoção de tal método pode ser complementada com as palavras de Simone Maria Rocha:

Tal processo permite-nos entender tanto o programa isoladamente quanto tecer especulações sobre a cultura na qual ele está inserido. Esse processo leva-nos, assim, a examinar as atividades e as ferramentas dos realizadores. [...] a televisão apoia-se no estilo – cenário, iluminação, videografia, edição e assim por diante – para definir o tom/atmosfera, para atrair os telespectadores, para

construir significados e narrativas. Examinar este processo significa compreender como o estilo significa e qual é o seu significado em contextos televisivos específicos (ROCHA, 2014, p. 1089).

Acredita-se, portanto, que a detecção das marcas estilísticas utilizadas nos discursos ajuda a definir qual é o segmento que o programa almeja atingir. A relevância deste estudo, por sua vez, vai além disso: ao abordar tal proposta metodológica, ainda pouco explorada no Brasil, faz-se um incentivo de aprimoramento das análises televisivas de produtos nacionais na área de Comunicação.

2. Comunicação e política: o jornalismo televisivo entre a informação e o sentimentalismo

Antônio Hohlfeldt (2001, p. 154), em referência aos estudos de Antonio Albino Canelas Rubim sobre a interface Comunicação e Política, diz: “Se a comunicação participa da formação da opinião pública, a atividade política está absolutamente mergulhada na opinião pública”. O autor prossegue: “Enfim, se é impossível imaginar uma sociedade humana isenta de comunicação, do mesmo modo não se pode pensar um processo político sem que as ações de seus agentes encontrem divulgação nos públicos” (HOHLFELDT, 2001, p. 154).

Essa tríade que se estabelece entre os assuntos políticos, a comunicação social e a opinião pública se acentua no telejornalismo, que, diferentemente do

jornalismo impresso ou radiofônico, encontra na imagem em movimento um recurso para ênfase e melhor exposição. É nesse sentido que Itania Maria Mota Gomes (2007, p. 4) considera o telejornalismo como “uma construção social, no sentido de que se desenvolve numa formação econômica, social, cultural particular e cumpre funções fundamentais nessa formação”.

O espectador, muitas vezes, encontra no telejornalismo sua fonte principal para obtenção de informações políticas, um dos poucos elos que possibilitam sua apreensão sobre o que ocorre no País. Conforme posiciona Letícia Renault (2004, p. 25), o eleitor “torna-se cada vez mais dependente da informação mediada por uma mídia, que, como se sabe, opera a partir de um ponto de vista que nem sempre é público”.

No SBT, o telejornalismo ganhou destaque nos anos 1990, quando o apresentador Boris Casoy assumiu o posto de âncora principal da emissora e narra os fatos com certa ousadia e desenvolvendo um lado opinativo. Jaciara Novaes Mello, ao propor um resgate histórico sobre o telejornalismo no Brasil, descreve esse fenômeno:

No telejornalismo, o SBT seguia avançando. Para tanto, trouxe da Globo o jornalista Hermano Henning para atuar como âncora do jornalismo internacional, em Washington. Ele foi o último a apresentar o TJ Brasil. Para ancorar o “TJ Brasil – Segunda Edição”, o SBT contratou Lilian Witte Fibe. O jornal era apresentado às 21h20 e durava cerca de 30 minutos. Gil Gomes chegou no SBT [...] com o “Aqui Agora”, um telejornalismo popular. O formato era do “Nueverdiano”, programa

argentino com características de programas populares de rádio, principalmente na linguagem. Sucesso imediato, o Aqui Agora chegou a marca de 20 pontos no Ibope, em pouco mais de um ano de exibição (MELLO, 2009, p. 10).

