



Meios de Comunicação e História: elos visíveis e invisíveis¹

Marialva Barbosa²
Universidade Federal Fluminense

Resumo

O texto faz múltiplas articulações entre a relação meios de comunicação e história, privilegiando as articulações teóricas e metodológicas entre os dois campos. Mostra que a questão da narrativa é central tanto num lugar, como no outro o que faz com que haja elos visíveis e invisíveis entre comunicação e história. São alguns desses elos que a reflexão procura desvendar. Se considerarmos que toda história refere-se ao fracasso ou ao sucesso de homens que vivem e trabalham juntos em sociedades, com pretensão ou ao verdadeiro ou ao verossímil, a história é, na verdade, o fragmento ou o segmento de um mundo da comunicação. São os atos comunicacionais dos homens do passado o que se pretende recuperar como verdade absoluta ou como algo capaz de ser acreditada como verídico. É, nesse sentido, que estamos dizendo que a história é sempre um ato comunicacional.

Palavras-chave

Meios de Comunicação – História – Teoria - Metodologia

Corpo do trabalho

As pesquisas, envolvendo a relação mídia e história, ocupam hoje lugar central na preocupação de dezenas de pesquisadores de múltiplas áreas de conhecimento, com ênfase, evidentemente, à história e à própria comunicação.

Enquanto a comunicação vê prioritariamente a história como possibilidade de adentrar o passado e recuperar, neste mesmo passado, fontes inteligíveis que podem trazer o passado para o presente, a história considera emblematicamente os meios de

¹ Trabalho apresentado ao GT de Jornalismo, do V Congresso Nacional de História da Mídia, Facasper e Ciec, São Paulo, 2007.

² Doutora em História. Professora Titular da Universidade Federal Fluminense (Departamento de Estudos de Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. Pesquisadora do CNPq e da FAPERJ.



comunicação como ferramentas disponíveis para a compreensão de um contexto mais amplo invariavelmente localizado no passado.

Evidentemente, que mais de 30 anos de pesquisa na área complexificaram esses estudos. Mas ainda assim, grosso modo, podemos considerar a pesquisa sobre a relação meios de comunicação e história distribuída em cinco grandes eixos de análise: os estudos que se utilizam uma perspectiva meramente factual; os que priorizam as modificações e a estrutura interna dos jornais como fator de mudança do curso da história; os que enfocam os meios de comunicação como portadores de conteúdos políticos e ideológicos; os que enfatizam o contexto histórico desconsiderando a dimensão interna do meio, a lógica própria do universo comunicacional; e, finalmente, um quinto grupo que considera a dimensão processual da história e a comunicação como sistema, no qual ganha relevo o conteúdo, o produtor das mensagens e a forma como o público entende os sinais emitidos pelos meios. Contempla, portanto, o que podemos chamar dimensão interna e externa do processo comunicacional numa perspectiva histórica.

E o que seria esta perspectiva histórica? Como incluir textos com pretensão à verdade produzidos pelos meios de comunicação, numa análise, como a histórica, que também procura visualizar a integralidade do passado na perspectiva do verdadeiro?

Evidentemente que há múltiplas formas de se considerar a história. A sua forma narrativa assumirá um aspecto ou outro em função de como a trama foi engendrada e a partir dos objetivos do historiador. Pode-se pressupor a idéia de processo e a perspectiva diacrônica: nesse caso, salientar-se-á a mudança e a transformação no processo histórico. Pode-se, ao contrário, adotar a perspectiva sincrônica ou estática: aqui o que se acentuará será o fato na continuidade estrutural.

O historiador pode achar que sua tarefa é evocar um certo espírito da época passada ou acreditar que lhe cabe sondar o que está por detrás dos acontecimentos a fim de revelar “leis” ou “princípios” de um tempo. Alguns consideram que sua obra é fundamental para o entendimento dos problemas e conflitos sociais existentes no presente. Outros eliminam esse tipo de preocupação e tentam determinar em que medida o passado era diferente daquilo que conceituamos como contemporaneidade.

Ou seja, há múltiplas formas de fazer história, de considerar a história, de visualizar a relação história e comunicação. Essa relação é, portanto, também um universo de possíveis.



Do ponto de vista metodológico, é esse olhar que determina a forma como a pesquisa será realizada. Se o passado for visualizado como algo que pode ser recuperado, as fontes, documentos e emblemas do passado que chegaram até o presente, sob a forma de rastros, serão privilegiados na interpretação. Se, por outro lado, considera-se que o que chega do passado são vestígios memoráveis, permanentemente re-atualizados pelas perguntas que do presente são lançadas ao pretérito, o que será destacado é a capacidade de invenção da narrativa. Ou seja, não se pode eliminar a categoria interpretação da história, da mesma forma que a história será sempre uma narrativa.

White disse certa vez que, para ele, a diferença entre história e ficção é o que o historiador “acha” suas histórias, ao passo que o ficcionista as “inventa”. Mas não é só isso: o grau de “invenção” também tem relevante papel na tarefa do historiador (1994, p. 22).

Ao escolher durante todo o tempo, selecionando fatos, idéias, palavras, tramas, ao encadear o seu texto de uma forma ou de outra, ao narrar, o historiador - por mais que se cerce de elementos teóricos e metodológicos - está também “inventando” a sua história.

