

## Um passeio pela construção narrativa<sup>1</sup>

### Autora:

Mirella Bravo de Souza<sup>2</sup>

### Resumo

Este artigo se refere ao primeiro capítulo de uma pesquisa de mestrado sobre a narrativa jornalística de personagens criminais. Entende-se que histórias são narradas desde sempre. É inútil procurar a origem das narrativas no tempo. É o tempo que tem origem nas narrativas e, como ele, a configuração da vida. Não se pode ignorar que existe uma correlação entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana. Assim, pensando a *intriga* como meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa existência temporal<sup>3</sup> e partindo do pressuposto que o jornalista não lida com fatos, mas com a narrativa desses fatos, entende-se que, ao estudar as notícias, primeiro é indispensável pensar o que é narrativa e quais as operações que envolvem seu fazer. E, relacionado aos meios de comunicação, pensar em que lugar e como, na contemporaneidade, eles se encaixam nesse processo.

### Palavras-chave:

Jornalismo, tempo, narrativa e memória

### 1 Introdução

Existe uma correlação entre o caráter temporal da experiência humana e a atividade de narrar uma história que não é acidental. O tempo tornar-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.

Partindo do pressuposto que o jornalista não lida com fatos, mas com a narrativa desses fatos, os estudos desenvolvidos por Paul Ricoeur (1994), sobre tempo e narrativa, foram adotados para pensar as notícias jornalísticas como narrativas. Para compreender o processo concreto pelo qual a configuração textual faz a mediação entre a pré-figuração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra, ele relaciona os conceitos de tempo e narrativa e constrói um método de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NP 02 – Jornalismo, do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Graduada em Jornalismo pela FAESA/ES, pós-graduada em Estratégias de Comunicação Organizacional pela Candido Mendes de Vitória/ES, MBA Liderança e gestão de Pessoas pela UVV/ES e mestranda do curso de Mestrado em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF)

<sup>3</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa* (tomo I). Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

compreensão da narrativa dividido em três estágios miméticos relacionados: mimese I (tempo pré-figurado), mimese II (tempo configurado ou construído) e mimese III (tempo reconfigurado).

## 2 O tempo configurado

A primeira mimese é apresentada como aquela enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação. A narrativa se tornaria incompreensível se não viesse a configurar o que, na ação humana, já figura. Os traços da mimese I, ou estruturas pré-figuradoras, são três: suas estruturas inteligíveis, suas fontes simbólicas e seu caráter temporal. O autor entende que imitar ou representar a ação é primeiro pré-compreender o que ocorre com o agir humano: sua semântica, sua simbólica e sua temporalidade.

### 2.1 Estruturas inteligíveis

Se é verdade que intriga é uma imitação da ação, é preciso ter uma competência preliminar para identificar as ações em geral por seus traços estruturais, tantos os aspectos conceituais como os inteligíveis. Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a *linguagem do fazer* – qualquer narrativa pressupõe, tanto por parte do narrador como do agente, uma familiaridade com termos tais como, agente, fim, meio, circunstâncias, socorro, hostilidade – e a *tradição cultural* da qual procede a tipologia das intrigas.

Benjamin<sup>4</sup> valoriza a categoria experiência na definição de narrativa afirmando que é a experiência, que passa de pessoa a pessoa, a fonte a que recorrem todos os narradores. Assim, ele introduz a idéia de que as melhores narrativas são as que menos se distanciam das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos. Nesse ponto, ele poderia apenas ter se referido ao “marinheiro comerciante” - o narrador que vem de longe e que tem muito que contar. No entanto, o autor acrescenta a esse tipo outro que é também fundamental para a compreensão da extensão real do reino narrativo. O segundo tipo arcaico chamado por Benjamin de “camponês sedentário” é o homem que viveu honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Para o autor é necessário que o “saber das terras distantes” esteja associado com o “saber do passado” para que haja entendimento narrativo.

De fato, o primeiro passo da configuração textual é observar e compreender o fenômeno da linguagem, ou seja, é preciso situar os sujeitos bem como a própria palavra no meio social e cultural no qual está inserido. Bakhtin<sup>5</sup>, relacionando linguagem e sociedade, valoriza a fala, a enunciação, e afirma sua natureza social, não individual. Para ele, a fala está indissolivelmente ligada às condições de comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais. Como signo social por

---

<sup>4</sup> BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1983.

<sup>5</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

excelência, a palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação. É material privilegiado de comunicação na vida cotidiana, uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros que apenas se efetiva por ser de natureza social.

## 2.2 Mediações simbólicas

Se imitar é elaborar uma significação articulada da ação, é exigida uma competência suplementar para identificar as *mediações simbólicas*. Ora, se a ação pode ser narrada é porque ela já está articulada em signos, regras, normas, ou seja, é desde sempre simbolicamente mediatizada. O segundo ancoramento que a composição narrativa encontra na compreensão prática está nos recursos simbólicos do campo prático. A *mediação simbólica* introduz a idéia de regras de descrição e interpretação.

Tendo como base a caracterização feita por Geertz<sup>6</sup> de que “a cultura é pública porque a significação o é”, o autor entende que o simbolismo não está no espírito, mas uma significação incorporada à ação e decifrável nela pelos outros atores em jogo. Para Geertz, a cultura consiste em estruturas de significado socialmente estabelecidas, nos termos das quais as pessoas fazem coisas. Mas, como sistema entrelaçado de símbolos interpretáveis, a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos. A cultura é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível.

