



Boneca de pano é gente?!

As relações discursivas de Emília em *O Sítio do Picapau Amarelo*¹

Roberta Mânica CARDOSO²

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Resumo

Neste artigo pretendemos estudar a Comunicação através da análise da imagem audiovisual, especificamente, a produção de sentido verbal e não verbal da personagem Emília no episódio em que ela assume a condição de protagonista e passa a escrever suas memórias com o auxílio do Visconde de Sabugosa. A cena faz parte da seleção de histórias da série *Memórias de Emília*, exibidas pelo programa infantil *O Sítio do Picapau Amarelo* veiculado pela Rede Globo de Televisão. Como compreender as interpelações discursivas e ideológicas de uma Boneca de Pano? De que forma ela falará de um passado, se não o teve? Estas questões serão norteadoras de nossa reflexão, através do Paradigma da Complexidade, de Edgar Morin.

Palavras-chave: televisão; discurso; complexidade; espetáculo; comunicação.

1 Justificativa

A Televisão evoluiu significativamente, mas se moldou sob forças políticas e econômicas. Assim como é inseparável da técnica e da ideologia, os processos de comunicação são capazes de criar e desconstruir imaginários. Emília surgiu para ser uma comunicadora da insatisfação de seu criador com os valores modernos. Ela é a voz do autor e por isso, foi materializada de boneca em gente.

Tal perspectiva enriquece o olhar sobre a elaboração deste artigo e busca compreender as relações discursivas que envolvem Emília, porque, além de configurar uma representação crítica do pensamento de uma época, a personagem potencializa, imaginariamente, o sentido do espetáculo, concedendo-lhe vetores sensacionais, focados na exploração emocional e na experiência de desenvolvimento tecnológico da Televisão como mídia espetacular.

2 Fundamentação teórica

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 17 a 19 de maio de 2010.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUCRS, email: roberta_manica@yahoo.com.br



Desde os primórdios da humanidade, da descoberta do fogo à invenção dos mais sofisticados aparatos tecnológicos, a história da comunicação se constituiu de símbolos: o gesto, a fala, a escrita e as imagens, entre outros. Embora delineados pelos contornos da evolução, esses elementos continuam sendo utilizados no processo de comunicação da sociedade e são determinantes para efetivar as relações interpessoais, tornando-se fonte de pesquisas quando oferecem novas possibilidades de leitura de sentidos. Portanto, as categorias escolhidas para o desenvolvimento deste tema são: Comunicação, de Edgar Morin, Mito, Poder, Cultura, Imaginário e Socioleto de Roland Barthes.

A Comunicação, em Morin (2001), nossa primeira categoria escolhida, permite que cada pessoa interprete mensagens – sejam elas compostas por palavras ou imagens –, de acordo com seus códigos internos, suas impressões e sua compreensão particular de mundo. Ela se conecta à reflexão sobre o conhecimento, quando a partir dele, conseguimos perceber o mundo de modo diferenciado. Portanto, mesmo não constituindo um processo simples, a comunicação carrega em si o estímulo que mobiliza as forças internas do indivíduo e interage com o inconsciente do mesmo até chegar a um resultado de eficácia no processo de transmissão e decodificação de mensagens simbólicas.

A reciprocidade, expressa em outras palavras, é também sinônimo de Comunicação para Morin (2001). O autor utiliza termos como procurar uma sintonia profunda com o outro; abandonar o egocentrismo e etnocentrismo, se interessar verdadeiramente. A segunda categoria escolhida foi Mito. Barthes (1980) define o Mito como um sistema de comunicação, uma mensagem, um modo de significação. Assim, justifica o fato de não poder classificá-lo como um objeto, um conceito ou uma idéia, porque é um modo de significação, uma forma.

O Mito é uma forma de fala, um discurso produzido pela conotação. Embora não negue o real, nem suas implicações, emerge em si uma distorção, deformando a realidade, dando-lhes um contorno natural e perene, com sua característica imperativa; não é identificado pelo objeto de sua mensagem, mas pela sua forma. Esta forma lhe cai como uma roupagem e assim pode assumir várias representações: uma reportagem, um anúncio, um fato. A utilização da conotação não extingue a factualidade das mensagens e sua denotação.

Esta fala é uma mensagem. Pode, por tanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isto pode servir de suporte à fala mítica (Barthes, 1980, p. 132).



