



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Fernando Albuquerque Miranda

**Experiências de guerra:
o relato do jornalista e os meios de reprodução técnica**

Juiz de Fora

2015

Fernando Albuquerque Miranda

**Experiências de guerra:
o relato do jornalista e os meios de reprodução técnica**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado.

Juiz de Fora

2015

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Miranda, Fernando Albuquerque.

Experiências de guerra : O relato do jornalista e os meios de reprodução técnica / Fernando Albuquerque Miranda. -- 2015. 172 f. : il.

Orientador: Fernando Fábio Fiorese Furtado
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2015.

1. Narração. 2. Experiência. 3. Reprodutibilidade técnica.
4. Correspondência de guerra. I. Furtado, Fernando Fábio Fiorese, orient. II. Título.

Fernando Albuquerque Miranda

**Experiências de guerra:
o relato do jornalista e os meios de reprodução técnica**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em 17 de setembro de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora — UFJF

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro
Universidade Federal de Juiz de Fora — UFJF

Prof^a. Dr^a. Teresa Cristina da Costa Neves
Universidade Federal de Juiz de Fora — UFJF

Prof. Dr. Guilherme Jorge de Rezende
Universidade Federal de São João Del-Rei — UFSJ

Prof. Dr. William Valentine Redmond
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora — CES/JF

Para meus pais, Antônio e Maria, raridades com nomes comuns que, desde muito cedo, me apresentaram ao mundo das narrativas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente ao professor Fernando Fábio Fiorese Furtado pela orientação rigorosa, segura e exemplar, que instigava o exercício de um pensamento crítico na escolha de cada palavra, na construção de cada argumento e na formatação de cada análise durante o processo de escrita.

A toda minha família, parâmetro de vida que não cessa de funcionar.

Obrigado Josiane Rezende e Everardo Albuquerque Miranda pela força em um momento particularmente difícil.

Registro meu reconhecimento à Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e à Capes pela concessão das bolsas de estudo que tornaram possível a realização desta pesquisa.

Aos amigos da turma de doutorado de 2010: Denise Aparecida do Nascimento (mais que grande amiga, desde o mestrado em um já distante 2005), Afonso Rodrigues (figura que faz bem à alma – valeu pelos filmes e pelas dicas!), Christiane Ferreira (sensibilidade em pessoa), Luís Cláudio Fajardo (mais que gente fina), Felipe “Saprófita” Fritiz (com quem compartilhei muitas conversas, rock e cervejas!), Teresa Neves (ex-professora que virou colega e amiga) e Lúcia Helena Joviano (divertidamente inteligente).

Agradeço a Lilian Freire, interlocutora sensível e de toda e qualquer hora.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da UFJF pelo ensino e por compartilharem o conhecimento sem parcimônia. Entre os docentes, destaco aqueles com os quais tive contato direto: Gilvan Procópio Ribeiro, Márcia de Almeida, Ana Beatriz Gonçalves, Silvina Carrizo, Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro, Maria Luiza Scher Pereira, Verônica Lucy Coutinho Lage e Teresinha Zimbrão.

Agradeço também ao professor Rogério Sérgio Ferreira, com quem tive a oportunidade de trabalhar/conviver na coordenadoria do PPG-Letras quando bolsista, pela seriedade e extrema gentileza com que sempre pautou nossa relação. Não poderia deixar de agradecer ainda à Gisele, sempre prestativa em atender e dirimir dúvidas burocráticas em relação ao curso.

Se os sinais gráficos são gravados nos objetos ou aplicados em suas superfícies, isso é simplesmente uma questão técnica. Uma questão técnica, contudo, nunca é apenas uma questão técnica. Existe um complexo *feedback* entre a técnica e o homem que a utiliza. Uma consciência em processo de transformação clama por técnicas inovadoras, e uma técnica inovadora transforma a consciência.

Vilém Flusser (FLUSSER, 2010, p. 39)

RESUMO

A pesquisa tem por objetivo realizar uma análise dos relatos de guerra dos jornalistas Euclides da Cunha, Joel Silveira, José Hamilton Ribeiro e Sérgio Dávila. Parte-se dos livros que reúnem as experiências destes autores como correspondentes dos conflitos de Canudos, da Segunda Guerra Mundial, da Guerra do Vietnã e da Guerra do Iraque, respectivamente, para discutir as transformações ocasionadas nos relatos em uma perspectiva histórica. O suporte teórico básico concentra-se nas ideias de Walter Benjamin sobre as perdas da experiência e da aura da obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica com o crescente processo de industrialização das sociedades. Autores como o filósofo Paul Virilio, e suas abordagens acerca das apropriações dos meios de comunicação como verdadeiras máquinas de guerra, e Guy Debord, e suas interpretações sobre a precedência da imagem na denominada “sociedade do espetáculo” nas interações sociais, são interpretados nos estudos da produção textual dos citados jornalistas-autores. Como suporte à análise e interpretação do texto, recorre-se aos operadores de leitura da narrativa coligidos por Arnaldo Franco Junior. O jornalista, que tem nos meios de comunicação importantes instrumentos para o desempenho de sua função, não ficou imune às mudanças decretadas pela evolução tecnológica dos meios de reprodução técnica, tendo levado a influência do momento sociocultural em que atuou para sua escrita e conseqüente representação das guerras mencionadas.

Palavras-chave: Narração; Experiência; Reprodutibilidade técnica; Correspondência de guerra.

ABSTRACT

This research intends to accomplish an analysis of war narratives of journalists Euclides da Cunha, Joel Silveira, José Hamilton Ribeiro and Sérgio Dávila. At first, it has brought by the books that gather and condensate these authors' experiences altogether as war reporters on the conflicts Canudos, World War II, Vietnam War, Iraque, respectively, to discuss the transformations in the narratives from a historical perspective. The basic theoretic support concentrates on Walter Benjamin's ideas on the loss of experience and art piece's loss of the aura on the age of its technical reproduction with the crescent industrialization process of societies. Authors such as Paul Virilio and his approaches on communication media as true war machines, and Guy Debord and his interpretations on the precedence of the image in the so called "spectacle society" in social interactions, are studied along with the fore told journalist-authors textual production. Functioning as support to the analysis and the interpretation the reading operators gathered by Arnaldo Franco Junior were carefully utilized. The Journalist, who has it in the communication media important instruments to his function compliance, did not get immune to the changes decreed by technological evolution of technical reproduction, influencing his writing with the sociocultural moment along with he acted and its consecutive war representation mentioned above.

KEYWORDS: Narratives; Experience; Technical Reproducibility; War Correspondance.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Reprodução da página 32 do livro <i>Iraque: a guerra pelas mentes</i>	25
Figura 2 – Reprodução da capa da edição 26 da revista <i>Realidade</i>	32

Figura 3 – Reprodução da página 36 do livro <i>Diário de Bagdá</i>	33
Figura 4 – Reprodução da página 37 do livro <i>Diário de Bagdá</i>	33
Figura 5 – Reprodução da página 135 do livro <i>Diário de Bagdá</i>	98
Figura 6 – Reprodução da página 20 do livro <i>Diário de Bagdá</i>	140

SUMÁRIO

Introdução	11
-------------------------	-----------

1. Panorama cultural da guerra	17
1.1 Guerra, meios técnicos e cobertura jornalística	21
1.2 O cenário da fotografia	26
1.3 O cenário do cinema	34
1.4 O cenário da televisão	39
2. A experiência benjaminiana	48
2.1 Experiência e guerra	50
2.2 Interseções entre o factual e o ficcional	55
2.3 Uma arte forjada na oficina	62
2.4 O “molho” da narrativa	65
3. Imagem e espetáculo: o declínio da visão direta do mundo	72
3.1 Declínio da visão direta da guerra	79
3.2 Política e espetáculo	84
3.2.1 O espaço, o ambiente e a ambientação no relato	90
3.2.2 A forma do poder espetacular integrado	96
3.3 Benjamin e a reprodução técnica	100
4. A guerra na era da reprodutibilidade técnica	116
4.1 “Foto-grafando” os acontecimentos	116
4.2 O autor como câmera	123
4.3 Evocando imagens <i>in absentia</i>	126
4.4 A inserção dos microrrelatos no relato	137
Considerações finais	146
Referências bibliográficas	152
Anexos	160

Introdução

Um copista do século XII registrou em seu colofão:

Se não sabem o que é o ato de escrever, podem pensar que não é uma coisa especialmente difícil... Deixem-me dizer que é uma tarefa árdua: estraga sua visão, entorta sua coluna, espreme seu estômago e suas costelas, belisca sua lombar e faz seu corpo todo doer... (citado em JEAN, 1992, *apud* ISHII, 2004, p. 93).

O depoimento acima abre o artigo “Da caneta à máquina de escrever” (ISHII, 2004, p. 93-98), de Yasushi Ishii, que aborda as transformações operadas no sujeito desde o uso da caneta até a introdução da máquina de escrever. Nele, o copista comenta os reflexos corporais ocasionados pelo ato da escrita, o que demandava um enorme esforço físico. O que a princípio poderia passar apenas como uma questão técnica, qual seja, a exaustão provocada pelo uso da caneta de pena de ganso, na verdade inclui elementos que indicam a consciência do copista sobre a atividade material de seu trabalho. Para isso, ele se valeu do colofão, espaço destinado ao registro de informações sobre o processo de feitura dos manuscritos e que permitia o exercício de comentários que singularizavam a figura daqueles que meramente escreviam sem a intenção de alterar o conteúdo dos textos copiados.

Acredito que o depoimento é uma boa introdução ao assunto de que se ocupará esta pesquisa, pois o que irá se considerar nas próximas páginas é exatamente as repercussões da técnica na forma da escrita de homens da imprensa brasileira. Mas o que sobressai como apenas uma questão física no excerto acima, mesmo sabendo-se não a ser completamente, será aqui transcendida em direção às transformações resultantes no processo da escrita em relação às ferramentas de comunicação com que se passa a contar em momentos históricos específicos. Estas discussões serão alinhavadas tendo em foco a figura do jornalista. Especialmente, o enfoque enquadrará as figuras de jornalistas que atuaram em contextos de guerra.

A preocupação surgiu em função do interesse que o assunto me despertava. Esta inquietação sempre se manifestou ao longo de minha trajetória em dois níveis: como repórter que trabalhou em jornal impresso, cuja curiosidade era estimulada pelas relações – observadas na prática – entre os meios de comunicação e a escrita; e depois, já como pesquisador no meio acadêmico, pela possibilidade de investigar a recorrência do uso dos meios de comunicação como verdadeiros instrumentos de guerra em uma perspectiva histórica. Deste arranjo brotou a tríade “meios de comunicação, cobertura jornalística e guerra” que orienta esta pesquisa.

As ideias que envolvem estas discussões estão sedimentadas em uma vasta tradição que se pode verificar na imprensa e na literatura brasileiras. O vezo das grandes reportagens realizadas por jornalistas sobre conflitos armados, que depois são vertidas em livros, encontra-se em publicações seminais para a história do país. O caso mais emblemático desta tradição, sem dúvida, é *Os sertões* (2000), o clássico ensaio de interpretação do Brasil escrito por Euclides da Cunha após ter realizado a cobertura do combate em Canudos para o jornal *O Estado de S. Paulo*. José Hamilton Ribeiro, jornalista que, a exemplo de Euclides, também será contemplado neste estudo, arrola ainda como pilares desta vertente o Visconde de Taunay, e sua versão do episódio da Guerra do Paraguai *A retirada da Laguna* (s.d.), e a cobertura de Rubem Braga sobre a atuação dos pracinhas na Segunda Guerra Mundial, reunida em *Crônicas da guerra na Itália* (1985) (RIBEIRO, 2003, p. 18).

O *corpus* reunido para esta pesquisa também se inscreve dentro desta tradição. Os quatro livros de que me ocuparei nas páginas a seguir formam uma linha do tempo que abarca quatro conflitos: a Guerra de Canudos (1896-1897), a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a Guerra do Vietnã (1959-1975) e a Guerra do Iraque (2003-2011). Respectivamente, as obras e seus autores são: *Canudos: diário de uma expedição* (2009), de Euclides da Cunha; *O inverno da guerra* (2005), de Joel Silveira; *O gosto da guerra* (2005), de José Hamilton Ribeiro; e *Diário de Bagdá: a Guerra do Iraque segundo os bombardeados* (2003), de Sérgio Dávila e com imagens de Juca Varella.

Canudos: diário de uma expedição serviu de matéria-prima para Euclides e a posterior elaboração de *Os sertões*. Nesta edição, organizada em forma de diário e lançada postumamente em 1939 pela José Olympio, o autor relata o cotidiano de seu trabalho como correspondente e reúne textos redigidos para *O Estado de S. Paulo*, veículo para o qual fez a cobertura da quarta expedição militar enviada pelo governo republicano à Bahia entre os meses de agosto e outubro de 1897. Tal expedição foi responsável por derrotar os combatentes canudenses em 5 de outubro daquele mesmo ano.

Joel Silveira era correspondente dos *Diários Associados* e sua experiência na cobertura da Segunda Guerra Mundial encontra-se em *O inverno da guerra*. Entre 1944 e 1945, o jornalista cobriu a campanha da Força Expedicionária Brasileira (FEB) na Itália. José Hamilton Ribeiro reportou a guerra do Vietnã para a revista *Realidade* no ano de 1968. Ao pisar em uma mina, perdeu parte da perna esquerda. Já Sérgio Dávila, hoje editor-executivo da *Folha de S. Paulo*, foi o único repórter brasileiro, ao lado do fotógrafo Juca Varella, a cobrir o conflito diretamente do Iraque em 2003. Posteriormente, registrou suas impressões em *Diário de Bagdá*, livro ilustrado com fotografias de Varella.

Ao contrário dos dois primeiros livros, redigidos no calor da hora e cujos textos foram veiculados nos respectivos órgãos de imprensa aos quais Euclides da Cunha e Joel Silveira eram vinculados, as obras de Ribeiro e Dávila foram produzidas a posteriori. Isto traz às duas edições um caráter de memória em certas passagens, principalmente no caso de *O gosto da guerra*, que se apresenta dividido em duas partes. Na primeira, há dois momentos: a cobertura da guerra do Vietnã propriamente dita e a convalescença de Ribeiro após ficar ferido, quando o relato passa a se constituir de lembranças do jornalista sobre o período internado em vários hospitais. A segunda parte traz o depoimento do repórter sobre seu retorno ao Vietnã 30 anos depois de atuar como correspondente, divisão escrita especialmente para o relançamento do livro pela editora Objetiva em 2005.

Este estudo é um aprofundamento das discussões estabelecidas ainda no curso de mestrado, realizado no Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) no período de 2005 a 2007 e que originou a dissertação intitulada *Jornalismo, guerra e reprodutibilidade técnica* (2007). Naquela época, a pesquisa se restringiu a identificar os rastros do cinema e da televisão nos livros *O inverno da guerra* e *Diário de Bagdá*. O projeto consistiu em verificar os impactos socioculturais provocados pelos surgimentos do cinema e da televisão e as consequências desses acontecimentos para os relatos de Joel Silveira e de Sérgio Dávila. Aqui, a ideia se desenvolve no sentido de incluir os livros de Euclides e de Ribeiro e também de abranger a fotografia como meio de comunicação analisado.

A incorporação de mais dois livros ao *corpus* e do tema fotografia ampliou o escopo da pesquisa e tornou-a mais adequada ao curso de doutorado. Por consequência, a linha do tempo adquiriu uma dimensão mais satisfatória pela possibilidade da comparação de dados verificáveis em uma sucessão de anos mais ampla. Desta maneira, compõe-se um cenário que incorpora as experiências de Euclides da Cunha no sertão baiano, período em que a fotografia já se encontra consolidada e o cinema ainda se mostra no início de suas atividades; de Joel Silveira na Itália, em que tanto a fotografia como o cinema encontram-se em uma trajetória sólida; de José Hamilton Ribeiro no Vietnã, momento em que já se tem a televisão como elemento midiático recentemente introduzido; e de Sérgio Dávila, cuja realidade incorpora os três meios citados e apresenta a TV como veículo de comunicação hegemônico.

Diante deste quadro, o objetivo é tentar verificar as transformações ocasionadas nos relatos dos jornalistas pela sucessiva entrada em cena dos referidos meios de reprodução técnica. A estratégia de abordagem do *corpus* envolverá quatro momentos/capítulos. No primeiro, realiza-se um levantamento sobre o caráter cultural que reveste as guerras e acerca

da confluência histórica percebida entre os meios de comunicação, as campanhas armadas e os processos de cobertura jornalística em contextos de conflitos. Neste percurso, serão destaque os cenários da fotografia, do cinema e da televisão, meios considerados mais importantes para a pesquisa que se pretende realizar.

A abordagem teórica neste momento utilizará as ideias de Paul Virilio sobre o uso sistemático dos meios de comunicação como verdadeiras máquinas de guerra. O teórico francês expôs seus pensamentos em livros como *A máquina de visão* (2002) e *Guerra e cinema* (1993), que são revisados com o objetivo de se formar um arcabouço teórico para o entendimento do uso dos meios técnicos com objetivos belicistas. Em suas obras, Virilio resgata a importância da fotografia e do cinema para as estratégias de países envolvidos em guerras. O autor lembra que estes meios de comunicação, além de desempenharem funções ideológicas, tiveram participações essenciais no mapeamento visual do território inimigo em conflitos como os da Primeira e da Segunda Guerra Mundial.

Para o jornalista no *front*, os meios de comunicação se constituem como instrumentos que o auxiliam no desempenho de seu trabalho. Fotografia, cinema e televisão vão introduzindo gradativamente a necessidade de o repórter pensar seu relato em função da menor ou maior disponibilidade de imagens de uma guerra, por exemplo. Aos poucos, estes meios passam a ser parte essencial do processo de cobertura jornalística, seja porque, historicamente, os repórteres começam a atuar em dobradinha com fotógrafos ou porque começam a ter muito próximas tecnologias como o cinema e a televisão no desempenho de suas funções e na própria vida social. Esta é uma das hipóteses sustentadas por este estudo.

No momento seguinte, a atenção se volta para o aspecto narrativo. Recorre-se à obra de Walter Benjamin sobre o declínio da arte de narrar, registrada em textos como “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Experiência e pobreza” (BENJAMIN, 1985, p. 197-221 e 114-119), para se discutir as transformações verificadas no processo de transmissão de experiências e em sua conseqüente materialização no texto. Em “O narrador”, principalmente, Benjamin assinala que as mudanças sociais acarretadas pela industrialização repercutiram de maneira contundente nas formas como o homem passa a narrar histórias. Este aspecto faz o autor constatar, já no início de seu ensaio, que os soldados que retornavam da Primeira Guerra Mundial voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. Isto porque, para Benjamin, a guerra trouxe para o homem experiências desmoralizantes, seja sob o ponto de vista econômico, ético ou corporal.

Silviano Santiago, em “O narrador pós-moderno” (SANTIAGO, 2002, p. 44-60), traz estas discussões para os dias de hoje e mostra que a experiência, atualmente, guarda relação

com o olhar. Se falta ao narrador contemporâneo o respaldo da experiência, este deve recorrer ao olhar com o intuito de recobri-lo de palavra e constituir assim uma narrativa. A situação dos jornalistas na guerra é pensada em meio a este quadro teórico. Tenta-se analisar os reflexos das transformações no processo de transmissão de experiências através dos anos nos trabalhos de Euclides da Cunha, Joel Silveira, José Hamilton Ribeiro e Sérgio Dávila.

No momento posterior, estabelecido no terceiro capítulo, o debate se concentra nas ideias desenvolvidas acerca da era da reprodutibilidade técnica, de Walter Benjamin (1985), da indústria cultural, pensada por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1982), da sociedade do espetáculo, de Guy Debord (1997), e dos simulacros e simulações, de Jean Baudrillard (1991). O que se constata com estes pensadores é que os surgimentos da fotografia, do cinema e da televisão contribuíram para que a relação entre homem e sociedade tenha ficado cada vez mais dependente da intermediação das imagens em profusão refletidas pela cultura, que, por sua vez, com a progressão dos anos, apresenta-se essencialmente massificada com a entrada em cena destes meios de reprodução técnica.

Este distanciamento entre homem e mundo provocado pelos meios de comunicação também traz reflexos para o processo de cobertura jornalística de guerras. De Euclides da Cunha a Sérgio Dávila se verifica a gradual interposição das tecnologias de captação de imagens entre o jornalista e os conflitos objeto de reportagem. Deste quadro emergem alguns questionamentos. Que tipos de transformações ocorrem nas maneiras pelas quais os repórteres constroem seus relatos? As estratégias textuais utilizadas pelos autores pesquisados variam em função das tecnologias de comunicação disponíveis no período em que cada um atuou? Para entender as formas como essas estratégias ocorrem, o estudo contempla as características de alguns dos operadores de leitura coligidos por Arnaldo Franco Junior no texto “Operadores de leitura da narrativa” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 33-56).

No quarto e último momento, diretamente ligado ao capítulo anterior, Franco Junior continua a ser utilizado, agora como forma de entender as estratégias textuais empregadas para se criar as imagens verbais da guerra. A hipótese defendida é que as extensas descrições encontradas nos textos de Euclides da Cunha, espécies de fotografias dos cenários observados, vão aos poucos se arrefecendo devido à introdução e intensificação do uso das técnicas de reprodução de imagens. Este aspecto é identificado com propriedade por Italo Calvino no livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), quando o autor foca sua atenção sobre o elemento “visibilidade”. Para ele, o processo de geração de imagens *in absentia*, de fazer brotar cores e formas de alinhamentos de caracteres alfabéticos sobre a página em branco, para usar expressão semelhante à empregada pelo autor, ficaria minado pelo excesso de imagens transmitidas pela cultura de massa.

A repercussão desse movimento é amplificada na segunda metade do século passado, exatamente quando a televisão passa a exercer seu domínio em relação aos demais meios de comunicação. Jesús Martín-Barbero e Germán Rey (2001) e Ciro Marcondes Filho (1993) analisam que o fluxo da linguagem televisiva acarretou uma compressão do texto e a valorização do aspecto visual no jornalismo contemporâneo. Martín-Barbero e Rey mencionam os microrrelatos, cujo parâmetro é a publicidade televisiva, que passam a nortear a produção textual na atualidade. Marcondes Filho chama a atenção para o estilo fragmentado e o ritmo ágil da TV, que passa a exercer uma influência incontestável sobre as linguagens em geral, da literária à jornalística. E em que medida este estilo textual ecoa nos relatos de José Hamilton Ribeiro e, principalmente, de Sérgio Dávila, expoentes do jornalismo praticado a partir da virada da primeira para a segunda metade do século passado?

É do conjunto destes quatro momentos/capítulos que pretendo chegar a algumas considerações sobre as confluências entre os meios de comunicação, a guerra e o trabalho de cobertura jornalística observadas em pouco mais de cem anos de história.

1. Panorama cultural da guerra

“Guerra é cultura”. A forma como Demétrio Magnoli se refere à guerra, em texto escrito para o livro *História das guerras* (2006), organizado por ele, procura explicar que, de acordo com a ótica europeia, a guerra não seria um desvio patológico e constituiria uma etapa do contínuo fluxo que se estabelece nas relações internacionais. “Essa visão, realista e cínica, forjada na geografia das rivalidades dinásticas e das disputas por territórios, não exclui o horror diante do sofrimento. Mas ela opera na moldura filosófica construída por Maquiavel, que separa a moral política da moral comum. Guerra é história.” (MAGNOLI, 2006, p. 11). Este trecho, anterior à constatação primeira, ajuda a entender o raciocínio do autor.

Magnoli se refere acima à ótica europeia no trato da guerra, da qual o próprio Maquiavel se ocupara em parte de *O príncipe*, escrito em 1513, mas suas palavras (“guerra é cultura”) são corroboradas também por uma ampla e variada literatura histórica e teórica sobre a guerra, cuja origem remete a vários povos. O clássico *A arte da guerra* (2011), de Sun Tzu, mais antigo tratado militar de que se tem notícia – teria sido escrito ainda antes da era cristã, provavelmente entre 320 e 400 a.C. – comprova isso. Nele, o general chinês recomenda: “(...) a arte da guerra é de importância decisiva para o Estado. Ela decide sobre vida e morte, traz segurança ou ruína. Nós temos forçosamente de nos ocupar com ela” (TZU, 2011, p. 7).

A recomendação de Tzu, como percebe Magnoli, é o reconhecimento de que, um componente tão intrínseco à política e tão diretamente ligado à vida das sociedades e dos Estados, deve ser objeto de análise racional (MAGNOLI, 2006, p. 11). O antigo militar falava em seu tratado sobre o surgimento das guerras na China, de violência moderada e que se extinguiriam ao final de batalhas pouco sangrentas. Em seus escritos, ele pregava a necessidade do emprego das forças militares com a finalidade de se alcançar a vitória em curto prazo, com economia de recursos e vidas e sem impor ao inimigo mais perdas humanas do que o realmente necessário. Para Tzu, era mais importante conquistar um Estado do que aniquilá-lo, conquistar um exército do que destroçá-lo, conquistar um regimento do que simplesmente destruí-lo (TZU, 2011, p. 16).

Moderadas também eram as batalhas na Grécia antiga. Em “Reflexões para os tempos de guerra e morte” (1996, p.281-309), Freud refere-se a estas batalhas, motivo de discussão no Conselho Anfictiônico Grego, que estabelecia regras de procedimento para as contendidas. Por elas, proibia-se a destruição de cidades, de seus olivais e a interrupção do abastecimento de água. As posições eram francamente contrárias ao que o psicanalista percebeu na Europa

no princípio da Primeira Guerra Mundial, ocasião em que escreveu o texto, datado de 1915. Naquele período, Freud confessou, em nome de todos nós, sua frustração ao assistir a incapacidade do homem de demonstrar o progresso de sua civilidade.

No livro *A máquina de visão* (2002), Paul Virilio lembra que, dois séculos após a impressão da *Bíblia* de Johannes Gutenberg (o que teria acontecido em 1455), a imprensa passou a ser chamada de “artilharia do pensamento” (VIRILIO, 2002, p. 20). Era uma referência ao fato de que a “arte de escrever artificialmente” (VIRILIO, 2002, p. 20), desde sua aparição, foi largamente empregada na propaganda religiosa pela Igreja Católica com fins tanto diplomáticos quanto militares.

Na opinião do jornalista José Hamilton Ribeiro, autor de *O gosto da guerra* (2005), um dos livros que compõem o *corpus* deste trabalho, as “guerras só se tornam relevantes historicamente quando há quem escreve sobre elas com talento” (RIBEIRO, 2003, p. 18). A frase encontra-se no texto “Bom dia, Bagdá” (RIBEIRO, 2003, p. 18-19), introdução da obra *Diário de Bagdá: a Guerra do Iraque segundo os bombardeados* (2003), de Sérgio Dávila, também parte do *corpus*, no qual Ribeiro destaca a importância de relatos como os de Homero para a Guerra de Tróia, de Tucídides para a Guerra do Peloponeso e, no caso brasileiro, de Euclides da Cunha para Canudos, do Visconde de Taunay para a Guerra do Paraguai e de Rubem Braga para a Segunda Guerra Mundial.

Em *O gosto da guerra*, Ribeiro conta um episódio da Guerra do Paraguai (1864-1870) que mostra a importância do relato de Taunay em deixar registrado para a posteridade um dos casos mais cruéis da história do país em sua participação em guerras. O episódio refere-se à retirada das tropas militares brasileiras de Laguna, no Paraguai, e encontra-se em *A retirada da Laguna* (s.d.), livro escrito em francês por Taunay e que foi publicado em 1871.

“O dia seguinte foi de rotina, mas nenhum oficial teve coragem de olhar um para o outro”.

Citada de memória, essa frase de Taunay está em *A Retirada da Laguna* e se refere ao estado de espírito dos militares um dia após a coluna do coronel Camisão ter decidido deixar para trás, à vista do inimigo, doentes (vítimas de cólera) e feridos. Os paraguaios, após um momento de perplexidade para entender o que estava acontecendo, caíram sobre o grupo dos desesperados, matando-os com arma branca – para economizar munição.

De modo comedido e conveniente para um oficial, Taunay relata que os coléricos, assim que se viram desapeados dos carros em que seguiam, gritavam pedindo que não fizessem isso com eles. A coluna ia tão perto que todos ouviam as lamentações – e seguiam indiferentes a elas. Tão perto ia a coluna que todos puderam ver quando os paraguaios – eles também maltrapilhos e desajambrados – acometeram sobre os indefesos, destripando-os ou cortando cabeças, em meio a risadas e gestos de triunfo.

Taunay esclarece que a covarde decisão tinha sido tomada pelo comandante, o coronel Camisão, mas que este, antes de fazê-la vigorar, reunira-se com toda a oficialidade – uma reunião à meia-noite – para expor suas razões. Os coléricos iam ser abandonados porque transportá-los estava ficando oneroso demais, estava atrasando a marcha da coluna, a retirada.

Enfim, os doentes seriam jogados fora para os sadios poderem fugir mais depressa. Nenhum oficial, com a palavra à sua disposição, levantou-se para fazer qualquer objeção. Com silêncio e a omissão avalizavam o ato do comando. Essa foi a razão porque, no dia seguinte, ninguém conseguia encarar um companheiro.

Não sou nenhum especialista em história militar, mas tenho impressão que esse episódio da retirada da Laguna seja um dos mais vergonhosos e pífidos de todos os tempos. Mais esse detalhe: entre os abandonados nenhum oficial, só praças. Entre eles, porém, muitos negros.

O lugar onde os coléricos foram deixados – hoje uma pacata fazenda de gado no município de Jardim, em MS – chama-se Cambarecê, uma palavra guarani, usada pelos paraguaios e que significa: “Lugar onde o negro chora”. Seriam os negros maioria, a ponto de isso figurar no nome?

Mas, caraíba, o que isso tem a ver com a guerra, e a cobertura de guerra?

Guerra é ruim, mas guerra sem alguém a escrever sobre ela, é pior. Sem Taunay, que seria a Retirada da Laguna? Mais um obscuro episódio militar, escondido em códigos e relatos burocráticos de quartel, para nunca ser lembrado? Taunay, então com 26 anos, tenente do Exército, foi testemunha (e protagonista) do acontecimento, e, antecipando o gênio de escritor que se confirmaria depois, produziu esse relato de arrepiar sobre os dias que trouxeram de volta ao Brasil a incrível “coluna Camisão” que, de maneira afoita e medíocre, tinha-se metido a invadir o Paraguai sem informação nem logística, o que a levou, após seguidas derrotas, a fugir correndo para casa.

Taunay estava lá como jovem oficial, mas, na verdade, como se viu depois, de militar ele tinha muito pouco. Foi talvez o nosso primeiro e maior correspondente de guerra, antes de ser, como se veria em seguida, grande intelectual e político. Então eu digo: guerra é ruim, mas guerra sem alguém a escrever sobre ela, é muito pior (RIBEIRO, 2005, p. 101-102).

O trecho de Taunay citado de cabeça por José Hamilton Ribeiro é muito mais tenso e dramático e dá cores vivas ao episódio relatado no livro. Por ele, tem-se a dimensão do significado da decisão do comando do exército brasileiro e do impacto psicológico causado na tropa. Interessante reproduzi-lo como contraponto ao texto de Ribeiro e como forma de resgatar o vigor da escrita do Visconde de Taunay.

Por mais silenciosos e tristes houvessem sido os preparativos, não foi sem gritos e ruídos estranhos ao ouvido e cuja causa assombrava o espírito, que chegou o momento do abandono. A todos nós foi intolerável. Deixávamos entregues ao inimigo mais de cento e trinta coléricos, sob a proteção de um simples apelo à sua generosidade, por intermédio destas palavras escritas, em letras grandes, sobre um cartaz pregado num tronco de árvore: “Compaixão para com os coléricos!”

Pouco tempo após nossa partida e já fora do alcance da vista, veio um estrépito de viva fuzilaria apertar-nos os corações. E que clamores

indescritíveis, então, ouvimos! Ninguém de nós ousava olhar para o companheiro!

Pelo que depois nos contou um dos pobres abandonados, salvo milagrosamente, vários enfermos (ele não sabia bem se houvera ou não geral chacina) se haviam soerguido convulsamente e, reunindo todas as forças, corrido para nós. Nenhum, porém, conseguira atingir-nos, devido à fraqueza física ou à crueldade do inimigo. Nossa coluna tinha, contudo, demorado a marcha, instintivamente, como à sua espera (TAUNAY, s.d., p. 72).

Sem o relato do Visconde de Taunay, esse acontecimento provavelmente ficaria perdido na memória dos que o viveram, porque um episódio menor da guerra. Por intermédio dele se percebe a pertinência da lógica defendida por José Hamilton Ribeiro, segundo a qual “guerra é ruim, mas guerra sem alguém a escrever sobre ela, é pior”. Foi pelo sucesso literário do relato de Taunay que o episódio ficou para a história como um dos mais conhecidos da guerra ao denunciar o erro e a falta de logística do comando das tropas brasileiras. Do contingente de 3.000 soldados enviados para a operação que visava invadir o Paraguai, apenas 700 sobreviveram.

Em acordo com as palavras de Ribeiro sobre a relevância das guerras estar diretamente ligada ao talento de quem escreve sobre elas, é que engendrei a proposta de constituir para este trabalho a linha do tempo composta pelos livros *Canudos: diário de uma expedição* (2009), *O inverno da guerra* (2005) e dos já citados *O gosto da guerra* (2005) e *Diário de Bagdá* (2003). Esta linha do tempo projeta um período de pouco mais de 100 anos (1897 a 2003), nos quais acredito ser possível e necessário investigar as mudanças ocorridas nos relatos das guerras devido às transformações socioculturais observadas durante este lapso de tempo. De que modos, no decurso dos anos, os fenômenos do declínio da experiência e do fim da arte de narrar, nos termos pensados por Walter Benjamin em “O narrador” e “Experiência e pobreza” (BENJAMIN, 1985, p. 197-221 e 114-119), incidiram sobre estes relatos? E em que medida o progresso tecnológico, com o surgimento sucessivo dos meios de reprodutibilidade maquínica (da fotografia à televisão), já que para Benjamin a perda da aura apresenta alguns paralelos com o fim da arte de narrar¹, repercutiu na representação das guerras por estes jornalistas? Sabe-se que a atuação do repórter ao longo do tempo sempre se desenvolveu *pari passu* do avanço dos meios técnicos.

¹ Estes paralelos entre o fim da arte de narrar e a perda da aura, expressa por Benjamin no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1985, p. 165-196), aparecem em trecho de carta (de 4 de junho de 1936) do autor para seu amigo Theodor Adorno e citado por Jeanne Marie Gagnebin no prefácio de *Magia e técnica, arte e política*. Escreve Benjamin: “Recentemente escrevi um trabalho sobre Nikolai Leskov (‘O Narrador’) que, se não possui a profundidade do trabalho de teoria estética (‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’), apresenta alguns paralelos com a ‘perda da aura’, devido ao fato de que a arte de contar está chegando ao fim” (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 1985, p. 12). Desta forma, como os meios de reprodutibilidade técnica decretavam a perda da aura da obra de arte, o crescente processo de industrialização ocasionava a perda da experiência, percebida pelo pensador alemão com a decadência da arte de narrar.

É preciso observar então, novamente com Magnoli, que a história das guerras é também a história das técnicas.

A história das guerras é uma história das técnicas. Os hábeis flecheiros de Gêngis Khan são contemporâneos dos exímios arqueiros turcos, com seu fogo grego. Mais de dois milênios separam o trirreme ateniense do couraçado e do submarino, introduzidos na Guerra de Secessão. Quase um milênio separa as catapultas medievais dos canhões de aço, de alma raiada, e dos fuzis de carregamento pela culatra que aposentaram as cargas de cavalaria nos ensaios oitocentistas de “guerra industrial” (MAGNOLI, 2006, p. 16).

A história das guerras conta ainda a história do uso da comunicação como importante ferramenta no campo de batalha. Sun Tzu menciona em seu tratado certo *Livro da administração militar* que recomendava que, quando a palavra proferida não chegasse longe o suficiente, se fazia necessária a utilização de gongos e tambores. O mesmo valia para o aspecto visual. O emprego de estandartes e bandeiras supriria a ineficácia de objetos menos perceptíveis ao olhar quando usados pelos exércitos. “Com gongos e tambores, estandartes e bandeiras, é possível direcionar a atenção das tropas para um determinado ponto” (TZU, 2011, p. 42).

Daí até os dias de hoje, uma ampla e variada gama de equipamentos de comunicação – para veiculação de mensagens textuais e audiovisuais – foi desenvolvida, o que influenciou diretamente na formação dos mais poderosos exércitos das principais potências na atualidade. Como frisei acima, este mesmo desenvolvimento tecnológico transformou as formas de atuação dos repórteres em sua tarefa de representação dos conflitos. Tentarei destacar a seguir alguns momentos desta história que alinha a guerra, os meios de comunicação e a cobertura jornalística de batalhas.

1.1 Guerra, meios técnicos e cobertura jornalística

Registre-se a cena: Joel Silveira, com uma pesada máquina de escrever a tiracolo, entre estrondos de explosões de bombas e silvos de balas, enquanto procura um local seguro para redigir sua matéria jornalística em pleno confronto entre as tropas nazistas e os pracinhas na Itália. O correspondente dos *Diários Associados*, que fez dobradinha com o fotógrafo

Thassilo Mitke², da Agência Nacional, na cobertura da Segunda Guerra Mundial, confessa em entrevista que escreveu *in loco* a reportagem da tomada de Monte Castelo, porque andava sempre com sua máquina de escrever:

Eu escrevi lá mesmo porque lá em cima do Monte Castelo havia uma granja, de um camponês que cultivava cevada, e lá que os alemães tinham se escondido, se aquartelado. Eu botei a máquina, porque sempre que andava eu ia com minha máquina né, e lá mesmo em Monte Castelo eu escrevi a reportagem (SILVEIRA *apud* MIRANDA, 2009, p. 91).

O jornalista e sua máquina de escrever em meio a uma batalha caracterizam que a história das guerras, sobretudo a partir do século XIX, narra também parte da história da evolução dos meios de comunicação e da cobertura jornalística dos conflitos bélicos. Afinal, Marshall McLuhan escreveu em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, na década de 1960, que “a máquina de escrever agora funde as funções da pena e da espada” (MCLUHAN, 2005, p. 291). Ele se referia ao fato de que um navio de guerra àquela época necessitava de dúzias de máquinas de escrever para realizar suas operações. O teórico canadense, deixando clara a importância da comunicação para as forças armadas, disse mais: “Um exército precisa de mais máquinas de escrever do que de peças de artilharia leves e médias, mesmo quando em campanha (...)” (MCLUHAN, 2005, p. 291). Pode-se questionar o exagero de tal afirmação, principalmente se se leva em consideração que a artilharia é um conjunto de peças que envolve tanto as armas que manipulam os projéteis quanto o conjunto desses mesmos projéteis, mas é inquestionável que um exército nas décadas de 1950 e 1960 necessitava de elevado número de máquinas de escrever para fazer circular a informação entre todos os seus escalões.