A partir disso, Ricoeur conclui que antes de ser um texto, a *mediação simbólica* \_ o símbolo \_ tem uma textura e compreendê-la é situá-la no conjunto das convenções, das crenças, das tradições e das instituições que formam a trama simbólica da cultura. O termo símbolo introduz também a idéia de regra, não apenas no sentido que tratamos acima, de regras de descrição e interpretação, mas no sentido de norma. Vendo os códigos culturais como “programas” de comportamento, podemos concluir que eles dão ordem e direção à vida. A afirmação garante a inexistência de neutralidade e acrescenta a idéia de que em qualquer obra narrativa não há apenas convenções e convicções para dissolver, mas ambigüidades e perplexidades. Não é local de entendimento único. A palavra, vista como um signo que compõe a obra narrativa, já traz embutida seu sentido dialético, dinâmico, vivo, plurivalente.

Porém, em um mundo cada vez mais contraditório, buscam-se parâmetros para entender porque, apesar de ambíguas, ‘as coisas são assim’. Vale ressaltar a intervenção dos meios de comunicação nesse processo de *mediação simbólica*. A narrativa se torna, nesse sentido, o lugar de explicação e de apresentação de diferentes experiências passíveis de serem vividas, cada dia mais de forma segura, em casa, no sofá, lendo jornal ou assistindo televisão. Não é preciso viver um crime, para saber contá-lo.

---

<sup>6</sup> GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 2002, p.20-23.

Na contemporaneidade, a narrativa é midiaticizada. Grande parte do que conhecemos chega a nós por jornais, revistas, televisão, rádio e internet. Tanto é assim que quando discutimos algo, parte de nossos argumentos fortes se baseia no que lemos, ouvimos ou assistimos nos meios de comunicação.

O jornalismo identifica e se apropria das *mediações simbólicas*. O primeiro estágio da mimese \_ o mundo prático do *senso comum* \_ é a fonte primeira na qual o repórter busca pistas de significados que podem ser usados para dar sentido às notícias. Ele deve apreender o catálogo de interpretações narrativas da experiência para compartilhar o entendimento dos fatos com o público. Mas, ao assumir o papel do especialista, que tem como domínio dar coerência e consistência à realidade, ele acaba também por explicar como a realidade deve ser compreendida. Nos jornais, fica clara a idéia de construção narrativa que tenta organizar a experiência humana em unidades temáticas.

### 2.3 O tempo como indutor da narrativa

O terceiro traço da pré-configuração da ação é o *temporal*, implícito às *mediações simbólicas* da ação e considerado indutor da narrativa. O estudo da estrutura temporal traduz tanto a inquietação profunda do ser no mundo, como a sua inserção histórica. O autor toma o conceito de *intratemporalidade* \_ ou "ser-no-tempo" \_ não como a representação linear do tempo, mas como uma apreensão abstrata do tempo. As palavras "passado, presente e futuro" desaparecem e o próprio tempo figura como unidade eclodida desses três êxtases temporais. Isso não significa que o tempo deixa de carregar traços irredutíveis à representação linear, como as estações, o dia, as horas. Mas indica que existem diferentes apreensões do tempo.

O tempo passa a ser visto então como um modo de inscrições das atividades humanas na duração, conforme esclarece Chesneaux<sup>7</sup> ao falar do conceito de *temporalidade*. O pertencimento ao tempo e seu uso é a relação que as pessoas e a sociedade estabelecem com a duração do fluxo do tempo. Uma relação mutável, própria de cada época.

Tratando da divisão social do tempo, Halbwachs<sup>8</sup> nos alerta para a existência de uma marcação do tempo ditada socialmente que impõe uma temporalidade única da qual é difícil escapar.

“... É preciso que eu chegue na hora, se quiser assistir a um concerto, a uma peça de teatro, não fazer esperar os convidados de um jantar para o qual sou convidado, não perder o trem. Sou então obrigado a regular minhas atividades conforme o caminhar dos ponteiros do relógio, ou conforme o ritmo adotado pelos outros e que não levam em conta as minhas preferências, ser avaro com meu tempo, e nunca perdê-lo, porque comprometeria assim algumas oportunidades e vantagens que me oferecem a vida em sociedade.”<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> CHESNEAUX, Jean. “Temps de la mondialisation, mondialisation du temps”. In: *Habiter le temps*. Paris: Bayard Éditions, 1986, p.189-205.

<sup>8</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, P. 90-91.

<sup>9</sup> *Idem, Ibidem*, p. 91.

Habitamos o *tempo mundo*, que prevalece na contemporaneidade e cujos primeiros esboços surgiram no final do século XIX, com a instituição da hora mundial, a partir do Meridiano de Greenwich. Um tempo criado devido a interesses econômicos de navegação, comunicação e comércio internacional. Arquetizou-se um tempo sistematizado, que quantifica e racionaliza a ação humana em função de um tempo demarcado pelo extremo. O tempo econômico separa-se do tempo natural. O ritmo é regulado pela lógica da produção, que impõe uma perpétua auto-aceleração, atualização, renovação. Chesneaux<sup>10</sup> argumenta que o mundo tornou-se um espaço só. Tudo o que acontece diz respeito a todos, da economia ao cotidiano ordinário.