Analisar telejornalismo, na visão de Gomes (2006, p. 3), é ir além da noção de “desregulamentação e concentração da propriedade dos canais de TV por fortes grupos político-econômicos e/ou familiares”, ou da “função social do jornalismo”, ou da “popularização da audiência”, ou ainda da “qualidade técnica, em especial a qualidade de imagem e som”. Para a autora, é imprescindível adotar um posicionamento crítico a partir da “perspectiva teórico-metodológica dos *cultural studies* em associação com os estudos de linguagem, o que implica a consideração de aspectos ao mesmo tempo sociais, ideológicos e culturais do telejornalismo” (GOMES, 2006, p. 3).

Ainda quanto aos processos metodológicos, Gomes (2006, p. 18) sugere que “para o julgamento de qualidade do telejornalismo, o modo de endereçamento seja explorado: como o endereçamento de um determinado programa é construído, a partir de quais elementos, de quais estratégias”. E ainda estabelece a comparação: “tal como o estilo o é na literatura” (GOMES, 2006, p. 18).

É, portanto, assumindo essa concepção de estilo que se propõe a investigação do modo de composição dos três programas jornalísticos do SBT. O tema *Operação Carne Fraca*, evidenciado em março de 2017 dentre outros

assuntos políticos pululantes na mídia nacional, foi o recorte adotado, devido à necessidade emergente da produção de material científico que contemple essa temática.

3. Análise estilística: da descrição do produto ao impacto cultural

A respeito da metodologia adotada para esta pesquisa, retoma-se o que foi mencionado em estudo anterior acerca do assunto:

A Estilística pode ser verificada por quatro grandes vertentes: a linguística, a literária, a cinematográfica e a televisiva. Enquanto os estudos audiovisuais tendem a se voltar às duas últimas, as análises de comunicação verbal se utilizam das duas primeiras. Acredita-se, no entanto, que a televisão, por ser uma mídia que condensa, em suas linguagens sonora e visual, elementos das modalidades oral e escrita, uma combinação de todas essas subáreas é bem-vinda. Para Charles Bally, a estilística tem como objeto de investigação a afetividade manifestada por meio da linguagem e os elementos de linguagem manifestados por meio da afetividade. Para Leo Spitzer, a estilística tem a missão de detectar os recursos utilizados nos textos que os fazem sobressair e atingir o estado de poético. Com o tempo, verificou-se que essas duas visões mais se aproximavam do que se distinguiam e passou-se a considerar a análise estilística um processo pelo qual se identifica aquilo que se destaca na linguagem para que se criem laços afetivos entre os interlocutores. Para David Bordwell, o estilo tende a ser a perceptividade de marcas características de um cineasta e/ou uma produtora com base nos elementos narrativos e de mise-en-scène que se repetem nas obras filmicas. Para Jeremy Butler, o estilo também é identificado pelas técnicas de produção e pela estética apresentada, mas considera

também o contexto cultural da realização do produto e, portanto, as significações que ele pode apresentar. Outros autores que tomam por base essas definições encontram, entre elas, um grande paralelo, o que faz com que a metodologia adotada para o cinema coincida com os pressupostos metodológicos para televisão (HERGESEL; FERRARAZ, 2017, p. 86, com adaptações).

Neste estudo, por sua vez, o que se propõe é uma união entre as esferas apresentadas. Mesmo com ciência de que existem estudos pertinentes na área do estilo televisivo, encabeçadas por seguidores de Butler, verifica-se que elas se dedicam mais às séries televisivas norte-americanas e europeias do que às produções brasileiras. Ao investigar quais são os recursos expressivos que se manifestam tanto na camada sonoro-imagética como na retórico-discursiva, propõe-se entender um pouco mais como se molda o estilo em narrativas construídas por programas jornalísticos.

O primeiro vídeo mostra que a notícia entrou logo após uma matéria sobre confronto entre assaltantes e polícia na noite em São Paulo. O apresentador Marcão do Povo chama a repórter Márcia Dantas ao vivo e a tela se divide: ele, à esquerda; ela, à direita. Com entonação tônica e agilidade enunciativa muito comum aos programas policiais (*Cidade Alerta* [Record TV], *Brasil Urgente* [Band], etc.), o apresentador questiona o que seria a Operação Carne Fraca, iniciada pela Polícia Federal naquela manhã. Ao final, demonstra empatia com “Bom dia, minha querida”.