O mesmo Joel Silveira, que andava sempre com sua máquina de escrever, conta que, após a consolidação da tomada de Monte Castelo pelas tropas brasileiras, desceu para enviar sua matéria para o Brasil por telegrama. Às vezes, dependendo do horário, o material enviado por ele saía nos jornais brasileiros no mesmo dia. “Quando chegava de manhã, saía. Porque os *Diários Associados*, além dos matutinos, tinha os vespertinos. Aqui no Rio de Janeiro eram *O Jornal* e *O Diário da Noite*. Quando não saía no jornal do dia seguinte, saía à tarde no *Diário da Noite*” (SILVEIRA *apud* MIRANDA, 2009, p. 91).

Aliás, o uso do telégrafo rendeu uma história interessante que o correspondente relata no capítulo intitulado “Não foi um passeio” (SILVEIRA, 2005, p. 9-20), único texto inédito

² Posteriormente, a parceria entre Joel Silveira e Thassilo Mitke gerou o livro *A luta dos pracinhas* (1983). A publicação colige textos e fotografias dos dois correspondentes.

incluído no livro *O inverno da guerra*. Ele conta, em retrospectiva, momentos da guerra, histórias sobre a participação dos brasileiros no confronto e sobre a cobertura realizada para os *Diários Associados*. O caso envolve o jornalista Egydio Squeff, que cobriu a guerra para *O Globo* e que, como Silveira, gozava de franquia telegráfica.

(...) pelo menos uma vez por semana, Squeff e eu, que gozávamos de franquia telegráfica e dela podíamos usar e abusar, visitávamos vários lugares do *front*, particularmente os mais afastados ou de difícil acesso, e lá recolhíamos dez, vinte, trinta mensagens curtas dos combatentes – mensagens que no dia seguinte já apareciam nos *Associados* ou em *O Globo*. “Vou bem. Logo estarei de volta”; “Saúde boa. Muitas saudades”; “Beijos, Lúcia. Mamãe, me abençoe”; “Querida Laura, muitas saudades”, coisas assim, indicações sucintas mas que batiam nos corações dos parentes, aqui no Brasil, como um jato de alegria e de conforto. Era um bom serviço aquele que prestávamos, principalmente quando se tem em conta que uma carta escrita do *front* não levava menos de um mês para chegar ao destinatário, isso se ele morava no Rio ou em São Paulo. Para chegar ao interior de Pernambuco, já calcularam (SILVEIRA, 2005, p. 16)?

Os dois jornalistas usavam da prerrogativa da franquia telegráfica que lhes conferia os jornais em que trabalhavam para mandar recados dos pracinhas para parentes e também de italianos que tinham familiares aqui no Brasil. Silveira menciona em entrevista que os recados que enviou durante o conflito lhe proporcionaram uma boa receptividade, não só entre os brasileiros, mas também entre a colônia italiana quando de seu retorno ao país. No trecho a seguir, o correspondente revela o cômico episódio de ter sido presenteado com um porco e fala das homenagens que recebeu – tudo por ter mantido esta espécie de correio entre parentes paralelo ao material jornalístico que escrevia sobre a guerra.

Ah, eu recebia muita carta. Mais agradecendo, mães. Eu me lembro que uma camponesa, que tinha fazenda, aqui no estado do Rio de Janeiro, de repente surge lá em casa – não sei como essa mulher conseguiu meu endereço –, aparece lá com um porco de presente. “Mas minha senhora o que que eu vou fazer com esse porco? Pelo amor de Deus!” Compreendeu? Davam presentes, me telefonavam convidando para visitar as cidades. Eu fiquei muito popular com o pessoal. E na colônia italiana então foi formidável porque havia pais que moravam aqui no Brasil que não viam os filhos há dez anos, 5 anos, 6 anos. A guerra estourou e eles perderam o contato. E lá eu transmitia os recados desses filhos de italianos para os pais que moravam aqui, então eles ficaram profundamente gratos comigo. A colônia italiana aqui no Rio me ofereceu um jantar fabuloso no Automóvel Clube, com o embaixador italiano, o cônsul italiano. Eles ficaram muito agradecidos com esse negócio (SILVEIRA *apud* MIRANDA, 2009, p. 97).

Joel Silveira chegava a enviar matérias três vezes por dia para o Brasil e surpreende o fato de, eventualmente, suas reportagens serem publicadas no dia em que eram enviadas, isto

em uma época longínqua, em que a *internet* ainda não havia sancionado a instantaneidade absoluta no processo de envio e recepção de mensagens. O fato torna-se mais curioso quando se pensa que, durante a guerra das Malvinas (1982), os poucos repórteres britânicos de televisão autorizados a cobrir o confronto, enfrentando uma pesada censura que não lhes permitiu ter acesso à transmissão por satélite, tinham suas matérias veiculadas com semanas, e até meses, de atraso (MACHADO, 1997, p. 266). Isto porque eles necessitavam arranjar acesso a torres de emissão. Nada mais contraditório para um meio de transmissão instantânea de informações como a TV. “Se a televisão é privada de sua característica de atualidade, ela se torna completamente obsoleta”, escreve Arlindo Machado (1997, p. 266) sobre a cobertura televisiva do confronto entre Argentina e Inglaterra em *Pré-cinemas & pós-cinemas*.

Roberto Ventura, no texto “Euclides da Cunha e *Os sertões*” (2000, p. 527-533), lembra, em relação ao uso do telégrafo na cobertura jornalística do conflito no interior baiano, que mais de 12 jornais enviaram repórteres e fotógrafos que, beneficiários das instalações de linhas telegráficas, “fizeram a primeira cobertura ao vivo de uma guerra no Brasil” (VENTURA, 2000, p. 530). Do telegrama, tecnologia usada também por Euclides da Cunha em seus despachos para *O Estado de S. Paulo* na cobertura da guerra de Canudos³, à *internet*, foram décadas que conjugaram o trinômio guerra, avanço dos meios de comunicação e cobertura jornalística. Nos vários conflitos que se estabeleceram durante este período, ficou patente a simbiose entre estes três termos. No estudo que realizou sobre a cobertura da Guerra do Iraque pela imprensa, editado no livro *Iraque: a guerra pelas mentes* (2004), a jornalista Paula Fontenelle configura um quadro que conta de maneira sucinta esta história e que vale a pena ser reproduzido (ver Figura 1).

³ A edição da editora Martin Claret de *Canudos: diário de uma expedição* traz a transcrição de telegramas enviados por Euclides da Cunha para o jornal *O Estado de S. Paulo* nos rodapés das páginas em que estão registrados os textos que coincidem cronologicamente com estes despachos. O telegrama que transcrevo a seguir expõe a importância destas informações complementares para o trabalho do autor.

“Bahia, agosto 12 (3h30min). (Urgente)

Instalou-se uma nova enfermaria para os feridos de Canudos, no Mosteiro de São Bento.

Chegará amanhã o batalhão patriótico “Paes de Carvalho”, do Pará.

Ao atravessar em passeio a cidade, o General Savaget foi espontaneamente saudado por multidão imensa.

Seguem para o sertão com o Ministro da Guerra, depois da vinda de todos os batalhões, cem praças de infantaria e vinte de cavalaria.

No dia 17, depois da vinda de todos os batalhões, segue para o sertão o Sr. Ministro da Guerra acompanhado de cem praças de polícia e vinte de cavalaria.

Chegou a Canudos a primeira turma de estudantes de medicina (CUNHA, 2009, p. 37).”

A cobertura jornalística em guerras anteriores	
Guerra	Características
Guerra da Criméia (1854-1856)	<ul style="list-style-type: none"> • Cobertura limitada (apenas o <i>The Times</i>) • Os duros ataques ao exército provocaram censura
Guerra Civil Americana (1861-1865)	<ul style="list-style-type: none"> • Proliferação de correspondentes • Telégrafo impulsionou a divulgação da notícia • Jornalistas ficaram obcecados pela obtenção de furos
Segunda Guerra Anglo-Boer (1899-1902)	<ul style="list-style-type: none"> • Censura rígida dos militares • Repórteres estrangeiros vistos como espiões • Avanço na tecnologia aumentou curiosidade por imagens • Cobertura teve pouco impacto na condução da guerra
Primeira Guerra Mundial (1914-1918)	<ul style="list-style-type: none"> • Um censor-chefe foi nomeado para vetar telegramas e cartas • Os correspondentes foram expulsos da França; ao retornarem, foram submetidos a um rígido controle • Câmeras assumiram papel importante nos esforços de propaganda
Segunda Guerra Mundial (1939-1945)	<ul style="list-style-type: none"> • Várias camadas de censura com diferente intensidade • A <i>BBC</i> expandiu suas transmissões radiofônicas no exterior. Passou de 7 a 44 línguas • Imagens susceptíveis à forte censura • Pela primeira vez, o público pôde assistir e ouvir a guerra
Guerra do Vietnã (1959-1975)	<ul style="list-style-type: none"> • Maior ênfase à propaganda • Jornalistas mostram os horrores da guerra • A mídia questiona os esforços de paz dos Estados Unidos • A campanha de relações públicas dos EUA é duramente criticada pela falta de informação
Guerra das Malvinas (1982)	<ul style="list-style-type: none"> • Controle extremo. Apenas um número reduzido de jornalistas britânicos obteve permissão para cobrir o conflito • Imagens não foram veiculadas • Jornalistas baseavam-se estritamente em fontes militares oficiais
Guerra do Golfo (1991)	<ul style="list-style-type: none"> • Os militares acompanharam de perto as reportagens • Jornalistas tinham pouca liberdade: suas ações eram vigiadas por acompanhantes militares • Toda reportagem foi monitorada • Os militares não forneciam imagens • Número limitado de jornalistas que trabalhavam em esquema de rodízio, compartilhando reportagens e fotos

Figura 1 – Reprodução da página 32 do livro *Iraque: a guerra pelas mentes*

Pelas características apontadas por Fontenelle, percebe-se que os meios de comunicação, ao longo dos conflitos, tornaram-se alvos de crescente processo de censura (excetuando-se a Guerra Civil Americana, talvez pelo crescimento e pela modernização que a imprensa apresentava naquele momento, e a Guerra do Vietnã, o que teve sérias consequências para o desenrolar do conflito, como abordarei adiante). Os exércitos foram percebendo aos poucos que o controle da informação na verdade era fundamental para o sucesso das estratégias de combate.

O quadro acima não inclui a Guerra do Iraque, mas a censura das forças armadas, tanto por parte do exército de coalizão quanto por parte do regime iraquiano, foi igualmente exercida. Ficou famoso no início do conflito o termo “embutidos”, utilizado em referência aos jornalistas, em sua maioria de veículos de comunicação dos Estados Unidos, que eram admitidos para trabalhar na cobertura de apenas alguns determinados setores da frente de batalha e do exército norte-americano. Havia ainda os independentes, entre eles Sérgio Dávila e Juca Varella, da *Folha de S. Paulo*. Os dois jornalistas brasileiros se encontravam no Iraque no momento da deflagração da guerra, mas ficavam à mercê das informações divulgadas pelo Ministério da Informação daquele país. Isto se quisessem atuar dentro de um cinturão de segurança oferecido pelo regime de Saddam Hussein. Caso contrário, corriam o risco de se transformarem em alvo dos norte-americanos ou serem apanhados pela Mukhabarat, a polícia secreta iraquiana. Mesmo com a limitação imposta pelo regime iraquiano a seu trabalho, os repórteres da *Folha* conseguiram atuar independentemente ao burlar, algumas vezes, o esquema de cerceamento da divulgação de informações planejado pelo governo do Iraque.

1.2 O cenário da fotografia

Os exemplos que confirmam a relação histórica entre guerra, meios de comunicação e cobertura jornalística são inúmeros. A cobertura fotográfica de confrontações armadas, com finalidade jornalística, nasceu na Guerra da Criméia (1854-1855). Naquela época, devido à participação da Inglaterra no confronto, o interesse popular fez com que o editor Thomas Agnew convidasse Roger Fenton, fotógrafo oficial do Museu Britânico, para documentar fotojornalisticamente o acontecimento (SOUZA, 2000).

Menos de uma década depois, a Guerra de Secessão (1861-1865), nos Estados Unidos, foi massivamente coberta por fotógrafos. A descoberta, por parte dos editores norte-americanos, de que os “leitores também queriam ser observadores visuais” (SOUZA, 2000, p. 37) motivou a cobertura fotográfica. André Martin, no artigo “Guerra de Secessão” (2006, p. 19-251), assinala que a guerra civil norte-americana apresentou um surpreendente perfil contemporâneo ao se transformar em palco onde, pela primeira vez, foram utilizados trens, fotografia, minas, torpedos⁴ e embarcações blindadas como artefatos de uso militar

⁴ Registrou-se na Guerra de Secessão o primeiro afundamento de um navio (a corveta Housatonic, das tropas da União) por um submarino (o CSS Hunley) da história (MARTIN, 2006, p. 245).

(MARTIN, 2006, p. 244). Este conflito ficou marcado ainda pelo papel desempenhado pelo telégrafo, que impulsionou a divulgação das informações e notícias (FONTENELLE, 2004, p. 32).

Se anteriormente o ritmo da transmissão da mensagem era o mesmo que o da viagem do mensageiro, as ferrovias funcionaram como as estradas que contribuíram de maneira decisiva para o advento do telégrafo em meados do século XIX. As estradas de ferro foram o meio que permitiu o transporte das formas simbólicas independentemente de seu deslocamento físico, pois era ao longo delas que se estabeleceram inicialmente as linhas que permitiram a telecomunicação. Não por outro motivo, durante a Guerra de Secessão, foram comuns as sabotagens de ferrovias, que tinham suas linhas telegráficas e trilhos arrancados. O retardamento da recepção das mensagens impunha ao inimigo dificuldades logísticas no campo de batalha.

Marshall McLuhan lembra que, no início, o telégrafo era a extensão imediata da produção e do mercado industriais – pois estava subordinado à ferrovia e ao jornal –, mas depois passou a cumprir importante papel na própria coordenação das linhas com o intenso crescimento da malha ferroviária (MCLUHAN, 2005, p. 280). O início da telecomunicação propiciaria uma mudança que implicou uma reconfiguração nas formas de o homem experimentar seu contato com a informação. John B. Thompson explica que, com o desenvolvimento dessa tecnologia, houve a disjunção entre o espaço e o tempo,

no sentido de que o distanciamento espacial não mais implicava o distanciamento temporal. Informação e conteúdo simbólico podiam ser transmitidos para distâncias cada vez maiores num tempo cada vez menor; quando a transmissão telegráfica foi instalada, as mensagens eram recebidas em menos tempo do que era necessário para codificar e decodificar a informação. O distanciamento espacial foi aumentando, enquanto a demora temporal foi sendo virtualmente eliminada (THOMPSON, 1998, p. 36).

A disjunção entre espaço e tempo proporcionada pela telecomunicação trouxe uma outra transformação. Thompson a chama de “simultaneidade não espacial” (THOMPSON, 1998, p. 36). De acordo com o autor, em períodos históricos mais antigos, a simultaneidade estava diretamente ligada à localidade. A experiência de eventos que acontecem ao mesmo tempo pressupunha uma mesma localização. A disjunção espaço-temporal inaugurada pela telecomunicação causou uma separação entre a experiência de simultaneidade e seu condicionamento espacial.

Voltando à fotografia, é importante destacar que o próprio Euclides da Cunha andou munido de máquina fotográfica pelo sertão baiano quando de sua atuação como correspondente para *O Estado de S. Paulo*. É o que mostra uma reportagem do jornal *A Notícia*, edição de 18/19 de setembro de 1897, sobre a presença do jornalista em Monte Santo. A matéria⁵, assinada por Alfredo Silva, apresenta o Euclides amante da geologia, característica que mais tarde ficaria registrada no capítulo “A terra”, de *Os sertões* (2000). “Durante a nossa ascensão o Dr. Euclides da Cunha conseguiu obter por meio de portátil máquina fotográfica alguns pontos de Monte Santo, enorme pedreira que o colega supunha de granito e que verificou ser de quartzito puro” (SILVA *apud* GALVÃO, 1994, p. 424).

Interessante resgatar dois excertos que mostram que a fotografia chegou a deixar marcas na escrita de Euclides. Pensando junto com Flora Süssekind, que estudou o impacto do horizonte técnico que despontava no Brasil no final do século XIX e início do XX na obra dos escritores pré-modernistas, é possível identificar nestes textos do escritor o rastro da fotografia, que aparece representado textualmente. A autora, no livro *Cinematógrafo de letras* (1987), analisa como a técnica é representada pela literatura e como procedimentos característicos de meios como a fotografia e o cinema são apropriados e convertidos em técnica literária.

O primeiro trecho é uma anotação de um caderno íntimo do escritor, intitulado “Observando”, da época em que ingressou na Escola Militar da Praia Vermelha, em 1886. A pretensão de Euclides com este caderno era observar, em 15 dias, a vida acadêmica da escola em que iniciara os estudos.

Estes quinze dias, que vão se suceder, terão em mim uma testemunha leal, incorruptível, inflexível; *fotografá-los-ei* tais quais forem – não os mascararei; hediondos ou sublimes, registrá-los-ei nestas páginas sem o mínimo detalhe de mais ou de menos. Ator também – nesta triste comédia de quinze atos –, serei impiedoso até para comigo mesmo (CUNHA *apud* FILHO, 2009, p. 158, grifo meu).

Percebe-se que Euclides da Cunha emprega o verbo “fotografar” com a intenção de deixar claro que seria fidedigno em suas observações nos 15 dias em que se propôs como testemunha. Em *Os sertões*, o escritor volta a se utilizar de igual artifício quando descreve uma das cenas que presenciara por vários lugarejos no sertão baiano.

⁵ Trecho desta mesma reportagem encontra-se reproduzido no Apêndice 3 do livro *Canudos: diário de uma expedição*.

E em toda a parte – a partir de Contendas – em cada parede branca de qualquer vivenda mais apresentável, aparecendo rara entre os casebres de taipa, se abria uma página de protestos infernais. Cada ferido, ao passar, nelas deixava, a riscos de carvão, um reflexo das agruras que o alanceavam, liberrimamente, acobertando-se no anonimato comum. A mão de ferro do exército ali se espalmara, traçando em caracteres enormes o entrecho do drama; *fotografando*, exata, naquelas grandes placas, o *facies* tremendo da luta em inscrições lapidares, numa grafia bronca, onde se colhia em flagrante o sentir dos que o haviam gravado (CUNHA, 2000, p.439-440, grifo meu).

A resolução nítida dos sofrimentos dos feridos, que gravavam com carvão sua dor e drama nas raras paredes brancas das vivendas encontradas pelo caminho, merece do autor o uso do termo “fotografando” em sua descrição do “cenário” – para mencionar outra expressão de que Euclides se faz valer em diversos momentos do livro. Aquelas inscrições lapidares revelariam a configuração exata da luta nos sertões, daí merecerem a referência à técnica da fotografia no texto do escritor.

Flora Süssekind relata em seu livro um caso curioso e que, a exemplo dos trechos citados acima, também mostra a marca da fotografia na escrita em um momento histórico semelhante, a passagem dos anos 1800 para os 1900. Ela destaca um termo usado por Gonzaga Duque em uma crítica à exposição de José Malhoa, no início do século passado. Sob o impacto da fotografia, o escritor diz, sobre a arte apreciada, que é como se ela *kodakizasse* os tipos retratados pelo artista, tal a fidelidade com que ele desenhava seus modelos e os surpreendia em sua naturalidade (DUQUE *apud* SÜSSEKIND, 1987, p. 36). Süssekind chama a atenção para o fato de que a fotografia imprimia seu rastro na cultura brasileira àquela época. O neologismo de Gonzaga Duque, uma referência à marca de máquinas fotográficas Kodak, deixa manifesto o impacto desse meio técnico na escrita.

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os Estados Unidos delegou ao pintor e fotógrafo luxemburguês (radicado nos EUA desde os três anos) Edward Steichen as operações de reconhecimento fotográfico aéreo do corpo expedicionário norte-americano nas operações na França. Paul Virilio esclarece que Steichen irá organizar a produção de informações aéreas do exército norte-americano como uma fábrica, com 55 oficiais e 1.111 homens engajados. A produção fotográfica deixa de ser episódica, como era no início da guerra, para converter-se em um “fluxo de imagens, de milhares de clichês tentando dar conta, dia após dia, das tendências estatísticas deste primeiro grande conflito militar-industrial” (VIRILIO, 2002, p. 74). A fotografia passa, portanto, a desempenhar um papel fundamental na estratégia do exército norte-americano durante a guerra.

A importância alcançada pela técnica fotográfica neste conflito resulta em um tipo de contraste que merece ser assinalado. Com o desenrolar das batalhas, a fotografia aérea no *front* atingirá um nível de pretensão de objetividade científica comparável ao que já era experimentado pelas fotografias médica e policial naquele período.

Um trabalho de profissionais que já é nada mais do que a interpretação dos signos, o desenvolvimento de códigos visuais prefigurando os atuais sistemas de restauração da linguagem numérica, o segredo da vitória – *the predictive capability* – se inscrevendo a partir de então nas *performances* de leitura e de deciframento dos clichês ou dos filmes (VIRILIO, 2002, p. 74).

O nível de objetividade imagético perseguido pelos exércitos na frente de batalha, contudo, não é acompanhado pela cobertura midiática da retaguarda. Virilio explica que revistas ilustradas, jornais e almanaques nutriam seu poder de demonstrar subjetivamente a guerra com pintores-fotógrafos, desenhistas e gravadores, o que conferia certo aspecto ficcional à imprensa (VIRILIO, 2002, p. 74). A partir daí, o uso da fotografia seria disseminado, tanto para os objetivos estratégicos dos exércitos em confronto quanto para a cobertura jornalística de guerra, consolidando-se a parceria entre repórter e fotógrafo nos meios impressos.

Em relação a este último aspecto, um episódio ocorrido 50 anos após o término da Primeira Guerra Mundial seria emblemático. Foi um momento em que o factual adquiriu contornos de ficção e colocou o repórter José Hamilton Ribeiro como personagem principal da reportagem em sua cobertura da Guerra do Vietnã (1959-1975) para a *Realidade*. Cabe registrar que Ribeiro também atuou como fotógrafo. Algumas das fotografias que ilustram sua matéria “Guerra é assim” (RIBEIRO, 1968, p. 76-88) para a revista foram tiradas por ele (ver Anexo 1). O fragmento abaixo, de uma carta enviada pelo correspondente para a redação do periódico em São Paulo, e que consta no livro *O gosto da guerra*, registra, em seu primeiro parágrafo, uma cena que bem poderia ser parte de um filme, como atesta o próprio Ribeiro. No segundo parágrafo, o jornalista critica a atuação do fotógrafo japonês Keisaburo Shimamoto, contratado por ele para acompanhá-lo no trabalho de cobertura da guerra e que, até então, não havia conseguido uma única foto dramática do conflito.

A operação de hoje foi ‘de cinema’: mato grande, água pela cintura (molhou o meu cigarro, merda!), sanguessugas, mosquitos, rádio, helicópteros, suspense, arrozal, mas ‘de bom’ mesmo, nada.

Para amanhã se prevê uma operação em aldeia... Para vir ao *front* contratei um fotógrafo japonês – Kêi Shimamoto –, indicado pelo Sr. Pelou, da Agência France Press de Saigon, como boa gente e bom profissional. Parece

mesmo bom, só que o desgraçado, toda vez que peço para me fotografar com água pela cintura, ele diz *No good!* Acho que ele espera que uma bomba me mande para o cão, para só então achar uma boa foto!... (RIBEIRO, 2005, p. 15).

É curioso ver que o primeiro parágrafo do trecho narra uma cena que seria filmada à exaustão em inúmeros filmes produzidos nos Estados Unidos após a guerra no Vietnã, como *Apocalypse now* (1979), filmado mais de dez anos depois por Francis Ford Coppola. Esta carta, enviada no dia 19 de março de 1968 e recebida em São Paulo no dia 11 de abril, denunciaria ainda o que de fato ocorreu no dia seguinte (que seria o último de José Hamilton no Vietnã) na operação de “limpeza” na Estrada sem Alegria⁶, localizada em uma região habitada por camponeses. Ao pisar em uma mina, o jornalista perdeu parte da perna esquerda, mas Shimamoto conseguiu a foto dramática (ver Figura 2) que procurava. A fotografia acabou sendo a capa da edição número 26 de *Realidade*, de maio de 1968, e ilustrou também a capa de *O gosto da guerra*.

O avanço tecnológico das máquinas fotográficas e o surgimento dos computadores pessoais e dos instrumentos de comunicação por satélite foram elementos facilitadores do trabalho dos fotógrafos e jornalistas correspondentes e também dos exércitos. Se, na Primeira e na Segunda Guerra Mundial, havia a necessidade do deslocamento de pesadas unidades de laboratório fotográfico junto com as tropas, com os novos equipamentos digitais eliminou-se o estágio da revelação, tanto no caso das fotografias quanto no caso do cinema, quando este é empregado.

Mais que isso, com o *notebook* e a conexão por satélite, o fotógrafo pode enviar material praticamente editado de onde quer que esteja para a redação do jornal. É o que se constata, por exemplo, na atuação dos jornalistas Sérgio Dávila e Juca Varella na cobertura da Guerra do Iraque. Do próprio quarto do Palestine, hotel em que ficaram hospedados durante o início dos ataques norte-americanos a Bagdá, eles conseguiam redigir, fotografar e enviar material jornalístico para a *Folha de S. Paulo*. Nas fotografias (ver Figuras 3 e 4) que os repórteres tiraram desses momentos, é possível perceber o aparelho de conexão por satélite conectado ao *notebook* posicionado na pequena sacada do apartamento.

⁶ A estrada foi batizada com este nome pelo escritor francês Bernard Fall na época em que os vietnamitas lutavam contra os franceses na Guerra da Indochina (1946-1954). Fall lançou um livro com este título contando as dificuldades que as tropas francesas encontraram para controlar os camponeses que viviam naquela região.



Figura 2 – Reprodução da capa da edição 26 da revista *Realidade*, de maio de 1968 (Disponível em: <http://sandrofortunato.tumblr.com/post/3772543645/nosso-reporter-viu-a-guerra-de-perto>. Acesso em: 26 de abril de 2012)

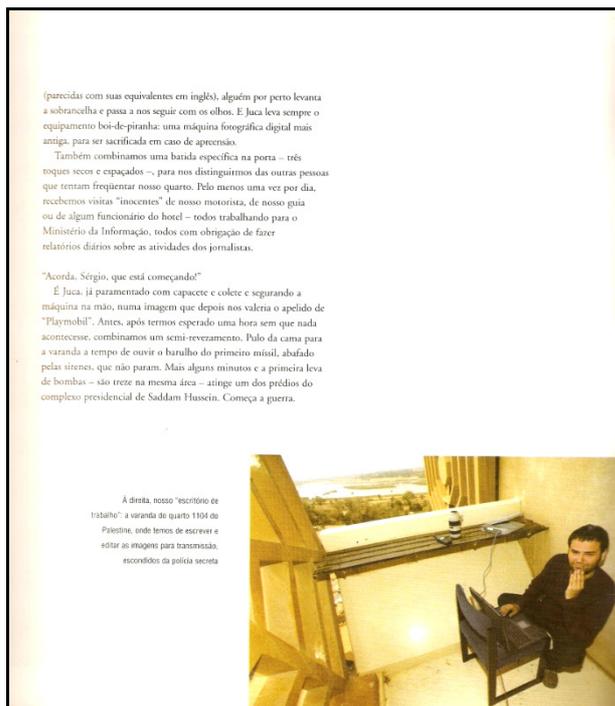


Figura 3 – Reprodução da página 36 do livro *Diário de Bagdá*

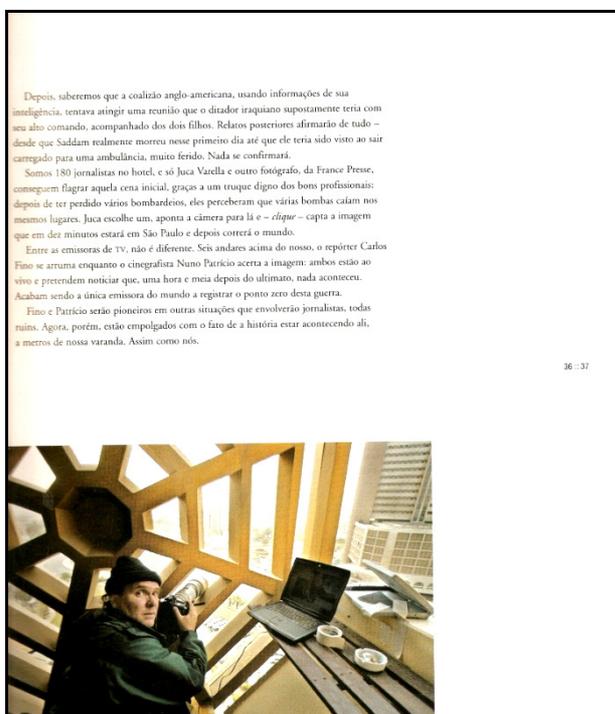


Figura 4 – Reprodução da página 37 do livro *Diário de Bagdá*

1.3 O cenário do cinema

No ano em que se iniciou a Primeira Guerra Mundial, o cineasta norte-americano David Wark Griffith realizava nos Estados Unidos as cenas de batalha de *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915), filme que narra a história da Guerra de Secessão e que se notabilizou pela excelência da direção das cenas dos combates entre ianques e confederados. Logo depois, o diretor se tornou o único cineasta norte-americano a ser autorizado a ir ao *front* na guerra na Europa com o objetivo de rodar um filme de propaganda para as forças aliadas. Em *Guerra e cinema* (1993), Paul Virilio menciona que Griffith, acostumado com a facticidade cinematográfica, deve ter ficado desapontado com a facticidade da guerra moderna de trincheiras, mas que, mesmo assim, conseguiu tomadas interessantes do conflito (VIRILIO, 1993, p. 30). Ele concluiu seu trabalho recriando cenas da guerra na Inglaterra, a poucos quilômetros de onde se desenrolava uma batalha real. O resultado de seu esforço é o filme *Hearts of the world* (1918).

No artigo “Primeira Guerra Mundial” (2006, p. 319-353), Luiz de Alencar Araripe divide a Primeira Guerra em duas fases: a primeira é chamada de “Guerra de movimento”, que se inicia em 1914 com as invasões de Luxemburgo e Bélgica pela Alemanha, e a segunda, denominada “Guerra de posição e batalhas finais”, que começa em 1915 e vai até o final do conflito em 1918 (ARARIPE, 2006, p. 332-340). Esta segunda fase é marcada pelos combates de trincheira e apresenta momentos de monotonia. Nos últimos meses de 1915, por exemplo, os dois lados envolvidos no combate ficam por meses protegidos nas trincheiras para passar o inverno. Só a chegada da primavera permitiria o recomeço da guerra de movimento (ARARIPE, 2006, p. 335). Paul Virilio acrescenta que, neste primeiro conflito mundial, os “adversários entrincheiram-se do mundo e empreendem batalhas sem precedentes que durarão, como em Verdun, um ano – de fevereiro a dezembro de 1916... *Os exércitos já não podiam ir e vir*” (VIRILIO, 1996, p. 60).

A monotonia foi um traço marcante deste conflito, em que pese o fato da introdução dos veículos blindados capazes de percorrer todo tipo de terreno em 1916. Virilio assinala que o surgimento dos blindados causou um grande efeito psicológico no campo de batalha (VIRILIO, 1996, p. 63). Este tipo de veículo foi usado primeiro pela Inglaterra e depois pela França. Contudo, apesar de estes blindados terem devolvido um pouco de mobilidade aos conflitos, não conseguiram o efeito de eliminar totalmente a monotonia dos combates de trincheira. E, como se sabe, monotonia não é algo que combine com o cinema, por excelência

a arte do movimento. Esta a razão da suposição de Virilio sobre o descontentamento de Griffith com a facticidade da guerra encontrada na Europa (VIRILIO, 1993).

O realizador francês Abel Gance foi outro a trabalhar para o exército de seu país na Primeira Guerra. Em 1917, ele filmou combatentes feridos, reformados e em convalescença – entre eles o poeta Blaise Cendrars – para a produção pacifista *J'Accuse* (1919). O filme usa estas cenas reais filmadas por Gance montadas com material rodado posteriormente. Virilio lembra inclusive que Gance dava ao cinema uma definição que colocava a sétima arte próxima a uma máquina de guerra e sua autonomia fatal: “Mágico enfeitiçador, capaz de proporcionar aos espectadores, em cada fração de segundo, esta sensação desconhecida de ubiquidade em uma quarta dimensão, suprimindo o espaço e o tempo” (GANCE *apud* VIRILIO, 1993, p. 48)⁷.

Com o fim do primeiro conflito mundial, iniciou-se o que Virilio (2002) chama de “comoção mediática” (VIRILIO, 2002, 75). Por esta expressão, o teórico explica que os tratados de paz e os armistícios que se seguiram ao encerramento do confronto, não impediram o intenso uso de meios de comunicação, como o cinema, por parte dos governos como recursos ligados às suas forças de segurança. A Inglaterra, por exemplo, decide investir em uma verdadeira “logística da percepção” (VIRILIO, 2002, p. 75) e, ainda que em tempos pacíficos, passa a produzir filmes de propaganda, mas também materiais de informação para seu exército. De sua parte, os Estados Unidos, com o pretexto de realizar missões de reconhecimento e tomadas preparatórias para futuras filmagens, envia ao Pacífico, que mais tarde seria um dos palcos da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o cineasta John Ford. Nesta função, o diretor registra, pormenorizadamente, os acessos e defesas dos grandes portos orientais.

Sintomaticamente, Ford é nomeado, anos mais tarde, comandante do Office of Strategic Service (OSS)⁸. Neste cargo, ele passa a correr os mesmos riscos que os combatentes para filmar a guerra no Pacífico. Em 1942 perde inclusive um olho durante a batalha de Midway, que marcou o início dos confrontos entre norte-americanos e japoneses no Pacífico. Com o material filmado durante este evento, John Ford produz o documentário de curta-metragem *A batalha de Midway* (*The battle of Midway*, 1942), vencedor do Oscar naquele ano.

⁷ Necessário frisar que o termo “ubiquidade” é muito usado por Virilio para definir a característica apresentada pela evolução dos meios tecnológicos (de guerra, para ele) de permitirem a visão e a “presença” instantâneas em toda parte (VIRILIO, 2002, p. 21 e 53). O casamento das câmeras cinematográficas e do avião, por exemplo, e sua capacidade de, pelo ar, descortinar os espaços, demonstra essa tendência e será um argumento caro ao filósofo no livro *Guerra e cinema* (VIRILIO, 1993, p. 89, 117 e 157).

⁸ O Office of Strategic Service foi a agência de inteligência formada pelos Estados Unidos à época da Segunda Guerra Mundial. Foi o órgão predecessor da Central Intelligence Agency (CIA).

Mesmo a Alemanha, derrotada e arruinada na Primeira Guerra Mundial, não renunciará ao projeto de coleta de informações. Com pequenos aviões de passeio, às vezes arrastando em sua cauda uma propaganda de chocolate para não chamar a atenção, os alemães documentam os progressos da Linha Maginot francesa. Em 1934, Hitler, com o intuito de propagar os ideais nazistas, pede à cineasta Leni Riefenstahl para filmar *O triunfo da vontade* (*Triumph des Willens*, 1935), um registro do 6º Congresso do Partido Nazista realizado em Nuremberg. Para concretizar este objetivo, o líder alemão coloca à disposição da diretora orçamento ilimitado, uma equipe de 300 técnicos e nove cinegrafistas, além de encomendar ao arquiteto Albert Speer a construção, nas palavras de Virilio, dos “cenários ‘reais’ de sua superprodução política” (VIRILIO, 1993, p. 129).

Sobre o episódio, os cineastas Amos Vogel e a própria Leni Riefenstahl declararam:

O aspecto mais espantoso deste gigantesco empreendimento está na criação de um universo artificial que parece absolutamente real, tendo como resultado a produção do primeiro e mais importante exemplo jamais realizado de um documentário autêntico relatando um acontecimento completamente encenado. Fica-se absolutamente confuso em admitir que este enorme congresso com seu um milhão de figurantes (número superior a qualquer superprodução) foi organizado tendo em vista a realização de um filme... (VOGEL *apud* VIRILIO, 1993, p. 129).

Os preparativos para o congresso foram realizados simultaneamente com a produção do filme, ou seja, o evento foi organizado de maneira espetacular, não somente do ponto de vista de uma reunião popular, mas de modo a fornecer material para um filme de propaganda... tudo foi determinado em função da câmera... (RIEFENSTAHL *apud* VIRILIO, 1993, p. 129).

Em 1938, Hitler faz a seguinte declaração: “As massas precisam de ilusão, não somente no teatro ou no cinema, mas também nas coisas sérias da vida” (HITLER *apud* VIRILIO, 1993, p. 127). Portanto, a produção do espetáculo do congresso nazista anos antes, com vistas à filmagem de Riefensthal, já se inscrevia na linha de raciocínio do Führer, para quem “a função da artilharia e da infantaria será assumida no futuro pela propaganda” (HITLER *apud* VIRILIO, 2002, p. 80).

Em seu livro *A máquina de visão* (2002), Paul Virilio conta um caso ocorrido durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e que envolve o cinema e demonstra o impacto sociocultural da sétima arte naquela época. O autor comenta que os combatentes republicanos chegavam mesmo a perder batalhas porque “buscavam viver um *remake* da revolução russa fiel ao que haviam assistido no cinema” (VIRILIO, 2002, p. 46). Conforme Virilio, os soldados, muitos deles civis, que lutavam contra os rebeldes militares que tentavam instaurar

um golpe contra o governo legal e democrático da Segunda República Espanhola, procuravam assumir diante das câmeras poses semelhantes aos modelos soviéticos – “eles sentiam se transformar em atores de um grande filme revolucionário” (VIRILIO, 2002, p. 46). Por certo, estes combatentes socialistas tinham como modelos mentais personagens de fitas de Sergei Eisenstein e de outros diretores soviéticos que ajudaram a construir a cinematografia russa como parâmetros a serem seguidos.

Durante a Segunda Guerra, há ainda casos emblemáticos envolvendo o cinema. Frank Capra realiza a série de sete documentários *Por que combatemos* (*Why we fight*, de 1942 a 1945), que, dentro do esforço de guerra do governo norte-americano, seria importante para explicar para a população, e também para os soldados, os motivos de os Estados Unidos entrarem no conflito. À época, tratava-se de uma questão delicada, uma vez que o país vinha de anos de pacifismo e do enfrentamento da crise econômica da Grande Depressão. Na Itália, Roberto Rossellini consegue uma autorização das autoridades militares aliadas para realizar um documentário (VIRILIO, 2002, p. 77) na Roma recém liberta e fará mais⁹. Com o registro das cenas reais da chegada das tropas aliadas à cidade, ele realiza *Roma, cidade aberta* (*Roma città aperta*, 1945), incorporando material documental à narrativa fílmica e lançando as bases do Neo-realismo italiano.