Mas o *tempo mundializado* coexiste em tensão com as temporalidades locais e individuais, ao mesmo tempo em que instaura a apreensão de uma nova lógica temporal determinada pela economia mundializada e as novas tecnologias. A atividade econômica passa a ser uma batalha pela *temporalidade*. Multiplica-se o relógio, diluindo-o. O tempo passa a ser instantâneo. A cada fração de tempo as coisas são obsoletas. É a substituição e constante invenção do novo, que é fluido. Vai se construindo uma idéia de aceleração que governa a *temporalidade contemporânea*.

### **2.3.1 Tempo e Mídia: imposição do tempo universal**

No processo de regulação do *tempo mundo*, dado principalmente pela lógica da produção, há categorias sociais que cotidianamente desempenham papel fundamental de imposição desse tempo universal. Entre os agentes econômicos e financeiros, locais ou internacionais, os jornalistas e outros profissionais da mídia se transformam em agentes de sedimentação e naturalização deste novo tempo. A *temporalidade* passa a ser conceito construído pela narrativa dos meios de comunicação. Os universais de aceleração, vitalidade e mudança, que dominam o pensamento contemporâneo, são também engendrados pelos mídias<sup>11</sup>.

Evidentemente, esse papel de construir o imaginário regulado por uma nova lógica temporal interfere na maneira como se configuram as mensagens, estabelecendo nos meios de comunicação, em torno desses conteúdos, um certo consenso, com os jornalistas \_ agentes do tempo mundo \_ defendendo modelos econômicos e políticos que inserem compulsoriamente seus países nesta modernidade.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> CHESNEAUX, op. cit., p.189-205.

<sup>11</sup> BARBOSA, Marialva. Meios de Comunicação, memória e tempo: a construção da “redescoberta do Brasil”. Texto final da pesquisa de pós-doutoramento em Comunicação Social realizada no *Laboratoire d'anthropologie des institutions et des organisations sociales* – LAIOS/ Centre National de la Recherche Scientifique. França – Paris, de setembro de 1998 a agosto de 1999.

<sup>12</sup> *Idem, Ibidem*, p 12-13.

Chegamos ao final do século com a certeza de que é impossível escapar dessa *temporalidade mundo*. Por outro lado, não se pode ignorar a existência de *temporalidades particulares*. Assim, as singularidades também são inscritas na dinâmica narrativa dos meios de comunicação, que naturaliza suas especificidades. Um ato que evita choque com a *temporalidade mundo* e permite que cada cultura desenvolva uma pretensa apropriação identitária do tempo, em momentos destinados a essa materialidade. Pretensa, pois esses instantes, marcados pelas festas populares e comemorações históricas, são também narrados e apropriados pelos meios de comunicação, que dão a eles significação específica de um “outro” tempo<sup>13</sup>.

O presente ou o "agora" apresenta diferenças de significação. O agora existencial \_ tempo da alma \_, diferente do agora que nos leva a olhar o relógio \_ *tempo do mundo*\_, é determinado pelo presente da preocupação individual ou coletiva, é um "tornar-se presente". Ressaltar essa ruptura com o tempo linear é considerar a idéia de construção, o que lança uma ponte com a idéia de ordem narrativa. É no narrar que o indivíduo se coloca ou aparece no tempo. É sobre o pedestal da *intratemporalidade* \_“ser-no-tempo”\_ que se edificarão conjuntamente as configurações narrativas e as formas mais elaboradas da *temporalidade* que lhes correspondem<sup>14</sup>.

Com a inserção da mídia no ordenamento temporal, duas funções sociais da narrativa, apontadas por Barbosa<sup>15</sup>, são apropriadas para inter-relacionar o mundo de texto com o mundo de leitor, garantindo sentido e valor de acontecimento à narrativa. A primeira função, próxima ao que se pode chamar real, fazendo parte da vida cotidiana, impondo papéis e decisões, determinando comportamentos aos indivíduos. E outra de natureza mítica \_ ficcional \_ que colabora com as crenças do grupo, produzindo uma certa tranquilidade dos indivíduos no plano ontológico. Ao ler um jornal ou assistir um programa de televisão, o leitor está intrinsecamente inserido no *tempo midiático*, mas enquanto fabrica uma re-narratização do mundo, a narrativa midiática não se distancia da temporalidade do leitor enquanto significação. Afinal, apenas a partir da apropriação que o acontecimento se transforma em experiência vivida.

No entanto, vale frisar que essa inserção no *tempo midiático* traz implicações sobre a temporalidade do leitor. Os meios de comunicação, conforme nos alerta Barbero<sup>16</sup>, se tornaram *máquinas de produzir o presente*, reforçando a amnésia já existente em relação aos fluidos objetos de consumo. O presente é cada vez mais comprimido e se configura como uma nova enfermidade das

---

<sup>13</sup> BARBOSA, op. cit., p. 7-11.

<sup>14</sup> RICOEUR, op. cit., p. 95-101.

<sup>15</sup> BARBOSA, op. cit., p. 35-36.

<sup>16</sup> BARBERO, Jesus Martín. *Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria*. In: **Artelatina: cultura, globalização e identidades**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p.141-142.

metrópoles. Afinal, se não estamos preparados para afrontar a sobrecarga de informação, o nosso tempo é simplesmente devorado pelos mídias. “Extraña economía la de la información, según la cual el presente convertido en *actualidad* dura cada vez menos”<sup>17</sup>.