A repórter, numa passarela que permite ver o trânsito de automóveis à sua direita, responde ao cumprimento, deseja bom-dia aos telespectadores e, então em tela cheia, explica que a operação visa a desmantelar uma “quadrilha de empresários do ramo alimentício” e de cargos relacionados. Comenta da propina paga a fiscais sanitários e da adulteração nos alimentos de alguns frigoríficos. Enquanto isso, o CG direciona para uma “venda ilegal de carnes”, desconsiderando, portanto, o crime de fiscalização e a qualidade dos produtos.

Em sua narrativa oral, Márcia conta que serão cumpridos mais de 300 mandados judiciais, incluindo prisão, prisão temporária e busca e apreensão, com a finalidade de “desarticular essa quadrilha” que contava com “vários empresários do ramo alimentício”, “donos de frigoríficos” e “fiscais agropecuários federais”. Enfatizam-se os personagens desse conto verídico que ainda se encontraria em fase de apresentação. Ela devolve o lugar de fala a Marcão.

A tela volta a se dividir, e Marcão diz ter uma pergunta, já que sabe que ela é “uma das jornalistas mais conceituadas do País”. Ele discorre: “se um canalha, que mata uma pessoa a sangue frio não fica na cadeia, por conta de fiscalização, [...] de corrupção... Vamos falar a verdade, Márcia, alguns desses canalhas vão ficar 24 horas na cadeia?”. Ele diz duvidar e menciona que tal evento “coloca em xeque a qualidade dos alimentos” que chega à “mesa do

povo brasileiro”. Finaliza com: “Você concorda comigo, Márcia?”.

Nota-se que, enquanto Marcão tem a voz, a figura de Márcia, enquadrada em primeiro plano, é surpreendida por uma senhora que passa com dificuldade a seu lado empurrando um carrinho de bebê. Ao receber o lugar de fala, a repórter concorda veementemente com o apresentador e faz provocações com “imagina o risco para a população” e “imagina o risco de doença para a população”.

Aproveitando essa deixa, Marcão, que obtém novamente o posto de enunciador principal, passa a exemplificar: “Depois a pessoa está internada, passando mal no hospital, acamado”. Ilustra que os médicos não conseguem descobrir a causa e decreta ser “por conta desses vagabundos [...], por conta desses canalhas”. Finaliza, dizendo que a equipe do programa acompanharia a PF e, a qualquer momento, traria novas informações.

O segundo vídeo mostra o início do jornal, com os âncoras Joseval Peixoto e Rachel Sheherazade desejando boa-noite aos telespectadores. Na bancada, a data e o horário: 17 de março, 19h48. No telão, a imagem de um distintivo da PF. Joseval abre o diálogo noticiando que a PF realizou “a maior operação de sua história” e que o alvo foram “os gigantes do setor de carne do País e do mundo”. Rachel toma a palavra para dizer que foram “dois anos de investigação” em cima de fiscais que liberavam para consumo produtos “vencidos, adulterados e contaminados”.

por bactérias”. Entra no ar uma matéria gravada antecipadamente.

A imagem do helicóptero da Polícia Civil e o som de suas hélices abrem o *videotape*, que logo muda de plano para registrar a viatura da PF em frente a uma casa luxuosa (imagens cedidas pela Rede Massa). O narrador posiciona: “Mais de 1.100 policiais foram para as ruas para cumprir mais de 300 mandados judiciais em seis Estados mais no Distrito Federal”, sendo ilustrado por um mapa do Brasil com os territórios mencionados coloridos em azul. Com imagens da própria PF, narra-se que a mira são “os funcionários do Ministério da Agricultura,

Pecuária e Abastecimento e empresas ligadas ao setor de carne”.