História é comunicação

Se considerarmos, por outro lado, que toda história refere-se ao fracasso ou ao sucesso de homens que vivem e trabalham juntos em sociedades ou nações, com pretensão ou ao verdadeiro ou ao verossímil, a história é, na verdade, o fragmento ou o segmento de um mundo da comunicação. São os atos comunicacionais dos homens do passado o que se pretende recuperar como verdade absoluta ou como algo capaz de ser acreditada como verídico. É, nesse sentido, que estamos dizendo que a história é sempre um ato comunicacional.

Por outro lado, há sempre uma expectativa comunicacional envolvida nas histórias que contamos: queremos que sejam únicas, singulares, coisas que ninguém nunca foi capaz de escrever (RICOEUR, 1996, p. 216-217). Ou seja, mesmo nos textos envolvidos com a pretensão da ciência se conta histórias e estas devem ser governadas pela lógica narrativa. O que confere unidade orgânica ao que contamos – como modos de comunicação – seja o que genericamente traz o passado para o presente, seja o que se refere prioritariamente aos meios de comunicação, é o ato de seguir a narrativa. Só haverá entendimento se a história puder ser seguida por aquele que a lê, a decifra e a interpreta. Mas as histórias só merecem ser narradas e seguidas se a sua temática se



referir a interesses e a qualidades humanas. Há sempre um nexos com os sentimentos nas histórias que contamos.

Com isso não queremos retirar da história o seu estatuto de ciência, construído como um lugar emblemático de sua fala e fundamental para o desenvolvimento da disciplina histórica. Também não negamos toda a discussão que governou o século XX e que procurou construir novos parâmetros e novas bases para a disciplina, privilegiando a estrutura e a conjuntura nos tempos de longa duração. Tal como Ricoeur, o que estamos enfatizando que é “o saber histórico procede da compreensão narrativa sem nada perder de sua ambição científica” (1994, p. 134).

É a partir de restos e vestígios que chegam do passado ao presente também que podemos recontar as histórias que envolvem prioritariamente as ações comunicacionais do passado. Muitas vezes nessas ações, o objetivo último é prefigurar os sistemas de comunicação existentes em dado momento e lugar. Nesse instante, a história que afinal é comunicação, se torna história da comunicação.

Portanto, duas noções teóricas são fundamentais no ato de seguir a história que, afinal, é fazer história: a questão da narrativa e a noção de rastro ou vestígio. Assim, num primeiro momento, neste texto, nos deteremos na explanação desses dois conceitos e, num segundo momento, faremos o exercício metodológico de utilizar a noção de rastro num estudo envolvendo privilegiadamente a ação dos meios de comunicação nos anos 1950/1960 no Rio de Janeiro.

Entre a narrativa e o rastro

Evidentemente que a questão da narrativa já foi objeto de múltiplas reflexões, algumas vezes emblemáticas, como é o caso dos textos de Walter Benjamin, que, ao construir suas análises em torno da mudança de sentidos do mundo na modernidade, traçou uma espécie de paradigma em torno da definição do narrador, enfatizando a morte da narrativa, após o surgimento do narrador-jornalista³.

Para Benjamin, a verdadeira narrativa pressupunha a articulação com a categoria experiência e na medida em que, com o advento da imprensa, o jornalista passou a não mais falar da sua experiência (e dar conselhos), mas reportar a experiência de um outrem. Assim, não mais existiria a verdadeira narrativa.

³ Cf. “O narrador” e “Paris do segundo império de Baudelaire”. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, V.I, 7ª ed., 1994.



Ampliando a categoria conceitual, Paul Ricoeur (1994, 1995 e 1996) usa metaforicamente narrativa para definir uma espécie de lugar no mundo. Mundo sujeito às interpretações dos sujeitos que vivem e padecem sua própria história. Produzimos narrativas na maneira como nos colocamos no mundo, produzimos narrativas quando nos deparamos com as narrativas dos meios de comunicação, já que todo sujeito é capaz de elaborar re-interpretações. Considerar a pluralidade de interpretações significa visualizar a diversidade humana, perceber que as diferenças entre pessoas e grupos sociais são construídas pelas representações que se produz sobre o mundo social.

Inscrita na teoria dos gêneros, a questão da narrativa, portanto, não se resume a uma problemática lingüística. Narrar é uma forma de estar no mundo e, dessa forma, entendê-lo. É através da narrativa que se pode reunir e representar no discurso as diversas perspectivas existentes sobre o tempo. Essa unificação, segundo Ricoeur, se dá por uma operação mimética.

A evidência de que a nossa cultura produz inúmeras definições do ato de narrar, transformando-o em gêneros plurais, fez com que se produzisse também uma dicotomia entre os textos: de um lado os com pretensão à verdade (o discurso da ciência, incluso o da história, e do jornalismo, por exemplo) e de outro as narrativas ficcionais, sejam as que utilizam a linguagem escrita (literatura), sejam as que utilizam a imagem (filmes, fotografia, telenovelas, etc.).

É contra esta “classificação sem fim”, que Ricoeur constrói a sua hipótese: a existência de uma unidade entre os múltiplos modos e gêneros narrativos. Para isso parte do pressuposto que o caráter temporal é o comum da experiência humana. “Tudo o que se narra acontece no tempo, desenvolve-se temporalmente; e o que se desenvolve no tempo pode ser contado” (1994, p. 24).

Para ele, só se pode reconhecer o processo temporal porque é narrado. A nossa experiência no mundo se desenvolve no tempo. E através da vida elaboramos, como os meios de comunicação (espécies de síntese da contemporaneidade), textos ficcionais e outros tantos com pretensão à verdade. Como na vida, os textos também são embaralhados. Afinal, nenhum de nós ocupa apenas um lugar no mundo.