O passado nos meios de comunicação tem cada vez mais a função de apoio do que se diz no presente. Ele é apreendido como um adorno para colorir o presente seguindo a modas da nostalgia, acrescenta o autor. Assim, o passado deixa de ser parte da memória, e se converte em ingrediente de imitação, uma operação que mescla os feitos, as sensibilidades e os estilos, os textos de qualquer época, sem qualquer articulação com os contextos e movimentos dessa época determinada. Entretanto, um passado assim não pode iluminar o presente, nem relativizá-lo, pois não nos permite que tomemos distância do tempo imediato que estamos vivendo, mas contribui para um presente sem base, sem horizonte. Os meios de comunicação estão se constituindo em um dispositivo fundamental de instalação de um *presente contínuo*, uma seqüência de acontecimentos que não chegam a cristalizar na duração, pois cada fato novo já paga o anterior. Perde-se a continuidade do horizonte histórico sem a qual se torna impossível o diálogo entre as gerações e a tradução entre as tradições.

### 3 Tempo configurado

A mimese II, estado de estruturação da narrativa, é a configuração. Com o mimese II abre-se o reino do *como-se*<sup>18</sup>. O lugar dado à mimese II entre um estágio anterior e um estágio ulterior não é uma tentativa de enquadramento, é, sobretudo, para ressaltar a função de *mediação* derivante do caráter dinâmico da operação de configuração. Ressalta-se que todos os conceitos relativos a esse nível designam operações. A intriga já exerce, por sua natureza textual, uma função de integração e, nesse sentido, de mediação. Fato que lhe permite operar, fora desse campo, uma mediação de maior amplitude entre a pré-compreensão e a pós-compreensão da ordem da ação e de seus traços temporais. Três motivos são apontados pelo autor para explicar que a intriga é mediadora: a mediação feita pela intriga entre acontecimentos individuais e a história como um todo, o caráter temporal da narrativa e a união de elementos heterogêneos.

---

<sup>17</sup> BARBERO, op. cit., p. 141.

<sup>18</sup> Ricoeur coloca que existem duas classes de narrativa: a ficcional e a histórica. Mas mesmo na historiografia haveria uma referência metafórica comum a todas as obras poéticas. A referência por meio de vestígios, conferindo-lhe um grau de realismo que nenhuma outra literatura se igualará, cruza-se com a narrativa de ficção. O passado, na historiografia, é reconstruído na imaginação. A referência, por traços e vestígios, ou diretamente metafórica, se cruza na temporalidade da ação humana. Tanto a historiografia quanto a ficção refiguram em comum o tempo humano.

Sobre o mesmo tema, White (1994) afirma que o problema não é a natureza dos tipos de eventos com que se ocupam historiadores e escritores imaginativos, mas o grau em que os discursos deles se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente. As formas e os objetivos dos seus discursos são amiúde os mesmos. Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da *realidade*. Ora, toda história deve submeter-se tanto a padrões de coerência quanto a padrões de correspondência se quiser ser uma relato admissível do *modo como as coisas realmente aconteceram*. Toda ficção deve passar por um teste de correspondência \_ ser adequada como a imagem de alguma coisa que está além de si mesma \_ se pretender apresentar uma visão ou iluminação da experiência humana.

### **3.1 Tema: eventos dispostos em uma totalidade inteligível**

Primeiro, a tessitura da intriga faz mediação entre acontecimentos individuais e a história como um todo. Ela extrai uma história sensata de uma pluralidade de acontecimentos ou de incidentes; ou transforma acidentes e incidentes em uma história. Um acontecimento passa a ser visto mais do que uma ocorrência singular, enquanto uma história deve ser mais do que uma enumeração de eventos numa ordem serial. Os eventos devem ser organizados numa totalidade inteligível, de tal forma que se faça possível perceber claramente o tema tratado<sup>19</sup>.

A mídia faz isso cotidianamente, não só organizando eventos como operando a construção de temas dignos de interesse público. Um exemplo é a “onda de crimes” contra idosos ocorrida em 1976, em Nova Iorque. O caso foi estudado pelo sociólogo Mark Fishman. Apesar dos índices de criminalidade na cidade americana estarem em queda naquele ano, os jornais não paravam de alardear uma série de crimes contra velhinhos. Isso ocorreu porque os policiais receberam ordens superiores de comunicar à chefia de polícia todo caso dessa espécie. A chefia de polícia, por sua vez, comunicava o fato à imprensa, que tinha a impressão de se tratar de muitos casos. Cada nova ocorrência contra velhinhos virava notícia. Os policiais, percebendo o interesse da mídia, passaram a divulgar esses atos de violência e logo saíam à caça de novos casos do mesmo tipo. Assim, o autor constatou que o foco da mídia sobre crimes contra idosos fez com que eles ganhassem uma proporção muito maior do que realmente tiveram. De um fato singular, a “onda de crimes” se tornou um evento autônomo, uma totalidade inteligível, um tema a ser tratado. Pouco tempo depois, os fatos deixaram de ser noticiados pela imprensa e o assunto simplesmente desapareceu. Em resumo, a tessitura da intriga \_ a construção da narrativa jornalística \_ é a operação que extrai de uma simples sucessão \_ crime contra velhinhos \_ uma configuração \_ “onda” de crimes.<sup>20</sup>

### **3.2 Caráter temporal da narrativa e elementos heterogêneos**

Os outros dois pontos analisados por Ricoeur são o caráter temporal da narrativa e a união de elementos heterogêneos. A tessitura da intriga compõe juntos fatores tão heterogêneos quanto agentes, fins, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados e etc. A narrativa faz aparecer numa ordem sintagmática todos os elementos suscetíveis de figurar no quadro paradigmático estabelecido pela semântica da ação. É no ato de dar sentido aos fatos, através dos sistemas simbólicos, que ocorre a transição de mimese I para mimese II. Possui também caráter temporal próprio em duas dimensões: uma cronológica, a outra não-cronológica. A primeira caracteriza a história enquanto constituída por acontecimentos. A segunda é a dimensão configurante propriamente dita de transformação dos

---

<sup>19</sup> RICOEUR, op. cit., p. 103.