Planos detalhes registram pedaços de carne bovina em diferentes ângulos, enquanto são mencionados os nomes de empresas “gigantes como a BRF, que detém marcas como Sadia,

Perdigão” e da “JBS, das marcas Friboi, Seara, Swift”, afirmando que este é um grupo “presente em 150 países no mundo”. A imagem seguinte traz a figura do repórter Ricardo Vilches, engravatado, enquadrado em primeiro plano, que explica a origem das suspeitas: a transferência de funcionários que deveriam avaliar a qualidade dos alimentos.

Por meio um infográfico intitulado “ESQUEMA”, o narrador explica que, quando um fiscal identificava irregularidades, cobrava propina para liberar a licença para

o produto. A fala de Maurício Grillo, delegado da Polícia Federal, ocupa a tela, contando que os pagamentos eram feitos com dinheiro escondidos em caixas de isopor. Enquanto imagens dos investigadores são apresentadas numa coletiva de imprensa, o narrador explica que foram coletados “centenas de depoimentos e horas de gravações telefônicas”.

Imagens do setor de produção de um frigorífico são apresentadas antes da exposição de um dos áudios gravados, uma conversa entre Roney Nogueira dos Santos, diretor de relações institucionais da BRF, e André Luiz Baldissera, diretor da empresa, sobre um fiscal que ignorou uma irregularidade. Tal diálogo aparece transcrito em palavras:

- RONEY: Ele falou o seguinte: que vai tentar matar no peito, pra não levar pra Brasília, até que tenha uma nova supervisão. Aí depois tem o golpe, né? (risos)
ANDRÉ: Roney, esta é a notícia que nos faz tomar um vinho agora antes de dormir, cara.

Imagens de cédulas de dinheiro sendo contadas se contrastam com a fala do narrador, que discorre sobre o caso: “E explica que não é propina que ele quer em troca”. O quadro de transcrição de diálogo entra novamente em cena e a conversa prossegue da seguinte forma:

“Roney: Ele pediu o apoio da BRF nas eleições municipais, tá? / André: Ah, vamos fazer!” (SBT, 2017b). Com novas imagens da PF em atividade, o narrador revela

que Roney e André têm mais de 30 pedidos de prisão. Mostra, então, a detenção de Daniel Gonçalves Filho, ex-superintendente regional do Ministério, e Maria do Rocio Nascimento, chefe do Departamento de Inspeção em Curitiba, considerados “chefes do esquema”. O narrador inclui a informação de que Flávio Cassou, executivo da JBS, também foi detido.

Novamente com a fala do delegado da PF, informa-se que uma das empresas envolvidas oferecia merenda ao Estado do Paraná, mas trocavam a carne por proteína de soja. A matéria é finalizada abruptamente, com um corte seco para o rosto de Rachel Sheherazade, que encerra a matéria com o direito de resposta das empresas mencionadas. Anuncia que a JBS comunicou que não há “nenhuma medida judicial contra seus executivos” e que prima pela qualidade dos produtos, condenando qualquer tipo de alteração; na mesma linha, a BRF diz que “não compactua com práticas ilícitas” e garante a “segurança de seus produtos”.

Percebe-se tanto nas falas de apresentação de Joseval e de Rachel quanto na introdução da matéria, o uso constante de hipérboles, isto é, um exagero verbal e visual naquilo que é apresentado. Ao ressaltar quantidades, adjetivar os envolvidos, globalizar o evento, intensificar o clima com helicóptero, mutirão de policiais e outras imagens que amplificam a operação, estabelece-se certo ponto de vista editorial. Como menciona Pinheiro (2013, p. 165): “A hipérbole é um argumento persuasivo, tanto em sua forma

visual quanto verbal, que convence, agrada e comove o público, dependendo de seu objetivo e dos recursos propostos para tal”. Servem tornar a narrativa monumental. O fato de se reforçar a operação com números, ao contrário da narrativa anterior, despersionaliza. Não são os personagens que ganham destaque, mas sim as ações, que, hiperbólicas, mas sem rosto, ampliam também a produção do medo, a sensação do perigo, a ambiência de desenrolar sem-controle dos fatos narrados. Trata-se de um mega-acontecimento: o fato é recortado, interpretado e exposto de modo a reforçar estatísticas, dados racionais, que parecem amplificar também a credibilidade da apuração, pois diante de números não restam argumentos subjetivos.