Mas afinal o que é o ato narrativo? Seguindo Aristóteles, Ricoeur designa intriga (o *muthos*) a *composição verbal* que faz com que o texto se transforme em narração. A organização da intriga consiste, pois, na operação de seleção e organização dos acontecimentos (as ações contadas) que permite a história contada (qualquer que seja ela) ser completa e uma, com começo, meio e fim.

A ação é, assim, apenas o começo de qualquer história, que se converte em meio se provocar, na história contada, uma mudança de destino, uma “peripécia” surpreendente, uma sucessão de incidentes aterradores. E essa mesma história só constrói o seu fim quando conclui o curso da ação, desatando o nó inicial, selando, por exemplo, o destino do herói e produzindo no ouvinte a *katharsis* da piedade e do terror.

Aqui podemos fazer uma digressão em direção aos discursos midiáticos. Nos discursos dos meios de comunicação observamos o quanto à questão da peripécia é fundamental. Na telenovela, por exemplo, todos os dias novas peripécias são adicionadas à intriga (isto é, ao enredo), produzindo rupturas que são solucionadas mais adiante e construindo um modo de narrar que, longe de ser linear, se produz pelo regime de sobressaltos.

Também nos atos jornalísticos observamos o quanto à questão da peripécia é fundamental para instaurar o acontecimento. Baseado em convenções de veracidade, o discurso jornalístico é acreditado como verídico por antecipação, mas só se configura em algo a ser publicado se instaurar uma ruptura. A excepcionalidade do jornalismo nada mais é do que a peripécia. Por outro lado, as narrativas do cotidiano, sobretudo aquelas que apelam aos valores imemoriais de contar as histórias – como é caso por exemplo das narrativas policiais –, os apelos à piedade, ao terror, às emoções são constituintes mesmo desses textos. O que se produz é a *katharsis* do público.

Qualquer intriga possui inteligibilidade: a intriga é, pois, o conjunto de combinações através do qual os acontecimentos são transformados em história ou uma história é tirada de acontecimentos (*Idem*: 26). A intriga é, pois, o mediador entre o acontecimento e a história.

A partir dessas indagações iniciais é preciso considerar as distinções textuais como convenções. É a partir de convenções culturais que classificamos os textos com pretensão à verdade e os textos ficcionais. Devemos considerar, portanto, que todo texto é estruturado de modo narrativo e, como tal, sujeito ao regime de interpretação que se aproxima das narrativas cotidianas com as quais estruturamos a nossa vida.

Mesmo quando a história, por exemplo, se afasta do modo narrativo presente nas crônicas antigas, na história eclesiástica ou política que conta batalhas, tratados, partilhas, ou seja, mudanças de destino que afetam o exercício do poder por determinados indivíduos, ela continua narrativa. Ainda que seja a história da longa duração, ao tornar-se social, econômica, cultural, permanece ligada ao tempo e procura enfocar múltiplas mudanças que ligam sempre uma questão final à situação inicial. “Ao

ficar ligada ao tempo e a mudança, continua o autor, fica também ligada à ação dos homens que, segundo Marx, fazem a história em circunstâncias que eles não criaram”.

(*Idem*: 27)

A história é sempre a história dos homens que são portadores, agentes, vítimas das forças, das instituições, das funções, dos lugares onde estão inseridos. E é neste sentido que ela não pode romper com a narração, já que seu objeto é a ação humana que implica agentes, finalidades, circunstâncias e resultados.

Há que se considerar ainda que o passado, mesmo se considerado como real, é sempre inverificável. Na medida em que ele não mais existe, só indiretamente é visado pelo discurso da história. Assim, tal como a ficção, também a reconstrução histórica é obra da imaginação. Por outro lado, qualquer construtor de textos configura intrigas que os documentos autorizam ou proíbem, combinando coerência narrativa e conformidade aos documentos. É também essa combinação que faz dos textos permanentes interpretações.

Quando as narrativas são analisadas há que se considerar que qualquer construção ficcional ou não articula a sedimentação de padrões existentes anteriormente com a inovação. É a ligação com a tradição, com os esquemas narrativos já de conhecimento do leitor, que permite o reconhecimento do desvio, ou seja, a inovação. O desvio só é possível existir se tiver como pano de fundo a cultura tradicional que cria no leitor expectativas que o artista irá estimular ou frustrar. O que existe, pois, é sempre um jogo de regras.

Mas o que une então todas as narrativas? Podemos dizer que é o fato de cada um de nós vivermos a existência numa perspectiva temporal. São as intrigas que inventamos ao viver que irão nos ajudar a configurar nossa experiência temporal.

A função da intriga é, pois, esta capacidade dos textos, ficcionais ou não, de configurar a experiência temporal. Esses textos são sempre fabulações, no sentido de que sempre imitam as ações. A inteligibilidade narrativa é produzida por esta imitação, utilizando-se ou não, em função da característica textual, dos recursos ficcionais. O mundo da ficção é uma espécie de laboratório de formas no qual ensaiamos configurações possíveis da ação, experimentando sua consistência e plausibilidade. É essa experimentação que Ricoeur chama imaginação produtora.

Nesta fase primeira, a da experimentação, a referência ao mundo permanece em suspenso. A ação é apenas imitada, fingida, forjada. O mundo da ficção é apenas o mundo do texto ou uma projeção do texto como mundo.