<sup>20</sup> FISHMAN, Mark. *Manufacturing News*. Austin: University of Texas Press, 1990.



acontecimentos em história.

Possuindo um caráter temporal próprio em duas dimensões \_ caracteres temporais combinam em proporções variáveis os tempos cronológico e não-cronológico \_ é constituída na mimese II não apenas a dimensão episódica da narrativa, como a configurante. A dimensão episódica, ligada ao tempo cronológico, caracteriza a história enquanto construída por acontecimentos. A dimensão configurante, ligada ao tempo não-cronológico, transforma os acontecimentos em histórias. Esse ato configurante, próprio dos meios de comunicação na contemporaneidade, consiste em considerar junto incidentes da história. Assim, de uma diversidade de acontecimentos é possível extrair uma unidade e a intriga inteira pode ser traduzida em um pensamento, que é o assunto ou o tema próprio daquele tempo narrado<sup>21</sup>.

Os jornais dão a mesma forma e conteúdo a uma diversidade de acontecimentos no tempo e no espaço. O tema “violência” engloba uma série de diferentes acontecimentos configurados da mesma forma, como consequência da “crise da segurança pública”, da “corrupção policial”, da “falta de policiamento” e etc. No entanto, não são todos os acontecimentos. Uma série de práticas violentas e de modalidades de crimes é posta de lado, enquanto outros tipos de incidentes são inter-relacionados por apresentarem traços mais abrangentes de algum tema que está em destaque naquele momento. Esses traços \_ tipos de crimes, lugares onde ocorrem e personagens que o praticam \_ emergem na duração como se fossem a forma, o onde e o quem da “violência” praticada naquele tempo. Assim, há o tempo da “bala perdida” ou do “seqüestro relâmpago”; o tempo do “arrastão na praia” ou da “guerra nas favelas”; e o tempo de “Fernandinho Beira-Mar” ou “Lúcio Flávio Villar Lório”.

Extraí-se uma configuração de uma sucessão, ao mesmo tempo em que a intriga vai revelando-se ao leitor como uma história a ser seguida. Seguir uma história significa avançar no meio de contingências e peripécias sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na conclusão. Ela dá à história um “ponto final”, o qual deve ser percebido como o ponto de vista que explica a história como um todo. Em outras palavras, compreender a história é compreender *como* e *por que* os episódios sucessivos levaram a essa conclusão aceitável. O sentido do “ponto final” \_ que a configuração da intriga impõe à seqüência indefinida de incidentes \_ tem função estrutural de encerramento que pode se discernida muito mais no ato de re-narrar do que no de narrar. Seguir as histórias é aprender os episódios bem conhecidos como conduzindo a esse fim. Ocorre uma recapitulação constante que inverte a ordem do tempo.<sup>22</sup>

Lê-se o tempo às avessas, como a recapitulação das situações iniciais de um curso de ação nas suas consequências terminais. Isso pode explicar a dificuldade em identificar nos jornais o primeiro

---

<sup>21</sup> RICOEUR, op. cit., p. 104.

<sup>22</sup> Idem, Ibidem, p. 105-106.

crime cometido por um personagem criminal. Não apenas porque talvez não mereceu reconhecimento da mídia por não apresentar traços capazes de inseri-lo no tempo narrado e, por isso, sequer tenha sido narrado. Mas porque esse início no passado é passível de ser encontrado no hoje da narrativa. Na narrativa jornalística de personagens criminais, a partir do momento em que uma história é bem conhecida, pelo re-narrar de notícias sobre vários tipos de crimes praticados por jovens, não há mais descobertas no sentido vinculado à história como um todo. O estereótipo do jovem revoltado, sem limites, desafiador da ordem pública, que já foi preso por vários delitos e passou por diversas instituições penais, está presente no imaginário pelo trabalho insistente do re-narrar de outros casos encaixados no mesmo sistema simbólico.

Os repórteres têm um repertório inteiro de imagens estilizadas, que moldam a maneira de informar as notícias, e eles adquirem esse quadro mental específico em sua formação na prática. Robert Darnton<sup>23</sup> acrescenta que após um repórter iniciante permanecer durante o de “período de prova” ou treinamento na editoria de polícia, seria capaz de lidar com qualquer coisa. A matéria policial passa como uma forma arquetípica da notícia. Toda nova informação deve se adequar a características herdadas. Assim, a redação de notícias é fortemente influenciada por estereótipos e concepções prévias sobre o que deve ser a “matéria”. Converter um boletim policial num artigo requer, fundamentalmente, uma percepção treinada e um domínio do manejo de “imagens padronizadas”, “clichês”, “ângulos”, “pontos de vista” e “enredos”, que vão despertar reações convencionais nos editores e redatores, fundamental para o destaque e crescimento do repórter na empresa.