O sentido está na forma e o significante é a forma. O significante é o conceito. O mito ilustra um saber, um tempo, uma ordem de analogia de idéias e pensamentos. Representa um sistema de valores, no qual a forma não suprime o sentido, mas é capaz de enfraquecê-lo.

Segundo Barthes, o Mito se faz presente na mídia através da naturalização e eternização da sociedade burguesa. “O mítico está presente em todo lugar onde se façam frases, onde se contem histórias” (Barthes, 1988, p.82).

A terceira categoria escolhida foi Poder. A questão da dominação dialoga constantemente com o prazer, por isso, Barthes (1996) conceitua o poder como uma Libido dominante que depende intrinsecamente do homem. O poder existe, onde o homem também existe. Até mesmo os discursos fora do poder são constituídos dele.

O Poder se manifesta em todos os processos de relações sociais. Está diretamente ligado à história da existência humana e é eterno em razão de sua resistência. Relacionando com o objeto que envolve o poder está a linguagem, ou a língua, sua expressão obrigatória.

A linguagem é uma legislação e a língua é seu código. Barthes (1996) distingue o ato de falar e comunicar. A língua, como desempenho de toda linguagem, é fascista, pois cumpre uma obrigatoriedade em dizer. E o fascismo por sua voz, não é impedir de dizer, mas obrigar a dizer. Mesmo agindo na intimidade do sujeito, a língua se apresenta a serviço de um poder.

Escolhemos a categoria Poder para evidenciar os prazeres representados pela imagem de Emília na Televisão e como a personagem é produzida e recebida em situações espaços-temporais específicos, atuando tanto como produto do meio televisivo quanto como agente de transformação do veículo.

Mais interessante ao observar esta categoria na TV, é constatar o fascínio despertado entre a tensão e os momentos de fantasia, liberados pela postura crítica e ousada dos discursos de Emília, e o restabelecimento do esquema da ordem.

Para entendermos e aprofundarmos as leituras do contexto cotidiano de Emília em O Sítio do Picapau Amarelo, nos apropriaremos da categoria Cultura. Barthes (1971) compreende a cultura como a soma dos fatos cotidianos ao conjunto infinito das leituras e conversas que surgem em razão deles. Em outras palavras, o intertexto. O autor expõe o intertexto como o banco de influências, das fontes, das origens de uma obra e de um autor.



No Imaginário³ infantil, nosso objeto é a soma de muitas memórias e, assim, se expressa como discurso que possui e é possuído por outros. Na composição de Emília, a Televisão, apoiada nas obras originais de Monteiro Lobato, (re)constrói um espaço hiperbólico de adaptações e transmutações. O fato é instigante, se pensarmos que a personagem tem mais de 70 anos e permanece tão atualizada quanto compunha os primeiros capítulos do livro *Reinações de Narizinho*, que a originou em 1921.

Neste ponto, reconhecemos as características polêmicas existentes no intertexto, que servem para combater a lei do contexto. O contexto no sentido reducionista, assimbólico, permeado de racionalismo. O intertexto permite o cruzamento, o atravessamento e a apropriação.

A Cultura para Barthes (1988) carrega em si a força do sentido da alteridade e de identificação em uma abordagem social e psicanalítica.

Por representar um resultado evidente da intertextualidade, da hibridação de vários discursos e estilos já disponíveis e apresentados por outros repertórios visuais televisivos, escolhemos a categoria cultura para evidenciar as características que compõe a essência e origem da história de Emília, do Sítio e seus personagens.

O Imaginário é uma representação ilusória. Equivale à ideologia, é a falsa consciência, um conceito latente, que está presente, embora não esteja expresso. No sentido lacaniano, é alienação e sua interpretação remete à alusão da realidade. Segundo Barthes (2002), é a inconsciência do inconsciente. O Imaginário é como o homem vive, mentalmente, a estrutura, uma maneira de escolha dentre tantas conotações. É a omissão do Eu, do sujeito. Mas o sujeito existe e está lá, alguém que diz e faz. Trata-se de uma ilusão, uma omissão do processo histórico.

Podemos dizer que Monteiro Lobato, mesmo pela voz de Emília, Narizinho e outros personagens de *O Sítio*, não poderia deixar de escrever suas ilusões sociais, em forma de memórias. Como característica pessoal, registrou seus pensamentos em forma de inovação, e, além de polemizar discussões, alimentar a fantasia e denunciar sutilmente a realidade, apontavam frequentemente, o caráter dual das circunstâncias – realidade versus imaginação.