Este instante, em que a referência ao mundo encontra-se em suspenso, é intermediário entre a pré-compreensão do mundo da ação e a transfiguração da realidade cotidiana operada pela própria ficção. O mundo do texto, porque é mundo, vai entrar em colisão com o mundo real para o refazer, confirmando-o ou recusando-o. Assim, nos textos, sejam eles ficcionais ou não, o que existe é o “tempo humano” dando sentido e inteligibilidade às narrativas.

Em relação às três ordens de tempo - o tempo vivido subjetivamente ou fenomenológico, o tempo histórico e o tempo vivido objetivamente ou a perspectiva cosmológica – é justamente a narrativa histórica que oferece uma espécie de “solução” às dificuldades irreconciliáveis suscitadas pela especulação sobre o tempo. A dimensão narrativa opera a mediação entre o tempo fenomenológico e o tempo cosmológico, num tempo de natureza histórica, isto é, vivido e percebido numa espécie de arquitetura temporal de cada época.

Tal mediação pode ser observada, por exemplo, na idéia histórica de calendário na qual a temporalidade subjetiva da vida liga-se aos movimentos cósmicos dos corpos celestes: em suma, a narrativa do calendário oferece a interligação entre a idéia cosmológica de tempo e a idéia fenomenológica ou subjetiva do tempo. Também nos textos ficcionais podem ser percebidas estas mediações temporais: a experiência subjetiva da morte – tempo como finitude da condição humana –, por exemplo, ao ser representada enseja o renascimento. Através da ficção podemos experimentar a angústia da morte, para logo em seguida ver o personagem renascido em outra história, experimentando uma espécie de eternidade do tempo.

Qualquer texto, portanto, é produzido em três ordens ou dimensões. Primeiro existe o mundo, um mundo que é texto, narrativa, já que é vivido na dimensão cotidiana das múltiplas articulações temporais. Desse mundo-texto produzimos uma leitura. E a partir desse entendimento construímos – e no mundo contemporâneo cada vez mais a partir da ação dos meios de comunicação – um outro texto. Ou seja: configuramos o mundo que aparece sob a forma de interpretação. E aí esse texto que fala do mundo (e não é mais o mundo) abre-se à pluralidade de olhares, leituras, textos, narrativas existentes. Abre-se à pluralidade de interpretações. Refigura-se o texto sob forma de um outro texto e é este novo texto que volta ao mundo. Mas, ao tomar contato com o texto, aquele que devolve o texto ao mundo já mudou. Afinal todo texto produz sentido e induz à ação. A leitura produz invariavelmente uma mudança intrínseca em quem a realiza.

Devemos considerar também que o texto se projeta além dele mesmo, através da simulação da experiência vivida. A narrativa enfoca, assim, a experiência que pode ser a do próprio leitor, já que os textos desenham um mundo, que, mesmo sendo fictício, continua sendo um mundo. É o que o Ricoeur chama mundo do texto, sempre ofertado à apropriação crítica dos leitores. No ato de leitura se entrecruzam, pois, o mundo do texto e o mundo do leitor. Se o mundo do texto é sempre imaginário, o mundo do leitor é real, mas ao mesmo tempo capaz de remodelar a esfera do imaginário.

Neste sentido, a leitura torna-se campo de confronto entre o autor e o leitor, cada um trazendo recursos opostos para o combate (Ricoeur, 1990, p. 39). O leitor procura descobrir os lugares de indeterminação no texto, preenchendo suas lacunas.

O texto só se completa pelo itinerário da leitura, sendo o objeto literário constituído pela atividade de ler. A obra, na dimensão proposta por Ricoeur, é uma produção comum do autor e do leitor. “De um lado, prossegue ele, a obra afeta o horizonte de expectativa sobre o qual o leitor aborda o texto. De outro, suas esperas fornecem a chave hermenêutica do processo de leitura tal como ele se desenrola”. (*Idem*, p. 40).

Há que se considerar ainda que a ação narrativa instaura o mundo das coisas contadas e o reino do “como se”. Conta-se o mundo como se fosse real, como se o que é relatado de fato tivesse acontecido daquela forma, como se tivesse existido. O mundo das coisas contadas é sempre o “como se” da ficção e a experiência depende da voz narrativa que contém invariavelmente a voz do narrador. Mas essa voz não contém apenas a voz direta do autor, mas de todos aqueles que são designados pelo seu ato de narrar. Na voz narrativa estão contidos, portanto, múltiplos atos memoráveis. “Cada voz narrativa, continua o autor, tem seu próprio tempo e seu próprio passado, de onde emergem os acontecimentos recontados”.

Mas o mundo projetado pela obra é capaz de cruzar com um outro mundo, o mundo do leitor. Assim, a re-figuração vai de um mundo a outro, de um mundo fictício a um mundo “real”.

O ato leitura torna-se, pois, meio decisivo e é através do qual se produz a transferência da estrutura da configuração narrativa a sua re-figuração e a transformação da ação humana passada ou futura.

O “como se” dessa experiência da leitura coloca em destaque a questão da voz narrativa, que não é apenas a voz narrativa do autor, mas uma voz que em essência é cultural (da tradição, do mundo onde ele se insere, das representações, das visões de

mundo sub-reptícias ao texto). Esta é uma das razões pela qual as histórias contadas parecem pertencer à memória de alguém que “fala” no e pelo texto.

Falar em narrativa é se referir obrigatoriamente à questão da temporalidade. Se considerarmos temporalidade como inscrição das atividades humanas na duração, não há um sentido único do tempo. Entretanto, historicamente o tempo foi considerado prioritariamente sob duas perspectivas: a primeira baseada na cosmologia e a segunda na experiência humana, isto é, a significação de viver o tempo. Essas duas concepções não são excludentes.