O terceiro vídeo mostra que o tema foi a primeira notícia após o intervalo comercial, às 02h03 do dia 20. Na bancada, o jornalista João Fernandes situa com “estamos de volta”; no telão, a imagem do presidente Michel Temer. O apresentador faz um resumo sobre o que é a *Operação Carne Fraca* – “pagamento de propina a agentes do governo” – e são exibidas as imagens de reuniões em que Temer recebeu ministros, funcionários federais, responsáveis pelos frigoríficos e embaixadores. A narradora faz um resumo do acontecimento de domingo, dia 19, e aponta que a principal preocupação é com a queda nos valores de comercialização da carne, tanto em território brasileiro quanto em nível de exportação.

A cena seguinte mostra João Martins, presidente da Conferência Nacional da Agricultura, falando à imprensa e

sinalizando a possibilidade de má-fé, alegando baixa na cotação do boi, pelos demais frigoríficos. Novamente com imagens das reuniões de Temer, a narradora replica a fala do Governo de que haverá uma “fiscalização rigorosa” nos 21 frigoríficos envolvidos na operação. Explica que três foram interditados e que o trabalho será feito por uma força-tarefa do Ministério da Agricultura.

A fala de Temer, pedindo aos embaixadores que tranquilizem os seus respectivos países, preenche as imagens seguintes. A repórter Julliana Lopes surge na tela, dividindo espaço com o Congresso, à sua direita e o GC indicando o local: “Brasília”. Ela replica os comunicados emitidos pelo Governo, de que entrarão em contato com os países que supostamente receberam carne adulterada e emitirá uma lista oficial sobre o assunto. Com imagens do atual ministro da Agricultura, Blairo Maggi, a repórter informa que ele alega que a PF “criou fantasias” na população, sobretudo a respeito da “inclusão de papelão em alguns produtos”.

A fala do ministro inconformado com as especulações midiaticizadas, dizendo que “não dá para aceitar esse tipo de situação”, ganha espaço e endossa o que a repórter já havia anunciado, de que “a narrativa nos leva a criar até fantasias”. Entra, novamente, a voz da repórter informando que Temer fez um convite aos embaixadores e a imagem do presidente chamando a todos para uma churrascaria ilustra o momento. A matéria é finalizada com imagens de Temer na churrascaria.

Constata-se a redundância que se estabelece entre narração, imagem e fala: enquanto a comunicação verbal da repórter conta o que aconteceu, a comunicação visual reforça os dados para, em seguida, a comunicação sonora recapitular o que já foi apresentado; enquanto a linguagem oral diz onde ela está, a linguagem escrita traz explícito, e a linguagem visual expõe um edifício-marco. Essas repetições de uma mesma informação, com a finalidade primária de enfatizar o enunciado, justifica-se, segundo Martins (2008, p. 196), “visto que compensam as perturbações na transmissão de mensagem”.

4. Apontamentos finais

A *Operação Carne Fraca* é, indubitavelmente, uma narrativa que surpreendeu a população brasileira e marcou o mês de março de 2017, ganhando variações estilísticas dentro de um mesmo veículo de comunicação. Por meio dos fragmentos analisados, percebe-se que o SBT encontrou três maneiras de transmitir a mesma notícia: pelo viés apelativo, pelo posicionamento emotivo e pela vertente referencial.