Para Barthes (2002), não há produção televisiva sem ideologias, sem sombras, assim como todo texto está permeado de representação. O autor afirma que o Discurso Histórico é uma

³ Com base na psicanálise lacaniana, para Roland Barthes, o Imaginário representa a ilusão, a alienação e tem um sentido bastante abstrato, pelo fato de estar relacionado ao inconsciente das pessoas.



elaboração ideológica, pois é sempre dominante. Assim, o Imaginário é identificar peculiaridades da nossa realidade e descobrir como vemos e somos vistos pelos outros. Relacionamos deste modo, o Imaginário ao propósito da imagem televisiva que nos provoca a desvendar a verdade que muitas vezes fica vedada ao circuito espetacular de sua programação. A Televisão corresponde ao Imaginário por tentar assumir o papel do real.

A nossa sexta e última categoria a priori é Socioleto, categoria com função associativa, “amarrando” as demais categorias trabalhadas até aqui. Para Barthes (1988) toda palavra está, naturalmente, incluída em determinado Socioleto. O caráter principal do campo socioletal é que nenhuma linguagem fica fora deste circuito. Essa injunção tem uma consequência importante para quem analisa: ele próprio está inserido no jogo dos Socioletos.

Por outro lado, há uma notável divisão no campo socioletal. A secessão que resulta na análise, na pesquisa socioletal (que ainda não tem vida) não pode ser começada, sem uma atitude avaliativa, fundadora, inicial.

Barthes (1988) sugere a distinção de dois grupos de Socioletos: o Discurso no Poder (à sombra do Poder) e o Discurso fora do Poder (sob a luz do não-poder, ou sem poder); recorrendo a neologismos pedantes, chamemos aos primeiros Discursos Encráticos e aos segundos, Discursos Acráticos (Barthes, 1988).

O Discurso Acrático nem sempre se faz, declaradamente, contra o Poder. Isso se dá porque a mediação que intervém entre o poder e a linguagem não é de ordem política, mas de ordem cultural: retomando uma velha noção aristotélica , a de doxa (opinião corrente, geral, provável, mas não verdadeira, científica), diremos que a doxa é a mediação cultural através da qual o Poder fala: o Discurso Encrático é um discurso, conforme à doxa, submisso aos seus códigos, que são, eles próprios, as linhas estruturantes da sua Ideologia; e o Discurso Acrático enuncia-se sempre , em graus diversos, contra a doxa (qualquer que seja, será um discurso paradoxal) (Barthes, 1988, p.118).

Os Socioletos Acráticos são mais fáceis e mais interessantes de compreendermos: são todas as linguagens, que se elaboram fora da doxa e, por isso, mesmo recusadas por ela (denominada por jargões) (Barthes, 1988). O Discurso Encrático, por sua vez, antecede as expectativas e nos precede o que encontraremos.

A divisão destes dois grupos de Socioletos constroem um ao outro ao opor tipos de intimidação, ou modos, de pressão: o Socioleto Encrático age, por opressão (do excesso endoxal, daquilo que Flaubert chama de Burrice); o Socioleto Acrático (estando fora do Poder, deve recorrer à violência) age, por sujeição e põe em bateria figuras ofensivas de



discurso, destinadas mais a constranger o outro do que indicá-lo; e o que opõe essas duas intimidações é o reconhecido papel ao sistema: o recurso declarado a um sistema pensado define a violência acrática; a perturbação do sistema, a inversão do passado em vivido define a repressão encrática: há uma relação inversa entre os dois sistemas de discursividade: patente/oculto.

No caso da personagem Emília, encontramos o Discurso Encrático, aquele que está ligado ao Poder. Identificamos naturalmente, devido ao potencial da imagem televisiva e de sua mobilização sensorial, valores, experiências, a relação entre o Poder e a posição diferenciada da função social da mulher em uma época em que não existia espaço para as igualdades, resulta o seu Socioleto Encrático.

Portanto, a partir da relação estabelecida entre o conjunto de categorias a priori: Comunicação, Mito, Poder, Cultura, Imaginário e Socioleto e a personagem Emília, objeto de análise deste artigo, buscaremos compreender as nossas inquietações acerca da interpelação movida pela conjunção entre o senso crítico e a espetacularização televisiva que envolvem uma Boneca de Pano e suas relações com o mundo real.

3 Análise

Nosso *corpus* de análise será a cena correspondente ao primeiro dos 15 episódios escritos por Lobato na série Memórias de Emília.