Ricoeur dá como exemplo o sentido da palavra agora: “De um lado, agora designa uma interrupção na continuidade do tempo cosmológico e pode ser representado por um ponto sem extensão. De outro lado, agora significa presente vivido, rico de um passado recente e de um futuro iminente” (1994, p. 32). Não existe nenhuma ligação lógica entre essas duas interpretações do agora.

Esta aporia que nenhuma fenomenologia do tempo, segundo sua tese, é capaz de resolver, pode ser resolvida na narrativa, através da inclusão de uma resposta criativa capaz de lhe dar caráter produtivo. Assim, cada forma narrativa tem a capacidade de responder e, ao mesmo tempo, corresponder a uma de nossas experiências de tempo.

Ao considerar o tempo medido, da física, o tempo pretérito da história, instaurou-se representações plurais. A história ao tentar recuperar o passado e trazer o passado para o presente cria uma espécie de terceiro tempo, situado entre um tempo cosmológico e o fenomenológico. O calendário funciona como matriz desse terceiro tempo. O agora não é mais o instante pontual, nem presente vivido. Transforma-se em algo datado, capaz de dar ao presente novo lugar no sistema de datas estabelecidas. Instaure-se a data inicial, ponto zero, considerada evento fundador que cruza o instante cosmológico e o presente vivido. A pretensão à verdade histórica fica assim submetida aos contratos impostos pelos calendários e pela noção de prova documental.

Esse mesmo movimento na ficção perde sentido. As narrativas de ficção abrem-se a toda espécie de variações imaginativas, incluindo combinações infinitas de aspectos cosmológicos e fenomenológicos. A ficção está livre para explorar as inúmeras propriedades qualitativas do tempo, ainda que no plano da imaginação. A ficção transforma-se, pois, numa espécie de laboratório para as experiências onde a imaginação ensaia soluções plausíveis para o enigma da temporalidade.

Os meios de comunicação ao produzirem uma narrativa onde essas duas ordens de discursos têm prevalência embaralham ainda mais as categorias da temporalidade. O



tempo calendário está presente, mas as figurações imaginativas de um tempo ficcional também se reproduzem nos textos que tentam dar conta do cotidiano do público, como por exemplo às narrativas ficcionais da televisão.

Recuperar o passado significa caminhar do agora numa direção pretérita a partir de traços, restos, vestígios que o passado deixa no presente. Significa considerar que os rastros são signos de representação. Seguir um rastro, significa percorrer um caminho já trilhado pelos homens do passado. Os rastros pressupõem que os homens do passado passaram por ali: são traços que ficaram de suas atividades, de suas obras (ferramentas, casas, templos, sepulturas, escritos, imagens) e que deixaram marca. Assim, ter passado por ali e ter posto uma marca se equivalem.

Se alguém passou por ali, convém seguir esse rastro. Mas o rastro pode ser perdido, pode não levar a nenhum lugar, pode igualmente apagar-se. Seguindo o rastro podemos saber que alguém passou por algum lugar. O rastro indica o aqui, no espaço, e o agora no presente. O rastro “orienta a caça, a busca, a investigação, a pesquisa”. O significado do passado permanece preservado em seus vestígios, trazidos ao tempo presente e interpretados no presente numa cadeia de significação (RICOEUR, 1996, p. 200-201).

Entre o rastro deixado e a tradição transmitida e recebida, assinala o autor, há uma profunda afinidade. O rastro designa, em função da sua materialidade inscrita no presente, a exterioridade do passado, que, dessa forma, se inscreve no tempo do universo. A tradição coloca em relevo outro tipo de exterioridade: o fato de fazer um passado, que não fizemos, nos afetar. Mas ambos, o rastro percorrido e a transmissão transmitida são mediações entre o passado e os homens do presente (*Idem*, p. 390).

Nos rastros que os meios de comunicação deixaram sobressai à materialidade dos meios: os jornais, as revistas, as imagens apagadas pelo tempo. Textualidades de uma época informando mais do que sobre a época. Materialidades que podem revelar circuitos e sistemas de comunicação.

Comunicação é história

Assim, se o objetivo do pesquisador é recuperar a historicidade dos meios de comunicação num determinado tempo e lugar, há que se construir um nexos a partir de narrativas configuradas em outros tempos e que chegaram ao presente sob a forma de rastros. Portanto, metodologicamente a noção de vestígio é fundamental para um certo olhar que se lança em direção à história dos meios.

Para que este texto não fique apenas com o aspecto de um grande ensaio (ainda que não tenhamos nada contra os ensaios, muito pelo contrário), vamos aplicar os aportes teóricos a uma pesquisa empírica concreta. Tomamos a literatura como vestígio do tempo e a partir de trechos de três textos de Clarice Lispector (*Hora da Estrela*, *Visão do esplendor: impressões leves* e *Laços de Família*) o nosso caminho metodológico é reinterpretar uma dada história da imprensa a partir de textos que chegaram ao presente como rastros, indicando formas, modos e relações de comunicação complexas existentes na sociedade⁴.

“Nas friidas noites, ela, toda estremecente sob o lençol de brim, costumava ler à luz de vela os anúncios que recortava dos jornais velhos do escritório. É que fazia coleção de anúncios. Colava-os no álbum. Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela” (LISPECTOR, 1998:38).