O jornal *Primeiro Impacto*, por meio de interrogativas, diálogos diretos e exemplificações envolvendo o “povo”, mostrou-se muito mais focado no espectador, colocando-o como vítima da situação, numa tentativa de compaixão midiática. Com disfemismos que corrompem os padrões pré-estabelecidos a um telejornal, o apresentador emerge no

senso comum, fazendo julgamentos antecipados e condenando de forma passional os possíveis suspeitos. Essa estratégia desperta o estilo sensacionalista da emissora, escancarando feridas em prol de audiência e repercussão. Ainda, no que diz respeito à narrativa, retoma o estilo policial, carregado de maniqueísmos, inserindo o medo e um mal onipresente, cujas ações trarão consequências destruidoras à sociedade e seus sujeitos.

O jornal *SBT Brasil*, por sua vez, faz uma abordagem mais séria e moralista do assunto, com matéria editada e imagens exclusivas, mas sem deixar de lado o tom opinativo. Por meio de hipérboles, tanto no discurso como na entonação da fala, os apresentadores e o repórter demonstram certa inconformidade naquilo que estão narrando. Vale lembrar que, quando Rachel Sheherazade foi contratada para ser âncora, ele se diferenciava dos demais jornais de bancada pelo fato de permitir a visão pessoal da jornalista acerca dos assuntos. Devido a polêmicas geradas, o quadro exclusivo para opiniões foi descontinuado, mas a presença da função emotiva prevalece visível. As hipérboles, por sua vez, presentes sobretudo na enumeração impressionante de cada elemento das ações da narrativa, insere a linguagem denotativa, argumentativa, reforçando o caráter de objetividade para o que é narrado. Busca-se credibilidade, não apenas, mas um apelo à grandiloquência da operação, transformada em mega-acontecimento. Surpresa, gigantismo e gravidade são sensações a serem

provocadas no espectador por meio dos elementos quantitativos apresentados no texto.

Por fim, o jornal *SBT Notícias*, que gerou burburinhos nos bastidores da emissora por ocupar o posto do tradicional Jornal do SBT, é reconhecido por ser o único, na TV aberta, a iniciar à 1h e terminar às 6h, com apresentação ao vivo durante toda a madrugada. Mesmo assim, com a possibilidade de ofertar notícias em primeira-mão (como ocorreu com a vitória do presidente estadunidense Donald Trump), ele foi o último, dentre os três, a trazer informações sobre a operação Carne Fraca – pelo menos, segundo os registros do site oficial da empresa.

É nesse telejornal, porém, que se percebe mais neutralidade na condução da narrativa. Sem palavras de ordem ou vínculo passional explicitado, tem-se uma trama organizada cronologicamente, que resume e inclui novidades com base nos fatos, na réplica do que foi oficialmente mencionado, por meio de paráfrases que, muitas vezes, tornam a matéria redundante. Mesmo assim, faz com que a linguagem se limite a expressar a mensagem de forma objetiva, mais próxima da função referencial, com mais foco no contexto daquilo que está sendo transmitido do que nos agentes da comunicação.

É a narrativa que dá mais espaço de voz aos supostos responsáveis por fiscalizar, legislar, executar, pois são ouvidos o presidente da Conferência Nacional da Agricultura, o Ministro da Agricultura e a maior autoridade do país, o presidente Temer. Há um tom mais político e

oficial na seleção dos personagens, portanto. A imagem do presidente Temer em uma churrascaria parece querer ilustrar, como reforço, a fala oficial tranquilizadora. Mas para um espectador mais crítico, pode soar demagógica e forçada, quase um apelo. Com alguma desconfiança, este espectador perceberá que os fatos, transformados em notícias, a depender do estilo empregado e outros recursos de linguagem empregados, podem se relativizar e desdobrar em ficção.