Após uma conversa existencial sobre a vida e a morte, com Dona Benta, Emília decide escrever suas memórias. Neste momento, observamos o destaque para a posição da mulher como matriarca e independente em uma época de repressão e de desigualdades sociais, principalmente, entre homens e mulheres. Segundo Barthes, o Mito se faz presente na mídia através da naturalização e eternização da sociedade burguesa. “O mítico está presente em todo lugar onde se façam frases, onde se contem histórias” (Barthes, 1988, p.82). Além de estar lendo um livro, Dona Benta ainda coordena toda a estrutura familiar. Esta forma lhe cai como uma roupagem e assim pode assumir várias representações: pai, mãe, mulher, cidadã, leitora. A utilização da conotação não extingue a factualidade das mensagens e sua denotação. Deste modo, o Mito se reflete nas relações estabelecidas entre nosso objeto de estudo, Emília e Dona Benta.

A Comunicação entre Emília e Dona Benta permeia o campo filosófico, reflexivo. Uma visão diferenciada do mundo tradicional e ao mesmo tempo, semelhante ao questionamento de qualquer criança. A importância do Conhecimento dimensionada por



Morin (1999, p. 64-65) está no próprio ser, porquanto nascer é conhecer. Segundo o autor, o conhecimento é necessariamente a tradução de signos/símbolos em sistemas de signos/símbolos; a própria construção sistêmica que articula e traduz as memórias de Emília.

Entre as duas personagens percebemos o fenômeno da Comunicação se estabelecer diante de um processo empático, no qual a compreensão de Dona Benta se faz como um gesto de interesse e atenção pelos pensamentos descabidos de Emília. As ligações estabelecidas entre as partes (Emília e Dona Benta) e o todo (contexto familiar) nos indicam o Princípio Sistêmico ou Organizacional. As personagens aparecem envoltas em um processo de interações discursivas que se revelam no sentido verbal e não-verbal, onde seus interesses particulares estão intimamente ligados ao interesse dos espectadores, ao mundo exterior. Afinal, todos nós já refletimos um dia sobre questões existenciais. É a Metomínia, que pronuncia os diálogos entre as duas, como representantes e representativas de um contexto, do todo, de forma verossímil.

No decorrer da conversa, Emília ressalta que suas memórias devem ser lidas como *petá*, expressão inventada por ela para descrever uma *mentira com muita manha* e dar a idéia de que é verdade pura. Emília que, desafiada por Dona Benta sobre o sentido da verdade, filosofa: *Verdade é uma espécie de mentira bem pregada, das que ninguém desconfia. Só isso*. Barthes (1988) entende que o Socioleto, em nível de discurso, é uma verdadeira língua, pois uma língua não se define pelo que permite dizer, mas pelo que obriga a dizer; da mesma forma, todo Socioleto comporta rubricas obrigatórias, grandes formas estereotipadas fora das quais, a clientela do Socioleto não pode falar, nem pensar. A discursividade envolta no Discurso Encrático apresenta a singularidade de Emília e sua aptidão de trabalhar valores, sensações, como um ser único na sua forma particular de organização cognitiva.

O Socioleto cumpre o papel de elo, amarrando as demais categorias a priori. A ação de conhecer de Emília está relacionada à linguagem, por isso, é uma tradução construtora e precisa revelar sua capacidade de relativizar o mundo Imaginário com o mundo real, que em toda sua extensão e profundidade, é indivisível.

Na fala de Emília, uma importante pista nos remete ao princípio de conjugação de uma Figura de Linguagem. É a Antítese, como possibilidade de unificação de um ser que é vivo e ao mesmo tempo, não corresponde à biologia de tal. É a unificação dos opostos, a vida e a morte, os antagônicos que simbolizam as noções dos conflitos emocionais, neste caso, representados pela questão existencial, que ligam o ser humano ao social.



Saindo de uma inércia verbal, Emília passa a interagir com o mundo e, através da experiência de uso da linguagem, organiza suas idéias em palavras e frases que vão tornando-se cada vez mais elaboradas: nasceram dentro do fluxo histórico de comunicação e estabelecem constante diálogo com ele. Afinal, as palavras que passa a enunciar não pertencem somente a ela, foram assimiladas em seu convívio com os outros, com o mundo, com as outras falas, enfim, com uma rede de relações simbólicas que acomoda infinitos sentidos. Esse jogo será a tônica das memórias, que, segundo a Marquesa de Rabicó, serão escritas ao longo de sua vida e a única mentira é que não morrerá verdadeiramente:

“[...] Finjo que morro, só. As últimas palavras têm de ser estas: “E então morri...”, com reticências. Mas é peta. Escrevo isso, pisco o olho e sumo atrás do armário para que Narizinho fique mesmo pensando que morri. Será a única mentira das minhas Memórias. Tudo mais verdade pura, da dura – ali na batata, como diz Pedrinho”. (LOBATO, 1984, p.7-8).