A breve descrição anterior coloca em cena práticas de leitura, modos de os leitores se relacionar com os meios, indicando uma nova relação dos meios de comunicação nessa sociedade. Os jornais, mais bem impressos e com anúncios que apelam a mundos desconhecidos e idealizados (e desejados), forneciam imagens a serem guardadas como relíquias. O leitor, no caso Macabéa, retirava os anúncios do contexto original e construía, pelo ato de recortar as imagens originalmente impressas nos jornais e colar, um meio de comunicação só dela: o álbum de recortes.

Ler sob a cama à luz de velas induz a pensar que esta leitora não fazia do jornal meio privilegiado para saber o que se passava no mundo. O impresso era um mundo de imagens (imaginárias e desejadas) e, com dificuldade, em função do lugar em que estava colocada no mundo (lia num cômodo pequeno, sem eletricidade, numa cama forrada com lençol barato), também fazia do seu exercício de interpretação algo só seu.

Visualizar a literatura como registro de uma época significa considerar que um autor deixa transparecer na sua obra não apenas sua subjetividade, mas o seu próprio tempo. Significa também perceber o papel decisivo da linguagem nas descrições e nas concepções históricas. O texto literário – artefato de criação de um autor que constitui ambientes e valores nos seus relatos – espelha a visão de mundo, as representações, as idéias de um dado momento histórico-cultural, podendo ser lido como materialização das formas de pensar, das emoções e do imaginário de um dado período. Por outro lado,

⁴ A análise completa desses textos literários e de outros pode ser encontrada em BARBOSA, Marialva (2007a).



as narrativas literárias revelam a coerência e a plenitude de uma imagem de vida. Só porque há esta coerência é que pode ser transformada em imaginação. Uma narrativa só ganha sentido porque a ela é atribuída uma coerência, ao se transformar, para o leitor, numa forma reconhecível de descrição da existência. Ao se tornar familiar, torna-se inteligível.

Mas a ficção conserva sempre o vestígio do mundo prático e reorienta o olhar para traços da experiência que inventa, ao mesmo tempo, um mundo, ainda que não possa romper com as amarras do mundo fictício de onde vem e para onde retorna.

Assim, se podemos enxergar nas narrativas experiências particulares de tempo, entre as quais se sobressai a de um mundo marcado pela aceleração e pela mudança, pode-se observar nos textos ficcionais a tessitura de uma intriga capaz de tornar presente o ausente, fazendo com que cada um desses textos se liberte de seu passado. Múltiplas temporalidades figuram nessas narrativas: a da vida de cada um dos personagens; a da memória do escritor que torna presente o que ficaria ausente; o trabalho do autor que levou um determinado tempo para compor o seu texto; o tempo da obra, ou seja, o tempo físico mesmo que o leitor leva para percorrer o livro com sua leitura; e, finalmente, o tempo do leitor, isto é, a temporalidade necessária a cada um para interpretar o que leu.

A compreensão do leitor, por outro lado, consiste em “saltar os tempos mortos” da narrativa, precipitando o seu andamento, condensando num só evento exemplar traços duradouros. O tempo e o ritmo de uma mesma obra dependem das múltiplas interpretações ou re-figurações narrativas operadas no momento da leitura, em suma, do tempo contado. E o tempo contado restitui a sucessão das cenas, dos episódios intermediários, das fases de transição presentes numa mesma obra. O autor constrói efeitos de lentidão, de velocidade, tempos breves e tempos longos, tempos qualitativos a partir também da possibilidade de entendimento e compreensão do leitor. Numa mesma obra podem estar presentes o tempo da lembrança, o tempo do sonho e o tempo do diálogo transcrito. É o tempo contado que transforma, na concepção de Ricoeur, o tempo da narração em tempo da vida (1995, p. 133-136).

Considerando que a literatura sugere formas alternativas de conhecer e descrever o mundo, usando a linguagem imaginativamente para representar as ambíguas categorias de vida, pensamento, palavras e experiências, podem-se visualizar esses textos como vestígios de uma história que figura um passado (HUNT, 1992, p. 158).

Toda cultura fornece um lastro particular de mito que constrói histórias peculiares. O escritor, por outro lado, recorre sempre a um lastro mitológico existente na mente dos seus leitores para conferir ao seu relato sentido e significado. Portanto, aquele mundo que aparece hoje sob a forma de remanescentes textuais existia e tinha um significado preciso, falando de uma realidade que guardava plausibilidade. Restamos remontar esses remanescentes textuais, transformando o texto novamente em contexto.

Um grito do jornaleiro na rua do Ouvidor coloca no cenário de *Laços de Família* o jornal *A Noite*, principal vespertino do Rio de Janeiro, até o início dos anos 1940. O jornal, na descrição de Clarice Lispector, aparece também em múltiplas representações, indicando um novo tempo que se inicia para as publicações ao findar os anos 1940. “A Noite! Gritou o jornaleiro ao vento brando da rua do Riachuelo, e alguma coisa arrepiou-se pressagiada”. Mas adiante, na mesma crônica “Devaneio e embriaguez de uma rapariga” descreve: “deitou-se, abanava-se impaciente com um jornal a farfalhar no quarto.”

O jornal, que aparece nessa descrição deslocado da função da leitura, ressurgem em diversas outras instaurando a relação intrínseca leitor / leitura. Como leitura partilhada, coletiva, pública. Como leitura que se materializa pela imagem e pela imagem induz o leitor a pensar e a sentir a representação do real.