REFERÊNCIAS

BC Brasil. **Papelão e substância cancerígena ou exagero?** O que se sabe – e o que é dúvida – na Operação Carne Fraca. Disponível em: <<https://goo.gl/HpxBPK>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

CARTA Capital. **Carne Fraca:** O que pesa contra a BRF e a JBS. Investigação, 20 mar. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/P3qBwc>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

CHAMIZO DOMÍNGUEZ, Pedro J. La función social y cognitiva del eufemismo y del disfemismo. **Panace@**, vol. V, n. 15, mar. 2004. Disponível em: <<https://goo.gl/gnsSyY>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

GOMES, Itania Maria Mota. Telejornalismo de qualidade: pressupostos teóricometodológicos para análise. **E-Compós:** Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, p. 1-22, ago. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/9goKMn>>. Acesso em: 31 maio 2017.

_____. Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise. **E-Compós:** Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, p. 1-31, abr. 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/5gUvx7>>. Acesso em: 31 maio 2017.

HERGESEL, João Paulo; FERRARAZ, Rogério. A fama da máquina televisiva: análise estilística do programa do SBT. **Contracampo**, Niterói (RJ), v. 36, n. 2, p. 81-99, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/dQMSen>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

HOHLFELDT, Antônio. Comunicação & Política. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 14, p. 154-156, abr. 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/Y2Hhqu>>. Acesso em: 31 maio 2017.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MELLO, Jaciara Novaes. Telejornalismo no Brasil. **BOCC: Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação**, p. 1-11, 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/WaVbvz>>. Acesso em: 31 maio 2017.

O GLOBO. **Operação Carne Fraca**: o que o consumidor precisa saber. Perguntas e respostas sobre como proceder em caso de produtos de qualidade duvidosa. Economia, 19 mar. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/Q8rNKt>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

PINHEIRO, Kelly Cristina Lourenço. Hipérbole como argumento retórico. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 15, n. 16, jun. 2013, p. 149-167. Disponível em: <<https://goo.gl/R9PRHB>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

RENAULT, Letícia. **Comunicação e política nos canais de televisão do Poder Legislativo no Brasil**. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2004. Disponível em: <<https://goo.gl/GRB1bM>>. Acesso em: 31 maio 2017.

ROCHA, Simone Maria. O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1082-1099, set./dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2014.3.16617>

SBT: Jornalismo. **Operação da Polícia Federal combate venda de carne adulterada**. Primeiro Impacto, 17 mar. 2017(a). Disponível em: <<https://goo.gl/3LNTgK>>. Acesso em: 20 mar. 2017

_____. **Fiscais da Agricultura cobravam propina para liberar carnes adulteradas.** SBT Brasil, 17 mar. 2017(b). Disponível em: <<https://goo.gl/uBqqnA>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

_____. **Ministério da Agricultura afasta 33 funcionários após operação da Polícia Federal.** SBT Brasil, 17 mar. 2017(c). Disponível em: <<https://goo.gl/WXxZgh>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

_____. **Operação Carne Fraca gera preocupações para Michel Temer.** SBT Brasil, 17 mar. 2017(d). Disponível em: <<https://goo.gl/gW6ip1>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

_____. **Ações de frigoríficos despencam depois da Operação Carne Fraca.** SBT Brasil, 17 mar. 2017(e). Disponível em: <<https://goo.gl/CiXVyE>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

_____. **Denúncia de venda de carnes estragadas deixa consumidor desconfiado.** SBT Brasil, 18 mar. 2017(f). Disponível em: <<https://goo.gl/R22FWv>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

_____. **Temer anuncia força-tarefa para fiscalizar frigoríficos investigados.** SBT Notícias, 20 mar. 2017(g). Disponível em: <<https://goo.gl/bcm7rF>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

VEJA. **Carne Fraca:** países barram temporariamente carne brasileira. Economia, 20 mar. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/tEMQgM>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

coleção

Comunicação,
Cultura
e Mídia

Obra produzida com exclusividade para as editoras
Jogo de Palavras e Provocare, em setembro de 2018.