Mais dois traços devem ser levados em conta para compreender a questão da mimese II. São eles a esquematização e o tradicionalismo. Ambos aprimoram os conceitos já estudados e inserem a idéia da *imaginação produtora*, que constitui a matriz geradora de regras que ligam o entendimento e a intuição. Engendrando o entendimento do tema, do pensamento e da história aos aspectos intuitos dos caracteres, das mudanças da fortuna, etc., produz um esquematismo com todas as características da tradição. Mas esse esquematismo não deve ser considerado um depósito morto. Sua transmissão é sempre viva e reativada pelo ato de re-narrar uma história capaz de enriquecer lentamente o tradicionalismo com os traços novos do tempo. A *imaginação produtora* nasce do paradigma que constitui-se na gramática que regula as composições de novas obras, fornecendo as regras para experimentações ulteriores.<sup>24</sup>

Indo além do registro dos fatos, notícias são histórias. A *imaginação produtora* também se

---

<sup>23</sup> DARNTON, Robert. “Toda notícia que couber a gente publica”. In: **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p. 70-97.

<sup>24</sup> RICOEUR, op. cit., p. 107.

torna ferramenta dos jornalistas para dar sentido as suas “estórias”, ligando entendimento e intuição. Num contexto noticioso, Darnton lembra de ter escrito “estórias” sobre crimes que, embora registrando acontecimentos verdadeiros, estavam enraizadas em histórias mais amplas, como as “estórias da desolação”. Quando precisa de citações de pais sobre a morte de seus filhos, costumava inventá-las, como também faziam outros jornalistas, o que contribuía para uma padronização. Isso porque os repórteres sabiam o que uma “mãe consternada” ou um “pai de luto” teria dito, possivelmente “[...] até ouviríamos dizerem o que já estava em nossas cabeças, e não na deles [...]”.<sup>25</sup>

Ainda falando de sua experiência como repórter do *The Times*, o autor descreve que as grandes matérias seguem modelos especiais e têm um sabor arcaico, como textos que se perderam nas profundezas do tempo. Ele explica que entre tantas lições a aprender logo que se chega a redação de um jornal, a primeira delas é que, depois de receber uma tarefa, o repórter iniciante deve procurar material pertinente entre casos anteriores guardados no arquivo. A “mão morta” do passado modela a percepção do presente. Assim, muitas matérias apresentam formas parecidas, tanto se referindo a notícias “cruas” ou traços mais estilizados. Um caso notável de continuidade de tradições jornalísticas foram encontradas por historiadores franceses.

Uma matéria se refere a um caso de erro de identificação, em que os pais mataram o próprio filho. Ela foi publicada pela primeira vez numa primitiva folha de notícias de Paris, em 1618. A seguir, passou por uma série de reencarnações, aparecendo em Toulouse em 1848, em Argoulême em 1881, e finalmente num jornal argelino moderno, de onde foi recolhida e trabalhada por Albert Camus, num estilo existencialista, em *L'Étranger* e *Malentendu*.<sup>26</sup>

O autor não quer sugerir que as fantasias dos jornalistas são assombradas por mitos primitivos, mas que o contexto do trabalho modela o conteúdo da notícia, pois esta sofre influência de determinações culturais da profissão. Nossa tendência a voltar nosso olhar apenas sobre fatos imediatos nos impede de perceber o elemento arcaico do jornalista como um contador de histórias. Afinal, como é possível que pessoas em lugares e épocas tão diferentes escrevam estórias da mesma forma? Além da explicação dar ênfase, sobretudo, à existência de processos de longa duração que formam o fazer jornalístico, a resposta aproxima os conceitos de *imaginação produtora* de Ricoeur, tratado acima, ao de *memória coletiva* de Maurice Halbwachs<sup>27</sup>. Este fundamental para essa dissertação e que será tratado no fim deste capítulo.

A memória é uma operação seletiva, de natureza simbólica, que está presente no momento de elaboração das notícias. A forma como um texto jornalístico deve ser escrito, desta ou daquela maneira,

---

<sup>25</sup> DARTON, op. cit., p. 93.

<sup>26</sup> DARNTON, op. cit., p. 91-92

<sup>27</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

é também um fenômeno construído coletivamente. Escrever uma matéria sobre crimes é realizar um trabalho de reconstituição de vestígios do passado daquela tipologia de notícias no presente, pensado a princípio individual já que apenas um repórter foi o responsável pela apuração dos fatos, mas que na verdade é uma fazer social por natureza, dado que essas notícias são escritas por indivíduos que fazem parte de um grupo, a partir das referências dentro desse grupo.

Até a idéia que eles têm dos leitores pode ser acionada a partir do próprio grupo de referência, por exemplo. A questão é que os jornalistas têm pouco contato com o público em geral e recebem muito pouco retorno dele. A comunicação pelos jornais é muito menos próxima do que pelos periódicos especializados, por exemplo. Assim, detalhes sobre o público são dados pelos próprios repórteres, nas trocas diárias dentro da empresa. Os jornalista escrevem, na verdade, uns para os outros. O “grupo de referência” se encontra espalhado na sala de redação. Afinal, “sabíamos que os primeiros a cair em cima de nós seriam nossos colegas, pois os repórteres são os leitores mais vorazes, e precisam conquistar seu *status* diariamente, ao se exporem a seus colegas de profissão”.<sup>28</sup>

Com o passar do tempo, o profissional se familiariza com a escrita das notícias e passa a acessar, sempre que preciso, o catálogo de arquétipos, fórmulas, estereótipos, concepções prévias e vestígios sobre o que deve ser a matéria dada pela *memória coletiva* do grupo de jornalistas. Informações novas sobre crimes, por exemplo, serão encaixadas em velha forma memorável.