“Os bancos sempre têm lugar para mais um: é só pedir que se afastem e dêem um cantinho. Os que lêem jornal, quando acabam uma folha, às vezes oferecem ao outro a página lida. Eu sempre aceito. E, embora me sente no banco de tarde, já me foi oferecido o caderno B do Jornal do Brasil”.
(LISPECTOR, 1975)

O hábito de partilhar a leitura do jornal, oferecendo páginas já lidas para que outros também o façam e a descrição de que isso se passa num banco de praça, indicam uma sociabilidade comum às práticas de leitura. Na descrição seguinte, mais uma vez os suplementos dos jornais, que ganham importância nos anos 1960, aparecem. A fotografia em tamanho real da Pequena Flor, uma mulher de quarenta e cinco centímetros, trazia o inesperado para o periódico. O realismo da imagem produzia sensações de aflição, ainda mais pelo fato de ter sido publicada em tamanho natural. A leitura dominical no ambiente privado – mas uma leitura igualmente partilhada e complementada pelo comentário de um outrem – provoca sensações que induzem ao esquecimento.

“Marcel Petre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. Escura como um macaco. Informaria ele a imprensa e que vivia no topo de uma árvore com seu pequeno concubino. A fotografia da Pequena Flor foi publicada no suplemento colorido dos jornais de domingo, onde coube em tamanho natural. Enrolada num pano, com a barriga em estado adiantado. O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Pareceria um cachorro. Nesse domingo, num apartamento, uma mulher, ao olhar no jornal aberto o retrato de Pequena Flor, não quis olhar uma segunda vez ‘porque me dá aflição’. - Pois olhe – declarou de repente uma velha, fechando o jornal com decisão, pois olhe, eu só lhe digo uma coisa: Deus sabe o que faz” (“A Menor mulher do mundo”. In: LISPECTOR, 1975).

Mas os periódicos também servem para informar sobre o mundo. Os anúncios fúnebres têm para Olímpico, um dos personagens principais de *A hora da estrela*, a função de fazê-lo percorrer os cemitérios em busca de sensações. Lê sobretudo *O Dia*, jornal popular e de grande circulação a partir da década de 1960, e que destaca em seu noticiário também os crimes e as desgraças que atordoam a cidade. Olímpico, diante da informação que o jornal lhe transmite, o enterro de desconhecidos, produz uma ação: percorre os cemitérios em busca da emoção real e verdadeira, diante da dor alheia.

“Olímpico era macho de briga. Mas fraquejava em relação a enterros: às vezes ia três vezes por semana a enterro de desconhecidos, cujos anúncios saíam nos jornais e sobretudo no *O Dia*; e seus olhos ficavam cheios de lágrimas. Era uma fraqueza, mas quem não tem a sua. Semana em que não havia enterro, era semana vazia desse homem que, se era doido, sabia muito bem o que queria”. (LISPECTOR, 1998, p. 70).

Tal como Olímpico, também Macabéa, a heroína da narrativa, tem uma relação especial com os meios de comunicação. Os anúncios coloridos das páginas dos velhos jornais despertam sua imaginação, seu desejo de consumo, múltiplas sensações. Já ouvir, horas a fio, o rádio que pinga o tempo em “som de gotas” faz com que adquira ensinamentos que “talvez algum dia viesse precisar saber”.

“Todas as madrugadas ligava o rádio emprestado por uma colega de moradia, Maria da Penha, ligava bem baixinho para não acordar as outras, ligava invariavelmente para a rádio relógio, que dava a hora certa e cultura, e nenhuma música, só pingava em som de gotas que caem – cada gota de minuto que passava. E sobretudo esse canal de rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais – ela adorava anúncios. Era a rádio perfeita pois também entre os pingos de tempo dava certos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse precisar saber. Foi assim que aprendeu que o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado de Carolus. Verdade que nunca achara modo de aplicar essa informação. Mas nunca se sabe, quem espera sempre alcança. Ouvira também a informação de que o único animal que não cruza com filho era o cavalo. – isso, moço, é indecência, disse ela para o rádio” (LISPECTOR, 1998, p. 37).



Na narrativa de Clarice Lispector observa-se que Macabéa estabelece com o rádio uma relação extremamente particular. Fala com o aparelho, como se tivesse dialogando com alguém, tal a proximidade que o meio de comunicação denota para o público: o rádio se transforma na companhia imaginada no momento de solidão. De madrugada, tem como única companhia o som que sai do aparelho. Mas Macabéa escuta uma emissora que marca invariavelmente o tempo, em “gotas de minuto”, como metaforicamente particulariza a escritora.

Nesse pequeno trecho observamos a relação particular da personagem com o tempo. Não o tempo cronológico, mas o que emerge da narrativa pelas marcas sensoriais que o texto produz. Em *Hora da Estrela*, o tempo cronológico é perfeitamente demarcado. É de madrugada que Macabéa escuta uma emissora de rádio. Mas a *Rádio Relógio*, escolhida por ela, tem a propriedade de indicar a cada segundo que o tempo está passando, como que a mostrar que o tempo se esvai como gotas, da mesma forma que nos intervalos oferece conhecimento e imaginação. O anúncio faz com que ela ingresse no mundo da fantasia (“ela adorava anúncios”), enquanto a fala do locutor informando curiosidades abre a possibilidade de adquirir conhecimento. Assim, através de uma experiência temporal fictícia, a narrativa vai produzindo a persuasão do leitor.

Através dessas marcações temporais, visualiza-se também o tempo interior de cada um dos personagens. Para Macabéa, que na solidão noturna escuta o “pingo do tempo”, a marcação incessante dos minutos leva seu pensamento para longe, construindo sua vida também à medida que adquire conhecimento. Um conhecimento que talvez “um dia fosse importante saber”.