Em *Guerra e cinema*, Paul Virilio mostra também o uso do cinema como artefato bélico por parte dos exércitos, principalmente no que se refere à captação de imagens dos campos de batalha e dos territórios inimigos (VIRILIO, 1993). Câmeras foram instaladas sobre tripés de metralhadoras, de forma a interagir com as defesas de aviões, na Primeira Guerra, e em torres de bombardeiros durante a Segunda Guerra. Neste último conflito, foi recorrente ainda por parte do exército norte-americano o uso de sistemas de câmeras (duas em posição oblíqua e outra na vertical) que permitiam captar imagens do campo em uma varredura quase completa.

Os meios de comunicação, com destaque também para o rádio, protagonizaram verdadeiras batalhas de propaganda entre as forças aliadas e os nazifascistas. Inglaterra e Alemanha, principalmente, souberam tirar proveito da mídia disponível em sua época. Hitler tinha Goebbels, “considerado o pioneiro do marketing político mundial” (FONTENELLE, 2004, p. 24), como Ministro da Propaganda. Na Inglaterra, a BBC (British Broadcasting

⁹ Várias versões sobre as condições de filmagem de *Roma, cidade aberta* são desconstruídas. É comum achar também informações de que a autorização concedida a Rossellini para a filmagem de um documentário foi dada pelos alemães. No entanto, utilizo aqui a versão de Paul Virilio, registrada no livro *A máquina de visão* (2002), de que foram na verdade os aliados a dar a autorização ao diretor italiano. Esta versão é confirmada por Francisco Merino, da Universidade da Beira Interior, de Portugal, que, no artigo “Roma, a cidade aberta” (MERINO, 2007, p. 127-129), informa: “Rossellini começou a trabalhar em *Roma, Cidade Aberta* imediatamente após o exército americano ter empurrado os nazis para o norte de Itália, ainda a guerra não tinha sequer um fim à vista” (MERINO, 2007, p. 128).

Corporation) expandiu seu serviço de rádio, alcançando 73% dos lares britânicos durante o período do conflito. Considera-se que a emissora tenha desempenhado papel fundamental no contra-ataque à propaganda alemã e na elevação da autoestima dos soldados ingleses. A BBC também foi importante para os demais países envolvidos no confronto. No início da guerra, a rede britânica transmitia sua programação em sete idiomas. No final, por meio dela já era possível ouvir notícias em 45 línguas (FONTENELLE, 2004).

Após o segundo conflito mundial, o cinema continuou a ser usado como arma de propaganda ideológica no período da Guerra Fria. Os cinemas do mundo ocidental foram invadidos por uma série de filmes norte-americanos que retratavam os soviéticos como vilões, o que teve repercussões inclusive no Brasil no período da Guerra da Coreia (1950-1953). O historiador Alexandre Busko Valim conta que o documentário *Um ano na Coreia (One year in Korea, 1951)*, produzido pelo Departamento de Estado e o United States Information Service (USIS), foi exibido em 176 salas de cinema no Brasil para um público de 264.719 pessoas de junho a setembro de 1951. Estes números constam de um memorando do consulado dos Estados Unidos produzido para o Departamento de Estado norte-americano em setembro daquele ano. O objetivo do documento era manter o governo informado sobre a repercussão do documentário entre os brasileiros. Valim explica que este tipo de informação sigilosa se inscrevia dentro das iniciativas dos EUA para “ajudar na defesa do mundo livre” (VALIM, 2008).

O pesquisador comenta que a importância desta estratégia de ação política foi ressaltada em uma reunião entre o representante do Motion Pictures Association of America para a América Latina, Joaquim Rickard, e alguns diplomatas da embaixada na ocasião. “Para Rickard, a concepção do *american way of life* no Brasil estava em perigo, por isso era urgente e necessária a veiculação de produções que pudessem combater as perigosas influências subversivas” (VALIM, 2008).

Cinema, guerra e jornalismo passaram a expor uma relação sintomática, que ficou óbvia nos conflitos que se seguiram nas décadas seguintes. São inúmeros os filmes que retrataram essa ligação, principalmente no caso da Guerra do Vietnã, que, ao lado da Segunda Guerra Mundial, talvez seja o conflito que mais suscitou (e ainda continua a suscitar) a produção de filmes.

E se o cinema se apresenta entranhado na mente das pessoas em geral, pode-se dizer que ele participa do imaginário do jornalista de forma particular. Do mesmo modo que José Hamilton Ribeiro evocava cenários de filme de guerra no trecho citado anteriormente sobre

suas desavenças com o fotógrafo que o acompanhava no Vietnã, Sérgio Dávila também manifesta essa característica em trechos de *Diário de Bagdá*, como os transcritos abaixo:

Uma vez dentro do Iraque libertado (ou invadido, dependendo do ponto de vista), minha primeira atitude é tirar da mochila o telefone por satélite e ligar para Vinicius (Torres Freire, secretário de redação da *Folha*), que será acordado por nós (é madrugada em São Paulo). Em primeiro lugar, porque combinamos de avisá-lo se desse certo o plano da fronteira.

Em segundo, porque agora podemos usar o telefone quando quisermos, ao ar livre. É minha primeira ligação e também minha primeira bronca, do pessoal da emissora de TV americana NBC. “Você está louco?”, grita um, com a atitude e o tipo físico daqueles ex-militares psicopatas de filmes de Hollywood. “Os americanos estão de olho na gente e o uso do telefone também está proibido na estrada por eles!” (DÁVILA, 2003, p. 112).

Depois de duas semanas com os bombardeados, passaríamos uma semana com os bombardeadores – o comando militar da coalizão.

Por um milhão de motivos, os dois lados são radicalmente diferentes. Enquanto a sede do Ministério da Informação iraquiano era quase mambembe, instalada num prédio de concreto típico do realismo socialista dos anos 50, a do comando militar americano lembra a ponte da *Enterprise*, a nave do seriado *Jornada nas estrelas* (DÁVILA, 2003, p. 102).

Fazendo uso de alusões a um repertório formado por referências a produções cinematográficas, Dávila compara, no primeiro trecho, um integrante da emissora de televisão norte-americana NBC a um ex-militar psicopata desses que assistimos à exaustão em filmes *hollywoodianos*. Depois, o jornalista cita a famosa nave *Enterprise*, do seriado de ficção científica *Jornada nas estrelas*, para fazer um paralelo com a sede militar americana em Doha, no Qatar, com o Ministério da Informação iraquiano. O cinema assim se inscreve no texto do repórter. Além dessas, há uma série de outras referências a produções cinematográficas no relato de Sérgio Dávila.

1.4 O cenário da televisão

Após a virada da primeira metade do século passado para a segunda, a Guerra do Vietnã é vista como o momento em que os Estados Unidos foram derrotados em função do trabalho realizado pelos meios de comunicação. A divulgação de informações como o número de soldados mortos e o questionamento do sucesso do exército nas batalhas pelos

correspondentes, fizeram a opinião pública norte-americana posicionar-se contra o governo. Como atesta Demétrio Magnoli, a

derrota foi construída nas cidades dos Estados Unidos, não nas selvas e montanhas da Indochina. No Vietnã, travou-se a primeira guerra da ‘era da informação’ e as câmeras, os fotógrafos e os repórteres praticamente não encontraram restrições na cobertura das batalhas (MAGNOLI, 2006, p. 417).

E dentre os vários veículos de comunicação, a televisão teve um papel preponderante no sentido de impactar a opinião pública norte-americana. As imagens da menina nua, queimada por napalm, fugindo do bombardeio malsucedido que atingiu um povoado do Vietnã do Sul em 1972, se transformaram em um ícone da tragédia vivida naquele distante país. Foi com esta guerra que se forjou o axioma de que “guerra televisionada é guerra perdida” (SANTOS, 1993, p. 158), conforme analisa Laymert Garcia dos Santos no artigo “A televisão e a guerra do Golfo” (SANTOS, 1993, p. 155-161). O desgaste obrigou os EUA a abandonarem o combate no país asiático.

A partir daí, ficou claro para qualquer exército que fosse se envolver em uma guerra que a televisão expunha outro agravante em relação aos demais meios de comunicação até então existentes: o de que era um veículo que permitia a transmissão de imagens ao vivo. Por causa desta característica, os questionamentos que os militares passaram a se fazer se concentravam em discutir sobre quem detinha o poder sobre a geração de imagens, que tipo de impactos elas poderiam ocasionar e o que era possível se fazer para administrar e determinar a leitura de seus conteúdos.

Curioso é que os próprios norte-americanos já haviam se utilizado dos artifícios da televisão para causar comoção à época da Segunda Guerra Mundial. Em *Comunicação e jornalismo. A saga dos cães perdidos* (2000), Ciro Marcondes Filho lembra que a TV foi beneficiária das técnicas cinematográficas ao trabalhar com recursos de edição para provocar a emoção artificialmente. Aspectos como o tempo dispensado às imagens, a lentidão dessas mesmas imagens, o tom grave do narrador em *off* e o uso da música foram assimilados e manipulados para jogar com o lado irracional do telespectador e causar impactos que chegaram a levar o público às lágrimas. Como relata o autor, o uso da televisão adquiriu contornos perversos ao final da Segunda Guerra com o objetivo de legitimar o uso da bomba atômica.

No final da Segunda Guerra Mundial, os americanos utilizaram-se da TV em campanhas maciças para “popularizar” o uso da bomba atômica. Mostraram-

se imagens de militares orgulhosos e felizes, de festas cívicas nas ruas, de esposas indo esperar os soldados, tudo isso sob a “trilha sonora” de canções country que pediam mais bomba, que se riam da contaminação dos japoneses, que elogiavam a “bravura americana”. Foram anos de fanatismo e delírio e por pouco a loucura americana não criou dezenas de Hiroshimas. Não faltaram defensores – políticos, padres, homens do povo – do alastramento da carnificina. Como uma máquina de organização coletiva da histeria, a TV pode – em tempos sombrios – ser um poderoso instrumento de legitimação de massacres (MARCONDES FILHO, 2000, p. 86-87).

Em seu livro, Marcondes Filho registra ainda a importância da velocidade adquirida com a televisão na Guerra do Vietnã. Ele compara que os relatos do *front* durante a Primeira Guerra Mundial levavam várias semanas para serem divulgados, enquanto as imagens do conflito na Ásia demoravam apenas 48 horas para serem difundidas pela televisão (MARCONDES FILHO, 2000, p. 96). O autor, citando Jean-Marie Charon, explica que esse era o tempo necessário para que as equipes jornalísticas, que filmavam com câmeras de película, remetessem as imagens captadas para serem reveladas e tratadas no Japão e depois as enviassem para as redações nos Estados Unidos (CHARON *apud* MARCONDES FILHO, 2000, p. 96).

Como mencionei antes, já no confronto nas ilhas Malvinas, os jornalistas, principalmente os de televisão, foram mantidos à distância dos conflitos. Isso abriu a perspectiva para o uso de uma série de inovações na representação televisiva da guerra, como os gráficos e as simulações feitas em computador (SANTOS, 1993, p. 158). Curiosamente, volta-se a observar o que ocorrera durante a Primeira Guerra Mundial em relação à fotografia na cobertura midiática da retaguarda. A televisão agora é que se reveste de certo aspecto ficcional ao se ver obrigada, pela falta de imagens, a recorrer a estes efeitos como forma de demonstrar subjetivamente o confronto no oceano Atlântico.

A lição foi assimilada pelos Estados Unidos e, em Granada (1983), o próprio exército norte-americano irá filmar a invasão, mostrando apenas aquilo que não fosse comprometer sua estratégia militar de derrubar o governo que se mostrava alinhado aos comunistas¹⁰. Na Guerra do Golfo (1991), as forças armadas do então presidente George Bush deram pouca liberdade à imprensa. A CNN (Cable News Network) foi a única televisão a transmitir o conflito de Bagdá, mesmo assim teve seu trabalho monitorado. O repórter Peter Arnett

¹⁰ A invasão norte-americana a Granada ocorreu após o governo granadino do comunista Maurice Bishop, que havia destituído do poder o primeiro-ministro Eric Gairy em 1979, ser derrubado por um grupo de rebeldes. Chefiados pelo vice-primeiro-ministro, Bernard Coard, os rebeldes consideravam que Bishop mantinha-se pouco fiel às doutrinas marxistas. Na época (25 de outubro de 1983), os Estados Unidos alegaram como motivos para a ação a instabilidade política causada na região pelo golpe em um país próximo de suas próprias fronteiras e a presença de estudantes de medicina norte-americanos na Universidade de St. George de Granada. No entanto, sabe-se que os EUA temiam que o país se transformasse em uma base da antiga União Soviética e de Cuba.

ganhou fama com a exclusividade, mas a maioria das imagens do conflito captadas pela TV, mesmo que em tempo real, era de acontecimentos distantes, de bombardeios noturnos. Na época, as cenas televisionadas ficaram conhecidas como “imagens de *videogame*”, com as luzes das explosões das bombas e da artilharia antiaérea iraquiana sobressaindo-se em tom verde no escuro da noite.

Foi desta forma, como um *videogame*, que se referiram à Guerra do Golfo pensadores como Paul Virilio, que, em *A arte do motor* (1996), menciona os termos “um jogo de vídeo, um *wargame*” (VIRILIO, 1996, p. 69), e Laymert Garcia dos Santos (SANTOS, 1993, p. 159). A cobertura da CNN inaugurou um novo período na história da televisão com suas transmissões ao vivo dos bombardeios ao Iraque, mas os jornalistas dos demais órgãos de comunicação tiveram seus trabalhos censurados pelos militares. José Arbex Júnior vê no trabalho jornalístico da CNN um momento simbólico do significado que a televisão passaria a ter daí por diante e da sua relação com a notícia e o público.

A Guerra do Golfo mudou a relação da televisão com a notícia, de um lado, e com o público, de outro. Ela – a televisão – tornou-se “a” notícia. Após a guerra, a onipresença da televisão, a sua capacidade de transmitir instantaneamente imagens de e para todo o planeta, tornaram-se um fato do cotidiano, de todos conhecido e por muitos esperado – nos episódios de invasão da Somália (1992) e Haiti (1994) por tropas da ONU comandadas pelos Estados Unidos, as câmaras de televisão já estavam lá antes mesmo da chegada das tropas. As imagens do desembarque das tropas, nos dois casos, lembravam muito mais um filme (ARBEX JÚNIOR, 2001, p. 32).

Laymert Garcia dos Santos chama a atenção ainda para o vasto material informacional de propaganda de guerra produzido pelos Estados Unidos na ocasião do confronto, com o objetivo de tornar a “não-cobertura da guerra a maior das coberturas” (SANTOS, 1993, p. 159). Tudo fazia parte da censura imposta pelos norte-americanos ao trabalho da imprensa. “Muito do que se viu antes e durante o conflito nas telas não passava de *software* gerado para manter a guerra ‘no ar’ e, conseqüentemente, o telespectador sintonizado, sem entretanto fornecer-lhe imagens reais do conflito” (SANTOS, 1993, p. 159).

Ao contrário das análises que compararam naquele momento a cobertura televisiva da Guerra do Golfo com um *videogame*, Arlindo Machado, em *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997), tece o raciocínio de que nos jogos eletrônicos o inimigo encontra-se claramente identificado (MACHADO, 1997, p. 274). Diante da falta de imagens mais claras do conflito e com a censura imposta pelos militares norte-americanos, a saída para os telejornais foi recorrer a uma série de entrevistas com personagens de várias tendências ideológicas que

acabaram por compor um emaranhado contraditório de vozes. Segundo o entendimento de Machado sobre o episódio, estabelecido, é bem verdade, com certa distância temporal da guerra, o que certamente contribuiu para a composição da crítica, o uso do termo “labirinto” seria mais apropriado na definição da cobertura telejornalística do evento (MACHADO, 1997, p. 274). Isto porque a formação de uma opinião acerca dos fatos por parte dos telespectadores ficava comprometida devido a este choque de vozes.

A Guerra do Iraque é o mais recente exemplo de como os meios de comunicação – tendo a televisão como carro-chefe – passaram a ser utilizados como instrumentos de guerra. Antes mesmo de seu início, em março de 2003, um confronto discursivo já se encontrava em curso nos jornais (STEINBERGER, 2005, p. 310). Ele era sustentado pelos pronunciamentos de George W. Bush e de representantes da Secretaria de Defesa dos Estados Unidos e procuravam justificar a necessidade da intervenção militar, contra todas as evidências e argumentos contrários a ela.

A máquina de informações (de guerra) estadunidense abarrotou os meios de comunicação daquele país (e, por consequência, os de todo o mundo ocidental via agências de notícia e conglomerados de comunicação) com um amplo material noticioso construído de acordo com as estratégias militares. Para além de convencer o Conselho de Segurança da ONU, instância responsável pela definição do caráter (favorável ou contrário) da resolução sobre a intervenção, tratava-se de conquistar o aliado mais desejado em um confronto contemporâneo: a opinião pública internacional (STEINBERGER, 2005, p. 309).

Do outro lado, Saddam Hussein também demonstrava o seu domínio sobre os meios de informação iraquianos. O correspondente internacional Jon Lee Anderson, autor de *A queda de Bagdá* (2004), conta em seu livro que a televisão por satélite era proibida aos iraquianos comuns, mas a BBC e a CNN eram transmitidas livremente no centro de imprensa (ANDERSON, 2004, p. 61). Contudo, os funcionários deste escritório eram encarregados de monitorar as transmissões, inclusive da Al Jazeera. O povo iraquiano tinha que se contentar com os dois canais estatais do Iraque, em cuja programação a figura de Saddam era uma constante. Em relação ao trabalho dos correspondentes estrangeiros, Anderson lembra que eram designados “guias” aos jornalistas para realizarem o trabalho de tradução. “Eram todos, contudo, obrigados a ficar de olho em nós e preencher relatórios sobre com quem e sobre o que conversávamos e o que nos diziam” (ANDERSON, 2004, p. 62).

Durante a guerra, as entrevistas coletivas dos membros do governo de Saddam escondiam informações sobre a real situação da guerra. Além disso, os *city tours* (passeios de ônibus pela cidade de Bagdá), promovidos pelo Ministério da Informação para que os

jornalistas estrangeiros registrassem imagens e realizassem entrevistas, só passavam por lugares que interessavam à estratégia de divulgação do governo iraquiano. Sérgio Dávila, atuando em alguns momentos de maneira independente junto com o fotógrafo Juca Varella, pôde flagrar encenações das autoridades iraquianas destinadas a ludibriar os jornalistas. Em *Diário de Bagdá*, ele narra o caso de um civil iraquiano ferido (curiosamente um jornalista), exposto em uma maca aos fotógrafos, e que, logo depois, foi visto pelos repórteres brasileiros andando tranquilamente ao deixar o hospital.

É por uma “fechada de olhos” dele (do guia dos jornalistas brasileiros) que conseguimos flagrar a farsa montada pelo Ministério da Informação numa de nossas visitas aos hospitais. Nessas ocasiões, temos acesso livre a supostas vítimas civis dos bombardeios – e realmente há centenas e centenas delas. Mas, como todo governo de país em guerra, também o iraquiano carrega em seu esforço para ganhar a opinião pública mundial.

De vez em quando, os hospitais são “reforçados” por membros do Baath ou pessoas convocadas por ele, que se passam por vítimas. Numa das visitas, vamos ficando para trás enquanto os jornalistas são retirados do hospital. Os quatro primeiros ônibus vão embora, nosso guia convenientemente num deles, e sobramos apenas nós e funcionários do governo, que sempre saem por último.

Enquanto esperamos e observamos, vemos (e Juca fotografa) uma das “vítimas”, um jornalista iraquiano que até poucos minutos atrás dava entrevistas gemendo de dor com os dois pés enfaixados, descer tranquilamente de uma maca e entrar no banco da frente de um carro, pronto para voltar para casa depois de sua performance... (DÁVILA, 2003, p. 89).

Neste breve retrospecto, tentei demonstrar, portanto, como são estreitos os laços que unem as guerras e os meios de comunicação e a cobertura jornalística. Em alguns casos, os laços derivam de uma mesma origem. Paul Virilio refere-se, por exemplo, ao fuzil cronofotográfico inventado por Etienne-Jules Marey, que imprimia imagens seriadas sobre uma mesma superfície fotossensível, que “não só precedeu à câmera dos irmãos Lumière como também descendia das armas com tambor e cano móvel, como o revólver Colt e a metralhadora Gatling” (VIRILIO, 1993, p. 158). Muitas dessas máquinas de visão foram desenvolvidas com finalidades bélicas. O exemplo mais atual é a *internet*, concebida pela Agência de Pesquisa e Projetos Avançados (Arpa) – braço do Departamento de Defesa norte-americano –, no final dos anos 1960, para garantir a comunicação em caráter de emergência caso os Estados Unidos sofressem um ataque. A preocupação maior dos norte-americanos concentrava-se na então União Soviética (FERRARI, 2003, p. 110).

A *internet* vem hoje cumprindo papel de destaque nos últimos eventos históricos que envolvem conflitos ou ações terroristas. Meio convergente, que reúne as possibilidades

técnicas da imagem, do texto e do áudio – constituindo-se ainda um ciberespaço que dificulta o rastreamento da origem da emissão da mensagem em investigações das agências de inteligência, especialmente de países como os Estados Unidos, alvo principal de ataques de terrorismo no mundo –, ela se transformou no canal ideal para grupos radicais difundirem suas causas e enviarem suas mensagens. Lembro que foi pela *internet* que assisti pela primeira vez as imagens dos ataques às torres gêmeas do World Trade Center, em 11 de setembro de 2001. Eu trabalhava na imprensa e, avisado por um colega e sem televisão na sala em que me encontrava, acessei um *site* noticioso para ver, de forma instantânea, as gravações que chocaram o mundo.

Recordo-me ainda ter ficado pensando na época que aquele tipo de ação só poderia acontecer nos Estados Unidos, país dono de uma poderosa indústria de entretenimento e que legou à humanidade, por meio de produtos culturais como filmes e enlatados de TV, um imenso manancial de imagens espetaculares como aquelas produzidas pelos Talibãs. O atentado parecia ter sido produzido sob medida para as redes de televisão e dispositivos de captação de imagens, como as máquinas fotográficas digitais e as câmeras portáteis de TV, dada a diferença de minutos entre os impactos do primeiro e do segundo aviões. Basta lembrar que foram inúmeras as gravações do atentado, captadas de vários pontos da cidade de Nova York, e que passaram a ser veiculadas nos noticiários nos dias que se seguiram. Não poderia ser diferente, afinal, no mundo contemporâneo, estes aparatos tecnológicos são acessórios que todos carregam em seu dia a dia. Dada essa realidade, e à exemplo dos exércitos, os terroristas também descobriram a importância das imagens para a consecução dos objetivos de propagação de seus atos.

Celulares e *internet*, que já há alguns anos se encontram hibridizados, foram fundamentais na captação e divulgação de imagens de outros importantes acontecimentos políticos recentes, como a guerra no Iraque, a morte de Saddam Hussein por enforcamento e a Primavera Árabe, como ficaram conhecidas as revoltas no Oriente Médio que ocorreram a partir de 2010 em países como Tunísia, Egito, Líbia, Síria, Jordânia e o próprio Iraque. Foi através destes meios que o mundo teve acesso a um mínimo de informações alternativas, gravadas e divulgadas por pessoas comuns e militantes e que, ao contrário dos jornalistas que cobriam os acontecimentos, não enfrentavam a forte censura imposta pelos governos daqueles países. Nos protestos da Primavera Árabe, por exemplo, redes sociais como o *Facebook*, o *Twitter* e o *Youtube* foram sistematicamente utilizadas para organizar, informar e sensibilizar a população e a comunidade internacional sobre os acontecimentos. Este uso ainda persiste,

uma vez que em países como a Síria os protestos evoluíram para combates que perduram entre os rebeldes do Estado Islâmico e o governo.

E foi também por meio de imagens gravadas por celular que se descobriu fatos sobre a morte de Muamar Kadafi na Líbia em 2011. Em um primeiro momento, divulgou-se que a liderança líbia havia morrido em decorrência de ferimentos à bala quando de sua captura pelos rebeldes, já nos instantes finais da revolta. Mas em várias gravações de celular, que depois ganharam o mundo via *internet* e meios de informação, pôde-se constatar que Kadafi fora capturado ferido, mas ainda vivo. O episódio motivou inclusive uma manifestação do Tribunal Penal Internacional, que sugeriu que sua morte poderia ser considerada um crime de guerra.

No Iraque, ficou famosa durante o período de setembro de 2002 e junho de 2003 a figura de Salam Pax. Ele manteve um blog que, sob a perspectiva de um jovem iraquiano, contava as expectativas para a invasão dos Estados Unidos e o cotidiano de uma Bagdá sob constante bombardeio. Além de falar sobre sua vida na capital em guerra, Pax criticava Saddam Hussein, George W. Bush e o primeiro-ministro britânico Tony Blair. O blog causou sensação na *internet* naqueles anos e tornou o pseudônimo Salam Pax conhecido mundialmente ao divulgar o ponto de vista irônico de um desconhecido sobre o conflito. O autor pôde escrever sem enfrentar a censura imposta aos jornais pelas forças armadas norte-americanas e iraquianas. Textos de seu diário na *internet* foram reunidos no livro *O blog de Bagdá: o diário de um jovem numa cidade bombardeada* (2003), lançado pela Companhia das Letras. De certa forma, com a rede mundial de computadores, o cerceamento de informações se arrefeceu em circunstâncias de confronto.

Neste momento, para a análise que pretendo, procurei destacar, entre os vários meios de comunicação, aqueles que acredito ser mais importantes: a fotografia, o cinema e a televisão. Penso que são estes os melhores representantes técnicos a realizar a confluência entre guerra, comunicação e cobertura jornalística para os objetivos aqui traçados. Estes três meios técnicos serão importantes, sobretudo, quando da discussão acerca da banalização das imagens ocasionada pela reprodutibilidade maquínica.

Fiando-se na premissa de que “guerra é cultura” e seguindo os argumentos de Marshall McLuhan (2005), de que os meios de comunicação se afiguram como extensões do homem e de que o surgimento de cada novo aparato tecnológico traz consigo importantes impactos socioculturais, torna-se possível começar a esboçar um quadro crítico-teórico para incluir as ideias de Walter Benjamin sobre a experiência, consoante às necessidades e os objetivos deste trabalho. Para o teórico canadense,

Os novos meios e tecnologias pelos quais nos ampliamos e prolongamos constituem vastas cirurgias coletivas levadas a efeito no corpo social com o mais completo desdém pelos anestésicos. Se as intervenções se impõem, a inevitabilidade de contaminar todo o sistema tem de ser levada em conta. Ao se operar uma sociedade com uma nova tecnologia, a área que sofre a incisão não é a mais afetada. A área da incisão e do impacto fica entorpecida. O sistema inteiro é que muda (MCLUHAN, 2005, p. 84).

Então é o sistema inteiro que muda. As transformações de várias ordens que conduziram ao empobrecimento ou ao fim da troca coletiva de experiências, como bem ressalta Benjamin (1985, p. 197-221), produziram também mudanças na técnica – e na arte – de contar as histórias das guerras ao longo da linha do tempo aqui delineada. Acredito que o início dessa investigação passa por Benjamin e seu conceito de experiência.

2. A experiência benjaminiana

Aos 21 anos, Walter Benjamin escreveu “Experiência” (BENJAMIN, 2002, p. 21-25), texto em que questionava os adultos pelo ar de superioridade que estes se conferiam por terem experimentado mais a vida. “A máscara do adulto chama-se ‘experiência’” (BENJAMIN, 2002, p. 21), deixou registrado, em tom de rebeldia, o jovem pensador. Ele clamava, em 1913, em nome da juventude, por uma outra coisa que os mais novos conheciam e que nenhuma experiência lhes poderia proporcionar ou tirar, qual seja: “(...) sabemos que existe a verdade, ainda que tudo o que foi pensado até agora seja equivocado. Sabemos que a fidelidade precisa ser sustentada, ainda que até agora ninguém a tenha sustentado” (BENJAMIN, 2002, p. 22-23).

Em desagravo, anos mais tarde, em uma nota¹¹ provavelmente escrita em 1929, diz o autor que havia mobilizado as forças rebeldes da juventude contra a palavra “experiência” e que agora se via num momento em que o termo se tornara um elemento de sustentação de inúmeros escritos dele. Mesmo assim, considera que seu “ataque cindiu a palavra sem a aniquilar. O ataque penetrou até o âmago da coisa” (BENJAMIN, 2002, p. 21). Apesar da impetuosidade e de certa ingenuidade pontual, ambas bastante claras no texto, me parece que Benjamin procura atacar mais o viés amargurado com que o adulto se referia ao jovem ao se apropriar da palavra: “Ele desvaloriza os anos que estamos vivendo, converte-os na época das doces asneiras que se cometem na juventude, ou no êxtase infantil que precede a longa sobriedade da vida séria” (BENJAMIN, 2002, p. 21-22).

Mais adiante, o autor afirma: “A experiência é carente de sentido e espírito apenas para aquele já desprovido de espírito” (BENJAMIN, 2002, p. 23). Por este excerto, é possível interpretar que, naquele momento, Benjamin reivindicava também como válida a experiência que se tem enquanto se é jovem: “Pois cada uma de nossas experiências possui efetivamente conteúdo” (BENJAMIN, 2002, p. 23). Segundo esta ideia, a experiência então se sedimentaria como *continuum*. O termo será, depois disto, caro ao pensador alemão e comparecerá em diversos de seus ensaios, dentre eles: “Experiência e pobreza” (BENJAMIN, 1985, p. 114-119), de 1933, e “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (BENJAMIN, 1985, p. 197-221), de 1936. E o episódio ficará registrado como um choque de gerações.

¹¹ Esta nota consta no pé da primeira página, como nota do tradutor, do texto *Experiência*, reunido no livro *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (2002).

Superado o choque e feito o desagravo, Benjamin demonstrará, principalmente em “O narrador”, o quão importante é o termo “experiência” em sua obra. Mas antes de deslocar a atenção para este artigo, se faz necessário tecer algumas considerações sobre o conceito de “experiência” para o filósofo alemão. No artigo “A autoficção em um beco sem saída” (2012), José Eduardo Barros, a pretexto de discutir a presença de termos em evidência na literatura contemporânea, como os de “autoficção”, “biografia”, “egoescritos”, “escritas de si”, resgata a distinção benjaminiana entre “experiência” (*Erfahrung*) e “vivência” (*Erlebnis*).

Segundo o crítico literário, nos escritos de Benjamin, *Erfahrung* é o conhecimento obtido pela experiência que se acumula, como se pode depreender do étimo do termo “experiência” do latim *ex-periri*, com o significado de “provar, experimentar”. “A raiz indo-europeia é *per*, ‘à qual se liga a ideia de travessia e, secundariamente, esta de prova’, diz Philippe Lacoue-Labarthe. Trata-se de uma travessia arriscada. Também no alemão, *Erfahrung*, que contém os semas de travessia (*fahren*) e de perigo (*gefahr*)” (BARROS, 2012), assinala o autor citando Lacoue-Labarthe.

Já *Erlebnis* refere-se a “uma experiência vivida, evento que é assistido pela consciência” (BARROS, 2012). De acordo com Barros, escritas como a autoficção estão atreladas à *Erlebnis* como experiência vivida assistida pela consciência, enquanto aquele que se dedica, por exemplo, à poesia encontra-se no campo da *Erfahrung*, no qual o autor experimenta uma travessia, não tem noção preliminar do que está escrevendo, parte de um não saber para construir seu texto (BARROS, 2012). Daí ser importante a presença dos termos “prova” e “perigo” juntos ao de “travessia” no resgate do sentido originário de *Erfahrung*, uma vez que, para Barros, o ato da escrita pressupõe a passagem, por parte do escritor, por um terreno desconhecido pelo qual é preciso abrir caminho (BARROS, 2012).

Jeanne Marie Gagnebin, em “Walter Benjamin ou a história aberta” (1985, p. 7-19), prefácio a *Magia e técnica, arte e política* (1985), fornece o sentido sociocultural dos termos *Erfahrung* e *Erlebnis* na obra de Benjamin. De acordo com a autora, a antiga organização social comunitária pré-capitalista, ainda centrada no artesanato, permitia a conformação de uma “experiência” (*Erfahrung*) e uma narratividade espontâneas devido ao modelo de trabalho e seu caráter totalizante (GAGNEBIN, 1985, p. 9-11), que agregava a comunidade em torno dos ofícios. O capitalismo, com seu crescente processo de industrialização na sociedade moderna, trouxe o trabalho fragmentário em cadeia e a privacidade da experiência vivida de forma individual (*Erlebnis*) (GAGNEBIN, 1985, p. 9-11), o que acarretou, de maneira gradativa, o surgimento do romance e da informação jornalística. Estas discussões serão aprofundadas a partir de agora.

2.1 Experiência e guerra

Em “O narrador”, Walter Benjamin se debruça sobre a obra de Nikolai Leskov (1831-1895) para constatar, já de início, que o estudo da obra do escritor russo deixa clara a “experiência” de que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1985, p. 197). O que ocasiona essa decadência, para ele, é uma série de transformações socioculturais que, ao longo do tempo, foi minando a capacidade humana de transmitir histórias orais. O fim do trabalho artesanal é visto pelo crítico como uma das principais causas para esta decadência. A incapacidade do homem de intercambiar experiências transmitidas de boca em boca, que encontrava nos antigos ofícios terreno propício para sua propagação, é exemplificada pelo autor com o caso dos soldados que lutaram na Primeira Guerra Mundial. Estes, comenta Benjamin, voltaram “mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1985, p. 198).

O silêncio dos combatentes não foi encarado como fato anormal porque, para Benjamin, as experiências da guerra constituíram-se como “radicalmente desmoralizadas” (BENJAMIN, 1985, p. 198), pela própria guerra, pela falência econômica, pela fome e pela moral. Pascoal Farinaccio recupera uma história envolvendo Euclides da Cunha que contribui para a compreensão do silêncio daqueles que presenciam um conflito. No artigo “‘Jornalista no Front’: Euclides da Cunha e as primeiras representações da barbárie” (FARINACCIO, 2009, p. 195-203), ele lembra que o escritor deixou Canudos no dia 3 de outubro de 1897¹² adoecido. Farinaccio destaca que o jornalista saiu do povoado após assistir a um violento assalto que contou com 6 mil soldados, o que deve ter lhe causado forte impacto. Euclides retirou-se do *front* com acessos de febre e, em seu regresso, já em Salvador, foi atendido pela médica Francisca Froés. A pedido dela, o autor escreveu o seguinte poema, sintomaticamente intitulado “Página vazia”, em seu álbum:

Quem volta da região assustadora
De onde eu venho, revendo, inda na mente,
Muitas cenas do drama comovente
Da guerra despiedada e aterradora.

Certo não pode ter uma sonora
Estrofe ou canto ou ditrambo ardente
Que possa figurar dignamente

¹² O arraial de Canudos cairia dois dias depois, em 5 de outubro de 1897, derrotado pela quarta expedição enviada pelo governo brasileiro.

Em vosso álbum gentil, minha senhora.

E quando, com fidalga gentileza
Cedeste-me esta página, a nobreza
De vossa alma iludiu-vos, não previstes

Que quem mais tarde, nesta folha lesse
Perguntaria: “Que autor é esse
De uns versos tão mal feitos e tão tristes”
(CUNHA *apud* FARINACCIO, 2009, p. 197).

O soneto de Euclides mostra o escritor traumatizado e sem palavras sobre a guerra, o que fica patente em versos como “Quem volta da região assustadora / De onde eu venho, revendo, inda na mente / Muitas cenas do drama comovente / Da guerra despiedada e aterradora”. Sobre o poema, Farinaccio comenta que as cenas da batalha estão na mente do autor, mas “são formas mentais perturbadoras que ainda, por assim dizer, não se estabilizaram na forma escrita” (FARINACCIO, 2009, p. 197). Em *Canudos: diário de uma expedição*, Euclides também registra momentos de perturbação por ter presenciado conflitos tão violentos. É o que fica claro no seguinte trecho:

Felizes os que não presenciaram nunca um cenário igual.
Quando eu voltei, percorrendo sob os ardores da canícula, o vale tortuoso e longo que leva ao acampamento, sentia um desapontamento doloroso e acreditei haver deixado muitas ideias, perdidas, naquela sanga maldita, compartilhando o mesmo destino dos que agonizavam manchados de poeira e sangue... (CUNHA, 2009, p. 116).

O repórter confessa seu desapontamento e o fato de ter perdido ideias em função do que acabara de assistir: o desenrolar das batalhas e os vários soldados feridos em combate. Neste sentido, são significativas as reticências que finalizam o excerto, que se encontra mais ao final do livro de Euclides. Estaria o autor já manifestando certo trauma após vários dias cobrindo a guerra? De qualquer forma, ele considera que são felizes aqueles que nunca presenciaram um cenário semelhante.

Freud, em *Reflexões para os tempos de guerra e morte* (FREUD, 1996, p.281-309), texto escrito apenas seis meses após a deflagração da Primeira Guerra Mundial, alinhava algumas ideias que ajudam a entender um pouco os motivos para a estupefação do homem diante de um conflito tão mortífero. O psicanalista refere-se explicitamente à aflição mental que acomete os não-combatentes, mas seus argumentos servem de liame para compreendermos o impacto da guerra sobre a humanidade, uma vez que os soldados, antes de partirem para a luta, pertenciam à mesma sociedade sobre a qual Freud lança seu olhar.

Necessário destacar que, nas guerras modernas e contemporâneas, os não-combatentes estão sujeitos a efeitos similares àqueles experimentados pelos membros das forças armadas.

A investigação freudiana concentra-se em dois fatores considerados determinantes para a reação humana diante de um conflito com as dimensões da guerra mundial que se iniciara na Europa em 1914: a desilusão mesma provocada pela guerra e a consequente modificação da atitude do homem diante da morte (FREUD, 1996, p. 285). A quebra da ilusão foi ocasionada pela surpresa de que nações que impunham a seus indivíduos pesadas normas de conduta moral, às quais deveriam se submeter aqueles que desejassem continuar participando de uma comunidade civilizada, de repente mostraram-se incapazes de dirimir incompreensões e conflitos de interesse de outra forma que não a da violência. De acordo com as palavras de Freud:

Então, a guerra na qual nos recusávamos a acreditar irrompeu, e trouxe desilusão. Não é apenas mais sanguinária e mais destrutiva do que qualquer guerra de outras eras, devido à perfeição enormemente aumentada das armas de ataque e defesa; é, pelo menos, tão cruel, tão encarniçada, tão implacável quanto qualquer outra que a tenha precedido. Despreza todas as restrições conhecidas como direito internacional, que na época de paz os Estados se comprometeram a observar; ignora as prerrogativas dos feridos e do serviço médico, a distinção entre os setores civil e militar da população, os direitos da propriedade privada. Esmaga com fúria cega tudo que surge em seu caminho, como se, após seu término, não mais fosse haver nem futuro nem paz entre os homens. Corta todos os laços comuns entre os povos contendores, e ameaça deixar um legado de exacerbação que tornará impossível, durante muito tempo, qualquer renovação desses laços (FREUD, 1996, p. 288).