A categoria Poder, instrumentalizada pela transmissão midiática, não depende apenas da política, da sociedade, existe onde o homem existe. Uma Libido dominante, uma energia prazerosa através de uma mentira bem pregada, uma história bem contada por Emília, escrita em *papel cor do céu com todas as suas estrelinhas; com tinta cor do mar com todos os seus peixinhos e com pena de pato, com todos os seus patinhos.*

Ao iniciar seus registros, Emília convoca o Visconde, para assumir oficialmente a função de escritor e seu secretário. Depois de filosofar sobre conceitos e modos de produção do gênero memórias, incumbe o sabugo cientista de narrar a história.

Compreendemos a imagem simbólica de Emília como a de qualquer criança que, quando começa a participar dos círculos sociais e ao encontrar um mundo pronto, percebe a realidade diferente dos adultos. Assim como Emília, a criança é questionadora e modificadora, pois, desafiando a lógica dominante, vai escapar do enquadramento normatizado, dando outro sentido à utilização dos objetos e das palavras, possibilitando uma nova contextualização das coisas. O Paradigma da Complexidade possui um significado básico que é o de gerar diálogo entre as partes e seu todo, desfazendo limites entre diferentes áreas do saber, com sua interpelação transdisciplinar.

Deste modo transdisciplinar, na mudança de paradigma, a simbologia de Emília é vista de múltiplas maneiras pelas crianças, que são os telespectadores criativos e imersos no caos proposto por Morin (2006, p.14), pois enxergam, nas linhas da criatividade aguçada de uma boneca de panos, estímulos para desenvolver o senso crítico e a inteligência acerca dos fatos sociais. Do mesmo modo acontece com as variadas versões transmitidas pelas



emissoras de televisão. O *Sítio*, que, até estar definitivamente na Rede Globo, buscou a audiência nos variados estilos de adaptação também de seus personagens.

Externando suas incertezas em relação ao registro de suas memórias, com perguntas sobre seu nascimento, sua origem e fatos passados dos quais não consegue lembrar, Emília institui a noção de alteridade para o público infantil. Afinal, quem de nós já não se indagou sobre a vida e a morte, ou outras questões existências? Na infância, principalmente, somos inundados por interrogações deste tipo.

Bartolomé Ruiz (2003) ressalta a importância da alteridade para a existência da subjetividade e não há distinção entre o eu e o mundo. A alteridade aparece como um paradoxo que estabelece um distanciamento relacional; une e separa o sujeito do objeto. Para Emília, surge como uma condição de possibilidade de existência para se tornar humana e não como opção. O fato específico de contar e registrar suas memórias permite a ela acreditar que a morte vindoura será mais tranqüila, embora nem tudo o que se diga, seja impregnado da verdade absoluta.

A Cultura condensa em seu silêncio, as noções de alteridade e de identificação (Barthes, 1988). O Princípio Hologramático observa que as partes se localizam no todo. Por isso, observamos a discursividade de Emília como parte de um todo Organizacional, que é o Sítio do Picapau Amarelo, um programa televisivo, e vice-versa, o Sítio também sendo parte da totalidade de seu discurso.

E foi assim que as Memórias da Marquesa de Rabicó principiaram de um modo absolutamente imprevisto e relataram o seu pertencimento ao contexto social e familiar do Sítio. Neste espaço de pertencimento, o Anel Retroativo pressupõe os sentidos de movimentos no jogo entre as causas e os efeitos. Não são fixos, estáticos. Podem trocar de posição, diante da condição tecnológica, por exemplo. Estamos cercados por meios eletrônicos que servem de janelas para o mundo globalizado. A partir disso, verificamos a complexidade e diversificação da representatividade de Emília na Televisão para também, compreender o processo de mobilidade dos espectadores em torno de um consumo de programação mais específica e com possibilidades de escolhas. Assim sendo, um evento não é filho único de uma causa, porém de uma pluralidade causal.