Nessa narrativa existem, portanto, múltiplos tempos: a experiência temporal concreta da personagem, ou tempo cronológico, o tempo monumental marcado pelo som da *Rádio Relógio* e o tempo interior. A hora para Macabéa não é apenas o ruído de um tempo que inexoravelmente passa pela marcação que escuta no rádio. A hora para Macabéa é também o devaneio que os anúncios produzem e a concentração que necessita ter para adquirir conhecimento. A ficção literária tem, pois, a capacidade de criar um herói-narrador que persegue uma certa busca de si mesmo, cujo objetivo último é precisamente a dimensão do tempo.

“Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não



seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo”. (*Idem*, p. 38).

Macabéa, além de ouvinte de rádio, é também leitora de jornais. Toma em suas mãos os jornais velhos que encontra no escritório – pouco importam o título, a linha editorial e as notícias – e recorta os anúncios coloridos. O que lhe importa é a beleza dos anúncios, possibilitada pelas modernas técnicas de impressão. Esses recortes aleatórios pertencem agora a outro tipo de suporte: fazem parte de seu álbum. De noite, sozinha, relê cada um deles e o mais precioso é aquele que mostra um creme para pele. Cada uma daquelas imagens favorece a construção de outras imagens e de múltiplas interpretações no universo de Macabéa. O creme de beleza é para ela “apetitoso”, tão apetitoso que seria capaz de comê-lo.

Esses trechos de textos ficcionais, entendidos aqui como restos de um passado que chegam até o presente, indicam sob o ponto de vista de uma história da imprensa, que a partir do desenvolvimento de novos meios de comunicação – como o rádio na década de 1930, a televisão nos anos 1950 e a proliferação de meios impressos com amplas possibilidades de impressão -, há a incorporação das mensagens e dos apelos midiáticos de tal forma junto ao público, que os aspectos mais cotidianos da vida passam a serem regulados pela centralidade da mídia. Não é mais apenas a questão do poder da mídia que está em foco. O que está em jogo é a produção de novas sociabilidades reguladas por estes aparatos tecnológicos que instauram relações dialógicas e produzem subjetividade. Os corpos passam a ser, de maneira quase que simbiótica, afetados pelas relações de comunicação. Em todos os lugares, o rádio, a televisão, os jornais, as revistas inserem-se na vida. Deitada no quarto, Macabéa não se sente solitária por que dialoga com o rádio. Sentada na praça, a leitora recebe de um outro uma folha de jornal para também ler. Olímpio sabe das informações e produz a partir de sua leitura individual uma ação concreta. A voz que vem do rádio, restabelece a oralidade e a vocalidade das relações com os meios que nunca deixou de existir. A voz que vem da televisão reproduz em imagem um mundo como *representância*. A vida transporta-se para a mídia e os meios de comunicação encerram a vida.

“A Radio Relógio me fascina. Os eletrodomésticos – compro ou não? Eles mandam que eu compre. Compro então. Fico paupérrima. Mas estou sendo moderna, é o que vale. Anunciam religião também. Deve-se ouvir o pastor tal e tal. Fico religiosa, aliás já acreditava em Deus. Me sinto protegida pelo anúncio e por Deus. E a rádio relógio pinga os minutos. Compro móveis na casa tal e tal. E o supermercado? Encho o meu carinho de coisa das quais não preciso, até a boca do carrinho. Depois não tenho direito para pagar. Abro o jornal, quero me refugiar nele. Mas eis que anunciam dois



apartamentos por andar. Que faço?A propaganda me entra em casa. Mandam-me uma espécie de aspirina para minhas dores de cabeça. Sou sadia, não tenho dores de cabeça, mas tomo as pílulas. Assim quer Deus. E o mundo.... Estou arruinada mais feliz. Sou uma mulher que compra tudo. E bebe tudo que anunciam”. (“Contra veneno”. In: LISPECTOR, 1975)

Os meios de comunicação, na visão de mundo do personagem imaginado, fornecem refúgio, induzem comportamentos, produzem inserção no mundo. A publicidade que jorra das páginas das publicações e das emissões, sobretudo, a partir do crescimento de importância econômica dos meios, pela sua inclusão junto ao público, coloca em discussão a questão do consumo.

Como narrativa ficcional, cada um desses textos são a rigor narrativas históricas, pelo simples fato de que ambos os modos narrativos – o histórico e o ficcional – utilizam invariavelmente a vida cotidiana para a produção do texto. De uma experiência no mundo, o literato produz um texto que espelha uma realidade pré-textual. Contar nada mais é do que transformar algo de que se tem conhecimento em algo dizível, estabelecendo entre um e outro momento mediações simbólicas. Cada uma dessas mediações fala de um mundo existente, transportando o discurso comum sob a forma de texto, que nada mais é do que imitação da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARBOSA, Marialva. *História da Imprensa (1900-2000)*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007a.
- _____. *Percursos do Olhar. Comunicação, Narrativa, Memória*. Niterói: EDUFF, 2007.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, V.I, 7ª ed., 1994.
- HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998
- _____. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- _____. *Visão do esplendor: impressões leves*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975
- RICOEUR, Paul. “Mimèsis, référence et refiguration dans Temps et récit ». In : *Études Phénoménologiques*. Nº 11, tomo 6. Bruxelles : Editions Ousia, 1990.
- _____. *Tempo e Narrativa*. Vol. 1, 2 e 3. Campinas: Papirus, 1994, 1995 e 1996.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1994.