Muito das argumentações de Freud descrevem as características do que especialistas em conflitos costumam chamar de “guerra total”. De acordo com o historiador Pedro Tota, em seu artigo “Segunda Guerra Mundial” (TOTA, 2006, p. 355-389), o termo “guerra total” é empregado para definir um tipo de guerra em que o emprego de qualquer meio é considerado legítimo no decurso de um conflito (TOTA, 2006, p. 356). Na Guerra de Secessão, por exemplo, o general Sherman, um dos líderes militares das forças da União, considerava que qualquer indivíduo do lado oposto deveria ser considerado um combatente e não apenas um civil. Este mesmo general elaborou uma norma no Estado do Mississippi segundo a qual, para cada barco da União atingido, dez famílias deveriam ser escolhidas por sorteio para abandonar suas casas e propriedades e fornecê-las ao exército do Norte. Seguindo esta diretiva, cidades que demonstravam simpatia pelos rebeldes eram inteiramente destruídas.

José Hamilton Ribeiro registra em *O gosto da guerra* uma operação realizada pelas tropas norte-americanas no Vietnã que também define os procedimentos comuns adotados em uma “guerra total”. Abaixo o jornalista explica como ocorria a pesagem do arroz feita pelos soldados dos Estados Unidos.

A operação pesagem do arroz é muito perigosa. Cada casa, dependendo do número de pessoas que nela habitam, pode ter em depósito certa quantidade de arroz. Os soldados chegam e recolhem todo o arroz existente na casa. Pesam-no e vem a decisão: se a quantidade está certa, muito bem, o arroz é devolvido. Se, entretanto, há mais arroz do que é permitido para aquela família, o cereal é confiscado, as pessoas da casa são evacuadas e vem o castigo maior: a casa é incendiada.

– Se eles têm mais arroz do que precisam – explicou o capitão –, é porque estão alimentando alguém que não é da casa – um *vici*. O incêndio da casa é de efeito psicológico, para os outros saberem o que acontece com quem ajuda o inimigo.

Desde que começamos a andar, hoje, já passamos por mais de vinte casas incendiadas. E não passamos por nenhuma que tivesse sido poupada ao fogo. Então, todos os camponeses daqui colaboram com o vietcongue? Ou são os próprios (RIBEIRO, 2005, p. 18-19)?

Como se percebe, a lógica deste tipo de conflito é cruel. E à completa quebra da ética trazida por uma “guerra total”, referida por Freud e confirmada por Ribeiro, segue-se a mudança de atitude do homem diante da morte como segundo fator explorado no texto freudiano. O autor explica que a morte era encarada como resultado natural, inegável e inevitável da existência, mas que o homem revelava a tendência de eliminá-la da sua vida cotidiana. Neste sentido, o ser humano estava habituado a dar ênfase às causas fortuitas da morte (acidente, doença, infecção, idade avançada). Isto indicava um esforço para reduzir a morte de uma necessidade para um fato casual (FREUD, 1996, p. 299-300). A guerra, no entanto, vem e altera essa atitude convencional em relação à morte. Com ela, o homem é forçado a perceber a transitoriedade da vida. Freud observa que, em um conflito como a Primeira Guerra Mundial, as pessoas

realmente morrem, e não mais uma a uma, porém muitas, frequentemente dezenas de milhares, num único dia. E a morte não é mais um acontecimento fortuito. Certamente, ainda parece uma questão de acaso o fato de uma bala atingir esse ou aquele homem, mas uma segunda bala pode muito bem atingir o sobrevivente; e o acúmulo de mortes põe um termo à impressão de acaso (FREUD, 1996, p. 301).

Estes dois fatores, investigados por Freud com o objetivo de discutir a aflição mental provocada pela situação de guerra, mostram-se ilustrativos para se entender o silêncio dos

combatentes mencionado por Walter Benjamin. Uma cena do filme *O barco: inferno no mar* (*Das Boot*, 1981), da fase alemã do diretor Wolfgang Petersen, também é ilustrativa a este respeito. A história narra o drama da tripulação do submarino alemão U-96 que, em 1941, parte para a guerra contra a esquadra inglesa. Depois de perseguido, bombardeado e quase levado a pique por navios aliados, a tripulação chega a Vigo, na costa espanhola, onde se abastecerá em um navio alemão. Esgotados pelos momentos de terror vividos durante a perseguição, os soldados são recebidos por oficiais nazistas para um jantar. Diante da insistência de um deles, que gostaria de ouvir narrativas heroicas da recente trajetória e da experiência vivida pela tripulação, o capitão do submarino só consegue falar: “Destas vezes quase morremos”. O silêncio momentâneo que se instala no salão é desconcertante e o ponto de tensão na narrativa fílmica mostra que, diante do horror proporcionado pela guerra técnica, com seus radares, torpedos e bombas de explosão subaquática, não existem palavras.

É a mesma afasia percebida por Benjamin em uma geração que frequentou a escola de bonde puxado por cavalo e que, à época da Primeira Guerra Mundial, de repente se “encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1985, p. 198). A história do filme alemão ganha em significado por ser baseada em um relato semi-autobiográfico do ex-repórter da Segunda Guerra Mundial Lothar-Günther Buchheim, que lançou o livro homônimo em 1973.

Se os soldados emudecem pela experiência da guerra, como analisar o caso do jornalista correspondente, que tem por obrigação de sua profissão contar a parte da história que presenciou? Silvano Santiago, em “O narrador pós-moderno” (SANTIAGO, 2002, p. 44-60), a pretexto de discutir a condição do narrador na pós-modernidade tomando como objeto de estudo os contos de Edilberto Coutinho, tece algumas considerações que são úteis. Elas ajudam, sobretudo, a compreender o tipo de “experiência” que o jornalista experimenta quando vai a uma guerra para relatá-la¹³.

Em termos práticos, Santiago questiona-se: “Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado?” (SANTIAGO, 2002, p. 44). Neste caso, parece-me que são experiências de duas ordens. No caso do correspondente de guerra, que, de certa forma, também vive o acontecimento, só que

¹³ Necessário frisar que, apesar de Silvano Santiago fazer sua análise tendo como objeto um escritor contemporâneo, suas colocações, principalmente as tecidas no início do artigo, servem para a discussão da situação dos autores cujas obras estudo aqui, em que pese o fato de terem atuado em momentos históricos distintos. Levo em consideração, principalmente, as primeiras páginas do texto de Santiago, quando o crítico literário aborda a questão dos dois aspectos que se pode destacar em uma narrativa, a saber: o narrador pode tanto ser aquele que transmite uma experiência porque a viveu, como aquele que passa uma informação tendo por base a observação de um terceiro que vive esta experiência (SANTIAGO, 2002, p. 44).

de outra perspectiva, a experiência é correlata ao olhar, à observação dos fatos presenciados. No artigo, as duas hipóteses defendidas pelo autor são as de que o narrador pós-moderno quer “extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” e de que ele transmite uma “sabedoria” que advém da observação de uma vivência que lhe é alheia (SANTIAGO, 2002, p. 45-46). Em relação a esta última hipótese, o crítico argumenta, já no final do artigo, que “se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa” (SANTIAGO, 2002, p. 59-69).

Ainda sobre a segunda hipótese, Santiago comenta que o narrador passa a ser o “puro ficcionista”, no sentido que ele tem que fornecer “autenticidade” a uma ação desprovida do respaldo da experiência. “Esta (a autenticidade) advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem” (SANTIAGO, 2002, p. 46-47). O tom de ficção fica, portanto, atrelado ao discurso, cabendo aqui um parêntese para discutir as imbricações entre os discursos factual e ficcional.

2.2 Interseções entre o factual e o ficcional

O convívio do factual e do ficcional, um sincretismo entre linguagens de diferentes meios técnicos e entre gêneros, de acordo com o teórico francês Edgar Morin (1987), constitui-se como uma das marcas da chamada indústria cultural conceituada por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer em “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas” (*In* LIMA, 1982, p. 159-204). Os representantes da Escola de Frankfurt explicam em seu artigo que se repete na técnica a mesma igualdade percebida nos mais diversos tipos de produtos. Esta peculiaridade, para os dois teóricos, é recorrente na indústria cultural, em que “os meios técnicos tendem a uma crescente uniformidade recíproca. A televisão tende a uma síntese do rádio e do cinema (...)” (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 162).

Em tom crítico, Adorno e Horkheimer observam que este sincretismo entre as características das linguagens dos meios técnicos se prolonga nos conteúdos dos produtos culturais. Para isso, recorrem à comparação com a ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner.

O acordo entre palavra, música e imagem realiza-se mais perfeitamente que no Tristão, enquanto os elementos sensíveis são, na maioria dos casos, produzidos pelo mesmo processo técnico de trabalho e exprimem tanto a sua unidade quanto o seu verdadeiro conteúdo (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 163).

Segundo as ideias articuladas por Edgar Morin no livro *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo* (1987), na indústria cultural, a lógica é destinar toda a produção de massa ao “máximo consumo” (MORIN, 1987, p. 37). Uma das formas de se atingir este objetivo é dotar os conteúdos dos produtos culturais de um sincretismo que une as instâncias da informação e do romanesco. Os jornais, por exemplo, encontram-se repletos de ficção e mostram isso ao privilegiar elementos sensacionalistas, como o homicídio, o acidente, o inesperado, o bizarro, a aventura que irrompe na vida cotidiana (MORIN, 1987, p. 38).

Já Roland Barthes, em *Crítica e verdade* (2007), percebe o aproveitamento de temas similares quando estuda o *fait divers*¹⁴. Para o autor, a estrutura deste tipo de notícia baseia-se em relações de causalidade e coincidência que sempre suscitam o espanto. Em seu texto, Barthes dá alguns exemplos de como isso ocorre. Entre eles, pode-se citar o caso de uma empregada que rapta o bebê de seus patrões não para obter um resgate, mas porque adorava a criança, a história de uma joalheria que foi assaltada três vezes e a de pescadores islandeses que pescaram uma vaca (BARTHES, 2007, p. 60-64). Como se percebe, elementos sensacionalistas e esquisitices caracterizam essas histórias. No caso dos telejornais, este aspecto fica atualmente evidente pelo aproveitamento de recursos de dramatização e trilha sonora para a abordagem de determinados assuntos.

Por sua vez, o romanesco também é povoado de realismo. As tramas fictícias das novelas são urdidas com temas da realidade cotidiana, como tráfico de drogas, racismo, dependência química, problema de adoções de crianças e a situação de classes como a das empregadas domésticas. O factual penetra assim o ficcional e vice-versa. Maria Rita Kehl, no artigo “Visibilidade e espetáculo” (KEHL, 2004, p. 141-161), frisa que, na “sociedade do espetáculo” investigada por Guy Debord (1997) em seu livro homônimo, e que pode ser interpretada como um estágio social posterior ao da indústria cultural com a superabundância de imagens produzidas pela consolidação da televisão como meio de comunicação hegemônico¹⁵, não existe obrigação de fidelidade à realidade social. Ao mesmo tempo, a

¹⁴ Termo francês sem correspondente exato em português, mas que designa notícias, como acidentes, pequenos escândalos, assassinios, desastres, raptos, roubos e esquisitices, que não requerem o domínio de nenhum conhecimento para seu consumo. Segundo Barthes, trata-se de uma informação total, ou imanente, que não remete a nada além dela própria (BARTHES, 2007, p. 58-59).

¹⁵ Abordarei mais detalhadamente adiante as características da “sociedade do espetáculo” segundo Debord.

eficiência da ficção em conquistar a fantasia do público está relacionada à “sua capacidade de incluir elementos relevantes da vida social em seu universo imaginário” (KEHL, 2004, p. 155).

As próprias aproximações entre literatura e jornalismo suscitam a discussão sobre a impossibilidade de se erguer um muro sólido a separar fato e ficção. A fronteira entre essas duas instâncias é tênue e funciona como lugar de interseção entre o real e o ficcional. Trata-se de uma das marcas da indústria cultural, mas é uma relação anterior, que já se manifestava no século XIX com os folhetins. Felipe Pena, em seu livro *Jornalismo literário* (2006), destaca que, no Brasil, o primeiro folhetim veiculado nos moldes como ele se configurava na Europa foi *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, publicado no ano de 1852 no *Correio Mercantil*. Machado de Assis, José de Alencar e Lima Barreto são alguns dos autores que também investiram nos folhetins. Aliás, Pena lembra que quase todos os grandes escritores brasileiros, entre eles Euclides da Cunha, trabalharam em jornais no século XIX e início do XX (PENA, 2006, p. 31). Este foi um período marcado pelo estreito convívio entre jornalismo e literatura, em que os dois campos do conhecimento praticamente se confundiam nas páginas dos jornais.

O trecho a seguir, extraído do livro *Canudos: diário de uma expedição*, em que Euclides da Cunha narra a tentativa malsucedida de destruição do canhão Krupp 32 das tropas republicanas por parte dos seguidores de Antônio Conselheiro, é exemplar do tipo de relação estabelecida entre jornalismo e literatura por esta época.

O exército repousava... Nisto despontam, emergindo cautos, à borda do mato rasteiro e trançado de árvores baixas e esgalhadas, na clareira em que estaciona a artilharia, doze rostos espantados – olhares rápidos perscrutando todos os pontos – doze rostos apenas de homens ainda mergulhados, de rastos, no seio trançado das macambiras.

E surgem lentamente; ninguém os vê; ninguém os pode ver; – dá-lhes as costas, numa indiferença soberana, o exército que repousa.

Em frente, a cinquenta metros apenas, eles divisam o objetivo da empresa.

Como um animal fantástico e monstruoso, o canhão Krupp, a *matadeira*, assoma sobre o reparo resistente, voltada para *Belo Monte*, a boca truculenta e flamívoma – ali – sobre a cidade sagrada, sobre as igrejas, prestes a rugir golfando as granadas formidáveis – silenciosa agora, isolada e imóvel – brilhante o dorso luzidio e escuro, onde os raios do sol caem, refletem, dispersam-se em cintilações ofuscantes.

Os fanáticos audazes aprumam-se à borda da clareira e arrojam-se impávidos sobre a peça odiada.

Vingam a distância de um salto e circundam o monstro de aço, silenciosos, terríveis – resfolegando surdamente.

Um dos mais robustos traz uma alavanca pesada; – ergue-a e a pancada desce violentamente, retinindo.

Em brado de alarme altíssimo e viril, partindo bruscamente o silêncio universal das coisas, multiplicando-se nas quebradas, enchendo o espaço todo, desdobrado em ecos que ascendem de todos os vales, refluem rápidos nas montanhas, um brado de alarme alteia-se numa vibração triunfal, estrugidor e imenso.

Formam-se rapidamente os batalhões; num momento os atacantes ousados vêm-se presos, num círculo intransponível de baionetas e caem sob os golpes e sob as balas.

Um apenas se salva, golpeado, baleado, saltando, correndo, rolando, intangível entre os soldados, atravessando uma rede de balas, vingando as pontas das baionetas, caindo em cheio nas catingas que atravessa velozmente e despenhando-se, livre afinal, alcandorado sobre abismos, pelos pendores apurados da montanha...

Estas e outras histórias contam-nas, aqui, os soldados colaboradores inconscientes das lendas que envolverão mais tarde esta campanha cruelíssima (CUNHA, 2009, p. 51-52).

Interessante notar no trecho destacado a descrição do canhão feita por Euclides. De sua pena, o armamento surge com feições de um animal fantástico, como um dragão que solta, ao invés de fogo, granadas pela boca. O relato também está repleto de aventura ao destacar a luta entre os revoltosos de Canudos e o exército. Ao final, o autor, assumindo o texto, explica que as histórias adquirem verdadeiros contornos de lendas que, no futuro, irão envolver a campanha militar ao serem narradas pelos soldados. Curiosamente, décadas mais tarde, uma ideia semelhante à do escritor brasileiro seria trabalhada pelo cineasta John Ford no filme *O homem que matou o facínora* (*The man who shot Liberty Valance*, 1962), produção que pode ser interpretada metaforicamente como uma crítica ao fazer jornalístico. O faroeste conta a história de um advogado idealista, sem a mínima intimidade com armas de fogo, mas que se vê alçado à condição de herói por ter supostamente matado o bandido Liberty Valance em um duelo. No entanto, na troca de tiros, o malfeitor havia sido alvejado na verdade pelo amigo pistoleiro do advogado, que ficara escondido com a intenção de ajudá-lo. “Este é o oeste, senhor. Quando a lenda se torna fato, imprima-se a lenda”, é a resposta do jornalista ao personagem principal da trama quando, ao final do filme, fica sabendo que a verdadeira história da morte do fora da lei era menos heroica e glamourosa que a versão que ficara gravada no imaginário popular.

Em *Diário de Bagdá*, a ficção se insinua no relato de Sérgio Dávila pela narração de sonhos intranquilos que o jornalista e o fotógrafo Juca Varella tiveram quando estavam na capital iraquiana já com a guerra em curso:

O som das bombas, o tremor do prédio e o incômodo dos coletes à prova de bala transforma nossos sonhos numa curiosa gama de pesadelos, que, ao

acordarmos na manhã seguinte, contamos assustados um ao outro. Juca já sonhou com uma tia sua, morta faz tempo, que vinha falar com ele, toda feliz, e lhe ensinava uma receita de bolo de morango intercalado com bolo de chocolate, recheado de chantilly e coberto por sorvete de creme, uma sobremesa bicolor que, acordado, ele prometeu a si mesmo fazer um dia, em homenagem à aparição.

Sonhou também com outro parente morto, uma prima vítima de câncer, que, animada, conversou com ele. Depois, isso o fez se lembrar de um sobrinho pequeno, que, no jantar que a família ofereceu no sábado antes de termos embarcado para Bagdá, chamou-o num canto para se despedir. Juca perguntou, meio rindo: Por quê? Você acha que eu vou morrer?” O garoto respondeu, sério: “Acho”.

Na segunda noite, sonho que eu e minha mulher, a jornalista Teté Ribeiro, arrematamos num leilão público um avião velho da Vasp, reformamos o equipamento e o colocamos para fazer uma rota qualquer entre São Paulo e o Nordeste. “Assim, ganhamos dinheiro com o turismo”, dizia eu. Na primeira viagem, em que fico no “escritório” e ela acompanha os passageiros, o avião cai e mata todo o mundo.

Dias depois, tão logo pego no sono, toca o telefone do quarto – uma impossibilidade, já que o Palestine está sem telefonia há muito tempo. Do outro lado da linha, é Octavio Frias de Oliveira, o *publisher* da *Folha*. “Chega de cobrir guerra, meu filho. Quero que você volte para acompanhar o José Dirceu”, diz ele, referindo-se ao ministro-chefe da Casa Civil do governo Lula. “Mas, sr. Frias, não é melhor mandarmos outro repórter e aproveitarmos minha presença em Bagdá?”, tento argumentar, em vão. Acordo assustado e, quando vou chamar Juca e dizer para arrumarmos as malas, percebo o absurdo de tudo isso (DÁVILA, 2003, p. 55).

As esquisitices dos sonhos que são arrolados em meio à narrativa são fruto do sobressalto vivido pelos jornalistas no cotidiano de uma cidade bombardeada quase que ininterruptamente. A inclusão dos pesadelos por parte de Sérgio Dávila no livro, em um capítulo sintomaticamente intitulado “Sonhando acordado”, denota a impossibilidade, confessada pelo próprio jornalista, de conseguir relaxar no momento do sono com o medo onipresente ao mesmo tempo em que confere um traço ficcional ao relato. Em comparação com o texto de Euclides da Cunha, pode-se identificar um momento – separado por mais de cem anos – de contato entre as duas pontas da linha do tempo aqui delineada e que mostra esta interseção entre fato e ficção.

Felipe Pena aponta uma das razões para a aproximação entre o literário e o jornalístico na imprensa contemporânea (PENA, 2006, p. 118). Mesmo com a advertência de que sua intenção não é cair em um relativismo absoluto, o autor observa que o que se chama realidade constitui-se na verdade de construções possíveis em formas infinitas e variáveis (PENA, 2006, p. 118-119). Os indivíduos seriam então co-construtores da realidade em que vivem e que, muitas vezes, querem modificar. Em suas palavras: “Diversas vozes e múltiplos olhares formam o acontecimento” (PENA, 2006, p. 119).

Tendo em mente o fazer jornalístico, notícias, reportagens e editoriais não são outra coisa que a organização, em um relato, de diversas vozes e pontos de vista sobre um determinado acontecimento. Portanto, esta diversidade de vozes e opiniões também é construtora da realidade. E se são construtoras da realidade, são também produtoras de ficção. Nanami Sato, no artigo “Jornalismo, literatura e representação” (SATO, 2002, p. 29-46), aproxima a representação jornalística do real e a escrita ficcional pelo fato de que ambas criam o que denomina “aparência do acontecer em curso”:

Apesar da vocação para o “real”, o relato jornalístico sempre tem contornos ficcionais: ao causar a impressão de que o acontecimento está se desenvolvendo no momento da leitura, valoriza-se o instante em que se vive, criando a *aparência do acontecer em curso*, isto é, uma ficção (SATO, 2002, p. 31-32, grifos meus).

O momento em que Joel Silveira narra a tomada do Monte Castelo pelos pracinhas no dia 21 de fevereiro de 1945 é significativo a propósito desta “aparência do acontecer em curso” produzida pelo fazer jornalístico mencionada por Sato. Na reportagem “Monte Castelo é nosso”, Silveira informa a sequência dos acontecimentos cronologicamente. O trecho é bastante extenso, ocupando duas páginas e meia. Nele, as informações vêm acompanhadas dos respectivos horários em que ocorriam. Para se ter ideia, reproduzo a seguir o início e o final de seu relato.

Às doze horas o general Mark Clark, comandante da frente italiana, o general Truscott, comandante do 5º Exército, o general Crittberg, comandante do 4º Corpo do 5º Exército, e o comandante-em-chefe das Forças Aéreas do Mediterrâneo estiveram em visita ao general Mascarenhas de Moraes, no seu Posto de Observação, uns 3 quilômetros à direita do Posto de Comando do general Cordeiro.

Às 12h30 o major Uzeda, que avança pela esquerda, pede proteção da Artilharia para que possa alcançar um ponto na sua frente, e o general Cordeiro ordena às baterias: “Cinco rajadas de morteiros sobre a cota 813.”

Às 13h55 um dos batalhões avisa que foram avistados reforços alemães que começam a chegar a Castelo. Ao lado direito, o coronel Franklin está detido com o seu 3º Batalhão. O major Uzeda previne pelo rádio que tentará envolver Castelo pela esquerda.

Às 14h20 o major Uzeda avisa que vai atacar a cota 920, penúltimo ponto antes da crista de Castelo. Pede mais tiros ao general Cordeiro, que transmite, através dos seus auxiliares (o coronel Miranda Correia e o capitão Souto Maior são dois deles), ordem às baterias. O major Uzeda se encontra precisamente a 5 quilômetros do Posto de Observação, tendo realizado já uma progressão de mais de 2 quilômetros. O diálogo entre Alma I, Alma II e Alma III (os observadores junto aos batalhões) e Lata I, Lata II e Lata III (oficiais de ligação em plena luta) se repete de minuto a minuto.

(...)

As encostas de Castelo, cessado o fogo de nossa Artilharia, se transformaram numa paisagem lunar, esburacadas pelo impacto dos obuses. O major Uzeda continua a avançar, sob a proteção de nossos tiros, e já agora começam a pipocar intensamente as metralhadoras dos seus soldados. Aqui na sala ninguém diz nada. O general grudou definitivamente os olhos na luneta, e seus dedos – vejo bem – alisam automaticamente um pedaço da mesa. O coronel Correia diz, num fiapo de voz: “Todo mundo está andando...”

Às 17h40 os homens do major Uzeda alcançam Esperança, outro ponto de resistência dos alemães na cota 930.

Às 17h45 o general Cordeiro de Farias afasta-se da luneta, volta-se para mim e diz: “Praticamente Castelo está conquistado.” Chegam logo depois informações sobre a situação da 10ª Divisão de Montanha norte-americana: eles ainda não conseguiram tomar Torrancia, de forma que o avanço brasileiro terá que ser feito sem o apoio deles e com a estratégica posição ainda em poder dos alemães.

Às 17h50 a voz do major Franklin vem, forte, pelo rádio: “*Estou no cume de Monte Castelo.*” E pede fogo da Artilharia sobre posições inimigas além do monte. “*Castelo é nosso*”, me diz o general Cordeiro. Mais alguns minutos, e nossas baterias já estão bombardeando Caselina, Serra e Bela Vista. Os alemães respondem com morteiros. Mas nada mais lhes adiantaria, porque, como me diria na manhã seguinte o coronel Franklin, “estamos em Castelo e ninguém mais nos tira daqui” (SILVEIRA, 2005, p. 95-98).

O trecho total se estende da página 95 até a 98. Silveira acompanha os acontecimentos fornecendo novas informações em intervalos que variam de cinco minutos a 1h25min. Seu relato segue a cronologia dos fatos presenciados e cria ficção ao causar no leitor a impressão de que os acontecimentos se sucedem no momento da leitura, como sugere Nanami Sato.

Em outro ponto de seu artigo, a teórica lembra que o jornalismo contemporâneo é um produto industrial que se serve de esquemas para a captação de notícias, sendo ouvir fontes de informação uma das mais importantes (SATO, 2002, p. 32). E as fontes, destaca Sato, frequentemente podem reproduzir posições estereotipadas (SATO, 2002, p. 32). Também aspecto relevante, além do fato de que as narrativas jornalísticas dos acontecimentos estão sujeitas a variantes como o perfil editorial de cada jornal e a relação repórter-realidade, é a seleção de momentos necessária para se elaborar uma matéria jornalística. Ainda de acordo com Sato, seguir

a cronologia do acontecimento constitui fórmula de consumo fácil, já que cria “ilusão cronológica” com tempo ficcional gradativo. A seleção dos momentos substitui o real por um real representado e traduz valorização do que se considera como momentos significativos. A preocupação com coleta de dados evidentes preenche o texto com pormenores descritivos, causando a impressão de que o real concreto basta a si próprio. A esse fenômeno Barthes (1970: 136) chamou ilusão referencial. Jules Gritti (In: Barthes, R. et alii: 1973) considera a narrativa de imprensa uma espécie de jogo metanarrativo, o jogo das relações entre o narrador e as fontes de informação (SATO, 2002, p. 32).

Neste jogo metanarrativo, em que as interpretações pessoais das fontes acerca dos acontecimentos são reinterpretadas pelo jornalista, e onde a própria realidade é sempre socialmente construída (pela linguagem, pela cultura, pelas forças sociais e políticas), não há como não ocorrer o embaralhamento entre o factual e o ficcional.

2.3 Uma arte forjada na oficina

Retomando as ideias elaboradas por Walter Benjamin em “O narrador”, torna-se necessário frisar que a experiência, aquela transmitida oralmente, é considerada no ensaio como a matéria-prima da qual se valem todos os narradores. E as melhores narrativas, enfatiza o pensador alemão, são justamente aquelas que menos se distinguem das histórias orais contadas anonimamente (BENJAMIN, 1985, p. 198). No texto são identificados dois grupos destes narradores anônimos: o de viajantes e o dos homens que permaneceram toda a vida sem sair de sua terra. Benjamin explica que estes dois grupos se interpenetram para delinear a figura do narrador e resgata dois exemplos arcaicos para exemplificá-los: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante; aquele que fez a vida sem sair de seu local de origem e que, por isso, conhece suas histórias e tradições, e aquele que viaja e, por conseguinte, tem o que contar (BENJAMIN, 1985, p. 198-199).

Para se apreender todo o alcance do “reino narrativo” (BENJAMIN, 1985, p. 199), torna-se necessário ter em conta o ponto de interpenetração dessas duas figuras. O ponto de convergência se dá no sistema corporativo medieval:

O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (BENJAMIN, 1985, p. 199).

Uma das características percebidas por Benjamin na figura dos narradores é seu senso prático: “(...) o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1985, p. 200). As narrativas costumam apresentar advertências aos leitores e encerrar uma dimensão utilitária, às vezes com ensinamentos morais, sugestões habituais, provérbios ou normas de

vida. Mas o teórico acrescenta que, se “dar conselhos” hoje apresenta-se como algo datado, é apenas porque as experiências deixaram de ser comunicáveis (BENJAMIN, 1985, p. 200).

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação) (BENJAMIN, 1985, p. 200).

Para o crítico, o conselho é fruto da sabedoria, e se a arte de narrar encontra-se em declínio é porque a sabedoria mesma encontra-se em extinção (BENJAMIN, 1985, p. 200-201).

O surgimento do romance, no início da Idade Moderna, é considerado o primeiro indício da morte da narrativa. O que separa aquele desta é o fato de estar ligado ao livro. Por consequência, o romance está diretamente condicionado à invenção da imprensa. Narrativa e romance ainda diferem fundamentalmente no que se refere às suas origens. Benjamin enfatiza que a narrativa se nutre da experiência – do narrador ou a relatada pelos outros – e incorpora o narrado à experiência dos ouvintes (BENJAMIN, 1985, p. 201). O romance é fruto do isolamento do indivíduo, que “não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1985, p. 201).

No prefácio de *Magia e técnica, arte e política* (1985, p. 7-19), Jeanne Marie Gagnebin nota que as formas que a narrativa assume, de uma história com fundo moral, uma advertência ou um conselho, são peculiares a um mundo que inseria narrador e ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo, “já que a história continua, que está aberta a novas propostas e ao fazer junto” (GAGNEBIN, 1985, p. 11). Quando há o esgotamento deste fluxo, resultado do não compartilhamento da memória e da tradição, resta o indivíduo isolado, desorientado e desaconselhado. Este indivíduo reencontrará seu duplo no herói solitário do romance. O empobrecimento da arte de contar histórias origina-se, então, do declínio de uma memória e de uma tradição compartilhadas, garantida pela experiência coletiva de uma atividade e tempo partilhados – um único mundo de prática e linguagem.

Em outro trecho de “O narrador”, Benjamin amplifica esta diferença entre a recepção de um e outro modelo literário:

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa

solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama (BENJAMIN, 1985, p. 213).

Com a imprensa, surge outro elemento ameaçador: a informação. Em “Sobre alguns temas em Baudelaire” (BENJAMIN, 1989, p. 103-149), Benjamin esclarece que, neste processo de atrofia da experiência e com a rivalidade histórica que se estabelece entre as variadas formas de comunicação através do tempo, a narrativa é gradativamente substituída pela informação (BENJAMIN, 1989, p. 107). Pela imprensa, ao contrário do que ocorre com a narrativa, os acontecimentos são isolados da instância onde poderiam afetar a experiência do leitor.

O autor aponta que a estrutura mesma da informação jornalística e seus princípios, que alinhavam a necessidade de novidade, concisão, inteligibilidade e, mais importante para ele, a falta de conexão entre uma e outra notícia, contribui de maneira decisiva para este resultado. Para isto também concorre a própria diagramação e o estilo linguístico (BENJAMIN, 1989, 106-107). Edgar Morin, em *Cultura de massa no século XX*, demonstrou tal fato ao estudar as características do produto jornal no âmbito da indústria cultural. A paginação da notícia, com sua divisão em cadernos nos jornais, se propõe a conferir inteligibilidade aos mais diversos conteúdos. Cria-se assim uma homogeneização da informação cujo objetivo é “tornar euforicamente assimiláveis a um homem médio ideal os mais diferentes conteúdos” (MORIN, 1987, p. 38).

Esta forma de comunicação, com sua valorização dos acontecimentos que ocorrem mais proximamente aos leitores, deprecia aquele saber que vem de longe (em termos espaciais e temporais) característico da narrativa. Além disso, a informação, que só tem valor enquanto é nova, precisa ser plausível, trazer explicação para os fatos. Conforme o raciocínio benjaminiano, a narrativa prescinde quase sempre de dar explicações (BENJAMIN, 1985, p. 203). Narram-se eventos extraordinários e miraculosos com a máxima exatidão, mas sem impor ao leitor o contexto psicológico da ação. Este é deixado livre para interpretar a história. Ocorre que o episódio narrado ganha uma amplitude que não se verifica na informação.

Benjamin ilustra este aspecto pela narrativa de Heródoto sobre o rei egípcio Psammenit, derrotado e feito prisioneiro pelo rei persa Cambises (BENJAMIN, 1985, p. 203-204). Este último, querendo humilhar seu cativo, ordenou que Psammenit fosse colocado para assistir ao desfile triunfal dos persas. O cortejo foi organizado de maneira que o rei egípcio pudesse enxergar sua filha reduzida à condição de escrava e seu filho sendo executado. Os

egípcios se consternaram com o episódio, mas Psammenit ficou imóvel e calado. Ao ver, no entanto, um de seus servidores na fila dos prisioneiros, um idoso, o rei foi ao desespero.

O pensador alemão conta que a interpretação de Montaigne para a história da aflição de Psammenit é a de que ele “já estava tão cheio de tristeza, que uma gota a mais bastaria para derrubar as comportas” (MONTAIGNE *apud* BENJAMIN, 1985, p. 204). Mas a esta, Benjamin acrescenta outras possibilidades interpretativas: “O destino da família real não afeta o rei, porque é o seu próprio destino”; “muitas coisas que não nos afetam na vida nos afetam no palco, e para o rei o criado era apenas um ator”; “as grandes dores são contidas, e só irrompem quando ocorre uma distensão. O espetáculo do servidor foi essa distensão” (BENJAMIN, 1985, p. 204). Já o narrador Heródoto, segundo Benjamin, não fornece explicações (BENJAMIN, 1985, p. 204)¹⁶.

2.4 O “molho” da narrativa

Dentre as várias histórias que meu pai sempre me contou desde criança, uma me vem à mente agora como pretexto para discutir a questão da narrativa tal como venho expondo. A história era sobre um leiteiro, que realmente viveu em minha cidade, e tinha por hábito seguir correndo seu cavalo, responsável por levar as latas de leite, enquanto vendia o seu produto de porta em porta. Um dia, os moradores da cidade sugeriram ao homem que participasse de uma famosa corrida que era realizada anualmente entre Belo Horizonte e, me parece, Contagem, visto que ele estava acostumado a correr todos os dias, o que, teoricamente, o tornaria um bom candidato para a disputa. O leiteiro participou mesmo da tal corrida, mas meu pai não soube dizer se ele ganhara ou não, e nem mesmo se o corredor amador concluía o percurso.

Meu pai ouvira esta história de outros e lembra que cada um acrescentava seu próprio “molho” (a expressão é dele) à narrativa. Para ele, acostumado a viver no meio rural em uma época em que não havia televisão e a chegada do rádio se deu de forma tardia, as histórias eram comuns e se sucediam quase como um ritual, muitas vezes em torno do fogão à lenha, antes de se ir para a cama. Eu mesmo alcancei o resto desta tradição familiar quando era criança e passava os finais de semana em nossa fazenda. De acordo com a perspectiva de Benjamin, histórias como esta continham experiências que eram transmitidas aos jovens de

¹⁶ Jeanne Marie Gagnebin, contudo, questiona esta afirmação de Walter Benjamin. Ela considera que, em seu relato, o autor grego refere-se à própria explicação de Psammenit sobre sua atitude. Neste caso, para a autora, “Heródoto não explica nada” por conta própria.

“forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos” (BENJAMIN, 1985, p. 114).

Os casos ganhavam versões e, segundo meu pai, seu “molho”, conforme a pessoa que os contava. Neste processo, as histórias iam sofrendo alterações, ficando mais ricas ou pobres de acordo com a capacidade inventiva daquele que as contava. Quando perguntei se o leiteiro ainda era vivo, meu pai respondeu, acrescentando seu próprio “molho” à narrativa: “Deve ter morrido de tanto correr”. Logo depois, completou rindo: “Dizem que ele chegou ao cemitério antes de seu próprio enterro”. O caso de “meu” pai exemplifica, de certa forma, as ideias trabalhadas por Walter Benjamin. Também aqui não se encontra uma explicação, embora se lhe possa atribuir um sentido moral ou utilitário.

Narrativas como estas se tornam de fácil memorização justamente por serem desprovidas de análises psicológicas, o que abrirá para o ouvinte a possibilidade de integrá-las à sua própria experiência e aguçará nele a vontade de recontá-las, acrescentando seu “molho” pessoal. O que, segundo Benjamin, ajudava a criar as condições ideais para a conformação de narradores e ouvintes era o tédio, considerado por ele como o ponto mais alto da distensão psíquica e que se configura cada vez mais raro, uma vez que as atividades que o proporcionavam, como os trabalhos artesanais nos ofícios, foram praticamente eliminadas pelas transformações introduzidas pelo processo de industrialização: “O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência” (BENJAMIN, 1985, p. 204), afirma em seu ensaio.

Para o autor, estas condições ideais, observadas nas antigas comunidades pré-capitalistas baseadas no trabalho artesanal, já haviam se extinguido na cidade e encontravam-se próximas da extinção no campo. A arte de contar histórias é a arte de recontá-las, o que se perde com a ausência de atividades como o tecer e o fiar, nas quais é fácil para os ouvintes esquecerem-se de si mesmos, entregarem-se à distensão psíquica e assimilarem aquelas narrativas. “Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual” (BENJAMIN, 1985, p. 2005). Como fruto de uma comunidade de artesãos, a narrativa é, ela mesma, uma forma artesanal de comunicação. Leskov tinha essa consciência. Benjamin resgata o trecho de uma carta em que o escritor russo deixa registrada sua opinião sobre o ato de escrever como uma atividade artesanal: “A literatura não é para mim uma arte, mas um trabalho manual” (LESKOV *apud* BENJAMIN, 1985, p. 205-206).

O desenrolar vagaroso do tempo do ofício artesanal, berço do narrador, vai sendo abolido com a crescente industrialização. Paul Valéry lembra que “já passou o tempo em que o tempo não contava” (VALÉRY *apud* BENJAMIN, 1985, p. 206). A própria ideia de eternidade, tendo a morte como elemento central, fica enfraquecida. Se, na Idade Média, a morte era um acontecimento público, no século XIX a mesma passa a ser rejeitada pela sociedade burguesa com a criação de instituições higiênicas, como os sanatórios e hospitais, onde o final da vida do homem acontece no âmbito privado. E é justamente no confronto com a sua finitude que aflora a sabedoria do homem e sua experiência de vida, elemento modelador das histórias, assume uma forma transmissível. Neste momento, seu estado, gestos e olhares lhe conferem autoridade, o que Benjamin identifica como aspecto constante na origem da narrativa (BENJAMIN, 1985, p. 207-208).

Silviano Santiago comenta a ideia benjaminiana da exemplaridade da morte para os mais jovens neste momento de entrecruzamento com a narrativa:

A morte projeta um halo de autoridade (...) que está na origem da narrativa clássica.

Morte e narrativa clássica cruzam caminho, abrindo espaço para uma concepção do devir humano em que a experiência da vida vivida é fechada em sua *totalidade*, e é por isso que é exemplar. À nova geração, aos ainda vivos, o exemplo global e imóvel da velha geração. Ao jovem, o modelo e a possibilidade da cópia morta (SANTIAGO, 2002, p. 57-58).