O texto literário de Lobato está preservado em sua essência, com o antigo intuito de fazer pensar, refletir, de fazer valer o conhecimento. No entanto, os resultados da convergência tecnológica e da possibilidade de se evitar os lugares-comuns oferecidos pela programação da TV aberta, visam, na maioria das vezes, apenas o retorno publicitário garantido,



omitindo-se em qualidade informacional que a personagem Emília poderia transmitir em sua essência, com sua alma crítica e reflexiva.

Na instituição dos novos tipos de consumo, a Televisão como um meio de massa opera no sentido de gerar uma linguagem mais abrangente possível, por meio dos valores ditos universais, de estereótipos e da espetacularização dos temas e personagens. Portanto, o conteúdo transmitido pela imagem de Emília ocorre de maneira que a mensagem se molde ao formato do meio, que inclui diretamente as estratégias comerciais. Deste modo, na medida em que o espectador não seleciona, não opta pelo que vai assistir assume as consequências pelo direito de consumir o que a Televisão quer e pode veicular. É assim que se manifesta a Cultura da imagem espetacularizada de Emília. Ao invés de se divertir com a rusticidade do Sítio, ela envia emails ou joga videogame com Pedrinho.

Com a evolução da técnica, não só a produção do programa foi incrementada como os comerciais ficam mais artísticos. Até que num determinado instante as pessoas começaram a ver os comerciais e não os programas e os filmes. Tanto foi que em um segundo momento, definiu-se uma estética da publicidade – utilizando a mobilidade, a descontinuidade, o cientificismo – e num terceiro, arte ou algo semelhante a isso, começou a seguir as propostas da publicidade. Tudo claro, idéias exportadas do exterior, um discurso sem conteúdo e sem referente.

Pensarmos este contexto televisivo permite identificarmos a importância da permanência de Emília no Imaginário infantil e comprovar sua circularidade no sentido de atemporalidade. A Emília (re)inventada e adaptada aos avanços tecnológicos em 2001 exerce um papel de maior impacto publicitário do que reflexivo/crítico e apresenta um caráter mobilizador e sensibilizador diferente daquele exibido em 1977 por estar próxima demais do cotidiano das crianças. O Anel Recursivo agencia essa dinâmica estabelecida entre sujeitos e objetos. Os diretores fazem os programas, lidam com seus objetos. Os espectadores por sua vez, assistem aos programas editados, se apegam aos personagens, que ao serem produzidos, também os fazem. Representa o ritual, que abraça os liames entre criador e criatura, em suas verossimilhanças respectivas. Essa estratégia, que visa aglutinar os múltiplos segmentos da audiência, atingiu os diversos tipos de programas por dialogar com a massa.

Nesta mediação constituída de uma forma dialogal, embora sem muita perfeição devido ao seu nível de profundidade, o Princípio Dialógico viabiliza a aproximação e associação de contrários. Possibilita a articulação mesmo em suas divergências e oposições, vértices



convergentes. Apresentam interações. São protagonistas de processos, marcados e demarcados pelo diálogo.

Sob todas as suas formas particulares de informação, publicidade e propaganda ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui um modelo presente e dominante na vida social. Neste sentido, compreendemos Debord (1997), quando sugere que a identificação do espectador com as imagens que lhes são oferecidas diariamente como representação das suas necessidades o afasta, cada vez mais da possibilidade de compreender o significado de sua existência e do seu desejo.

O Princípio da Reintrodução afirma que o conhecimento não é um puro ato de simplificação, restrito à linearidade. Significa o contrário disso. É plural e pluralizantes. Abriga os dialogismos, que contemplam os sujeitos e os objetos. Podemos observar neste momento, em relação ao episódio analisado, vemos que Emília é o objeto e sua Comunicação e Sujeito são Dona Benta, Visconde e os telespectadores, todos atores constituintes de sua Comunicação e ações.

Essas imagens, no entanto, fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não mais possa ser restabelecida. A especialização das imagens do mundo acaba possuindo uma autonomia suficiente para exercer seu papel. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo.

Mas ele não pode ser um conjunto de imagens somente, também uma relação social entre pessoas, por meio de imagens. Utiliza, para tanto, linguagens constituídas por signos da produção atual e que são, ao mesmo tempo, o princípio e a finalidade da utilização no espetáculo. Apresenta-se como algo grandioso no meio social, positivo, indiscutível, inacessível e capaz modelar diretamente uma multidão crescente de imagens-objetos, sendo considerada a principal produção social atual.