E, ainda, esses profissionais fazem referência a símbolos e sinais sociais, que não poderiam ser recuperados sem as imagens do passado que, entretanto, apenas têm sentido no presente. A memória não é uma operação mecânica. Na verdade, a essência da *memória coletiva* está no sistema simbólico, fazendo dela uma operação de natureza simbólica.<sup>29</sup>

#### **4 Tempo Reconfigurado**

O ato mimético só tem seu pleno sentido quando é restituído ao mundo do agir. A configuração feita pela mimese II é então reconfigurada na leitura, na recepção. Chega-se ao estágio que o autor chama de mimese III, que marca a intersecção do mundo de texto com o mundo do leitor. “A intersecção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo na qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade.”<sup>30</sup>

Para dar conta do entendimento do terceiro ato mimético, Ricoeur divide em quatro etapas: o círculo da mimese; configuração, refiguração e leitura; narratividade e referência; e tempo narrado. Se é verdade que é encadeando as três etapas da mimese que se institui a mediação entre tempo e

---

<sup>28</sup> DARNTON, *op. cit.*, p. 72.

<sup>29</sup> BARBOSA, Marialva. “Médios de Comunicación y Comemoraciones. Estratégias de Reactualización y Construcción de la memoria”. *Comunicación, Historia e Memória: itinerários para pensar el presente*, n.º 39, vol. XX, 2001, p. 108.

<sup>30</sup> RICOEUR, *op. cit.*, p. 110.

narrativa, coloca-se uma questão prévia, a de saber se esse encadeamento marca verdadeiramente uma progressão. Ricoeur tenta responder aqui a suspeita de *circularidade viciosa* que a travessia da mimese I a mimese III através da mimese II não deixa de suscitar.

Quando as normas, o esquematismo e a tradição são reconfigurados temporalmente nesse mundo do agir, sempre atualizando-se no ser e na história, parece que o ponto de chegada reconduz ao ponto de partida, ou ainda, que o ponto de chegada parece antecipado no ponto de partida. A mimese, então, seria circular porque essa refiguração volta a ser material para a pré-figuração. Contudo, esse círculo da mimese não é vicioso, ele se assemelharia mais a forma de uma espiral sem fim que faz a mediação passar muitas vezes pelo mesmo ponto, mas sempre em uma altitude diferente. Ricoeur trata da noção de círculo hermenêutico, ou seja, a noção de que a compreensão ou definição de alguma coisa já pressupõe uma compreensão ou definição daquela coisa. Duas versões de circularidade provocariam essa interpretação de círculo vicioso.

De um lado, podemos ser tentados a dizer que a narrativa coloca consonância onde há apenas dissonância, dando forma ao que é informe. Nesse ponto, o autor esclarece que corremos o perigo de pensar que a consonância narrativa se impõe sobre a dissonância temporal, formando uma *violência da interpretação*. Contudo, nem a narrativa se reduz apenas a consonância, nem a temporalidade a discordância. Existe um caráter dialético na relação. Desta forma, as intrigas nunca são apenas concordância, elas próprias também conduzem à distensão. Por mais que o desejo pela “ordem” seja forte em todos nós, que negamos a fluidez de significados que tanto caracteriza a contemporaneidade, é preciso reconhecer os paradoxos do tempo<sup>31</sup>.

Por outro lado, a objeção de círculo vicioso pode revestir-se de outra forma: a redundância. “Seria o caso se a própria mimese I fosse desde sempre um efeito de sentido da mimese III. Mimese II não faria então senão restituir a mimese III o que ela teria tomado da mimese I, posto que a mimese I já seria obra da mimese III”.<sup>32</sup> A objeção da *redundância* pode ser explicada pela análise da primeira etapa da mimese.

Se não há experiência humana que já não seja mediatizada por sistemas simbólicos e, dentre eles, pelas narrativas, parece vão dizer que a ação está em busca de narrativa. A verdade é que a experiência já se encontra em um estado narrativo que não procede da projeção, mas da literatura na vida. Por isso, podemos ver em um encadeamento episódico de nossas vidas “histórias (ainda) não narradas, histórias que pedem para ser contadas, histórias que oferecem pontos de ancoragem à narração”<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> RICOEUR, op. cit., p. 110-111.

<sup>32</sup> *Idem, Ibidem*, p. 114.

<sup>33</sup> *Idem, Ibidem*, p. 115.

Concentrado na reflexão sobre a transição da mimese II para a mimese III operada pelo ato da leitura, Ricoeur recupera os conceitos de esquematismo e tradicionalismo já estudados para mostrar como ato de leitura, que é o vetor da aptidão da intriga de moldar a experiência, articula-se com o dinamismo próprio do ato configurante, o prolonga e o reduz a seu termo.