Em “Experiência e pobreza” (BENJAMIN, 1985, p. 114-119), o crítico alemão conta a parábola de um ancião que, no momento da morte, revela aos filhos que havia um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos procuram o tal tesouro, cavam aqui e ali, mas não o descobrem. O outono traz a solução para o mistério: as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Somente aí os filhos entendem que seu pai havia lhes transmitido uma certa experiência: o trabalho traz mais felicidade do que o ouro (BENJAMIN, 1985, p. 114).

Lembro-me do filme *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1966), de François Truffaut, adaptado do romance de Ray Bradbury. A produção narra a história de uma sociedade futurística em que os livros eram proibidos sob a alegação de que eles prejudicavam a igualdade que se queria manter entre os indivíduos. O argumento era o de que, ao adquirirem conhecimento, as pessoas passariam a almejar sempre mais para suas vidas, quebrando-se assim a uniformidade social. Um grupo de rebeldes, ao qual o personagem principal do filme se junta depois (ele era um bombeiro incendiário responsável por queimar os livros encontrados com aqueles que infringiam a lei), procurava preservar os livros na memória. Na

sociedade clandestina fundada por este grupo, no meio da floresta, cada indivíduo tinha a tarefa de decorar um livro. O conteúdo era transmitido pelos mais velhos, já na hora da morte, para os mais jovens, de maneira que os livros perdurassem na memória. Vejo a história do filme como uma metáfora para a transmissão da sabedoria (experiência) por parte dos idosos a que se refere Benjamin, uma vez que decorar um livro, com todos os seus pormenores e frase a frase, era trabalho para uma vida inteira. Neste processo, pode-se deduzir, o “molho” da narrativa certamente se faria presente.

É importante assinalar que Benjamin constata essa pobreza geral de experiência, mas, contudo, não a considera de todo negativa. Sua opinião é a de que isto se configura como um sintoma de nosso tempo causado pelo desenvolvimento industrial, fundando uma nova barbárie (BENJAMIN, 1985, p. 115-116). Mas esta barbárie é conceituada por ele como algo novo e positivo, resultando dela um impulso que estimularia o homem para diante, para começar de novo, para construir algo com o pouco que lhe restava: “Algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas” (BENJAMIN, 1985, p. 116). Neste rastro, Benjamin nomeia grandes criadores que atuaram a partir de uma tábula rasa, como Albert Einstein e Bertolt Brecht (BENJAMIN, 1985, p. 116).

A interpretação de Silviano Santiago reforça as palavras do filósofo alemão:

O jogo básico no raciocínio de Benjamin é a valorização do pleno a partir da constatação do que nele se esvai. É o incompleto – antes de ser inferior – é apenas menos belo e mais problemático. As transformações por que passa o narrador são concomitantes com “toda uma evolução secular das forças produtivas”. Não se trata, pois, de olhar para trás para repetir o ontem hoje (seríamos talvez historiadores mais felizes, porque nos restringiríamos ao reino do belo). Trata-se antes de julgar belo o que foi e ainda o é – no caso, o narrador clássico –, e de dar conta do que apareceu como problemático ontem – o narrador do romance –, e que aparece ainda mais problemático hoje – o narrador pós-moderno (SANTIAGO, 2002, p. 47).

Levando-se em consideração o caso desta análise, pode-se acrescentar: trata-se de dar conta também do caso dos jornalistas correspondentes, alinhados no campo da informação.

Cabe registrar ainda as palavras de Benjamin sobre a crônica em “O narrador”. Diferente do historiador, que escreve a história, o cronista é quem a narra. O historiador deve explicar os eventos com os quais se depara; o cronista não observa a necessidade de explicação verificável (BENJAMIN, 1985, p. 209). O ensaísta alemão busca a origem desta característica entre os representantes clássicos dos cronistas: os medievais, considerados precursores da historiografia moderna. Estes apresentariam como sustentáculo de sua historiografia “o plano de salvação, de origem divina, indevassável em seus desígnios, e com

isso desde o início se libertaram do ônus da explicação verificável” (BENJAMIN, 1985, p. 209). Neste caso, a “explicação verificável” é substituída pela “exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas” (BENJAMIN, 1985, p. 209). E aí, assinala Benjamin, não importa se esse fluxo está inscrito na história sagrada ou se tem caráter natural (BENJAMIN, 1985, p. 209). O cronista conservou-se no narrador transformado e secularizado. Na tese terceira de “Sobre o conceito de história” (BENJAMIN, 1985, p. 222-232), o ensaísta alemão explica que não está no horizonte do cronista distinguir entre os grandes e os pequenos acontecimentos, mas apenas o empenho de narrá-los, levando em consideração que nada do que aconteceu pode ser negligenciado para a história (BENJAMIN, 1985, p. 223).

Um pouco como estes cronistas, os correspondentes cujos livros compõem o *corpus* deste trabalho também não se furtam a narrar pequenos episódios que fizeram parte do cotidiano de seu trabalho. São momentos em que os relatos assumem contornos de crônica e que, a princípio, não fariam diferença se fossem excluídos da narrativa. Mas a presença de tais fatos contribui para o resultado final dos livros, porque ajudam a quebrar um pouco o drama dos eventos presenciados e a seriedade de um assunto como a guerra. A seguir, destaco alguns destes momentos.

Logo no primeiro capítulo de *Diário de Bagdá*, intitulado “Tudo por um Toblerone”, Sérgio Dávila conta como ele e o fotógrafo Juca Varella tiveram que subornar, com um chocolate Toblerone, o funcionário da alfândega iraquiana, na divisa com a Jordânia, para não perderem a conexão por satélite e nem o celular, o que inviabilizaria a cobertura da guerra para a *Folha de S. Paulo*:

Estamos agora aqui, em frente à laje da Casa dos Oficiais. Destravo o primeiro cadeado, coloco-o de lado e começo a abrir o zíper. De dentro, parecendo iluminado, desponta um pacote sextavado de chocolates Toblerone, daqueles que se compram em aeroportos e que serão nossa comida se o abastecimento em Bagdá ficar complicado.

O fiscal olha para o doce suíço. Olha para mim. De novo para o chocolate. Quando percebo a dança, eu quase salto:

“Gostaria de oferecer este pacote ao senhor”.

Ele vira para os lados, para ver se não está sendo observado, dá uma risada sinceramente agradecida e me diz:

“O pacote inteiro não, apenas um”.

Pega o Toblerone, esconde no bolso da calça, aponta a estrada com o queixo e faz um gesto com a mão, como quem diz: “Liberados”. Em cinco minutos, estamos rodando em direção a Bagdá, com celular, conexão, cinco Toblerones e muito medo, a doze horas do fim do ultimato (DÁVILA, 2003, p. 23).

No relato de Joel Silveira em *O inverno da guerra*, os pequenos episódios narrados aparecem como no excerto abaixo, em que o jornalista conta uma história da noite de Natal no *front*:

Metade da noite os alemães lançaram um ou dois foguetes iluminativos – é assim que se diz? O belo fogo de artifício brilhou no céu em centenas de pequenas estrelas; depois o pequeno pára-quadras iluminado foi descendo devagar, até ficar dependurado num galho sem folhas. O pracinha Francisco Aparecido de Oliveira, de Jacareí, que fez parte da patrulha, me conta:
– A árvore desgalhada de repente virou uma árvore de Natal. E foi aí então que aquela era exatamente a noite de Natal (SILVEIRA, 2005, p. 50).

Já no livro *Canudos: diário de uma expedição*, Euclides da Cunha proporciona a quebra da sequência narrativa sobre a guerra com sua representação pormenorizada da geografia e do clima seco do sertão baiano:

Ia em meio-dia.

O sol, num firmamento sem nuvens, dardejava a pino sobre os largos tabuleiros, lançando sem fazer sombra, até o fundo das quebradas mais fundas, os raios verticais ardentes.

Naquelas paragens longínquas e ingratas, o meio-dia é mais silencioso e lúgubre do que as mais tardias horas da noite. Reverberando nas rochas expostas, largamente refletidos nas chapadas desnudadas, sem vegetação ou absorvidas por um solo seco e áspero de grés, os raios solares aumentam de ardor, e o calor emitido para a terra reflui para o espaço nas colunas ascendentes do ar dilatado, morno, irrespirável quase.

A natureza queda-se silenciosa num aniquilamento absoluto; não sulca a viração mais leve os ares, cuja transparência perto do solo se perturba em ondulações rápidas, cadentes; repousa dormitando a fauna resistente das catingas; murcham as folhas, exsiccadas nas árvores crestadas (CUNHA, 2009, p. 50-51).

Com José Hamilton Ribeiro e seu *O gosto da guerra*, o registro de um pequeno episódio ocorre quando o jornalista narra como, apenas para matar sua sede em um riacho, teve que optar entre levar um fuzil ou ser acompanhado por um soldado norte-americano.

Faz três dias que sou “familiar”, depois de passar dez dias em Saigom e arredores como civil. O hábito não faz o monge, mas na guerra o uniforme faz o soldado. Isso pelo menos foi o que me explicaram, ontem, os soldados da Companhia a que estou agregado. Estávamos em operação numa colina e, a certa altura, eu quis ir até o riacho que corria ali, beber água. Outros, antes de mim, tinham feito o mesmo, mas comigo havia um problema: eu só iria – disseram – se levasse comigo um fuzil.

– Um fuzil? Mas eu sou lá de atirar em alguém?

– Um fuzil, sim senhor. Com o nosso uniforme, e integrando a nossa Companhia, sua segurança é nossa responsabilidade. Será desairoso para o

comando que um de seus homens seja apanhado sem defesa. De outro lado, para o inimigo, nada o distingue de qualquer soldado; ambos são ótimos alvos. Ou vai de fuzil, ou não vai.

– E se a gente der um “jeitinho”?

Deu-se um jeitinho: foi um soldado comigo, de metralhadora, e assim eu pude ficar com as duas mãos livres, para palmear a água no riacho, ou para cuidar da minha máquina fotográfica (RIBEIRO, 2005, p. 3).

Em todos os trechos acima, o relato dos jornalistas abre caminho para a inserção de episódios que não fariam falta se fossem excluídos da narração. A rigor, eles não interferem no objetivo maior de se reportar os conflitos. Ao mesmo tempo, estes pequenos acontecimentos arejam a leitura por funcionarem como pausas que amenizam, momentaneamente, a dureza naturalmente presente em um relato de guerra. No caso específico dos excertos de Dávila e Silveira, cabe registrar que eles revelam parte da miséria presente nas guerras. Os episódios do funcionário da alfândega que se deixa seduzir pelo chocolate, o que mostra toda a privação a que o povo iraquiano estava submetido, e do pracinha que percebe uma paisagem natalina na cena de guerra, o que denota toda a privação do convívio familiar e da comunhão que o Natal sugere, expõem esta situação.

O próximo passo é discutir a era da reprodutibilidade técnica – pioneiramente percebida por Walter Benjamin em seu ensaio clássico –, introduzida pelos modernos processos de industrialização e o conceito de sociedade do espetáculo, pensado por Guy Debord. Torna-se necessário estudar o aspecto cultural da multiplicação das imagens gerada pelos instrumentos de reprodução maquínica, a qual, acredito, acabou se constituindo como um fenômeno que influenciou diretamente no modo como os autores destacados irão relatar as guerras em seus momentos históricos específicos.

3. Imagem e espetáculo: o declínio da visão direta do mundo

No plano das técnicas, a imagem construída e escolhida por outra pessoa se tornou a principal ligação do indivíduo com o mundo que, antes, ele olhava por si mesmo, de cada lugar aonde pudesse ir.

Guy Debord (DEBORD, 1997, p. 188)

No dia 18 de fevereiro de 2006, estive no show dos Rolling Stones na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. Estive lá, mas quase não me foi possível assistir a apresentação dos roqueiros ingleses, que realizavam no Brasil uma etapa da turnê *A Bigger Bang*. O evento, grandioso e com acesso gratuito para o público, tinha como um de seus objetivos a gravação do DVD ao vivo *The Biggest Bang* (2007), que representaria uma parte da turnê realizada durante aquele ano. O show registrou a presença aproximada de 1,5 milhão de pessoas, mas não permitiu a quem ficava a certa distância do palco, como no meu caso, ver de maneira satisfatória os músicos diretamente. Um complexo de vários telões gigantescos foi disposto ao longo da praia e levou a imagem de Mick Jagger, Keith Richards, Ron Wood, Charlie Watts e dos demais músicos para os espectadores que, encontrando-se longe do palco, não tinham a visão direta da banda de forma perceptível. À distância, os roqueiros eram pouco distinguíveis e figuravam diminutos na grandiosidade da estrutura montada para a apresentação.

Hoje, principalmente nos cenários da música *pop* e do *rock* – mas também em outros campos, basta lembrar as impressionantes estruturas erguidas para a celebração de missas do Papa Francisco em sua visita ao Brasil em 2013 –, tornou-se corriqueiro o gigantismo de eventos como esses, que trazem palcos e imensas telas que objetivam suprir a falta de visibilidade para públicos cada vez mais numerosos. A apresentação dos Rolling Stones no Rio, por exemplo, é considerada um dos maiores acontecimentos da história do *rock*, com a plateia ocupando quilômetros da orla de Copacabana.

O show da banda inglesa na praia carioca é um interessante exemplo do modo como acontecem as coisas no que Guy Debord conceituou como “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997, p. 13-25) no livro homônimo, lançado em 1967¹⁷. Homem acostumado a

¹⁷ No Brasil, *A sociedade do espetáculo* foi lançado 30 anos depois pela editora Contraponto enriquecido com o texto “Comentários sobre a sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997, p. 165-237), escrito em 1988 pelo autor e que trazia novas considerações sobre sua teoria.

lidar com o universo das imagens, o ensaísta francês atuou também como diretor de cinema e agitador cultural. Junto com outros artistas e escritores, foi um dos fundadores do movimento nomeado de Internacional Situacionista, criado em 1957 na Itália. O grupo editou sua própria revista por mais de dez anos e considera-se que tenha inaugurado o discurso libertário colocado em prática nos acontecimentos de Maio de 1968, na França. Em “O legado de Guy Debord” (AUGUSTI; NEGRINI, 2013, p. 1-10), os pesquisadores Michele Negrini e Alexandre Rossato Augusti lembram que Debord registra em sua obra a “necessidade de realização de movimentos práticos de contestação, de criação de ‘situações’, as quais devem ser negadoras das ordens do capitalismo e da sociedade vigente” (AUGUSTI; NEGRINI, 2013, p. 8). As palavras descrevem um pouco o modo de agir do grupo ao qual pertencia o escritor. Este viés pragmático fica evidente na tese 203 do livro *A sociedade do espetáculo*, quando o autor afirma: “Para destruir de fato a sociedade do espetáculo, é preciso que homens ponham em ação uma força prática. A teoria crítica do espetáculo só se torna verdadeira ao unificar-se à corrente prática da negação na sociedade” (DEBORD, 1997, p. 131-132).

Em sua obra, Debord trata de um tipo de sociedade baseada no consumo, que transforma completamente as relações sociais. “Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13), escreve ele já no início de sua obra. Augusti e Negrini corroboram tal afirmação ao interpretarem que as palavras do pensador evidenciam que, na sua concepção, a “teatralidade e a representação” tomaram conta da sociedade, transformando o “natural e o autêntico” em “ilusão” (AUGUSTI; NEGRINI, 2013, p. 2). Trata-se de uma chave para entender a força adquirida pelos meios de comunicação ao fazerem proliferar uma série de imagens na sociedade, imagens que acabam se tornando intermediárias da ação humana no mundo. Fatos, eventos, arte e política – para citar alguns acontecimentos, como o mencionado show dos Rolling Stones –, hoje nos chegam através dos canais de informação, o que acarreta o isolamento parcial do indivíduo na sociedade e faz a realidade apresentar-se como “um pseudomundo *à parte*, objeto de mera contemplação” (DEBORD, 1997, p. 13).

Esse pensamento fica exposto na tese 6 do livro, em que o autor afirma:

Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimento –, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente (DEBORD, 1997, p. 14-15).

O contexto pensado por Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* faz lembrar a alegoria criada pelos irmãos cineastas Andy e Lana Wachowski na ficção científica *Matrix* (*The Matrix*, 1999), distopia na qual a maioria dos seres humanos, conectados pelos neurônios a uma espécie de computador central, vivia em estado de letargia e de dominação. Para eles, a realidade era o mundo virtual criado pela máquina (matriz), um simulacro do mundo real que tornava ilusória a experiência humana. A alegoria ganha em significado por ter sido inspirada pelo livro *Simulacros e simulação* (1991), do sociólogo francês Jean Baudrillard¹⁸. Nele, o escritor parte da fábula “Do rigor na ciência”, de Jorge Luis Borges (2000, p. 249), para formular seu pensamento sobre a sociedade que descreve. Borges falava em seu texto de um império que desenvolvera a arte da cartografia a um grau de perfeição tal que seus estudantes chegaram a criar um mapa do Estado do tamanho de sua própria extensão territorial. As gerações seguintes decidiram que o mapa era inútil e ele foi assim abandonado ao tempo. Esquecido, este mapa se transformara em ruínas no deserto. Baudrillard joga com a ideia de que o deserto agora é o nosso real:

Hoje a abstracção já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. *O deserto do próprio real* (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Esta espécie de mundo-cópia, simulacro que preserva aspectos do real, encontra uma de suas melhores expressões na obra de Baudrillard quando este aborda o *reality show* pioneiro *An american family*. No início dos anos 1970, o casal formado por Bill e Pat Loud e seus cinco filhos – uma típica família de classe média alta norte-americana – tiveram sua intimidade registrada por uma equipe de televisão durante sete meses. O programa foi gravado em 1971 e levado ao ar em 1973 em 12 episódios. Naquela época, o *reality show* teve um impacto inédito na televisão dos EUA. Para se ter ideia, o casal se separou por causa da infidelidade do marido, o que foi registrado em um dos episódios. Em outro capítulo, o filho mais velho dos Loud revelou sua homossexualidade. Esses ingredientes, banais e comuns à vida de qualquer família, foram absorvidos pela TV e veiculados para os telespectadores, que

¹⁸ Em entrevista concedida à revista francesa *Le Nouvel Observateur*, em 2003, Jean Baudrillard afirmou não ter gostado do filme. “‘Matrix’ é certamente o tipo de filme sobre a matriz que a matriz teria sido capaz de produzir” (BAUDRILLARD *apud* FERREIRA, 2012), disse ele à época. A entrevista foi reproduzida pelo *blog Cinema secreto: cinegnose*.

assistiam na tela, pela primeira vez, o desenrolar da vida de pessoas normais, teoricamente como eles.

Baudrillard considera que o programa sobre os Loud tenha decretado o fim da televisão como meio espetacular, no sentido em que Debord e os situacionistas o viam, como meio que provocava alienação e repressão. Para ele, o meio de comunicação se apresenta desde então como inapreensível, difuso no real. Na visão do sociólogo francês ocorre assim o duplo movimento de “dissolução da televisão na vida, dissolução da vida na televisão” (BAUDRILLARD, 1991, p. 45). Anos mais tarde, no livro *Telemorfose* (2004), ao analisar outro *reality show*, desta vez o francês *Loft story*, o autor ofereceu mais um esclarecimento sobre a questão ao traçar um interessante contraponto entre os filmes *O show de Truman* (*The Truman show*, 1998), de Peter Weir, e o sensível *A rosa púrpura do Cairo* (*The purple rose of Cairo*, 1985), de Woody Allen:

É toda a “realidade” que passou com armas e bagagens para o outro lado, como no filme *O show de Truman*, em que não só o herói é telemorfoseado, mas também todos os outros – cúmplices e prisioneiros em plena luz da mesma artimanha. Houve um tempo – num filme como *A Rosa Púrpura do Cairo* – em que os personagens saíam da tela e desciam na vida real para se encarnar – inversão poética de situação. Hoje, seria antes a realidade a sofrer uma transfusão maciça para a tela, a fim de se desencarnar. Nada os separa mais. A osmose, a telemorfose é total (BAUDRILLARD, 2004, p. 61).

A exemplo da metamorfose, ou seja, a transformação que se opera em alguns organismos vivos, a telemorfose, ao levar para a TV um acontecimento (não-acontecimento) banal como o cotidiano dos participantes do *reality show*, também promove uma mudança, qual seja, “a elevação de toda uma sociedade ao estado paródico de uma farsa integral, de um retorno-imagem implacável sobre sua própria realidade” (BAUDRILLARD, 2004, p. 42). A análise de Baudrillard é bastante interessante para se pensar a importância da mídia na contemporaneidade e seu poder de captar o real e promover seu retorno-imagem para a sociedade.

Mas nas conceituações estabelecidas em *Simulacros e simulação*, o autor registra que a fábula de Borges, mesmo invertida, não serve mais, pois os “simuladores actuais tentam fazer coincidir o real, todo o real, com os seus modelos de simulação” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). Em sua visão, o real agora é “produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). Portanto, esta passa a ser a dimensão da simulação. A ideia de coextensividade entre território e mapa, entre o real e sua

representação, torna-se deficitária. Trata-se então de um hiper-real para Baudrillard, “produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

O pensador francês explica a ideia de simulacro como algo “nunca mais passível de ser trocado por real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto cujas referência e circunferência se encontram em lado nenhum” (BAUDRILLARD, 1991, p. 13). Entende-se que simulações e simulacros dizem respeito à mistura observada entre o real e suas formas de representação midiática, bem como as maneiras de se experimentar esta relação, dimensionada pela superabundância de imagens e pelo excesso de informações. Trechos como os arrolados acima ajudam a entender esta ligação e revelam a fonte dos argumentos trabalhados pelos irmãos Wachowski no filme *Matrix*, isto a despeito de se apreciar ou não a produção *hollywoodiana*.

Já no conceito de sociedade do espetáculo, resultante, para Debord, do alto grau de acumulação do capital, as imagens passariam a substituir o contato do homem com o homem e deste com o mundo, o que deixaria evidente uma espécie de falência da antiga ágora, a praça pública grega que sediava o contato social entre os indivíduos na Antiguidade. Para o ensaísta, o espetáculo consiste na multiplicação de ícones e imagens veiculadas pelos meios de comunicação, mas não se caracteriza por ser apenas um conjunto de imagens e sim “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14). É como se o espaço social fosse de repente substituído pelo espaço virtual dos meios de comunicação e pelo excesso de imagens produzidas por estes meios.

Basta lembrar que nunca foi tão fácil realizar compras sem ir ao mercado como nos dias de hoje. Televisão, *internet* e *smartphones* são exemplos de dispositivos que intermedeiam estas relações sociais (ir ao mercado) através de imagens. O mesmo se pode dizer sobre a transmissão de eventos culturais, esportivos, políticos etc. A sensação que se tem é que não parece ser mais necessário sair de casa para se ter acesso a esses acontecimentos, dada a presença maciça (massiva) da televisão em nossos dias. Mais uma vez, é possível recorrer ao significado alcançado pelos *reality shows* como forma de entender a força que a imagem adquire ao mediar as relações entre os homens e destes com o mundo. No artigo “Visibilidade e espetáculo” (KEHL, 2004, p. 141-161), do livro *Videologias: ensaios sobre a televisão*, Maria Rita Kehl explica um pouco a motivação do espectador, isolado socialmente, de um programa como o *Big Brother Brasil*: “O que interessa ao espectador fiel é a esperança de que a exibição, pela televisão, da banalidade de um cotidiano parecido com o seu, ponha

em evidência migalhas de brilho e de sentido que sua vida, condenada à domesticidade, não tem” (KEHL, 2004, p. 144).

Em suas investigações sobre a cultura de massa, Edgar Morin também percebe uma espécie de intermediação da experiência humana diante do mundo. Neste caso, o autor relaciona, além do cinema e da televisão, por excelência os meios de comunicação baseados na transmissão de imagens, uma série de materiais translúcidos que cumprem o mesmo papel de interposição entre homem e sociedade. Afirma o autor em *Cultura de massa no século XX* (1987):

O espectador tipicamente moderno é aquele que se devota à televisão, isto é, aquele que sempre vê tudo em plano aproximado, como na teleobjetiva, mas, ao mesmo tempo, numa impalpável distância; mesmo o que está mais próximo está infinitamente distante da imagem, sempre presente, é verdade, nunca materializada. Ele participa do espetáculo, mas sua participação é sempre pelo intermédio do corifeu, mediador, jornalista, locutor, fotógrafo, *cameraman*, vedete, herói imaginário.

Mais amplamente, um sistema de espelhos e de vidros, telas de cinema, vídeos de televisão, janelas envidraçadas dos apartamentos modernos, plexiglas dos carros Pullman, postigos de avião, sempre alguma coisa de translúcido, transparente ou refletidor nos separa da realidade física... Essa membrana invisível nos isola e ao mesmo tempo nos permite ver melhor e sonhar melhor, isto é, também participar. Com efeito, através da transparência de uma tela, da impalpabilidade de uma imagem, uma participação por olho e por espírito nos abre o infinito do cosmos real e das galáxias imaginárias.

Assim, participamos dos mundos à altura da mão, mas fora do alcance da mão. Assim, o espetáculo moderno é ao mesmo tempo a maior presença e a maior ausência. É insuficiência, passividade, errância televisiva e, ao mesmo tempo, participação na multiplicidade do real e do imaginário (MORIN, 1987, p. 74-75).

A interpretação de Morin sobre esta característica da cultura de massa destaca o isolamento que as intermediações causam aos indivíduos e o empobrecimento de sua relação com o mundo – “Nesse sentido poderíamos adiantar que as telecomunicações (digam elas respeito ao real ou ao imaginário) empobrecem as comunicações concretas do homem com seu meio” (MORIN, 1987, p. 75). No caso de um veículo como a televisão, de tamanha importância no quadro que vem sendo traçado, o isolamento constitui um dos aspectos mais marcantes por atingir o indivíduo no ambiente do lar. No livro *O monopólio da fala* (1981), que investiga a linguagem da TV, Muniz Sodré identifica esta especificidade do meio ao delinear um paralelo entre a recepção televisiva e o valor conferido aos compartimentos da casa em algumas telenovelas:

Um dado cultural não pode existir independentemente de sua situação característica de recepção ou de consumo. E a situação receptiva das mensagens televisivas é marcada pelo *espaço familiar*. A tevê interpela o espectador enquanto indivíduo-membro da comunidade familiar, reunida na parte da casa onde se concentra a atividade coletiva. Este modo de recepção se inscreve no sistema tanto na natureza como na qualidade dos conteúdos transmitidos. É sintomático que a telenovela brasileira – que já alcançou um índice notável de especificidade televisiva – tenha começado com dramas cuja “unidade de lugar” era a casa, acentuada em seus diferentes compartimentos: a alcova (*O direito de nascer*), a copa-cozinha (*Antônio Maria*), a sala-de-visitantes (*Beto Rockefeller*) etc. (SODRÉ, 1981, p. 57-58).

Este isolamento do indivíduo contemporâneo e o declínio da experiência humana diante do mundo estão no cerne das questões levantadas por Walter Benjamin quando aborda o fim da narrativa em seus textos “Experiência e pobreza” e “O narrador”. Pode-se considerar que os argumentos benjaminianos identificaram o início deste processo. No primeiro texto, o filósofo indaga:

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1985, p. 114)

Benjamin reconhece o progresso técnico como responsável pela miséria que acaba por se sobrepor à importância do homem em verbalizar suas experiências. Até mesmo os objetos transparentes analisados por Morin como elementos intermediadores da experiência humana no mundo já compareciam no ensaio do escritor alemão. Ele cita o compatriota Paul Scheerbart, escritor de cunho fantástico, e lembra a presença das casas de vidro, móveis e ajustáveis, em sua obra. “Será que homens como Scheerbart sonham com edifícios de vidro, porque professam uma nova pobreza?” (BENJAMIN, 1985, p. 117), se pergunta para, em seguida, ressaltar que os quartos das moradias burguesas do século XVIII eram repletos de vestígios que denotavam a intimidade de seus moradores. Trata-se de realidade que seria completamente diferente em edificações cujas paredes fossem transparentes, cenário em que vestígios e marcas pessoais estariam desvelados e não constituiriam mais segredos.

Em “O narrador”, Walter Benjamin expõe que a evolução das forças produtivas são as grandes responsáveis por expulsar a narrativa da esfera do discurso vivo quando do surgimento do romance e da informação jornalística. O escritor explica que o romancista, ao contrário do narrador, segrega-se e prescinde da tradição oral, aspecto caro à arte de narrar e que revela a importância da troca de experiências humanas (BENJAMIN, 1985, p. 201). Em

relação à informação, que, para ele, muitas vezes não apresenta mais exatidão que os relatos antigos, tem-se uma forma de relato que precisa ser plausível. Neste aspecto, ela é incompatível com a narrativa, que, frequentemente, recorre ao miraculoso (BENJAMIN, 1985, p. 203).

3.1 Declínio da visão direta da guerra

Comecei o capítulo argumentando sobre a dificuldade de se ver diretamente um show espetacular como o dos Rolling Stones nas areias de Copacabana devido ao gigantismo alcançado por eventos como este na atualidade. Naquela oportunidade, a falta da visão direta para grande parcela do público era suprida pela série de telões erguidos na orla. Sobretudo a partir do conflito entre os Estados Unidos e o Vietnã na década de 1960, também na guerra a visão direta passou a ser extremamente difícil. Em *Guerra e cinema* (1993), Paul Virilio comenta:

Em 1967 a Força Aérea americana utilizou vôos não pilotados para sobrevoar o Laos e transmitir informações aos centros da IBM instalados na Tailândia e no Vietnã do Sul. A partir de então, *não mais existe a visão direta*; em um espaço de 150 anos, o campo de tiro transformou-se em campo de filmagem, o campo de batalha tornou-se uma locação de cinema fora do alcance dos civis (VIRILIO, 1993, p. 23-24).

O espaço de 150 anos mencionado por Virilio refere-se à Batalha de Fleurus (1794), que contrapôs a França e as forças da Áustria e do Reino da Prússia. Esta guerra registrou, pela primeira vez, o uso de um balão como meio aéreo de observação de um campo de batalha. Desde então, ampliou-se muito a presença de dispositivos de captação de imagens nos campos de batalha. Como foi exposto no primeiro capítulo, na guerra do Vietnã, onde a imprensa desfrutou de liberdade ímpar, os meios de comunicação se encarregaram de irradiar as imagens do conflito para todo o mundo. Materializaram-se como nunca naquela ocasião os argumentos defendidos acima por Edgar Morin acerca do espectador moderno – aquele que tudo vê em plano próximo apesar da impalpável distância dos eventos. É interessante que sensação similar tenha sido revelada por José Hamilton Ribeiro em depoimento incluso em *O gosto da guerra* por ocasião da reedição do livro, em 2005:

A sensação que senti nos primeiros dias de Saigon – a de que guerra era uma coisa distante, e à noite – ouvi outro dia de uma pessoa que chegou do Iraque. Passou vários dias lá, completou negócios, assinou contratos, cumpriu compromissos e só ia saber da guerra à noite, na tevê a cabo.

Uma e outra impressão são ilusórias, por certo.

Eu não vi na hora, mas a guerra estava lá, com quanta dor! Como está no Iraque, com dor igual.

Além do fato de que o destino da Guerra do Vietnã teve a ver com a cobertura da imprensa, isto é, com o trabalho dos correspondentes – num mérito que se podia dizer individual de cada um –, há ainda duas constatações: 1) o fato de que, pela primeira vez, havia condições técnicas para a tevê operar na guerra (câmeras pouco pesadas, operáveis por equipe reduzida), e fez isso abundantemente, talvez até o exagero; 2) o fato de que, por questões de formalismo internacional, a guerra não ficou oficialmente (e inteiramente) na mão dos americanos (ou de outro país forte e organizado). Ficou por conta dos sul-vietnamitas e então, por uma razão ou por outra, a guerra correu meio solta, permitindo, como não se via antes e como dificilmente se verá depois, uma estranha e larga liberdade de imprensa (RIBEIRO, 2005, p. 107, grifos meus).

Parecem contraditórias as palavras de Ribeiro – “Eu não vi na hora, mas a guerra estava lá, com quanta dor!” –, sendo ele uma das vítimas da batalha. Mas percebe-se em seu relato a grande importância da televisão na representação da guerra. Em certa medida, esta sensação de distância em relação ao conflito está presente também no livro de Sérgio Dávila sobre a guerra no Iraque. Em um trecho, o jornalista da *Folha de S. Paulo* afirma:

Já que nosso tempo de conexão com a Internet era curto e muitas vezes precário (a telefonia por satélite é praticamente igual à do celular, só que dez vezes pior quando se trata de ligações não-completadas ou interrompidas), Vinicius (Torres Freire, secretário de redação da *Folha de S. Paulo*) passou a mandar ao final do dia um e-mail com os principais acontecimentos relacionados à guerra (DÁVILA, 2003, p. 99).

O secretário de redação do jornal aqui no Brasil, Vinicius Torres Freire, era quem mantinha Dávila e o fotógrafo Juca Varela a par de alguns dos acontecimentos mais importantes do conflito por *e-mail*. Mesmo estando em Bagdá, os jornalistas da *Folha* se nutriam, muitas vezes, de informações veiculadas por outros meios de comunicação. Grande parte desse material informativo era gerado por repórteres “enlistados”, aqueles que atuavam sob a guarda das tropas da coalizão. No livro *Iraque: a guerra pelas mentes*, Paula Fontenelle conta que havia 700 jornalistas nesta situação, a maior parte deles de veículos de comunicação dos EUA. Estes profissionais tinham que cumprir rígidas recomendações das forças armadas norte-americanas e britânicas em seu processo de apuração dos fatos. Fontenelle relaciona alguns tipos de informação que não podiam ser reveladas:

- a. Número de tropas, aviões e navios das unidades;
- b. Nomes e localização de instalações militares ou unidades. Imagens que as identifiquem não serão liberadas para veiculação na mídia;
- c. Informação sobre operações militares futuras, táticas e procedimentos;
- d. Nenhuma foto ou imagem de prisioneiros de guerra mostrando a face, etiqueta com nome ou qualquer elemento de identificação poderá ser tirada;
- e. Foto ou vídeo de operações de custódia ou entrevistas (FONTENELLE, 2004, p. 60).

Além dos “enlistados”, havia 180 jornalistas estrangeiros no Iraque quando do início da guerra (DÁVILA, 2003, p. 32). Este grupo estava sujeito às regras do governo iraquiano para realizar seu trabalho. Uma opção era atuar de forma independente, como fizeram algumas vezes os repórteres da própria *Folha*. No entanto, era um trabalho arriscado e não recomendado. As informações sobre a guerra produzidas no próprio Iraque resultaram, portanto, da atuação destes dois grupos de jornalistas (“enlistados” e independentes). Estando no Vietnã e em Bagdá, Ribeiro e Dávila, respectivamente, em vários momentos encontravam-se em “impalpável distância” dos conflitos.

Esta sensação de distância dos combates é diferente nos relatos de Euclides da Cunha e de Joel Silveira. Os dois jornalistas até se valem, em determinados momentos, de dispositivos que os separam da realidade física (mais uma vez lembrando as palavras de Edgar Morin), como é o caso da luneta e do binóculo presentes nos excertos que se seguem, mas eles gozavam de um acesso bem mais amplo aos episódios das guerras.

É uma cobertura externa – e Canudos, como um vastíssimo *Kraal* africano, pode durar mil anos, se o bombardeio e os incêndios não o destruírem breve. Tenho-a percorrido toda, de longe, cansado de acomodar a vista às lentes dos *binóculos*. Dois meses de bombardeio permanente não lhe destruíram a metade sequer das casas; somente uma análise mais demorada patenteia as ruínas que surgem num e noutro ponto, a própria construção rudimentar impedindo a irradiação eficaz das explosões das granadas. A bala atravessa violentamente, sem encontrar resistência, perfurando paredes estreitíssimas de argila, dez ou vinte casas e não as abala (CUNHA, 2009, p. 88-89, grifo meu).

Vejo, através da *luneta*, os nossos pracinhas agachados lá na frente, grupos aqui e ali rastejando em direção ao cume de onde atiram, com suas curtas e sinistras gargalhadas, as terríveis “lurdinhas” alemãs (SILVEIRA, 2005, p. 94, grifo meu).

Hoje à tarde, enquanto eu esperava que os “mineiros” livrassem o caminho das minas, vi quando a noite foi chegando aos poucos, lenta, completa, sobre o calado mundo do cemitério. O capitão Aldenor me levou até um ponto descoberto, lá no alto, de onde é possível divisar com o *binóculo* as novas posições nazistas. Aqui ao lado, está o cruel Soprassasso, já domado, mais

longe é Monte Castelo, também já nosso, e também o Monte Belvedere, que já não nos mete medo. Mas lá na frente, no vale do Panaro, espalham-se caminhos, montanhas e vales que ainda são deles (SILVEIRA, 2005, p. 124-125, grifo meu).

O tenente Pinheiro me levou até o seu observatório avançado, e me deu um *binóculo* potente e com ele fiquei, durante longos minutos, percorrendo a terra de ninguém. Vi uma ambulância nazista passar, rapidamente, pela estrada vermelha que corta, reta, os campos verdes. E vejo flores. Um silêncio de morte, o deserto se estendendo até as próximas fraldas, mas as flores rebentam aos turbilhões. Ali à direita, naquele pequeno bosque de plátanos, onde nossas patrulhas, nesta última semana, se têm chocado com os alemães, é possível que os crócalos e as cerejas estejam florindo sobre os cadáveres tedescos e brasileiros – que o chão de ninguém não permitiu ainda o enterro (SILVEIRA, 2005, p. 131-132, grifo meu).

O contraponto entre estes trechos e os depoimentos de José Hamilton Ribeiro e Sérgio Dávila torna evidente que os relatos das guerras por Euclides da Cunha e Joel Silveira surgem com tonalidades mais cruas e mais vivas. Essas características ficarão mais claras adiante, quando da análise dos textos que traçam cenas de batalhas reportadas pelos quatro jornalistas. De início, o que se percebe é uma ausência quase total deste tipo de relato nos livros de Dávila e Ribeiro.

Gradativamente, percebe-se a consolidação das explicações de Paul Virilio sobre o campo de batalha ir tornando-se um campo de filmagem alvo das lentes de fotógrafos e das câmeras cinematográficas e videográficas. O depoimento de Joel Silveira mostra a importância da fotografia aérea para as tropas brasileiras na constituição de imagens e mapas do território inimigo, como se verifica no seguinte trecho:

Os teco-tecos trazem também o resultado dos seus vôos de reconhecimento: fotografias de regiões e pontos atingidos pela artilharia, esconderijos inimigos, e quando emendadas uma à outra, numa fileira que toma toda uma parede, temos um outro mapa, mais vivo e sem falhas. Para o correspondente que chega à frente, o primeiro cuidado é empurrar a pequena porta desta sala aquecida e passar os olhos pelas informações que pendem dos ganchos metálicos. Aqui estão as histórias mais recentes, histórias de patrulhas, listas de feridos, mortos ou desaparecidos, quantidade de tiros disparados pela nossa artilharia ou pela artilharia inimiga, pontos atingidos aqui e lá, alguma progressão dos nossos infantés, novos campos de minas semeados etc. (SILVEIRA, 2005, p. 56).