Ao pensarmos em Emília como uma simuladora da vida real, já que ela não é somente o brinquedo de Narizinho e sim, sua companheira de brincadeiras, temos um exemplo simples de como as narrativas sugerem um mundo de representação acima do real e nos leva a pensar com naturalidade sobre a condição da boneca. Tratamos a personagem como um sujeito real ao invés de um produto. Produtora de um Imaginário e pertencente a ele.

A explicitação do real e o Imaginário fundamenta o Conhecimento Complexo. Seja na possibilidade do faz-de-conta de Emília, pelo Pó de Pirlimpimpim; Seja pelo fato de que no Sítio os sabugos de milho, as bonecas de pano e alguns outros animais tornam-se gente. O fato é que na obra de Monteiro Lobato a fantasia se mistura constantemente à realidade



– Visconde é um cientista e Dona Benta é um permanente apelo à realidade e ao bom senso.

A última parte do diálogo entre Emília e Visconde, registra a idéia de que o todo é mais do que a soma das partes. Nesta relação complexa do sistema relacional do Sítio, nascem propriedades emergentes que podem retroagir sobre as partes. Por outro lado, o todo é, também, menos que a soma das partes uma vez que tais propriedades emergentes possam, também, inibir determinadas qualidades das partes. É a composição da tessitura discursiva de Emília diante da sua condição humanizada.

O resultado de sua fala suscita a causalidade linear quando gera efeitos reflexivos. Ela discorre sobre a vida e a morte e o sentido produzido é linear. Já sob o ângulo da causalidade circular ou retroativa, em função das forças externas de produção, como as novas tecnologias, a plasticidade exagerada de seu figurino, o discurso de Emília pode retroagir em sua significância, não estimulando o pensamento complexo, o sentimento de pertencimento e o despertar reflexivo em seu público, ou seja, nos pequenos telespectadores.

A causalidade recursiva produz os efeitos simbólicos necessários ao processo de compreensão. Emília é resultado da fala que ela mesma enuncia, pois é a interação entre a Boneca e os demais personagens do Sítio que completam o circuito espiral, por meio da evolução histórica e no caso da televisão, evolução técnica.

4 Considerações finais

A partir do Paradigma da Complexidade, de Morin, Semiologia de Barthes, entendemos que a discursividade de Emília pode induzir novos hábitos, valores de novos lugares que chegam e que são visitados no Imaginário da criação audiovisual e paralelamente, a questão dos produtos de sua Cultura, que são aceitos não só por curiosidade e estranhamento, mas por serem realmente bons, depois de legitimados pelos personagens do programa do Sítio do Picapau Amarelo. A Cultura de Massa é animada por esse duplo movimento do Imaginário imitando o real e do real pegando as cores desse Imaginário. No Socioleto midiático, a interpelação emocional de Emília se compromete com a reflexão filosófica, como recurso persuasivo que convive com os significantes econômicos, agenciados pelas razões comerciais.

A novidade da imagem da boneca falante e da possibilidade de transpor os limites do Imaginário torna a Emília um elemento de magia e encantamento. A relação com Dona Benta e Visconde representa a necessidade de liberdade que estabelece vínculos. Laços



complexos, tessituras compartilhas por Emília, desde a época de repressão do pensar. Comprovamos sua circularidade e causalidade em razão de seu discurso. Ela representava a voz das crianças, as quais não tinham espaço na sociedade. Por isso, com a evolução dos Meios de Comunicação e o desenvolvimento tecnológico, entendemos que sua configuração discursiva está sobreposta ao roteiro, ao figurino, ao cenário. O lúdico de sua fala, de seus gestos está na forma, no conteúdo do fantástico, do maravilhoso.

A respeito de nossas questões norteadoras de pesquisa: Como compreender as interpelações discursivas e ideológicas de uma Boneca de Pano? De que forma ela falará de um passado, se não o teve? Entendemos, respectivamente que, a discursividade de Emília é permeada pela intertextualidade. Emília se transforma em *representação* por ser uma forma simbólica com tantos significados, já que sua fala implica uma pluralidade de sentidos. Esse caráter polissêmico da análise da personagem que tanto nos fascina ao decorrer desta pesquisa, se organiza dentro de uma rede de sentidos, na qual se expressa de forma mais ampla e complexa.