O primeiro ponto é a desmistificação dos conceitos. Ele se opõe a idéia de considerar um *dentro* e o outro *fora* do texto. Esquematização e tradicionalismo são de imediato categorias da interação entre a operatividade da escrita e a da leitura. De um lado, eles regulam a capacidade da história de se deixar seguir, fornecem diretrizes tais como a regra formal, o gênero ou o tipo exemplificados pela história narrada. Por outro lado, é o ato de ler que acompanha a configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser seguida. Seguir uma história é atualizá-la na leitura. O texto só se torna obra na interação do texto com o receptor. Assim o destinatário vai jogar com as coerções narrativas, efetuar desvios, preencher as lacunas, participando ativamente da construção narrativa.

A entrada, pela leitura, da obra no campo da comunicação marca ao mesmo tempo sua entrada no campo da referência. Contamos histórias porque finalmente as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas. Porém, nenhuma obra é completamente fechada, ela tem lacunas, buracos, desafiando o leitor a configurar vários aspectos por si mesmo. Nesse momento, o leitor, abandonado pela obra, carrega o peso da tessitura da intriga. O ato de leitura é uma operação que une a mimese III e a mimese II. Ora, o que é comunicado por uma narrativa é o mundo que ela projeta e que constitui o seu horizonte. O leitor, por sua vez, pode fazer uma leitura passiva ou criativa da história, acolhendo uma obra numa situação de referência ao mesmo tempo limitada e aberta a um horizonte mundo.

Para Ricoeur, a referência é ontológica, é a condição do *ser-no-tempo*. O ser, contudo, se relaciona com o mundo e outras referências que não apenas as suas. O ser *no* mundo segundo a narratividade é um ser no mundo já marcado pela prática da linguagem pré-figurada no agir humano. Essa co-referência é dialogal. Sendo a linguagem uma coisa e o mundo outra, a narrativa está sempre cruzando suas próprias referências com os horizontes externos a si. O receptor não recebe apenas o sentido da obra, mas também o seu sentido, a sua referência, fazendo chegar à linguagem a sua experiência que, em última análise, é a sua temporalidade no mundo.

A narrativa se apresenta como uma metáfora viva, uma transposição do mundo em linguagem. A obra literária leva uma experiência de mundo à linguagem e a linguagem devolve sua experiência ao mundo. O enunciado metafórico arruína, abole o sentido literal, revestindo-se de um alcance ontológico pleno. O autor afasta-se da visão dos que defendem a imanência na obra. Para ele, a imanência está apenas nos símbolos. O ser parte de uma condição ontológica, de uma noção originária, que é experienciada no mundo e no tempo e que se externaliza na linguagem.

Em resumo, o leitor recebe o sentido e a referência da obra a partir de seu próprio sentido e referência. É ele o operador por excelência que assume, por seu fazer, a ação de ler, concluindo o trabalho mimético e dando vida à narrativa ao refigurá-la. Essa ação também é percebida por Todorov, mas como uma percepção de “função” de leitor implícita mesmo no texto. Ao ler uma história, o leitor, em um primeiro momento, interage com o mundo da personagem, identificando-se com ela. Ele sai do seu lugar natural (o de leitor) e se entrega ao mundo de relato. Já em outro momento, ele se situa ao nível de interpretação do texto, se apropriando da mensagem de forma diferenciada.<sup>34</sup>

A questão fundamental é o aspecto inacabado do texto. Primeiro porque oferece diferentes brechas, buracos, lugares indeterminados que o leitor deve concretizar. E depois porque o texto é inacabado já que o mundo que o propõe se define como correlato intencional de um seqüência de frases que precisa ser transformada num todo. A obra de Ricoeur identifica o potencial sentido das palavras nunca esgotado na seleção realizada num contexto e pelo uso atual das palavras. Pressupõe, portanto, uma idéia central de polissemia do texto, que se revela sempre como uma leitura plural.

Ainda que Ricoeur tenha se aprofundado na questão da temporalidade, a questão da memória, também ligada ao conceito de tempo, aparece em seu texto apenas de forma indicial. Entre o tempo e a narrativa falta a memória. Nós utilizaremos o conceito de *memória coletiva* para complementar o estudo da narrativa.

## 5 Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BARBOSA, Marialva. “Médios de Comunicación y Comemoraciones. Estratégias de Reactualización y Construcción de la memoria”. *Comunicación, Historia e Memória: itinerários para pensar el presente*, n.º 39, vol. XX, 2001, p. 108.
- BARBOSA, Marialva. Meios de Comunicação, memória e tempo: a construção da “redescoberta do Brasil”. Texto final da pesquisa de pós-doutoramento em Comunicação Social realizada no *Laboratoire d’anthropologie des institutions et des organisations sociales – LAIOS/ Centre National de la Recherche Scientifique*. França–Paris, de setembro de 1998 a agosto de 1999.
- BARBERO, Jesus Martín. *Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria*. In: **Artelatina: cultura, globalização e identidades**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1983.
- CHESNEAUX, Jean. “Temps de la mondialisation, mondialisation du temps”. In: *Habiter le temps*. Paris: Bayard Éditions, 1986.
- DARNTON, Robert. “Toda notícia que couber a gente publica”. In: **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das letras,
- FISHMAN, Mark. *Manufacturing News*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 2002.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990. 1990, p. 70-97.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa* (tomo I). Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

---

<sup>34</sup> TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

WHITE, Hayden. “As ficções da Representação Cultural”. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo, Edusp, 1994.