A fotografia cumpre o papel de descortinar as frentes nazistas, tanto para o exército brasileiro como para os próprios correspondentes. Silveira menciona que, por meio dela, é possível a construção de um mapa – que se pode considerar como sendo já a “precessão dos simulacros”, descrita anteriormente por Baudrillard – com coordenadas, bandeirinhas e

círculos coloridos que serve de substituto ao olhar: “Este mapa enorme tem mil olhos, verdes, vermelhos, azuis, olhos disfarçados em números ou em cores, e todos eles estão muito abertos” (SILVEIRA, 2005, p. 57). O jornalista relata mais adiante em seu livro a importância deste mapeamento por fotografias ao revelar a posição do canhão nazista identificado pelo número 170, com alcance de 30 a 32 metros e que vinha causando destruição entre as tropas brasileiras.

Mas aconteceu o fundamental: o teco-teco desceu trazendo filmes novos. Os filmes foram revelados e as cópias aumentadas ao máximo. Durante toda a noite, os técnicos brasileiros se debruçaram sobre as fotografias, à cata do 170. E o 170 apareceu bem ali, numa rampa de montanha, camuflado sob uma rede como a dos pescadores. Seria ele? Outras fotografias foram trazidas e comparadas. Seria ele? (SILVEIRA, 2005, p. 64)

A transformação do campo de batalha em verdadeiro campo de locação de imagens traz um agravante para a produção dos relatos de guerra, que é exatamente a mistificação que essas tecnologias podem causar quando intencionalmente manipuladas. José Hamilton Ribeiro chama a atenção para este aspecto da cobertura jornalística de conflitos armados ao focar sua análise na captação de imagens feita pelo cinema e pela TV:

Vai uma distância muito grande entre o que a tevê mostra (ou o cinema) e a realidade de uma guerra. A tevê e o filme reúnem episódios, editam, põem ritmo, enfiam música e efeitos especiais, e no fim, o que foi uma coisa monótona e arrastada – como a Guerra do Vietnã –, acaba um espetáculo glamoroso o suficiente (se não falso o suficiente) para ganhar estatuetas do Oscar e Leões de Cannes (RIBEIRO, 2005, p. 107).

Um episódio narrado por Sérgio Dávila em *Diário de Bagdá* ilustra o modo como essas mistificações podem ocorrer. No dia 9 de abril de 2003, o exército norte-americano teve a chance de produzir o ícone visual que simbolizaria sua vitória na guerra contra o Iraque. Direto da praça Al-Firdos (“O Paraíso”), em Bagdá, as redes de TV transmitiram ao vivo, para todo o mundo, as imagens da derrubada da estátua de Saddam Hussein pelas tropas americanas, que finalmente chegavam à capital iraquiana. Antes do ato simbólico, um *marine* norte-americano, o capitão Edward Chin, colocou uma bandeira dos EUA no rosto de Saddam, substituída logo depois, sob vaias, pela bandeira do Iraque (DÁVILA, 2003, p. 109).

O ato repercutiu mal na interpretação de boa parte da cobertura jornalística mundial. Aquela atitude seria um ato falho que denunciaria a real intenção de os EUA invadir o país e não de libertá-lo de uma ditadura que produziria armamentos de destruição em massa,

conforme a diplomacia do governo norte-americano esforçou-se por fazer o mundo acreditar nos momentos que antecederam a invasão. Mas o que quase escapou foi o significado premeditado do ato. A bandeira americana pendurada sobre o rosto do líder iraquiano era a mesma que estava hasteada no Pentágono em 11 de setembro de 2001 (DÁVILA, 2003, p. 109), dia do atentado em que um dos aviões foi direcionado sobre o centro burocrático da segurança americana.

O exército dos EUA tentou imprimir a ideologia americana de forma dissimulada a um acontecimento que, notoriamente, simbolizaria o fim da guerra. A cobertura desse evento histórico por parte da mídia, e sua transformação em narrativa, auxiliaria essa estratégia. Foi emblemático o fato de que as imagens veiculadas em todo o mundo mostravam uma praça lotada por iraquianos que vibravam com a derrota do regime de Saddam. Como registrou o próprio Sérgio Dávila, e também a pesquisadora Paula Fontenelle, eram imagens manipuladas por cinegrafistas que, para retratar a “multidão” de iraquianos, enquadravam o menor espaço possível ao redor da estátua (DÁVILA, 2003, p. 109; FONTENELLE, 2004, p. 70). “Bagdá caiu para as TVs do mundo inteiro antes que a maioria dos iraquianos soubesse que já mudara de governo” (DÁVILA, 2003, p. 109), escreve o correspondente em seu livro¹⁹. O declínio da visão direta dos episódios da guerra também se presta a atos de mistificação.

3.2 Política e espetáculo

“Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13). A frase que termina o primeiro aforismo de *A sociedade do espetáculo* dá a senha para a compreensão da sociedade descrita por Guy Debord. No livro, o escritor trabalha a ideia de que as sociedades dominadas pelas modernas condições de produção, pelo acúmulo crescente do capital – “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1997, p. 25) – e pela presença massiva dos meios de comunicação formam um contexto onde o espetáculo torna-se a maneira de ser da própria sociedade do consumo. Esse o aspecto mais perceptível do fenômeno, mas o espetáculo também está presente nos ritos e acontecimentos políticos, religiosos e nos próprios hábitos sociais, com destaque para o ato do

¹⁹ Segundo o relato de Sérgio Dávila, a contagem das pessoas presentes naquele dia na praça Al-Firdos obedecia a seguinte relação: 150 jornalistas para 50 soldados para 50 bagdalis (DÁVILA, 2003, p. 109).

consumo, conforme interpreta Arbex Júnior em *Showrnlismo: a notícia como espetáculo* (ARBEX JÚNIOR, 2001, p. 69).

A sociedade do espetáculo é percebida como o resultado da confluência entre os poderes político, econômico e midiático (este último importante por ser o canal pelo qual fluem as imagens de maneira desenfreada nessa sociedade) – “o espetáculo nada mais é do que o sentido da prática total de uma formação econômico-social, o seu emprego do tempo. É o momento histórico que nos contém” (DEBORD, 1997, p. 16). Em meio a isso, resta o homem isolado, anônimo e infeliz, perdido na massa de consumidores, na qual as relações sociais surgem sempre intermediadas pelas imagens pulverizadas pela mídia. É o que se pode depreender do termo “separação consumada”, cunhado pelo pensador francês e que nomeia o primeiro capítulo de sua obra. Há separação entre os indivíduos (isolados na sociedade) e entre os mundos (das imagens e real), que, ao final, confundem-se no espetáculo. Percebe-se este aspecto pelo trecho abaixo:

No espetáculo, uma parte do mundo *se representa* diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas os reúne *como separado* (DEBORD, 1997, p. 23).

Do excerto é possível inferir a força da mídia como centro irradiador da representação de parte do mundo no sentido de tornar esta representação até mesmo superior ao próprio mundo que é representado. Esta ideia confirma o que o escritor registra algumas páginas antes em seu livro ao destacar a importância da questão da imagem e da aparência nessa sociedade:

O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência (DEBORD, 1997, p. 16-17).

Muitas das abordagens do teórico francês acerca da sociedade do espetáculo podem dialogar com o conceito de indústria cultural exposto por Adorno e Horkheimer no ensaio “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas” (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 159-204). Neste texto, os autores alemães atentavam para uma degeneração das artes e para a homogeneização das manifestações e relações sociais, o que ocorria em um contexto de consolidação do domínio do liberalismo econômico. A tese era a de que, no âmbito da indústria cultural, estabelecida nas sociedades capitalistas, a obtenção do lucro surgia como

um dos principais objetivos. E os produtos culturais, como os filmes veiculados nos cinemas e as programações transmitidas nas rádios, eram o resultado de indústrias cujo objetivo constituía-se em satisfazer necessidades – sendo o público sinônimo de consumidor – com produtos estandardizados (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 159-160). Apelava-se assim para a produção em obediência a fórmulas de sucesso comercial.

Maria Rita Kehl, em “O espetáculo como meio de subjetivação” (KEHL, 2004, p. 43-62), também publicado no livro *Videologias*, vê o espetáculo como consequência da expansão da indústria cultural ocorrida com a ajuda da televisão: “Da indústria cultural à sociedade do espetáculo, o que houve foi um extraordinário aperfeiçoamento técnico dos meios de se traduzir a vida em imagem, até que fosse possível abarcar toda a extensão da vida social” (KEHL, 2004, p. 44).

Como se sabe, em 1947, quando os frankfurtianos publicaram seu texto, a televisão era uma mídia recém-surgida e encontrava-se longe de conhecer a projeção e as possibilidades técnicas com que passaria a contar a partir da segunda metade do século passado. Daí a sucinta referência a esse meio no ensaio de Adorno e Horkheimer. A menção à televisão ocorre em apenas dois momentos: quando os autores, no intuito de exemplificar as características deste meio de comunicação, explicam que a TV tendia a uma síntese do rádio e do cinema e que suas “possibilidades ilimitadas” prometiam intensificar o “empobrecimento dos materiais estéticos” (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 162-163); e, em mais uma comparação, quando informam que a televisão demonstrava um caminho promissor no sentido de, como o rádio, também ser fornecida a domicílio (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 198). Com a oferta ainda incipiente da TV na sociedade observada pelos dois críticos, cabia ao cinema a responsabilidade pela duplicação do mundo:

A velha experiência do espectador cinematográfico para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo acabado de ver – pois que este quer precisamente reproduzir de modo exato o mundo perceptivo de todo dia – tornou-se o critério da produção. Quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de suas técnicas, tanto mais fácil fazer crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema. Desde a brusca introdução da trilha sonora o processo de reprodução mecânica passou inteiramente ao serviço deste desígnio. A vida, tendencialmente, não deve mais poder se distinguir do filme. Enquanto este, superando de fato o teatro ilusionista, não deixa à fantasia e ao pensamento dos espectadores qualquer dimensão na qual possam – sempre no âmbito da obra cinematográfica, mas desvinculados de seus dados puros – se mover e se ampliar por conta própria sem que percam o fio e, ao mesmo tempo, exercita as próprias vítimas em identificá-lo com a realidade. A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos,

desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas faculdades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada se exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, por outro lado é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que, rapidamente, se desenrolam à sua frente (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 164-165).

Por outro lado, pode-se considerar que seja a consolidação da televisão o motivo do lugar de destaque ocupado pela imagem na teoria de Guy Debord. Kehl analisa essa influência até mesmo no nível do texto: prolixo, cerrado e argumentativo nos críticos alemães e aforismático e fragmentário no autor francês (KEHL, 2004, p. 45). O fato é que a televisão, veículo onipresente, por excelência da esfera privada, do cotidiano, substituiu em parte o espaço público urbano pelo espaço virtual da telinha, mediando a relação do indivíduo com o social. O espetáculo nasce assim como um estágio a suceder o processo de dominação econômica do homem:

O espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ele nada mais é que a economia desenvolvendo-se por si mesma. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores (DEBORD, 1997, p. 17-18).

Debord desenvolve a relação espetáculo-economia e demonstra sua consequência na vida social. A realização humana sai de uma situação de “ser” para “ter” e, depois, de “ter” para “parecer”. Em sua visão, a primeira fase do domínio da economia sobre a vida social trouxe uma degradação do “ser” para o “ter” na maneira de como se define toda realização humana (DEBORD, 1997, p. 18). Na segunda fase, em que “a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia” (DEBORD, 1997, p. 18), há uma mudança generalizada do “ter” para o “parecer”. Negrini e Augusti interpretam que esta passagem deixa entrever que a aparência da mercadoria no ato do consumo torna-se fundamental, uma vez que é ela que vai atrair a contemplação do público e fazer com que ele se decida pela sua aceitação: “É a imagem colocada a serviço do capitalismo” (AUGUSTI; NEGRINI, 2013, p. 4).

Jean Baudrillard traça uma análise do hipermercado que se assemelha aos argumentos de Debord em relação a este domínio da aparência. Ele vê na disposição deste tipo de mercado, sobretudo em um país tipicamente capitalista como os Estados Unidos, uma simulação – pela força/imagem dos produtos e serviços, e de sua disposição espaço-temporal – da própria vida social.

O hipermercado é já, para além da fábrica e das instituições tradicionais do capital, o modelo de toda a forma futura de socialização controlada: retotalização num espaço-tempo homogêneo de todas as funções dispersas do corpo e da vida social (trabalho, tempos livres, alimentação, higiene, transportes, *media*, cultura); retranscrição de todos os fluxos contraditórios em termos de circuitos integrados; espaço-tempo de toda uma simulação operacional da vida social, de toda uma estrutura de *habitat* e de tráfego. Modelo de antecipação dirigida, o hipermercado (sobretudo nos Estados Unidos) preexiste à aglomeração; é ele que provoca a aglomeração enquanto que o mercado tradicional estava no coração de uma cidade, local onde a cidade e o campo vinham conviver em conjunto. O hipermercado é a expressão de todo um modo de vida do qual desapareceram não apenas o campo mas também a cidade, para dar lugar à “aglomeração” – *zoning* urbana funcional inteiramente sinalizada, da qual é o equivalente, o micromodelo no plano do consumo. Mas o seu papel ultrapassa de longe o “consumo” e os objectos já não têm aí realidade específica: o que é preponderante é a sua disposição social, circular, espectacular, futuro modelo das relações sociais (BAUDRILLARD, 1991, p. 99).

No contexto da sociedade do espetáculo, as imagens adquirem *status* de seres reais. A mídia (ou as diferentes mediações especializadas) é o canal perfeito a permitir a representação, fundamental nessa sociedade, e define a visão como o sentido privilegiado. No livro *Sobre a televisão* (1997), Pierre Bourdieu comenta que, atualmente, até os manifestantes que querem que suas manifestações de protesto alcancem eficácia devem levar em consideração um veículo como a televisão. É “preciso cada vez mais produzir manifestações para a televisão, isto é, manifestações que sejam de natureza a interessar às pessoas de televisão” (BOURDIEU, 1997, p. 30).

O destaque que a TV dá às fantasias e máscaras de grupos que protestam, contra ou a favor de algum tema ou causa específica, cumpre o que o ensaísta chama de “ocultar mostrando” – “mostrando o que é preciso mostrar, mas de tal maneira que não é mostrado ou se torna insignificante, ou construindo-o de tal maneira que adquire um sentido que não corresponde absolutamente à realidade” (BOURDIEU, 1997, p. 24). Trata-se de processo ideológico pelo qual o jornalista constrói o fato que será veiculado. Conforme o pensador, os “jornalistas têm ‘óculos’ especiais a partir dos quais vêem certas coisas e não outras: e vêem de certa maneira as coisas que vêem. Eles operam uma seleção e uma construção do que é selecionado” (BOURDIEU, 1997, p. 25). Para ele, essa é uma das principais características da televisão.

Opinião similar desenvolve Muniz Sodré em *O monopólio da fala*. Ao referir as manifestações norte-americanas contra a guerra no Vietnã nos anos 1970, o autor expõe sua convicção de que elas ocorriam em acordo com um modelo adaptado à difusão pela mídia. Para isso concorriam os gestos, os rostos e a excentricidade das roupas dos grupos de

protesto: “Era como se já fossem organizadas em função da exuberante transmissão televisiva ou das fotografias coloridas das revistas” (SODRÉ, 1981, p. 32). Além disso, na avaliação de Sodré, o valor de exibição das manifestações naquela ocasião apresentava mais uma “eficácia consumística”, conforme os “modelos espetacularizantes da cultura metropolitana vigente”, do que uma autêntica “virulência política” (SODRÉ, 1981, p. 33).

Nos protestos que tomaram as ruas de várias cidades brasileiras em meados de 2013 e também no início de 2015, foi possível identificar, entre os mais diferentes grupos de manifestantes, a adoção de algumas estratégias e procedimentos de ação que, a exemplo dos argumentos estabelecidos por Bourdieu e Sodré, tinham por objetivo igualmente chamar a atenção, principalmente das câmeras de TV. Bonecos, cartazes, faixas estendidas em prédios e máscaras²⁰ também pareciam se encaixar como luva para produzir imagens-clichê padronizadas para o veículo televisão. Não obstante, os protestos no Brasil também foram marcados por movimentos de parte dos protestantes que chegaram a impedir o trabalho de repórteres de televisão, principalmente o das equipes da Rede Globo. Profissionais dessa empresa de comunicação, em várias ocasiões, até mesmo nos protestos realizados no exterior, como em Londres, foram identificados e interpelados por trabalharem para um veículo pertencente a uma organização que apoiou a ditadura militar no país²¹. O famoso bordão “O povo não é bobo, abaixo a Rede Globo” foi entoado inúmeras vezes naqueles dias.

A mídia confirma assim a visão como o sentido privilegiado na sociedade do espetáculo²², mesmo com a ressalva de Guy Debord de que o espetáculo não pode ser identificado simplesmente pelo olhar:

²⁰ Durante os protestos no Brasil, e como ocorre em manifestações desse tipo pelo mundo, foi onipresente a máscara do personagem principal da história em quadrinhos *V de vingança*, de Alan Moore, que estiliza o rosto de Guy Fawkes, o soldado inglês católico que participou da Conspiração da pólvora (1605). O propósito deste movimento foi assassinar o rei protestante Jaime VI e I – que governava em regime de união pessoal a Escócia, como Jaime VI, e a Inglaterra e a Irlanda, pela União das Coroas, como Jaime I – e todos os membros do congresso por meio da explosão do Parlamento do Reino Unido durante uma sessão. A intenção de Fawkes era iniciar um levante católico.

²¹ Em editorial publicado no dia 31 de agosto de 2013, as Organizações Globo admitiram pela primeira vez o apoio ao golpe militar de 1964 e que isto teria sido um erro. O texto está disponível no endereço <http://oglobo.globo.com/brasil/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604>.

²² Em *Vida e morte da imagem* (1993), Régis Debray traça um histórico da imagem no mundo ocidental e mostra como a visão já se constituía como sentido privilegiado nas antigas civilizações egípcia e grega e como ela mantinha estreita ligação com a morte. Entre os egípcios, os ricos materiais que adornavam as criptas ficavam longe do olhar dos vivos e tinham por objetivo “(...) ajudar os defuntos a prosseguirem suas atividades normais (...)” (DEBRAY, 1993, p. 22). Na Grécia, vida e visão eram praticamente confundidas. Debray lembra que, “para um antigo grego, viver não é respirar, como para nós, mas ver; e morrer é perder a vista. Nós dizemos ‘seu último suspiro’; quanto a eles, ‘seu último olhar’. Pior do que castrar seu inimigo era vazar-lhe os olhos. Édipo, um morto com vida. Eis aí realmente uma estética vitalista. Com toda a certeza, mais do que a egípcia. Surpresa: aqui também, o óbito governa. *Ídolo* vem de *eidolon* que significa fantasma dos mortos, espectro e, somente em seguida, imagem, retrato. O *eidolon* arcaico designa a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de uma sombra imperceptível, seu duplo, cuja natureza tênue, mas ainda corporal, facilita a figuração plástica” (DEBRAY, 1993, p. 23).

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não pode ser identificado pelo simples olhar, mesmo que este esteja acoplado à escuta. Ele escapa à atividade do homem, à reconsideração e à correção de sua obra. É o contrário do diálogo. Sempre que haja representação independente, o espetáculo se reconstitui (DEBORD, 1997, p. 18).

Em suas considerações, Debord assinala duas formas, que identifica como sucessivas e rivais, do poder espetacular: a concentrada e a difusa (DEBORD, 1997, p. 42). A forma concentrada floresceu sob os regimes capitalistas burocráticos e de culto a personalidades ditatoriais, nas quais as ideologias eram concentradas (DEBORD, 1997, p. 42-43). A forma difusa surgiu pelo mercado, com a variada gama de bens de consumo colocada à disposição de uma massa de assalariados nas democracias burguesas – característica do mundo americanizado (DEBORD, 1997, p. 43-44). Portanto, para o autor, o espetáculo brindava tanto o mundo capitalista quanto os países de regimes de força (DEBORD, 1997, p. 172).

3.2.1 O espaço, o ambiente e a ambientação no relato

Um bom exemplo do poder espetacular concentrado se encontra nas descrições de Joel Silveira do Palazzo di Venezia, onde Benito Mussolini exercitava sua *mise-em-scène* fascista, pois, apesar da incipiente televisão²³, o culto à personalidade cultivado pelo *duce* se traduzia na criação de imagens em benefício dos ritos do poder (SILVEIRA, 2005, p. 163). Como ocorria também no nazismo, a arquitetura assumia enorme importância na composição do regime fascista, criando verdadeiros cenários para o desempenho do líder italiano. É interessante o contraponto engendrado por Silveira entre o que ele imagina em relação ao funcionamento do palácio na época de Mussolini e o reflexo, na construção, da decadência do regime após a invasão da Itália pelas forças aliadas. Significativo também é o fato de que os então responsáveis pelo palácio haviam substituído as imagens dos fascistas por telas de

²³ Ainda que a televisão fosse um veículo de comunicação no início de sua trajetória, o cinema foi amplamente utilizado como meio provedor de imagens na Itália. Assim como a Alemanha nazista, o fascismo italiano percebeu o papel político que a sétima arte poderia exercer e não duvidou em apoiá-lo. No governo de Mussolini foram criados instrumentos importantes de produção e divulgação cinematográficas, como o complexo industrial Cinecittà, o festival internacional de cinema Amostra de Veneza e o Centro Sperimentales di Cinematografia (MOJICA *et al.*, 1997, p. 199).

vários pintores famosos, principalmente os italianos. O relato do jornalista, sintomaticamente, se intitula “O camarim de Mussolini” (SILVEIRA, 2005, p. 163-165):

Posso vê-lo agora (o Palazzo di Venezia) livre da *mise-en-scène* fascista: é uma casa acabada e cinzenta, os lados compridos como muros. Há centenas de janelas, na frente e nos oitões, e bem no centro, como um olho aberto para o Foro Itálico, o balcão onde o cômico *duce* arengava para *carabinieri* e fascistas (SILVEIRA, 2005, p. 163).

Por detrás do balcão, fica a sala Mapa-múndi, comprida e imponente, e lá no fundo, até meses atrás, o *duce* despachava, sobre uma comprida mesa negra, sua volumosa correspondência de pretenso próximo dono do mundo. Para quem entra no palácio e pretende chegar até a Mapa-múndi, há um longo caminho a percorrer: há uma escada larga e estirada, há um *hall* majestoso e há ainda quatro ou cinco salas forradas de mármore, compridas e somente ornamentadas com bustos de cavalheiros ilustres – Mussolini tinha aqui um busto imponente. No piso de sua sala de trabalho, a maior de todas, Benito mandou gravar no mármore central um enorme *fascio* negro e uma data qualquer da “era fascista”. É a única lembrança do fascismo que ainda resta no Palazzo di Venezia.

Toda a *mise-en-scène* foi posta abaixo – bandeiras, *carabinieri*, couraçados, guardas de honra e de segurança etc. –, e há mais de dois meses as compridas salas estão repletas de quadros famosos. Em vez de *podestà* há telas de Rafael, Ticiano, Rubens, Da Vinci, Tintoretto, Velasquez, Michelangelo, todos os maiores. Não sei se por coincidência ou de propósito, bem no lugar onde ontem era a mesa de Mussolini, os organizadores da exposição colocaram uma enorme tela, parece que de Ticiano, onde aparece, em primeiro plano, um cachorro São Bernardo que nos olha com o mais desgraçado dos olhares, como se alguém lhe tivesse pisado na cauda.

Diante de nós, no balcão, se estende a larga Via dell’Impero, uma avenida construída pelos fascistas e que, segundo Mussolini, representava o caminho aberto à Roma fascista para a conquista de suas antigas glórias. A rua foi rasgada logo depois da difícil conquista da Abissínia, mas curtas e efêmeras foram as conquistas do *duce*. Aqui nesta via empacou o Exército que pretendia conquistar a Albânia e a Grécia. Hoje, em vez de *legionari* prenhes de vitória, passeiam por ela soldados e oficiais aliados em gozo de licença, porque a orgulhosa e ridícula Roma fascista está transformada, para os soldados que estão ganhando esta guerra, apenas numa cidade de relíquias e turismo (SILVEIRA, 2005, p. 164).

Para se fruir o relato de Silveira em toda sua representatividade é necessário lançar mão de alguns operadores de leitura mencionados por Arnaldo Franco Junior no texto “Operadores de leitura da narrativa” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 33-56). Nos estudos acadêmicos, estes operadores são conceitos-chave que auxiliam o desenvolvimento de análises e interpretações do texto narrativo (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 33). Entre eles, encontram-se aqueles que se ocupam do “espaço”, do “ambiente” e da “ambientação” construídas pelo autor do relato. Franco Junior explica da seguinte forma estes operadores:

Espaço – O espaço compreende o conjunto de referências de caráter geográfico e/ou arquitetônico que identificam o(s) lugar(es) onde se desenvolve a história. Ele se caracteriza, portanto, como uma referência material marcada pela tridimensionalidade que situa o lugar onde personagens, situações e ações são realizadas;

Ambiente – O ambiente é o que caracteriza determinada situação dramática em determinado espaço, ou seja, ele é o resultado de determinado quadro de relações e “jogos de força” estabelecidos, normalmente, entre as personagens que ocupam determinado espaço na história. O ambiente é, portanto, o “clima”, a “atmosfera” que se estabelece entre as personagens em determinada situação dramática. Conforme o conflito dramático se desenvolve a partir das ações das personagens, o quadro relacional estabelecido entre elas muda, alterando a situação dramática e, portanto, o ambiente. Um mesmo espaço pode, portanto, apresentar diversos ambientes;

Ambientação – a ambientação compreende a identificação do modo como o ambiente é construído pelo narrador e, portanto, ela identifica também o trabalho de escrita do autor do texto, as escolhas que ele faz para construir deste ou daquele modo os ambientes (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 45-46).

No relato de Silveira é possível perceber a construção tanto de um “espaço” como de uma “ambientação”. A descrição do Palazzo di Venezia, por exemplo, é feita com informações que marcam sua tridimensionalidade: “(...) é uma casa acabada e cinzenta, os lados compridos como muros. Há centenas de janelas, na frente e nos oitões, e bem no centro, como um olho aberto para o Foro Itálico, o balcão onde o cômico *duce* arengava para *carabinieri* e fascistas (...)”. São referências de caráter arquitetônico que marcam para o leitor o lugar onde Mussolini fazia seus discursos.

Como um parêntese à análise sobre o texto de Silveira, pode-se exemplificar de maneira muito clara a estratégia textual de construção de um “espaço” puro através de Euclides da Cunha:

O terreno vai-se pouco a pouco modificando, as catingas tornam-se mais altas numa passagem franca para cerrados e o terreno mais movimentado. Encontramos as primeiras rampas fortes da estrada. Do meio do caminho, perto da Lagoa de Cima, começa-se a avistar, belíssima, fechando o horizonte para nordeste, a Serra de Monte Santo. Predominam na flora novos espécimes; começam a aparecer em maior número os angicos de folhas miúdas e porte elegante, as baraienas altas, as caraíbas de folhas lanceoladas e cassuquingas de cheiro agreste e agradável. A três quilômetros de Quirinquinquá o terreno granítico aflora dominando a constituição do solo. A rocha tem para mim um aspecto novo; está cavada em muitos pontos em caldeirões de grandeza variável, nos quais se acumulam as águas da chuva. São reservatórios providenciais. Estão todos toscamente cobertos: algumas pedras sobre paus dispostos paralelamente (CUNHA, 2009, p. 81).

Observa-se que, para o autor, a intenção neste trecho é a de meramente expor para o leitor as características físicas do agreste no percurso entre os povoados de Cansanção e

Quirinquiná. Euclides se deslocava em direção a Canudos e, como fica patente em diversos momentos de seu relato, põe-se a fornecer informações sobre o aspecto geográfico, da flora e da geologia do terreno. O objetivo é dotar o leitor da capacidade de visualizar o espaço por meio de referências que identificam o lugar que o relato abrange. Para isso concorrem dados como o avistamento da Serra de Monte Santo, que fecha o horizonte para o nordeste, o terreno granítico que domina o solo a três quilômetros de Quirinquiná e a aparência da flora – “(...) baraienas altas, as caraíbas de folhas lanceoladas e cassuquingas de cheiro agreste e agradável”.

Retomando a análise do texto de Joel Silveira, nota-se no segundo trecho de seu relato, além da mera construção de um espaço, com a descrição de elementos que compõem o acabamento e a decoração interna do Palazzo di Venezia, também a elaboração de uma “ambientação”. Neste caso, o jornalista escolhe construir de certa maneira os ambientes (situação dramática em determinado espaço) para sugerir ao leitor o fracasso da aventura fascista na guerra. São exemplos disso a forma como os organizadores da exposição dos quadros dentro do palácio escolheram a obra que retrata um cachorro São Bernardo – “(...) como se alguém lhe tivesse pisado na cauda” – para adornar o espaço onde ficava a mesa de Mussolini e a Via dell’Impero, construída para sediar as conquistas da Itália, mas que, naquele momento, era frequentada por soldados e oficiais aliados em descanso. Na construção textual de Silveira, tanto a localização estratégica do quadro com o cachorro São Bernardo, cuja identificação com o *duce* é clara, como a situação da avenida de Roma servem para ambientar a derrocada das intenções fascistas com a guerra, bem como confrontar o orgulho de Mussolini.

Neste outro trecho, Joel Silveira utiliza-se de expediente semelhante ao construir um “espaço” concomitantemente com uma “ambientação”. Mas, além disso, é possível identificar também a elaboração de um “ambiente”.

Durante alguns instantes ficamos ali parados, as botas enterradas na neve. Lá na frente, o poste inclinado, no qual o bombardeio da véspera emaranhou doidamente os fios, é assim como o marco divisório entre o nosso mundo e o mundo inimigo – duas coisas que de forma alguma poderão ser confundidas. O capitão Ayrosa acende um cigarro, me oferece. Não fumo. Há um ruído de avião voando muito alto, mas não adianta olhar para cima, pois não existe céu. Somente quando o vento frio e mais forte abre uma brecha na fumaça, podemos enxergar, por poucos minutos, as árvores descamadas pelo inverno e pelos obuses (SILVEIRA, 2005, p. 49-50).

Apesar de relativamente curto, percebe-se no excerto a construção de um “espaço” através de informações como as características do poste inclinado pelo bombardeiro, que divide os territórios ocupados pelos brasileiros e as tropas inimigas, a não visibilidade do céu, provocada pelo inverno, e as árvores feridas pelas peças de artilharia que se entrevia quando o vento soprava mais forte. É perceptível também o “ambiente” proposto por Silveira, pois naquele espaço fica caracterizada uma situação dramática, configurada pela tensão estabelecida pela relação do jornalista com o capitão Ayrosa por estarem próximos ao marco divisório entre as linhas de frente do exército brasileiro e das forças nazistas – “(...) duas coisas que de forma alguma poderão ser confundidas”.

A “ambientação”, que identifica a estratégia seguida por Silveira para construir o “ambiente”, fica clara pela presença no relato de elementos que contribuem para a criação da tensão. O poste, cujos fios apresentam-se “doidamente” emaranhados pelos bombardeios, é um marco visual que serve de aviso de perigo para os soldados brasileiros. Da mesma forma, o ruído de avião, a inexistência do céu e a fumaça que o vento vez por outra dissipa contribuem para a criação de um ambiente sombrio, que revela insegurança.

Recorrendo mais uma vez à obra de Euclides da Cunha para se fazer um contraponto, pode-se reconhecer inúmeros trechos de construção de um “espaço” pura e simplesmente. O próximo excerto exemplifica esta tendência ao expor o momento em que o jornalista avista pela primeira vez o povoado de Canudos.

... E vingando a última encosta divisamos subitamente, adiante, o arraial imenso de Canudos.

Refreei o cavalo e olhei em torno.

É extraordinário que os que aqui têm estado e escrito ou prestado informações sobre esta campanha, nada tenham dito ainda acerca de um terreno cuja disposição topográfica e constituição geológica são simplesmente surpreendedoras.

As inúmeras colinas que se desdobram em torno da cidadela sertaneja, todas com a mesma altitude quase e dando, ao longe, a ilusão de uma campina unida e vasta, alevantam-se dentro de uma elipse majestosa de montanhas. Olhando para a direita, avultam as cumeadas da Canabrava, Poços de Cima e Cocorobó, ligando-se à esquerda com as do Calumbi, Cambaio e Caipã – infletindo a Leste e a Oeste uma curva amplíssima e fechada, com o eixo maior de doze léguas e um menor, de nove, traçando uma elipse perfeita.

Dentro dela estende-se a região caótica, irregularmente ondulada, em cujo centro, aproximadamente, se ergue Canudos.

O arraial não se distingue prontamente, ao olhar, como as demais povoações; falta-lhe a alvura das paredes caiadas e telhados encaixados.

Tem a cor da própria terra em que se erige, confundindo-se com ela na mesma tinta de um vermelho carregado e pardo, de ferrugem velha e, se não existissem as duas grandes igrejas à margem do Vasa Barris, não seria percebida a três quilômetros de distância.

Alevanta-se sobre oito ou nove colinas, suavemente arredondadas umas, terminando outras em rampas fortíssimas.

Visto de alguma distância, porém, parece uma cidade plana, mais abrigada, à direita, pelos acidentes um pouco mais fortes do solo, da Favela à Fazenda Velha, se ligam à última trincheira fechando a estrada do Cambaio, circumurando-o, em parte, a cavaleiro do vale profundo do Vasa Barris que segue a mesma direção.

Do alto da trincheira “Sete de Setembro”, erguida num contraforte avançado do morro da Favela, quem observa tem impressão inesperada de achar-se ante uma cidade extensa, dividida em cinco bairros distintos e grandes, revestindo inteiramente o dorso das colinas.

É um quadro surpreendente, o deste acervo incoerente de casas – todas com a mesma feição e a mesma cor, compactas e unidas no centro de cada um dos bairros distintos, esparsas e militarmente dispostas em xadrez nos intervalos entre eles.

Não há propriamente ruas, que tal nome não se pode dar às vielas tortuosas, cruzando-se num labirinto inextrincável – e as duas únicas praças que existem, excetuada a das igrejas, são o avesso das que conhecemos: – dão para elas os fundos de todas as casas; são um quintal em comum.

À esquerda da linha definida pelo observador e a parede anterior da igreja nova, acha-se a parte rica – casas de telhas avermelhadas e de aparência mais correta, um tanto maiores que as demais e mais ou menos alinhadas num arremedo de arruamento. Estendendo-se em torno destas, apresentam-se, numerosíssimas e como feitas por um único modelo, as casinhas que constituem a maior parte do *clan* de Antônio Conselheiro.

Feitas de pau-a-pique e divididas em três compartimentos, no máximo, são como que uma paródia grosseira da antiga casa romana: – um átrio que é a um tempo a cozinha, sala de jantar e de recepção, um vestíbulo estreito em algumas, e uma alcova. Cobertas de uma camada de cerca de quinze centímetros de barro, lembram neste ponto as casas dos gauleses de César. Os nossos rudes patrícios têm, porém, um material mais apropriado nas placas largas da rocha predominante da região, que ainda quando decomposta conserva a estratificação primitiva. Assentam-nas sobre as folhas resistentes de *içó* (CUNHA, 2009, p. 87-88).

Neste relato, a intenção de Euclides é a de fornecer ao leitor os pormenores da cena presenciada. Já de início, ele registra sua surpresa pelo fato de que outros que estiveram presentes naquele local com a função de escrever ou prestar informações sobre Canudos nada tenham relatado sobre o terreno, cuja disposição topográfica e a constituição geológica lhe maravilharam a visão.

O autor cria um “espaço” em seu texto que vai do aspecto geral ao particular. Ele começa por descrever a geografia e as formações geológicas que cercam o povoado – nomeando inclusive algumas cadeias de montanhas – para ir descendo aos poucos até a formação caótica das disposições das praças, ruas e casas do lugarejo. Detalhista, Euclides chega a informar ao leitor até mesmo os materiais utilizados na construção das casas e a planta destas edificações ao final do excerto. O texto funciona como uma verdadeira fotografia da geografia do local e da arquitetura do povoado, criando uma referência material

poderosa daquele espaço aonde se desenrolava a batalha de Canudos. Fica claro que, para o jornalista, é fundamental traçar o cenário observado em cada uma de suas mínimas particularidades.

3.2.2 A forma do poder espetacular integrado

Em seus “Comentários sobre a sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997, p. 165-237), de 1988, Debord soma às formas de poder espetacular concentrada e difusa uma terceira forma, constituída pela combinação das duas primeiras. Trata-se do espetacular integrado, que utilizaria de maneira mais ampla as propriedades das duas outras expressões do espetáculo, que também tiveram mudanças no modo como se aplicavam (DEBORD, 1997, p. 172-173). O centro diretor tornara-se oculto no lado concentrado, sem a figura de um líder conhecido e com falta de clareza em relação à ideologia propagada (DEBORD, 1997, p. 173). Pelo lado difuso, o espetáculo passou a exercer sua influência de forma plena em quase todos os comportamentos e objetos produzidos socialmente (DEBORD, 1997, p. 173). Já “o sentido final do espetacular integrado é o fato de ele se ter integrado na própria realidade à medida que falava dela e de tê-la reconstruído ao falar sobre ela” (DEBORD, 1997, p. 173). E se no poder espetacular concentrado grande parte da sociedade periférica escapava à sua ação e no difuso somente uma pequena parte, para o autor francês nada mais escapa ao poder espetacular integrado: “O espetáculo confundiu-se com toda a realidade, ao irradiá-la” (DEBORD, 1997, p. 173).

No relato de Sérgio Dávila sobre a Bagdá destituída da liderança de Saddam Hussein, percebe-se ainda a significativa presença do poder espetacular concentrado, porque o culto à personalidade do presidente iraquiano aparece de maneira impressionante em virtude da presença massiva da figura do estadista no cotidiano das pessoas, ilustrando desde relógios até a própria moeda do país. A gravura de Hussein era explorada em táticas de propaganda semelhantes às usadas nos antigos regimes nazifascistas, com a exaustiva divulgação de sua imagem na forma de estátuas e pinturas em fachadas de prédios (ver Anexo 2), e também ganhava os veículos de comunicação, como o jornal, o rádio e a televisão. Até mesmo nos campos da literatura e do teatro o ditador atuava:

O regime de Saddam Hussein já caiu, e com ele algumas estátuas, murais e quadros que o retratavam. Sua presença, no entanto, continua espalhada por toda a Bagdá, desde as centenas de bustos, afrescos e imagens que ainda não foram alcançados pela fúria popular – mais ocupada em saquear palácios e

prédios – até as notas que todos se vêem obrigados a continuar usando, pois é o único dinheiro disponível.

As cédulas merecem um capítulo à parte e exemplificam a escalada de culto à personalidade que foi tomando o ditador a partir do final dos anos 80 e que não encontra equivalente em nenhum outro regime recente. Saddam Hussein enfeitava todos os valores da moeda nacional, de 250 dinares a 10 mil dinares, a nota mais alta – sempre jovem, com uma cabeleira precocemente preto-azulada.