A boneca traz em seu histórico a herança da modernidade, mas seu contexto de exibição na televisão impõe uma configuração espetacularizada e guiada pelas normas mercadológicas. Lembramos que Emília consagra-se como personagem atemporal devido a sua origem literária. Lobato a eternizou. O seu desejo era despertar o senso crítico nas crianças e, ainda na adaptação de 1977, era possível identificar esta característica. Embora com aspectos de espetacularização e sendo o primeiro programa a utilizar técnicas de *merchandising*, havia a essência das histórias, simplicidade da indumentária e a magia de um enredo que encanta.

A escolha de nossas categorias: Comunicação, Mito, Poder, Cultura Imaginário e Socioleto, nos permite compreender que Emília é aceita em um grupo e muitas vezes, é ela quem dita as regras do jogo. Ser aceito, estar inserido em um grupo e buscar a identificação é outra característica marcante da personalidade de nosso objeto.

É preciso relatar o quanto nos foi interessante esta visão complexa destacando os pressupostos da trajetória discursiva da boneca Emília ao iniciar o registro de suas memórias. A postura de Visconde como intermediador da construção da história aparece como o inconsciente palpitante de Emília. Aquele que guia e estrutura a ordem cronológica da exposição de suas idéias. Vemos aqui, a Comunicação marcada pela reciprocidade. O Socioleto manifestado na singularidade de Emília costura e interliga as demais categorias. É a o elo entre os conceitos desenvolvidos. Da mesma forma como Visconde tece as conexões discursivas e as metáforas citadas por Emília.



O contexto do mercado, com a explicitação da sociedade do consumo permitiu a interpretação da imagem de Emília no limite das transações capitalistas, demarcadas por questões muito específicas, que se baseiam acima de tudo nos índices de audiência televisivos do programa. Neste momento, concluímos que Emília reflete a realidade da indústria cultural, porque além de ser produto, ela reflete as atitudes dos sujeitos enquanto consumidores: o divertido, o fantástico, o engraçado, o descontraído, a satisfação.

Sobre o Poder instrumentalizado pela Televisão, consideramos os pressupostos da atividade social do veículo no país, para entender que a programação é geralmente produzida sob a perspectiva do entretenimento e por isso, o espetáculo audiovisual se sobrepõe em relação ao conteúdo e informações relevantes. O fato não é novo. O que hoje na televisão é utilizado para atrair o telespectador – a congruência de técnica, imagem e espetáculo – antes já tinha sido empregado como fórmula pela arte ocidental (em outro contexto e com outras intenções).

Já a Cultura espetacular dos processos discursivos de Emília neste episódio em 2001, é determinada pela tendência da informatização. Diferentemente das adaptações de 1952 e 1977, a discursividade da boneca supera o enredo. Há influência das antigas adaptações, no entanto, a figura de uma criança interpretando a personagem desconstrói os modelos que a antecedem. O excesso de efeitos especiais incide diretamente na naturalidade da apresentação estética, agindo de maneira mobilizadora sobre o Imaginário e sendo parte constituinte dele. Por estar atualizada com o mundo virtual, a versão 2001 não comunica nada de novo para crianças que já integram este universo mediado pelas tecnologias.

Coerentemente, em uma leitura particular final, notamos a ocorrência de idéias e conceitos repetidos, o que se justifica no recurso escolhido para conferir a veracidade de nosso texto e, principalmente, para ligar, religar e tecer articulações com o corpus de análise e as opções metodológicas propostas. Estamos nos aproximando do Paradigma da Complexidade e relendo as conjunturas de nosso objeto de estudo. Deste modo, entendemos que outras possibilidades de compreensão poderão surgir conforme avançamos e evoluímos em nossa pesquisa.

Referências

BARTHES, Roland. **A aula**. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. **Escritores, Intelectuais, Professores**. Lisboa: Presença, 1971.



_____. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **O rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

BARTOLOMÉ Ruiz, Castor Mari Martin. **Os paradoxos do imaginário.** São Leopoldo : Unisinos, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo : comentários sobre a sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro : Contraponto, 1997.

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília.** 42. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Reinações de Narizinho.** São Paulo : Brasiliense, 1997.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** São Paulo: Loyola, 2002.

GODOY, A. S. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades.** In: Revista de Administração de Empresas. São Paulo: v.35, n.2, p. 57-63, abril 1995.

MORIN, Edgard. **Ciência com consciência.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. **O Método 3: o conhecimento do conhecimento.** Porto Alegre: Sulina, 1999.

_____. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. **Introdução ao pensamento complexo.** Porto Alegre: Sulina, 2006.