Para o bagdali comum, pegava bem junto ao fiscal do Baath de seu quarteirão se a casa tivesse pelo menos um retrato de Saddam pregado na parede. Se o pai de família saísse com um relógio com o rosto de Saddam reproduzido no visor, então, não era importunado pela polícia secreta por um bom tempo. “Enxergávamos o desgraçado o dia inteiro, não importava para onde olhássemos”, diz o guia turístico Farid Ismail (DÁVILA, 2003, p. 134).

As rádios estatais eram controladas por seu filho (de Saddam Hussein) Uday, assim como a emissora Iraque Jovem, uma espécie de MTV local. As outras duas TV também eram do governo e todo o jornalismo era produzido e supervisionado pelo Ministério da Informação, o mesmo de Mohammed Said al-Sahaf.

Como não havia comerciais, o presidente iraquiano aparecia em todos os intervalos, discursando e dando conselhos. Depois de iniciada a guerra, a programação virou 24 horas por dia do que apelidamos de “videoclipes de Saddam”, que consistiam em cantores populares locais exaltando em músicas as qualidades do líder, entremeados por cenas de Saddam em festas, palácios e reuniões. Era como a transmissão do Carnaval carioca pela TV, se o tema de todas as escolas de samba fosse o ex-ditador.

Não só. Há anos, ele lançou um livro autobiográfico que chegou a *best seller* – e, segundo historiadores, tinha tanta invenção que merecia figurar na lista de ficção. Anônimo, *pero no mucho* (o jornal *Babilônia*, de Uday, revelaria a autoria depois), escreveu ainda a ficção *Zabiba e o rei*, que virou musical, a maior produção já realizada pelo teatro iraquiano, e bateu todos os recordes de bilheteria do país (DÁVILA, 2003, p. 134-135).

A frase do guia turístico Farid Ismail – “Enxergávamos o desgraçado o dia inteiro, não importava para onde olhássemos” –, reproduzida por Dávila, dá bem a dimensão de como a imagem de Saddam estava incorporada à realidade dos iraquianos. O texto do jornalista ganha em significado com a forma pela qual a página de seu livro vem ilustrada pelas fotos (dos mencionados relógio e das notas de dinar) de Juca Varela, como se pode observar a seguir.



Figura 5 – Reprodução da página 135 do livro *Diário de Bagdá*

Contudo, o regime de Saddam, por suas particularidades, enquadrava-se também dentro do conceito de poder espetacular integrado. Debord relaciona cinco características que, combinadas, sustentam este tipo de poder. São elas: a incessante renovação tecnológica, a fusão econômico-estatal, o segredo generalizado, a mentira sem contestação e o presente perpétuo (DEBORD, 1997, p. 175). Excetuando-se talvez o aspecto tecnológico, cuja renovação ficou comprometida pelos sucessivos anos de isolamento comercial impostos pela ONU nos anos que precederam a guerra, as outras características, em variados graus, podem ser identificadas no funcionamento do regime iraquiano antes da invasão norte-americana.

A “fusão econômico-estatal”, que determina as outras três características do poder espetacular integrado, é, para Debord, a tendência mais manifesta do século XX (DEBORD, 1997, p. 175). A aliança entre economia e Estado era flagrante também no modo de exercer a política iraquiana, principalmente pela presença do petróleo como sustentáculo do poder. O “segredo generalizado”, que o autor francês coloca como aspecto que se mantém por trás do espetáculo e que funciona como “complemento decisivo daquilo que mostra” (DEBORD, 1997, p. 176), pode ser percebido através de um dado contido no relato de Sérgio Dávila reproduzido acima. Trata-se da obra *Zabiba e o rei*, escrita anonimamente por Saddam Hussein e que incluía, de maneira velada, passagens de sua vida. Mesmo que a autoria do livro tenha sido revelada tempos depois, fica patente a intenção do líder iraquiano de passar para o povo uma ideologia subjacente tomando como base momentos de sua trajetória.

Matéria veiculada em 2001 pelo *site* do jornal *Folha de S. Paulo Folhaonline* (<http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u4572.shtml>), sobre a adaptação do livro pelo Teatro Nacional do Iraque, registra que a narração conta a história de Zabiba, casada com um homem cruel e amada por um rei. Ela é estuprada pelo marido em 17 de janeiro, mesmo dia do início dos bombardeios norte-americanos às tropas iraquianas na Guerra do Golfo, em 1991. Fica evidente que o marido desumano de Zabiba é a personificação dos EUA, enquanto o rei é o próprio Saddam. Após capturar o estuprador e vingar a honra de Zabiba, o rei morre. A notícia explica que, além da narrativa amorosa, o livro inclui várias informações sobre como deveria ser realizada a sucessão do governo do rei. Naquela época, especulava-se que Saddam estaria se preparando para deixar o poder e transferi-lo para um de seus dois filhos.

Sérgio Dávila menciona no excerto acima o fato de que, segundo os historiadores que pesquisou para realizar sua cobertura da guerra, a autobiografia de Saddam “tinha tanta invenção que merecia figurar na lista de ficção”. Esta informação, além do domínio extremo exercido pelo estadista iraquiano nos meios de comunicação, define o aspecto “mentira sem contestação”. Essa característica do espetacular integrado consoma, segundo Debord, o desaparecimento de qualquer opinião pública, de início incapaz de se fazer ouvir e, em seguida, de sequer se formar (DEBORD, 1997, p. 176). A ação dos meios de comunicação de promover uma circulação incessante de informações, que na verdade obedece a uma lista de fatos repisados, como a presença contínua de Saddam em jornais, rádios e redes de TV, descreve também o “presente perpétuo” apenso ao poder espetacular integrado.

O que se infere do pensamento de Debord sobre o exercício do poder na sociedade do espetáculo é que a sua forma integrada, evolução das formas concentrada e difusa que, durante décadas, colocaram Leste e Oeste em campos opostos, aproximou a maneira de se fazer política hoje no mundo. O centro diretor, apesar de ainda existir, não é mais absolutamente reconhecível.

E se, na atualidade, o espetáculo confunde-se com a própria realidade, o convite à exibição pública é constante. Os papéis sociais são variados para as pessoas no âmbito dessa sociedade, como demonstra o fato de muitas celebridades de repente tornarem-se políticos (Tiririca, Agnaldo Timóteo, Arnold Schwarzenegger), de políticos abraçarem a literatura (José Sarney como poeta e Saddam Hussein como escritor de *best seller*) e modelos transformarem-se em atrizes (Gisele Bündchen). Debord chama a essa potencialidade de “*status* midiático”, condição que confere ao ser humano o direito de “brilhar” (DEBORD, 1997, p. 174). Nada mais natural que isso ocorra. Afinal, a sociedade do espetáculo é o ambiente da imagem e da aparência, onde o que aparece é bom e o que é bom aparece.

3.3 Benjamin e a reprodução técnica

Se, na contemporaneidade, percebe-se o estabelecimento da ideia de sociedade do espetáculo, conceituada por Guy Debord, através de sua multiplicidade de imagens, é necessário localizar agora os argumentos levantados de maneira pioneira por Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1985, p. 165-196) e que mapeiam o início dessa trajetória. Benjamin lembra em seu ensaio que, de certa forma, a obra de arte sempre foi reprodutível: “O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro” (BENJAMIN, 1985, p. 166). Mas a reprodução técnica da obra de arte destaca-se por ser um processo novo que veio se desenvolvendo intermitentemente na história. A xilogravura e a litografia foram sucedidas pela fotografia, que, pela primeira vez, liberou a mão das “responsabilidades artísticas mais importantes” (BENJAMIN, 1985, p. 167) e transferiu ao olho esta função. O cinema completou este processo até onde alcança os argumentos benjaminianos no texto.

Os avanços tecnológicos responsáveis pelo surgimento dos meios de reprodução técnica trouxeram repercussões para a autenticidade da obra de arte. O “aqui e agora” do original, e que, para o teórico alemão, constituía o conteúdo de sua autenticidade, aquele aspecto único que fazia a obra manter sua autoridade frente à reprodução manual (em geral considerada falsificação), sofre alteração em dois níveis: no primeiro nível, a reprodução técnica apresenta mais autonomia em relação ao original que a reprodução manual (BENJAMIN, 1985, p. 167-168). Pode-se, pela fotografia, por exemplo, acentuar certos elementos do original por meio da objetiva – e também há essa possibilidade por meio do tratamento da imagem no laboratório –, “ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação” (BENJAMIN, 1985, p. 168), que não estão acessíveis ao olho. Ela pode ainda, por meio de procedimentos como ampliação e câmara lenta, fixar imagens que fogem à ótica natural. No segundo nível, a reprodução técnica pode levar a cópia do original para situações impossíveis para o próprio original. Isso fica evidente pela aproximação permitida entre indivíduo e obra viabilizada pela cópia (BENJAMIN, 1985, p. 168).

Neste sentido é que há a destruição da chamada “aura” da obra de arte, segundo Benjamin (BENJAMIN, 1985, p. 169-170). A aura, na acepção benjaminiana, pode ser definida como aquele conjunto de aspectos específicos, espaciais e temporais, que emanam de

uma figura singular – “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1985, p. 170). Estes aspectos, para o teórico, estariam presentes tanto em obras de arte produzidas em caráter único, como os afrescos que adornam as antigas igrejas, como em situações experimentadas na própria natureza: “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (BENJAMIN, 1985, p. 170). Entende-se que a cena descrita pelo teórico alemão, também ela, mantém seu caráter único. Afinal, não há como se observar mais de uma vez a mesma cadeia de montanhas em uma tarde de verão, dada a efemeridade e a variação temporais.

Com os meios de reprodução técnica, aquela figura singular composta de elementos espaciais e temporais – e que define seu caráter de exposição única por mais próxima que esteja – que caracteriza a aura fica comprometida. O autor identifica duas circunstâncias que definem os fatores sociais que condicionam o declínio da aura e que estão ligados à crescente difusão e intensidade dos movimentos das massas, ao mesmo tempo em que explica a necessidade do homem de se apropriar do objeto via reprodução:

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-la até no fenômeno único (BENJAMIN, 1985, p. 170).

Benjamin lembra que, com a reprodutibilidade técnica, pela primeira vez, a obra de arte emancipa-se de “sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1985, p. 171). A comparação do teórico da obra de arte com o parasita justifica-se em função de que, como o organismo cuja sobrevivência e desenvolvimento dependem da figura de um hospedeiro, ela antes habitava o interior das igrejas, por exemplo, e de lá não saía. Para se ter acesso às obras de arte era preciso deslocar-se até o lugar em que elas se encontravam. Com a reprodutibilidade isso mudou. Superam-se assim as antigas formas de se fruir a obra, calcadas em um contexto de tradição que a inscrevia em ritos, sejam estes de caráter sacro ou

secularizados. Hoje, a “obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida” (BENJAMIN, 1985, p. 171).

A questão da autenticidade passa assim a não ter mais sentido. O autor percebeu que esta especificidade transformava a função social da arte. Se antes ela era fundamentada no aspecto ritualístico, agora passava a fundar-se na práxis política (BENJAMIN, 1985, p. 171-172). O cinema é um produto da coletividade, pois a reprodutibilidade técnica está no cerne de seu sistema de funcionamento. Com elevados custos de produção, é característica da chamada sétima arte que ela possa ser reproduzida ao máximo para que um maior número de consumidores tenha acesso a ela e assim seja possível a obtenção do lucro, benefício este que irá permitir o pagamento dos gastos envolvidos na realização e ainda produzir outros filmes.

Não foi por outro motivo que os Estados Unidos, expoentes máximos do capitalismo, tornaram-se o centro mundial produtor da arte cinematográfica. Já a partir da década de 1920, criaram-se no país as condições ideais que permitiram o entendimento por parte de produtores, diretores e atores, muitos deles imigrantes europeus, de que a sétima arte era uma indústria e que deveria ser gerida enquanto tal. Dispostos a obter a máxima lucratividade, os estúdios operavam dentro de uma lógica fordista que estabelecia uma verdadeira linha de montagem para a realização de filmes. A produção musical *Cantando na chuva* (*Singin' in the rain*, 1952), dirigida por Stanley Donen e Gene Kelly, recupera de forma bem-humorada um pouco desta trajetória. No filme, há uma cena exemplar em que Gene Kelly passeia por um estúdio passando em frente a vários *sets* de filmagem, cada um montado de acordo com o gênero que estava sendo filmado e coordenado por um diretor. A cena retrata a autêntica produção em série mantida pelos estúdios ainda na passagem do cinema mudo para o falado, realidade que só se fez intensificar hoje.

Outro aspecto investigado por Benjamin em seu ensaio é uma mudança verificada entre o valor de culto e o valor de exposição da obra de arte (BENJAMIN, 1985, p. 172-174). O valor de culto de uma obra não mantinha uma ligação direta com o fato de ela ser contemplada ou não, pois ela funcionava mais como um instrumento mágico. Era assim com os desenhos rupestres para o homem paleolítico, por exemplo, apenas ocasionalmente expostos para outros homens (BENJAMIN, 1985, p. 173). Aqueles desenhos de animais e cenas de caçada registrados em pedras tinham a função de serem vistos pelos espíritos (BENJAMIN, 1985, p. 173). Esse caráter secreto foi alimentado em outras épocas, como na Idade Média, período em que certas esculturas em catedrais eram invisíveis do solo para o observador. Mas, à “medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (BENJAMIN, 1985, p. 173). Os métodos de

reprodução técnica aumentaram a “exponibilidade”²⁴ da obra e atribuíram maior peso a seu valor de exposição. Com isso, Benjamin explica que o que houve foi uma “refuncionalização” da obra de arte, como demonstra o caso do cinema, que teria a partir daí a função de “exercitar o homem nas novas percepções exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (BENJAMIN, 1985, p. 174).

Em *A sociedade de consumo* (2007), Jean Baudrillard, ao proceder sua análise sobre o consumo de objetos nas sociedades ocidentais contemporâneas, mostra o ponto que esta situação da obra de arte atingiu, se multiplicando e invadindo lojas de departamento:

“A arte contemporânea”, de Rauschenger a Picasso, de Vasarely a Chagall e aos mais jovens, inaugura a sua exposição nos armazéns *Printemps* (certamente, no último andar, e sem comprometer a secção “Decoração” do segundo andar, com os seus portos de mar e seus poentes). A obra de arte esquivava-se à solidão em que se confinou durante séculos, como objecto único e momento privilegiado. Os museus, como se sabe, eram ainda santuários. Mas, doravante, a massa substituiu o possuidor solitário ou o amador esclarecido. Não é só a reprodução industrial que fará as delícias das massas. É a obra de arte simultaneamente única e colectiva: o Múltiplo (BAUDRILLARD, 2007, p. 110).

Baudrillard, entretanto, não considera que a multiplicação da obra de arte necessariamente implique qualquer “vulgarização” ou “perda de qualidade”. Para ele, o que ocorre é que as obras multiplicadas se equiparam ao “‘par de meia e à poltrona de jardim’, em relação com os quais adquirem sentido” (BAUDRILLARD, 2007, p. 111). A obra de arte passa a ter assim um novo sentido na sociedade do consumo em função de sua multiplicação. A análise do sociólogo mantém um parentesco com as considerações benjaminianas, mas, atingindo a obra em um momento posterior, expõe a força alcançada pelo consumismo a partir da segunda metade do século passado. Conforme as considerações de Baudrillard, acabara-se o tempo da “arte-especulação”, baseada na raridade do produto, e, por meio da possibilidade de sua multiplicação ilimitada, a arte se inscrevia de vez na era industrial e fazia-se presente igualmente na mercearia e na fábrica (BAUDRILLARD, 2007, p. 111).

Faz-se necessário pensar com Walter Benjamin que o valor de culto não se entrega sem resistência. É o que mostra a fotografia e o que ele considera como sendo a “última

²⁴ Apesar de não ter sido encontrado nos dicionários consultados, o vocábulo “exponibilidade” é empregado diversas vezes por Sérgio Paulo Rouanet, tradutor do livro *Magia e técnica, arte e política* (1985), em sua tradução do ensaio “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”. A palavra aparece, notadamente, na página 173 da edição e é usada no sentido de definir que algumas obras apresentam certas especificidades que lhes permitem ser mais facilmente expostas do que outras. Rouanet emprega o vocábulo quando Benjamin afirma que a “exponibilidade” de um quadro é maior do que a de um mosaico ou de um afresco, por exemplo (BENJAMIN, 1985, p. 173). Ou seja, a capacidade de um quadro ser exposto é maior do que a de um mosaico ou afresco. Portanto, o vocábulo “exponibilidade” pode ser considerado um caso de neologismo.

trincheira” desse tipo de valor: as fotos de rostos humanos. “O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável” (BENJAMIN, 1985, p. 174). O autor nos revela que, quando o homem se ausenta da foto, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto (BENJAMIN, 1985, p. 174). Isto porque a atenção dos fotógrafos passa a ser direcionada para outras cenas, como as paisagens urbanas. Benjamin lembra que o mérito desta guinada deve-se ao fotógrafo Atget, que, por volta de 1900, radicalizou este processo ao fotografar as ruas de Paris desertas de homens (BENJAMIN, 1985, p. 174).

Benjamin, ao contrário de seus colegas frankfurtianos Adorno e Horkheimer, que assumiam uma postura negativa e pessimista em relação aos meios técnicos de reprodução, analisava com outros olhos as tecnologias com as quais se deparou em seu tempo²⁵. Adorno e Horkheimer argumentavam que a indústria cultural preconizava o domínio das pessoas pelo perfil de entretenimento embutido em seus produtos e que os próprios consumidores destes produtos assumiam uma postura alienada ao utilizá-los (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 182). Frases como “Divertir-se significa estar de acordo. (...) Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra” (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 182), encontradas em profusão ao longo de todo o texto “A indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1982), sintetizavam os posicionamentos contrários dos dois críticos a este sistema, para eles baseado no entretenimento como forma de gerar lucro.

Já Benjamin via nos meios de reprodução técnica a possibilidade de uma outra apreciação da realidade. Isso fica particularmente claro em sua comparação entre os atributos da pintura e do cinema:

O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de

²⁵ Cabe ressaltar que o ensaio de Walter Benjamin foi escrito nos anos 1935/1936, portanto, no período entre-guerras, enquanto que o texto de Theodor Adorno e Max Horkheimer foi elaborado em 1947, após a Segunda Guerra Mundial. Particularmente em relação ao cinema, Benjamin tinha como paradigma filmes como os realizados por Charles Chaplin, Walt Disney e pelos diretores soviéticos das décadas de 1920 e 1930. Quando escreveram seu ensaio, Adorno e Horkheimer tinham como referência mais acentuada a produção cinematográfica norte-americana dos anos 1940.

penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade (BENJAMIN, 1985, p. 187).

Não se vê em Benjamin o corte definido por Adorno e Horkheimer que separa a grande obra de arte de uma espécie de imitação reducionista realizada pela indústria cultural. A defesa benjaminiana da recepção da obra de arte no contexto da reprodutibilidade também é entusiástica. Ele percebe na plateia de um filme, por exemplo, a capacidade de investigar uma situação enquanto se distrai, através de uma “recepção distraída” (BENJAMIN, 1985, p. 194). A meu ver, advém disso sua defesa – e sua crença –, esboçada ao final do artigo, do modo como os soviéticos politizavam a arte (penso aqui, sobretudo, no engajamento de determinados diretores do cinema russo dos anos 1920) em resposta à estetização da política praticada pelos fascistas (BENJAMIN, 1985, p. 196).

Benjamin percebe ainda a realidade descortinar-se maravilhosa perante a aventura cinematográfica e suas possibilidades técnicas, como os grandes planos e a capacidade de destacar pormenores escondidos no cotidiano dos homens:

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre ruínas arremessadas à distância (BENJAMIN, 1985, p. 189).

Portanto, na opinião do teórico alemão, as possibilidades inauguradas pela sétima arte introduziram uma verdadeira experiência do inconsciente ótico, a exemplo do inconsciente pulsional da psicanálise, ao ampliar ou prolongar as fronteiras da capacidade do olhar humano. Segundo seu comentário,

Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação, sobre sua atitude precisa na fração de segundo em que ela dá um passo. O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmara com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela

primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal. Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado (BENJAMIN, 1985, 189-190).

Os impactos socioculturais engendrados pelos meios de reprodutibilidade técnica foram desencadeados por um movimento semelhante ao que decretou a decadência da narração, qual seja, o crescente processo de industrialização. Ao fim da aura da obra de arte, cada vez mais reproduzida, corresponde o fim da narração, com o surgimento de novas formas de escrita, como o romance e o jornalismo. A reprodução técnica decretou também o início de uma era de superabundância e de multiplicidade de imagens na sociedade de consumo. Essa peculiaridade trouxe repercussões para a escrita. É o que se pode notar no relato de Sérgio Dávila em Bagdá. As exíguas cenas de batalha que aparecem em seu livro vêm quase sempre amparadas com referências a elementos da sociedade de massa. Os trechos abaixo demonstram isso:

“Acorda, Sérgio, que está começando!”

É Juca, já paramentado com capacete e colete e segurando a máquina na mão, numa imagem que depois nos valeria o apelido de “Playmobil”. Antes, após termos esperado uma hora sem que nada acontecesse, combinamos um semi-revezamento. Pulo da cama para a varanda a tempo de ouvir o barulho do primeiro míssil, abafado pelas sirenes, que não param. Mais alguns minutos e a primeira leva de bombas – são treze na mesma área – atinge um dos prédios do complexo presidencial de Saddam Hussein. Começa a guerra (DÁVILA, 2003, p. 36).

“Estamos perdidos!”

É Mike, o britânico do carro blindado que nos lidera. Ele não precisava ter dito nada: acabamos de passar a quinta vez pela mesma rua. O comboio está perigosamente batendo cabeças em lugares desconhecidos da periferia de uma Bagdá escura e esfumaçada – ainda queimam os tanques de petróleo nos quais o antigo regime tocou fogo como tática para atrapalhar os sensores dos mísseis. Torno a me lembrar de *Apocalypse now* ao ver uma sequência de helicópteros passar sobre nossas cabeças, espalhando a fumaça (DÁVILA, 2003, p. 114).

O primeiro aspecto a se destacar nestes dois fragmentos é a citação, por parte do jornalista, de alguns produtos da sociedade de consumo como forma de transmitir ao leitor determinadas mensagens familiares a seu universo. É o caso do “Playmobil”, empregado em alusão ao fato de que Sérgio Dávila e Juca Varella, ao equiparem-se com os coletes à prova de balas e com capacetes, ficaram com a aparência semelhante aos antigos bonecos de brinquedo de plástico que ainda hoje são vendidos às crianças. Em uma de suas páginas, o livro traz até a foto dos dois repórteres vestidos com os equipamentos de segurança em que eles são nomeados como “Playmobil” na legenda (ver Anexo 3).

A mesma estratégia textual é empregada no segundo trecho. Neste caso, Sérgio Dávila recorre ao filme *Apocalypse now*. A estratégia textual serve para aproximar a famosa cena do ataque dos helicópteros a uma vila no Vietnã ao som de *A cavalgada das Valquírias*, do compositor alemão Richard Wagner, ao que acabara de presenciar no céu de Bagdá. Ao evocar uma das cenas que melhor realizou a junção entre música e sequência fílmica na história do cinema, ele tenta transmitir a quem lê seu livro o impacto ao qual foi submetido. O repórter vincula a realidade observada ao cinema, sobrepondo de certa maneira a representação ao real. Trata-se de exemplo do efeito da força da reprodução técnica, antevisto por Benjamin, na atualidade, capaz de povoar, pelo valor de exposição alcançado pela obra de arte (neste caso, uma produção cinematográfica), as referências culturais do homem. Ou, se se pensa com Baudrillard, de forma um pouco mais complexa, é uma amostra do status de multiplicidade atingido pela obra de arte – ao mesmo tempo única e coletiva – na contemporaneidade. Francis Ford Coppola, quando concebeu a cena, tinha em mente representar um pouco da insanidade presente em uma guerra como aquela na Ásia. Dávila se apropria deste trecho do filme para tentar expor o momento de tensão experimentado, perdido que estava, juntamente com outros jornalistas, na periferia de uma cidade entregue à confusão causada pela invasão norte-americana e pela atuação de saqueadores.

O trecho também permite pensar, com Adorno e Horkheimer, sobre a experiência do espectador cinematográfico, segundo a qual a rua parece ser a continuação do espetáculo acabado de ser apreciado. Pois que, para os autores, a intenção de um produto cultural como o cinema é fazer acreditar, pela duplicação dos objetos empíricos por parte da sua técnica, que o mundo real é apenas um prolongamento daquele acabado de ser visto no cinema. Para os críticos, esta característica do cinema como produto da indústria cultural visava tolher o exercício do pensamento e da fantasia do espectador.

É preciso mais uma vez recorrer aos operadores de leitura que se referem ao “espaço”, “ambiente” e “ambientação” para analisar os excertos acima. Franco Junior apresenta em seu trabalho um quadro que define os três tipos de “ambientação”. São eles:

FRANCA – é a ambientação produzida por meio do discurso de um narrador heterodiegético ou um narrador que não participa dos eventos fabulares que narra. Esse narrador explicita, compõe o ambiente que caracteriza um espaço e determinada situação dramática. Esse tipo de ambientação é bastante típico nos romances realistas, onde predominam várias pausas descritivas.

REFLEXA – nesse caso, a ambientação é produzida ou composta por meio da focalização de personagem(ns) que, a partir de sua percepção ou ponto de vista, constrói(em) o ambiente onde se desenvolve a ação. O termo “ambientação reflexa” já denota essa ideia de que a ambientação é um reflexo do universo de uma ou mais personagens.

DISSIMULADA ou OBLÍQUA – Nesse caso, o ambiente é construído, por um efeito de sugestão, a partir das ações da(s) personagem(ns) (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 46).

No caso do relato de Dávila, percebe-se que o jornalista está inserido no relato e, portanto, vale-se da construção de uma ambientação do tipo “reflexa”. Ao incluir em seu texto elementos da cultura de massa, como o brinquedo *Playmobil* e a produção norte-americana *Apocalypse now*, o repórter pretende retratar uma ambientação baseada em sua percepção, pois tem em conta aspectos que formam seu repertório cultural (o brinquedo e o filme). Portanto, ele constrói o ambiente onde a ação é desenvolvida a partir de seu ponto de vista.

Contudo, não se pode esquecer que faz parte da formação e da prática jornalística procurar manter certa distância em relação aos eventos presenciados, intenção esta que responde pelos traços de objetividade normalmente presentes no (ou perseguidos pelo) relato do repórter. É assim que se percebem elementos textuais presentes em trechos como “Mais alguns minutos e a primeira leva de bombas – são treze na mesma área – atinge um dos prédios do complexo presidencial de Saddam Hussein”, do primeiro excerto, e “O comboio está perigosamente batendo cabeças em lugares desconhecidos da periferia de uma Bagdá escura e esfumaçada – ainda queimam os tanques de petróleo nos quais o antigo regime tocou fogo como tática para atrapalhar os sensores dos mísseis”, do segundo. A feição realista destes trechos denota a construção de uma ambientação do tipo “franca” por parte de Dávila, cujo discurso mantém distância dos eventos narrados.

O próximo trecho é particularmente interessante porque traz a constatação da impossibilidade de o repórter perceber visualmente a guerra em toda a sua intensidade:

Juca cuida das imagens da guerra, que tenho de colocar em palavras, mas são os sons o que mais nos impressiona. As cenas do primeiro bombardeio, registradas apenas por aquelas duas câmeras fotográficas (as de Juca Varella e de um fotógrafo da France Presse), foram de certa forma frustrantes para nós, que, da varanda, esperávamos o fim dos tempos.

Como a guerra começou às 5h35, o dia já estava claro, e a explosão da série de bombas e mísseis despejados na “janela de oportunidade” de que falou George W. Bush para pegar Saddam Hussein e seus filhos reunidos não nos causou o efeito visual esperado. As bombas e mísseis, ao caírem, produziam um fogo pequeno, parecido com o que sai dos bicos das torres de petróleo, e tudo era logo engolido por uma fumaça preta.

(...)

Mas o som produzido pelo bombardeio não deixa margem a engano: o que começou ali, a poucos metros de onde estamos, é uma guerra. Quem ou o que quer que tivesse estado embaixo daquelas bombas e mísseis não ficou para contar a história. Juca alerta para a grande diferença sonora entre bomba e míssil. Aqui, é preciso ser onomatopaico.

A bomba, quando atinge o alvo, faz algo parecido com BUM. É prosaico, mas os quadristas e os contadores de história infantil tinham razão. Um som que, embora gravíssimo, altíssimo, é de curta duração. Na verdade, o que produz barulho é o ar que ela desloca. Muitas bombas que caem próximas demais do Palestine nos jogam para trás na varanda na ida e chegam a quebrar vidros de quartos na volta, quando o ar deslocado encontra resistência e retorna à origem com intensidade menor, mas ainda grande.

Já o míssil faz BRUUUUUUUM, som mais duradouro e mais apavorante. Lembra aquela série de estampidos dos rojões que o torcedor brasileiro está acostumado a ouvir quando seu time entra em campo. O ruído é parecido com outro muito comum neste conflito, o da artilharia antiaérea. Só que ela é bem mais intensa, por estar mais próxima de nós, geralmente no topo dos edifícios ao redor. A violência da artilharia em ação faz você pensar que está trancado num banheiro e que alguém estourou ali os tais rojões do campo de futebol (DÁVILA, 2003, p. 38-43).

Ao confessar que o efeito dos primeiros bombardeios não teve o impacto visual esperado por ele e o fotógrafo – “esperávamos o fim dos tempos” –, Dávila confirma de certa forma a dificuldade de se assimilar um conflito armado em todos os seus aspectos visuais, pelo menos durante o dia. Supõe-se que a expectativa de ambos os repórteres seria a de que pudessem captar imagens da guerra como aquelas que vêm normalmente à mente quando se fala sobre um acontecimento como este: de explosões com enormes bolas de fogo e de destruição por toda a parte, exatamente como os filmes generalizaram. Mais uma vez, é a expectativa do repórter em ver aqui fora cenas consagradas (duplicadas) pelo cinema que se frustra.

O relato do repórter confere sentido às ideias de Paul Virilio antes mencionadas. O campo de batalha, gradativamente, foi-se transformando em “campo de filmagem” praticamente fora do alcance das pessoas. Acomodados nas zonas de Bagdá que não faziam parte dos alvos do exército norte-americano, os jornalistas, com suas câmeras fotográficas e

videográficas e seus recursos de aproximar e fornecer detalhes das cenas que escapam à visão humana, como bem notou Walter Benjamin acerca do cinema, é que produziam as imagens da guerra. Imagens estas que, para lembrar Edgar Morin e suas conjecturas sobre o espectador moderno, traduziam para o plano próximo eventos sediados a grande distância. Foi assim que a imagem do início da Guerra do Iraque, flagrada em primeira mão por Juca Varela e o fotógrafo da France Presse, chegaram aos jornais do mundo.

No trecho, é significativo ainda que Sérgio Dávila escreva que são os “sons da guerra” o que mais lhe impressiona. Ele aproveita essa perspectiva para utilizar algumas onomatopeias (o BUM e o BRUUUUUUUM) com a finalidade de diferenciar os barulhos provocados pelas bombas e pelos mísseis. É o universo de um produto típico da sociedade de massa – as histórias em quadrinhos – que é acionado. Esta é uma das características mais marcantes do livro *Diário de Bagdá* e aparece de maneira recorrente em vários momentos, inclusive visualmente, com as páginas sendo ilustradas com canhotos de passagens aéreas, de um jornal impresso do Iraque, de cartões de hotéis e crachás de identificação dos jornalistas (ver Anexos 4, 5, 6, 7, 8 e 9). Uma vez mais, o repórter lança mão de produtos e ícones da indústria cultural conceituada por Adorno e Horkheimer para reportar a guerra, fazendo sua representação se sobrepor ao real em certa medida.

No trecho a seguir, Dávila volta a referir-se ao universo do cinema para passar ao leitor um pouco das impressões que vivia ao retornar a Bagdá após a invasão norte-americana. A chegada das tropas dos Estados Unidos desencadeou um processo caótico na capital do Iraque. A falta de luz e a constante presença de saqueadores na noite da cidade, na ótica do jornalista, fazem o cenário lembrar o antigo filme de terror *A noite dos mortos-vivos* (*Night of the living dead*, 1968), dirigido por George A. Romero.

Adiante, ouvimos os zumbidos do tiroteio entre os americanos e a resistência iraquiana. Esperamos uma pausa para atravessar rapidamente. A cidade está um breu. Até agora, enquanto rodávamos à procura de uma entrada minimamente segura, os faróis dos carros iam iluminando pessoas que andavam nas ruas em pequenos grupos e se escondiam da luz como se esta os ferisse.

A reação me lembra *A noite dos mortos-vivos*, clássico B que George A. Romero filmou em 1968. Mas não é de medo que esses bagdalis se escondem, e sim de vergonha. Todos carregam objetos que acabaram de saquear: ventiladores, pedaços de máquinas, cadeiras, painéis, lâmpadas, roupas, nada de muito valor (DÁVILA, 2003, p. 114).

Este trecho também se caracteriza pela construção de uma ambientação do tipo “reflexa”. Dávila encontra-se em meio aos acontecimentos narrados, perdido em um comboio

com vários outros jornalistas, enfrentando os riscos de se atravessar as ruas escuras de uma Bagdá invadida e desordenada. O jornalista recorre ao filme *B* dirigido por Romero para compor seu ponto de vista da situação que presenciava: os bagdalis que se escondiam na escuridão ficavam incomodados ao serem revelados pelas luzes por estarem furtando objetos. Sabe-se como o roubo é condenado nas sociedades muçulmanas e como, no Iraque, os ladrões tinham as mãos decepadas. Daí a iluminação que deixava à mostra o ato do roubo provocar reações iguais às dos zumbis da produção cinematográfica. É a percepção particular do repórter que ajuda a construir o ambiente onde a ação se desenvolve.

Não se pode deixar de destacar, entretanto, a presença no excerto do trecho “Todos carregam objetos que acabaram de saquear: ventiladores, pedaços de máquinas, cadeiras, panelas, lâmpadas, roupas, nada de muito valor”, que evidencia a intenção do jornalista de descrever objetivamente a cena presenciada. Isto atribui ao relato uma feição realista que é própria da ambientação do tipo “franca”, em que o narrador mantém certa distância dos fatos narrados e, há que se assinalar, trata-se de postura que cabe ao repórter perseguir.

Em menor intensidade, mas próximo da escrita de Sérgio Dávila, no relato de José Hamilton Ribeiro sobre a Guerra do Vietnã também se pode encontrar uma série de referências a elementos da sociedade de consumo. Como ficou sob a proteção do exército norte-americano, o jornalista brasileiro, ao falar sobre as condições de vida e de trabalho na unidade de Quang Tri, expõe em vários momentos a presença destes elementos em seu cotidiano e no das tropas. Os trechos a seguir expõem um pouco esta situação:

Como é bom ser soldado americano! O diabo é a guerra – não fosse ela, a vida aqui em Quang Tri seria até bem gostosa. O pessoal é simpático e a gente, como jornalista, é bem recebido e até festejado. Recebe-se respeito, admiração, cerveja, chicle e cigarro – tudo de graça. A bóia (depois que a gente acostuma) é boa, a cerveja é geladinha e em cada barraca há as mais bem selecionadas fotos de mulher nua que eu já vi. A revista *Playboy* chega aos montões, para distribuir ao pessoal. Nos radinhos de pilha, quando não há discursos do Johnson ou do general comandante, só se escuta música “quente”, dessas que estão nas paradas de sucesso em Nova York ou Londres (RIBEIRO, 2005, p. 3-4).

Apesar de tanta coisa boa, os GI fazem o “jogo da mulher amada” para ser mantida a ilusão de que faltam poucos dias para voltarem – vivos! – para casa. E, melhor ainda, a ilusão de que, voltando, só a felicidade estará a esperá-los para o resto da vida. Quem primeiro me mostrou o jogo da mulher amada foi Baker, um soldado da Companhia D. Recortam da *Playboy* ou de outra revista do gênero a figura de uma mulher, de preferência sem roupa, que mais se aproxime do “tipo” feminino desejado e sonhado. Há o jogo dos 335 e o dos cem – são os dias que o GI tem de permanecer no Vietnã. O recrutamento é de 11 meses, mais ou menos 335 dias. Quem inicia o jogo

logo que chega, faz o de 335. A maioria, no entanto, faz o de cem, isto é, começa a jogar quando faltam cem dias para voltar para casa.

Escolhida a mulher, e colada num bom lugar – de preferência na cabeceira da cama, ou na valise de campanha –, o GI a divide em tantos pedacinhos quantos são os dias que ainda tem de aguentar na guerra. Trezentos e trinta e cinco pedacinhos, se começa no início, ou cem, se acompanha a maioria.

– Dá um trabalho danado – diz-me Baker – quadricular uma figura humana em 335 pedacinhos. Isso toma tempo, mas por isso é que é bom.

Dividida a mulher direitinho, o GI parte para “conquistá-la”, e só terá esse direito quando a recobrir inteirinha, pedacinho por pedacinho, com a tinta de sua caneta. Cada dia recobre um; se o dia foi agradável, escolhe uma parte que considera boa do corpo da mulher; se foi um dia ruim, cobre uma parte menos desejada. E assim vai.

Observando cada dia sua “pintura”, ele sabe a quanto está de viver de amor (voltando), e não de ódio (guerra).

Dos oito ou dez “jogos da mulher” que eu vi, a disposição do pessoal era deixar o “pico da colina da direita” (o bico do seio direito) para ser conquistado em último lugar; o dia da libertação, o dia do desengajamento da guerra, representado por um seio de vedete (RIBEIRO, 2005, p. 5-6).

No primeiro trecho, Ribeiro lança mão de vários itens da sociedade de consumo presentes na base militar norte-americana em Quang Tri para criar uma ambientação do tipo “reflexa”, pois o repórter expõe sua percepção acerca do ambiente. Diferente de Dávila, no entanto, ele não recorre neste trecho a um repertório cultural particular e cita os elementos que percebe em Quang Tri, o que manifesta também uma ambientação “franca”, já que o repórter pontua, descreve estes elementos que se oferecem à sua visão. Cigarros, cervejas geladas, chicletes, radinhos de pilha que tocam música “quente” e a revista *Playboy* são arrolados em seu relato e permitem a visualização distanciada do cenário que compõe a base militar dos EUA. Paradoxalmente, a presença destes itens faz o ambiente parecer bom aos olhos do jornalista (“Como é bom ser soldado americano!”), o que é característico da ambientação “reflexa”. E não se pode deixar de mencionar que Ribeiro se encontra imerso no próprio relato (“O pessoal é simpático e a gente, como jornalista, é bem recebido e até festejado”), o que também é próprio deste tipo de ambientação.

É sintomática ainda a construção textual do segundo excerto. Ao explicar o “jogo da mulher amada”, em um capítulo intitulado “Um jogo no inferno” (RIBEIRO, 2005, p. 3-11), Ribeiro recorre ao passatempo que ajudava os soldados a contarem os dias que faltavam para irem embora, servindo-se de fotografias de modelos veiculadas pela *Playboy*. Também neste trecho há uma ambientação do tipo “reflexa”, pois o jornalista é o interlocutor de um soldado que lhe explica as regras do jogo e utiliza-se de seu ponto de vista para elaborar o ambiente onde a ação se desenvolve. Entretanto, a descrição pormenorizada, que expõe detalhadamente as regras do jogo e a maneira como ele era preparado, da escolha das fotos pelos soldados até

a divisão minuciosa das modelos nuas em partes, confere ao trecho aspectos de uma ambientação “franca”, dado o realismo presente no relato.

É significativo o fato de que Ribeiro dedique um trecho relativamente longo para descrever o tal jogo, que envolve a revista que se constitui como um dos maiores ícones de consumo nos Estados Unidos. Ao optar por esta estratégia textual, o repórter retrata uma situação que tem a ver com outro operador de leitura. Trata-se do uso do tempo como recurso de subjetivação da personagem. Franco Junior explica que há duas formas para se realizar o estudo do tempo na narrativa: o tempo da diegese, pertinente aos acontecimentos da história narrada, e o tempo da narração ou do discurso narrativo, que abarca o tempo dos “acontecimentos, dos fatos, das ações apresentadas no discurso narrativo” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 46).

Em relação ao tempo da diegese, que é o que interessa agora, há o tempo objetivo (cronológico), que se refere à sucessão temporal dos acontecimentos e tem a ver com uma marcação temporal objetiva, e o tempo subjetivo (psicológico), vinculado ao tempo cronológico, mas que difere deste por tratar do tempo da experiência subjetiva das personagens (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 46). No trecho, a promessa da passagem do tempo e, por conseguinte, do período de engajamento dos soldados no Vietnã, é representada pelo corpo de uma mulher que se quer “conquistar”. Ribeiro aproveita-se deste traço, presente no costume de vários militares norte-americanos, para reproduzir a agonia vivida por eles naquele país estranho.

Logo, há a construção de uma situação que representa o tempo subjetivo do soldado. A libertação da guerra – do inferno referido no título – é simbolizada pelo bico do seio direito de uma modelo de revista masculina. Assim, o soldado americano, ao explicar o jogo, mostra ao repórter que sua realidade era viver entre o amor, a promessa de voltar para casa, e o ódio, continuar na guerra – “Observando cada dia sua ‘pintura’, ele sabe a quanto está de viver de amor (voltando), e não de ódio (guerra)”. A última área do esquadrinhado corpo feminino, que, principalmente na cultura norte-americana, carrega um forte componente da libido, transforma-se – no desejo da maioria dos soldados – no principal alvo que se almeja alcançar. Não há como deixar de imaginar também na relação seio/figura materna, do seio como representação do desejo do retorno ao colo da mãe e ao seio familiar, do seio como parte do corpo feminino que provê alimento e proteção.

Mais adiante em seu livro, já após ter sido atingido pela mina, Ribeiro relata os momentos que tem que ficar internado no hospital, sendo submetido a tratamento à base de morfina, naquela ocasião ministrada em doses racionadas, e a cirurgias. Ao narrar a sua

situação, o repórter volta a usar como referência produtos da sociedade de consumo para abordar o incômodo da recuperação do ferimento. O trecho que se segue está no capítulo “Um salão de horror” (RIBEIRO, 2005, p. 35-38):

Nada está bom. Essa televisão ligada o dia todo, em alto volume, passando filmes de violência e humorísticos idiotas, me esgota a paciência. Os americanos montaram cinco estações de televisão no Vietnã, para “distrair e informar” seu pessoal. Como só passam *tapes* feitos nos EUA, a programação é quase a mesma do Brasil: *Combate*, *Bonanza*, *Agente da Uncle* etc. Em Saigão há duas emissoras: uma transmite em inglês, e vai até meia-noite, a outra em vietnamita, e sai do ar às dez. Em nenhuma das duas há propaganda comercial; só mensagens políticas. Entram em cadeia quando há algum pronunciamento importante. Como a televisão não consegue me interessar, arranjo um passatempo bem de acordo com as circunstâncias: escalar a seleção dos “Dez mais desgraçados do hospital”. O meu ex-companheiro da Companhia D, cuja desgraça foi a causa da minha – a bomba estourou em mim na hora em que eu ia fotografá-lo –, é candidato importante. Sem as duas pernas e, dos braços, só com um pedaço do direito, ele está sempre coberto, estranhamente pequeno e resignado. Ainda não surpreendi nele um gesto, uma reclamação, nem mesmo uma lágrima nos olhos sempre abertos. Parece que confia em alguma coisa, não posso imaginar o quê (RIBEIRO, 2005, p. 35-36).

Os “enlatados” americanos – as famosas séries de TV exportadas para todo o mundo – são servidos aos convalescentes de guerra e desagradam Ribeiro, que prefere fazer a lista dos “dez mais desgraçados do hospital” para matar o tempo. Nota-se a construção de uma ambientação “reflexa” por parte do jornalista, pois são as memórias sobre a época de sua recuperação que estão sendo narradas. O trecho revela o ponto de vista desconfortável do repórter ao ter apenas entretenimento televisivo, de conteúdos violentos ou humorísticos bestas, em um ambiente repleto de feridos no conflito. Ao mesmo tempo, a construção de uma ambientação “franca” comparece no excerto em momentos como quando o jornalista fornece explicações sobre o funcionamento das estações de televisão no Vietnã e narra o estado de saúde de seu ex-companheiro na Companhia D, que constituem pausas descritivas bastante realistas dentro do relato.

Nos livros de Dávila e Ribeiro a menção aos meios de comunicação e aos ícones da sociedade de consumo é fundamental na construção das ambientações. Esta peculiaridade mostra o impacto que as imagens e os canais de informação adquiriram, principalmente, a partir da segunda metade do século passado com a expansão da televisão. Em relação à escrita de Euclides da Cunha e de Joel Silveira, esta é uma das principais diferenças. Os conflitos de Canudos e da Segunda Guerra surgem representados de outra forma, que expõe o momento histórico de cada um deles, ainda sem a pesada interferência legada pelos meios de

transmissão de imagens, como a TV. Isto fica particularmente claro no caso do livro de Euclides, já que na obra de Silveira é possível ver uma ou outra referência às *pin-ups girls* que enfeitavam as paredes de alguns dos postos de comando da FEB e à exibição do filme *O picolino* (*Top hat*, 1935), dirigido por Mark Sandrich e com Fred Astaire, na cidadezinha em que se localizava o quartel-general dos pracinhas.

4. A guerra na era da reprodutibilidade técnica

4.1 “Foto-grafando” os acontecimentos

Excetuando-se as alusões textuais à fotografia como reforço ao argumento de sua fidedignidade aos fatos, como antes procurei demonstrar, Euclides da Cunha encontra no recurso das descrições um forte componente para sua escrita em *Canudos: diário de uma expedição*. Esse tipo de texto pode ser considerado o equivalente da fotografia na escrita, dada a preocupação que se estabelece em relacionar os pormenores de uma cena para que o leitor consiga visualizar o que está sendo descrito. Melhor dizendo, a fotografia parece ter traduzido à perfeição os atributos da descrição textual em imagem. Neste sentido, pode-se dizer que a fotografia permitiu a exteriorização técnica/imagética da forma textual descritiva.

No artigo “A descrição na literatura e no cinema” (TAMARU, 1999, p. 179-191), Ângela Harumi Tamaru traça um paralelo entre as propriedades da descrição na escrita e na sétima arte argumentando que o que as aproxima é a faculdade de eleger segmentos de um cenário. Isto denota a intenção do escritor/diretor de recortar de uma cena elementos que considera interessantes em função de sua estratégia narrativa. Explica a pesquisadora:

Trabalhar em primeiro plano significa focalizar partes dos elementos a serem descritos, pois quando os elegemos, trabalhamos contiguamente segmentos de um cenário, de um objeto ou de um personagem e não eles todos, sendo que podemos apreender, pelos segmentos, o todo desses elementos. O escritor recorta de seu objeto aquilo que interessa à descrição, elegendo-o segundo a utilidade ou emoção que suscita, pois não poderá ele apreender o todo de seu objeto, todos os seus pormenores, simultaneamente. Não pode ele mais do que eleger os melhores detalhes, favorecendo pela descrição o que há de melhor no objeto, tarefa árdua reservada àquele que se dispõe a escrever.

O diretor de cinema, ao compor um quadro de seu filme, também terá que eleger os detalhes que melhor contêm a expressão buscada por ele na imagem, pois se vai descrever, terá ele que focar em primeiro plano não a ação dos personagens, como faria a narração, mas os próprios personagens, os cenários e as coisas que comporiam toda a cena. E focalizar um detalhe é deixar que outros se tornem embaçados aos olhos do espectador.

Vemos que escrever e filmar tornam-se bastante similares na busca de uma descrição, porque assim como o escritor terá de recortar a sua paisagem ao eleger os melhores detalhes, também o diretor terá de traçar as suas escolhas através de foco e filmagem, de forma que o objeto a ser tomado pela câmera tenha inúmeras possibilidades de planos e enquadramentos, assim como

serão inúmeras as formas de ser apresentado um objeto pelo texto (TAMARU, 1990, p. 181).

Antecessora direta do cinema, a fotografia também comunga dessas mesmas propriedades descritivas. Ela é exatamente o meio de reprodução técnica que permite captar uma determinada situação em um dado momento e que apresenta a quem a contempla uma superfície impressa repleta de fatos e coisas simultâneas selecionadas pelo olhar do fotógrafo. Em *Filosofia da caixa preta* (2002), livro que propõe um debate filosófico sobre as possibilidades da fotografia, Vilém Flusser chama a atenção para essa peculiaridade quando se aprecia uma imagem. Observar uma imagem impressa é vaguear o olhar de forma circular, atentando-se para detalhes que se nos apresentam simultaneamente:

Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade *imagética* por ciclos (FLUSSER, 2002, p. 8).

No texto “Pequena história da fotografia” (BENJAMIN, 1985, p. 91-107), também Walter Benjamin destaca essa possibilidade quando, como fez depois com o cinema (lembrando que cinema é fotografia em movimento²⁶) em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1985, p. 165-196), expõe as características da fotografia de congelar momentos no tempo e de revelar e destacar traços que antes escapavam ao olhar:

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1985, p. 94).

²⁶ Em *Introdução ao cinema*, o professor José Eustáquio Romão explica que, no cinema, filmes são formados por planos que, por sua vez, são sequências de fotogramas, na verdade fotografias que, projetadas por uma luz à razão de 16 a 24 imagens por segundo, produzem a ilusão de movimento. Isso ocorre por causa do fenômeno conhecido como persistência retiniana, que é a capacidade que o nervo ótico humano tem de reter por alguns instantes (1/10 de segundo, em média) impressões causadas por uma fonte luminosa. Quando se observa um objeto, sua imagem persiste na retina durante uma fração de segundos, mesmo que esse objeto já tenha saído do campo de visão. Dessa maneira, o princípio do movimento no cinema baseia-se na exposição de cada imagem na abertura do projetor por um tempo menor que a duração da persistência retiniana. Significa que, quando um fotograma sai do campo de visão do espectador, ele ainda o tem conservado na retina quando um outro fotograma já se colocou diante de seus olhos. Assim, não há como perceber a série de fotogramas (fotografias) em sequência (ROMÃO, 1981, p. 27).

Benjamin descreve assim as possibilidades da fotografia em gravar pormenores de situações – congelá-los no tempo – que antes ficavam ocultados devido à fragilidade humana em percebê-los ou mantê-los em sua memória, o que a técnica permite. Euclides da Cunha exhibe como um importante suporte em seu texto as descrições que faz do conflito em Canudos, como se de fato quisesse fotografar²⁷ os acontecimentos para o leitor. O uso desse tipo de texto é recorrente em *Canudos: diário de uma expedição* e traz cenas descritas com riquezas de detalhes, como a que se segue, a qual contém as impressões de Euclides sobre os feridos que chegam de Canudos:

Acabo de assistir na estação da Calçada ao desembarcar de cerca de oitenta feridos que chegam de Canudos e não posso, nestas notas ligeiras, esboçar um quadro indefinível com o qual se harmonizariam admiravelmente o gênio sombrio e o pincel funéreo de Rembrandt.

Ao apontar, vingando a última curva da estrada, o lúgubre comboio, a multidão, estacionada na gare, emudece, terminando bruscamente o vozear indistinto, e olhares curiosos convergem para a locomotiva que se aproxima, lentamente, arfando. Esta pára, afinal, e abertas as portinholas, começam a sair – golpeados, mutilados, baleados – arrastando-se vagarosamente uns, amparados outros e carregados alguns, as grandes vítimas obscuras do dever. O frêmito de uma emoção extraordinária vibra longamente em todos os peitos, quase todas as frentes empalidecem e é sob um silêncio profundo que a multidão se cinde, espontaneamente, abrindo alas à passagem do heroísmo infeliz.

Os feridos chegam num estado miserando – lembrando antes turmas extenuadas de retirantes do que restos desmantelados, embora, de um exército. Dificilmente se distingue uma farda despedaçada e incolor: calças que não descem além dos joelhos, reduzidas a tangas, rotas, esburacadas, rendilhadas pela miséria; camisas em farrapos, mal revestindo corpos nos quais absoluto depauperamento faz com que apontem, vivíssimas, todas as apófises dos ossos.

É como uma procissão dantesca de duendes: contemplo-a através de uma vertigem, quase.

Considero-os, à medida que passam – coxeando, arrastando-se penosamente, trôpegos, combalidos, titubeantes, imprestáveis – trágicos candidatos à invalidez e à morte...

Uns trazem ao peito, suspensos em tipóias grosseiras, os braços partidos ou desarticulados; arrastam outros penosamente as pernas inchadas enleadas em tiras ensanguentadas; e os pés disformes de quase todos, salpicados de placas circulares denegridas, patenteiam, trazem ainda profundamente cravados os longos espinhos dilacerantes do sertão. Ladeado e amparado por dois homens robustos, passa um belo tipo de caboclo do norte, ombros largos e arcabouço de atleta bronzeado e forte, aonde as agruras físicas não apagam a energia selvagem do olhar; – e, mais longe, um patrício do sul talvez, figura

²⁷ Interessante lembrar que, em relação aos enquadramentos (formas como a lente da filmadora irá captar aquilo que será filmado), uma das tipificações de plano no cinema é denominada de “planos descritivos”. Segundo a classificação de Romão, estes planos podem ser divididos em “Plano de conjunto (PC)” e “Plano geral ou de meio conjunto (PG)”. Eles têm por objetivo enquadrar a totalidade do cenário, descrevendo-o e preparando-o para a ação dos personagens, caso do PC, e, além de captar o cenário, sugerir a ação com o enquadramento do(s) personagem(ns) em parte dele, característica do PG (ROMÃO, 1981, p. 47). Portanto, são planos que visam descrever e contextualizar situações para o espectador.

varonil irrompendo elegante entre os andrajos, alevanta, numa tristeza altiva, a cabeça – como se fosse uma auréola o trapo ensanguentado que lhe circunda a fronte baleada (CUNHA, 2009, p. 37-38).

Pode-se perceber nesta descrição o uso de um foco narrativo²⁸ em que o autor é testemunha do que narra sem deixar de fazer inferências sobre o que presenciou. Tomando como referência Franco Junior, que reuniu em texto as classificações de foco narrativo²⁹, este tipo de narrador pode ser inserido dentro do que é classificado como “‘eu’ como testemunha”:

... caracteriza um narrador que narra de uma perspectiva menos exterior em relação ao fato narrado do que os anteriores (Autor onisciente intruso e Narrador onisciente neutro). Faz uso da 1ª pessoa do discurso, mas ocupando uma posição secundária e/ou periférica em relação à história que narra. Isso, no entanto, não impede que possa “observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil” (FRIEDMAN, 1955 *apud* LEITE, 1985, p. 37). Seu ângulo de visão, entretanto, é necessariamente limitado. Por situar-se na periferia dos acontecimentos, esse narrador tem de restringir-se à sua condição de testemunha, ou seja, não sabe de fato senão aquilo que presenciou, limitando-se a fazer suposições, inferências, deduções etc. daquilo que lhe escapa (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 43).

A descrição de Euclides sobre os feridos de Canudos que chegavam à estação ferroviária é fruto de sua posição secundária em relação ao fato. Ele é observador da cena, mas, apesar disso, há partes que funcionam como deduções daquilo que lhe escapa ao olhar. É o que ocorre, por exemplo, com as suposições que lança sobre as procedências do “caboclo” ser o norte e de um “patrício” ser o sul. Euclides relaciona certas características físicas dos dois homens – “ombros largos e arcabouço de atleta bronzeado e forte, aonde as agruras físicas não apagam a energia selvagem do olhar”; “figura varonil irrompendo elegante entre os andrajos, alevanta, numa tristeza altiva, a cabeça” – para alicerçar aquelas inferências. Também é suposição quando ele projeta para um futuro próximo o que entende que irá ocorrer com os feridos – aqueles “trágicos candidatos à invalidez e à morte”.

A descrição ganha em riqueza com as referências trabalhadas pelo autor para ilustrar o que presencia. É assim quando cita o pintor e gravador Rembrandt (1606-1669) para, em seguida, descrever detalhadamente o estado em que chegam os feridos, como se a cena

²⁸ Define-se foco narrativo como “um recurso utilizado pelo narrador para enquadrar a história de um determinado ângulo ou ponto de vista. A referência à visão, aqui, não é casual. O foco narrativo evidencia o propósito do narrador (e, por extensão, do autor) de mobilizar intelectual e emocionalmente o leitor, manipulando-o para aderir às idéias e valores que veicula ao contar a história” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 42).

²⁹ Em “Operadores de leitura da narrativa” (2009), Arnaldo Franco Junior relaciona as oito classificações de foco narrativo segundo os estudos de Norman Friedman. São eles: “Autor” onisciente intruso; Narrador onisciente neutro; “Eu” como testemunha; Narrador protagonista; Onisciência seletiva múltipla; Onisciência seletiva; Modo dramático; e Câmera. Ver no Anexo 10 as reproduções das páginas 42, 43 e 44 do texto com os conceitos de cada um destes focos narrativos.

presenciada devesse ganhar os tons sombrios e fúnebres que notabilizaram a obra do artista holandês. E também quando se refere a eles como uma “procissão dantesca de duendes”, em referência ao poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321). E há ainda, na parte final do trecho, o trapo ensanguentado que circunda a testa baleada do soldado como se fosse uma auréola. Euclides era, como se sabe, um entusiasta da república e mantinha-se favorável à intervenção do governo brasileiro no sertão baiano. A princípio, para ele, Canudos era obra de fanáticos que visava restabelecer a monarquia no Brasil. Daí a imagem sacra criada para o ferido de guerra, que surge como um sacrificado que se doa pelo bem do país: “... as grandes vítimas obscuras do dever”.

As descrições em Euclides da Cunha são recorrentes, partes essenciais de seu relato, como se o autor fizesse questão de “fotografar” todas as cenas que considerava importantes, elegendo elementos julgados fundamentais para situar o leitor. Ele perscruta cada detalhe envolvendo as situações presenciadas e lança mão de imagens, fruto de seu repertório cultural (como Rembrandt e Dante, no caso do excerto acima), para tentar transmitir ao leitor a mesma sensação vivenciada por ele.

Embora sem a mesma intensidade e sem a riqueza no detalhamento da cena, Joel Silveira também aposta nas descrições como um recurso necessário em seu texto. Contudo, pode-se atribuir ao momento histórico em que o jornalista dos *Diários Associados* atuou, quando a sociedade já contava com uma indústria cinematográfica e uma imprensa consolidadas, a diminuição do pendor para o detalhamento pormenorizado das cenas presenciadas. Afinal, nos anos 1940, o mundo encontrava-se muito mais representado pela fotografia e pelo cinema do que na época em que Euclides da Cunha realizou seu trabalho. Percebe-se em Euclides uma inclinação mais acentuada no que diz respeito à recriação textual das imagens da guerra, como se o autor quisesse suprir para o leitor a falta de fotografias do conflito em Canudos³⁰.

Mesmo assim, as descrições comparecem em muitos momentos de *O inverno da guerra*, embora em trechos sempre menos extensos se comparados aos de Euclides da Cunha. Mas de maneira semelhante ao autor de *Canudos: diário de uma expedição*, Silveira também recorre às metáforas, ora para transmitir estados emocionais (seus e dos pracinhas), ora para destacar aspectos da guerra. O próximo excerto exemplifica esta forma de narrar/descrever:

³⁰ No endereço eletrônico <http://acervo.estadao.com.br/noticias/topicos/canudos,881,0.htm>, do acervo do jornal *O Estado de São Paulo*, encontram-se digitalizadas as páginas originais da cobertura completa de Euclides da Cunha da guerra de Canudos. Pelos documentos, constata-se que as matérias do conflito não foram ilustradas com fotos.

Desço, me ataranto um pouco, procuro um rumo. Tudo me parece um deslumbramento: as casas partidas ao meio, os meninos andrajosos do porto, que me estendem suas mãos magras e súplices, o emaranhado dos fios telegráficos que se enrolam nos postes como cobras, as mil tabuletas em inglês avisando, ordenando e orientando. Que devo fazer, assim largado com minha bagagem numa cidade que nunca vi, num mundo do qual jamais suspeitei? Uma folha perdida num torvelinho, um pobre e atarantado jovem de repente envolto num turbilhão. Nada aqui me pertence, nada tem a ver comigo. E no entanto aqui me jogaram para que eu cumpra uma missão – e terei que cumpri-la, de qualquer maneira. Nenhum desses homens, fardados ou à paisana, conquistados ou conquistadores, nenhum tem motivo para me conceder um gesto amigo. E até me falta a língua local para as necessidades mais prementes de comunicação.

A bagagem me pesa, o frio é cortante – desce certamente daquelas montanhas cinzentas, de cumes gelados, que já se avistavam muito antes de o navio entrar na baía; ou talvez deste céu de chumbo, fechado como uma enorme porta há muito emperrada em suas dobradiças – um céu duro, indecifrável, asfixiante (SILVEIRA, 2005, p. 26).

Nesta descrição de Joel Silveira percebe-se uma perspectiva narrativa um pouco diferente da empregada anteriormente por Euclides. Por suas palavras, nota-se que o jornalista se encontra perdido na chegada a Nápoles para a cobertura da guerra. Ao descrever a cena que encontra, além de testemunha, como no caso do autor de *Canudos*, ele se coloca como protagonista da história ao relatar as características daquele mundo que lhe parece estranho. Franco Junior esclarece que o foco narrativo denominado “narrador protagonista” tem como uma de suas principais peculiaridades exatamente pôr o narrador no centro dos acontecimentos, visto que é sua experiência que está sendo contada. Explica o autor:

Esse foco narrativo caracteriza um narrador que narra necessariamente em 1ª pessoa, limitando-se ao registro de seus pensamentos, percepções e sentimentos. Narra, portanto, de um centro fixo, vinculado necessariamente à sua própria experiência, já que, como o próprio nome diz, é o protagonista da história narrada (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 43).

Na descrição daquela Nápoles confusa de Silveira, são seus pensamentos, suas percepções e seus sentimentos que norteiam o relato. O jornalista confessa que se sente como uma folha envolta em um torvelinho, portanto, cheio de dúvidas em relação ao que fazer em um país em que sequer domina o idioma. São vários os indícios arrolados pelo autor para construir o estado de confusão mental, a sensação de não pertencimento àquele país e o sentimento de estar perdido que o acomete: os meninos em trapos que lhe estendem a mão em súplica, os enleados fios telegráficos como cobras ao redor dos postes, as várias placas em inglês com suas recomendações, os homens, paisanos ou fardados, que mantêm para com ele

uma atitude de indiferença. “Nada aqui me pertence, nada tem a ver comigo”, confessa o jornalista diante do quadro traçado.

Por fim, tem-se a descrição do clima invernal, o frio cortante, os cumes gelados das montanhas, o céu de chumbo (“duro”, “indecifrável”, “asfixiante”), toda uma composição que funciona como metáfora da paisagem interna que habita o jornalista, desconfortável com seu início de jornada na Itália. Estabelece-se desta forma uma tensão entre o narrador que testemunha a cena que se lhe apresenta e é protagonista da mesma, entre “agir na” e “observar a” realidade. Não se pode esquecer ainda da ambientação presente no excerto, que adquire ora tonalidades realistas, portanto de feição “franca”, como no caso das informações sobre as casas partidas da cidade atacada e dos meninos andrajosos, ora uma particularidade “reflexa”, como a mencionada construção textual que coloca como similar a fria e cinza paisagem encontrada em Nápoles e o universo interno de Joel.

Outro bom exemplo do uso do foco narrativo “narrador protagonista” encontra-se no momento mais dramático do livro *O gosto da guerra*, de José Hamilton Ribeiro. É quando o jornalista descreve os instantes após ter sido atingido por uma mina terrestre no Vietnã e narra seu infortúnio. O trecho a seguir mostra como o repórter está localizado no centro dos acontecimentos:

A perna esquerda da calça tinha desaparecido e eu estava, naquele lado, só de cueca. O repuxão muscular aumentava e eu quase não me equilibrava sentado; rodopiava sobre mim mesmo em círculos e aos saltos. Olhei-me de novo: abaixo do joelho, na perna esquerda, só havia tiras de pele, banhadas de sangue, que repuxavam e se arregaçavam, fora do meu controle... Lembrei-me de partes de boi no matadouro quando, penduradas nos ganchos, continuam a tremer e a repuxar em movimentos elétricos. O seccionamento da perna fora no lugar onde terminava o cano da bota, essas botas compridas e resistentes que os soldados usam. A bota tinha saltado inteira, levando pé, canela, barriga da perna, osso, músculo, pele – nem sei se era a minha uma bota no chão, de pé, amarradinha, minando sangue (RIBEIRO, 2005, p. 20).

A descrição da experiência da explosão que lhe tirou a perna esquerda é realizada de uma forma que aproxima o leitor do drama vivido por Ribeiro. Sua percepção do momento posterior à fatalidade (“rodopiava sobre mim mesmo em círculos e aos saltos”) mostra o repórter ainda atordoado e sem a noção do que lhe havia acontecido. Apenas quando olha novamente para sua perna percebe que parte dela já não mais existia. Isso faz com que Ribeiro recorra a seus pensamentos a fim de descrever para o leitor o que a cena lhe remetia enquanto jornalista ferido no Vietnã. Além de ser uma imagem vigorosa e pungente, o paralelo que faz

ao mencionar os bois nos matadouros, que têm partes que continuam a tremer descontroladamente por impulsos elétricos, é um outro índice importante do autor como protagonista do relato. Uma vez mais é seu pensamento que aproxima o leitor da cena.

4.2 O autor como câmera

Arnaldo Franco Junior explica que, entre todos os focos narrativos, talvez o que se denomina “câmera” seja aquele que represente a tentativa mais radical de eliminar a presença do autor na narrativa. Segundo o teórico, este “propósito de atingir a máxima neutralidade no narrar faz, muitas vezes, com que a narrativa seja construída a partir de fragmentos ‘soltos’ que rompem com a ilusão de continuidade, que é uma das características mais tradicionais da narrativa” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 44). As descrições de Sérgio Dávila em *Diário de Bagdá*, que na verdade não ocupam muito de seu livro, são indicadores deste foco narrativo.

O livro de Dávila tem uma peculiaridade em relação aos outros que compõem o *corpus* desta pesquisa: é o único a ser ilustrado com fotografias, no caso, coloridas. Ao todo, são 139 imagens do fotógrafo Juca Varella, sendo que algumas das páginas do livro são ocupadas exclusivamente por fotos. E as descrições de Dávila, como destaque a seguir, cumprem, em sua maior parte, apenas um olhar puramente objetivo sobre as cenas presenciadas, muitas delas registradas pelas lentes de Varella.

Em quinze minutos, escurece. Mesmo assim, conseguimos distinguir cenas que ficarão marcadas em nós para sempre. Quanto mais nos aproximamos da cidade, mais se amplia o aspecto de destruição total e aumenta o cheiro de carniça, de restos humanos apodrecidos.

As estradas de acesso à capital estão todas tomadas por tanques e veículos militares destruídos, de ambos os lados do conflito. Mas não só. Nas ruas, dezenas e dezenas de carros civis, Brasileiros incluídos, estão incendiados ou crivados de balas, muitos com manchas de sangue ainda frescas no estofamento.

Do alto dos pontilhões, tanques Abrams pilotados por jovens americanos vigiam a noite em silêncio, como se fossem manadas de dinossauros descansando numa planície jurássica – e é preciso ver de perto um desses blindados, com 9,8 metros de comprimento, para ter ideia da impressão que eles causam entre os civis (DÁVILA, 2003, p. 113).

Estas são as impressões de Dávila em seu retorno ao Iraque, já ocupado pelas tropas da coalizão³¹. Percebe-se em seu relato que a descrição é construída por fragmentos que apontam a destruição da cidade, o mau cheiro de restos humanos e os veículos militares e civis danificados pelos conflitos. Mas, como ressalta Franco Junior, o foco narrativo “câmera” nunca é totalmente arbitrário em sua tentativa de eliminação da presença do autor. Como na fotografia e no cinema, como no fotojornalismo e no telejornalismo, “há, sempre, alguém por trás da câmera, decidindo o ângulo e selecionando o que deve ou não ser representado” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 44). É desta forma que, para Dávila, os tanques Abrams do exército americano se assemelham a manadas de dinossauro em uma planície jurássica. O efeito que, em sua visão, a presença destes blindados causa nos civis iraquianos o faz eleger o impressionante equipamento de guerra para compor a cena que descreve.

O trecho é particularmente significativo ao mesclar a ambientação “franca” e a “reflexa”. Há informações realistas sobre os carros destruídos – alguns com manchas de sangue – encontrados pela cidade e a dimensão dos tanques de guerra, o que torna o relato do jornalista distanciado do fato (ambientação “franca”). Mas há também a comparação dos tanques a dinossauros, o que deixa clara a percepção do jornalista sobre a cena (ambientação “reflexa”). Esta comparação demonstra, mais uma vez, a tendência em Dávila de fazer sua representação da guerra coincidir com o universo do cinema. Como não lembrar aqui do filme *Jurassic park: o parque dos dinossauros* (*Jurassic park*, 1993), de Steven Spielberg?

Também exemplificam o uso do foco narrativo “câmera” os excertos das descrições de Joel Silveira transcritas a seguir. Mas, da mesma maneira que em Sérgio Dávila, o relato do jornalista que cobriu a Segunda Guerra apresenta algumas construções metafóricas que explicitam a presença do autor por detrás da “câmera”.

A grama verde foi toda pipocada pelos estilhaços, e há também dezenas de grandes crateras abertas pelos canhões. Um dos leões que montam guarda na entrada do castelo, há não sei quantos anos, foi arrancado do pedestal, e agora está mortalmente ferido sobre a lama e o capim (SILVEIRA, 2005, p. 34).

O sol fez milagres – onde era, ali, o úmido branco da neve, é agora o branco alegre das cerejeiras. As flores começaram a brotar destes chãos, de cores vivas como anilina, milhares delas. Há crótalos, lírios, plátanos que trocaram o verde-escuro de ontem por uma coloração de alface, e milhares de outros pontinhos vermelhos, brancos ou azuis, que nascem e multiplicam, humildes

³¹ Por questões de segurança, Sérgio Dávila e Juca Varella tiveram de deixar o Iraque antes da invasão definitiva das tropas norte-americanas por terra (no dia 5 de abril de 2003 a coalizão chegou a Bagdá). No dia 31 de março de 2003, os jornalistas saíram de Bagdá rumo a Amã. No dia 11 de abril, retornaram àquele país, junto a um comboio formado por jornalistas de outras nacionalidades.

e desconhecidos pelos campos sem fim. No alto do Soprassasso, que os brasileiros conquistaram há dias, um galho de cerejeiras começou a despencar suas pétalas alvas sobre o *foxhole* do pracinha.

Os cumes dos montes se livraram inteiramente da caspa de gelo, todos os rios, torrentes e riachos – e eles são milhões aqui – voltaram a correr, e suas águas estão tão azuis quanto o céu. O pracinha Ribeiro voltou ontem de uma patrulha com sua Thompson enfeitada de madressilvas (SILVEIRA, 2005, p. 131).

A intenção de Joel Silveira nestas descrições é construir um cenário fiel para o leitor através da justaposição de *flashes* da realidade. Isto traz para o relato uma ambientação do tipo “franca”, que revela a cena de forma realista. Contudo, as imagens metafóricas denunciam a presença do autor por trás da “câmera”. No primeiro trecho, por exemplo, a estátua caída do leão em frente ao castelo, “mortalmente ferido sobre a lama e o capim”, é a imagem do destino que aguarda as tropas nazistas e o poder de Mussolini na Itália. E assim tem-se a construção de uma ambientação “reflexa”, que destaca a estátua do leão ferido/caído como projeção do ponto de vista de Silveira acerca da cena presenciada.

No outro excerto há uma construção textual conflituosa, que marca certo desacordo entre a situação de guerra e o que é relatado por Silveira. O repórter descreve o efeito causado pela chegada da primavera na paisagem dos campos italianos, antes dominados pelo cinza do céu nublado e o branco da neve. O relato é cheio de referências a cores de plantas em flor que começam a surgir com o derretimento do gelo. As flores da cerejeira que caem no *foxhole* e as madressilvas que enfeitam a arma do pracinha funcionam como metáforas da alegria que a primavera trouxe às tropas brasileiras.

São sintomáticas estas cenas coloridas destacadas pelo olhar de Silveira quando se lembra que os pracinhas enfrentaram um inverno rígido na Itália, com temperaturas que registraram os 20 graus negativos. Novamente, percebe-se o convívio entre as ambientações “franca” e “reflexa”, dada a concomitância entre a construção textual de um ambiente realista e a manifestação da percepção do jornalista e seu reflexo na representação do cenário observado, subitamente invadido pelas cores que revelam certa alegria no cotidiano dos soldados após a temporada de frio.

4.3 Evocando imagens *in absentia*

Contrapor os textos de Sérgio Dávila àqueles escritos por Euclides da Cunha pouco mais de cem anos antes demonstra, além do estilo singular de cada autor, as transformações socioculturais que se refletem em ambos os relatos. Se na escrita de Dávila tem-se a impressão de uma guerra distante, a qual o jornalista pouco presenciou, em *Canudos: diário de uma expedição*, os combates surgem descritos de maneira impressionante, o que, muitas vezes, desvela um Euclides chocado com a violência que reporta aos seus leitores. Esse choque, contudo, é recriado por meio de construções textuais que visam tornar presente o cenário observado pelo jornalista no sertão baiano. Já o repórter no Iraque utiliza-se de referências a ícones da sociedade de consumo para retratar momentos pelos quais passou naquele país e transmitir as experiências vividas em uma cidade em guerra. Euclides constrói essas experiências através de imagens urdidas através do texto.

A conferência dedicada por Italo Calvino à visibilidade em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990) serve para explicar a distância entre os relatos de Sérgio Dávila e Euclides da Cunha. A tese do autor é a de que, com o passar do tempo, o repertório de imagens fruto da experiência direta do indivíduo passou a variar em razão inversa ao repertório de imagens refletidas pela cultura, de massa, diga-se (CALVINO, 1990, p. 107). A preocupação de Calvino no texto é tentar transmitir certas qualidades ligadas ao processo de criação de imagens mentais pela escrita aos homens do milênio que iria se iniciar³². Esta inquietação fez o pensador indagar-se:

... que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a “civilização da imagem”? O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a

³² Calvino fora convidado em 1984 para ministrar um ciclo de seis conferências no projeto Charles Eliot Norton Poetry Lectures, na Universidade de Harvard, em Cambridge. O ano letivo seria o de 1985-1986, mas o autor não chegou a proferir as palestras devido à sua morte, em 1985. Por esse mesmo motivo, não chegou a elaborar a sexta conferência, que seria dedicada à “Consistência”. As outras cinco conferências – “Leveza”, “Rapidez”, “Exatidão”, “Visibilidade” e “Multiplicidade” – foram publicadas em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990).

um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo (CALVINO, 1990, p. 107).

Calvino cita a televisão como meio capaz de invadir o imaginário humano com uma série de imagens que, em última instância, minaria a “experiência direta” do homem. O escritor aproveita para manifestar sua preocupação de que isso colocasse em risco para sempre a capacidade humana de “pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar por imagens*” (CALVINO, 1990, p. 107-108).

Produzido no final do século XIX, portanto em uma época em que, apesar da fotografia e da imprensa já consolidadas e do cinema no início de sua trajetória no país, ainda não havia a abundância de imagens veiculadas na sociedade que hoje se conhece, o relato de Euclides da Cunha sobre a guerra em Canudos é fértil na criação de imagens para o leitor. É o que se percebe no trecho a seguir:

Os jagunços encurralados na igreja nova e no santuário anexo, desde as dez horas da noite, de ontem, até o momento em que escrevo (dez e um quarto da manhã) atiram desordenadamente numa fuzilaria contínua, frouxa às vezes, recrudescendo repentinamente outras. Não apontam mais, atiram ao acaso, para todas as direções, desesperadamente. É um vulcão numa erupção de balas aquele templo maldito.

O espetáculo de Canudos, presa das chamas que lavram em diferentes pontos, é extraordinário; a fumarada – enovelada e pardacenta – alevanta-se, desenrola-se e espalha-se por sobre os telhados, encobrindo a maior parte das casas e mal deixando perceber as bandeirolas vermelhas – pontos determinantes da linha do cerco – alevantados agora em torno do último baluarte dos rebeldes. E os tiros partem deste, constantes, multiplicados, inúmeros, num desperdiçar de munições capaz de exaurir o arsenal mais rico.

São balas que sibilam em todos os tons desde o ressoar áspero e rouquenho das Comblains à zoada lúgubre dos projéteis grosseiros dos bacamartes, ao assovio suave quase delicadíssimo da Manulicher, vergastando os ares.

Os canhões cuidadosamente conteirados, para não atingirem os sitiados próximos, atiram granadas e schrapnells certos no antro formidável – e a fuzilaria não cessa e cada bala que ali cai parece estimular a insânia dos fanáticos (CUNHA, 2009, p. 94-95).

Euclides da Cunha viu a guerra. E ele reconstrói para o leitor as imagens que observou, sua experiência direta do conflito. O autor evoca imagens *in absentia* fazendo brotar, como argumenta Italo Calvino, formas e cores dos caracteres alfabéticos. Isto fica explícito quando ele compara as cenas de tiroteio em Canudos, em sua visão um “templo maldito”, a um vulcão em uma erupção de balas. Por este trecho, fica patente a elaboração de uma ambientação de tonalidade preponderantemente “reflexa”, em que o ambiente onde se dá

a ação é construído de acordo com seu ponto de vista, valendo-se da focalização. Mas o excerto também carrega traços de realismo, da ambientação “franca”, como na parte em que descreve a situação do povoado de Canudos em chamas: “... a fumarada – enovelada e pardacenta – alevanta-se, desenrola-se e espalha-se por sobre os telhados, encobrendo a maior parte das casas e mal deixando perceber as bandeirolas vermelhas...”.

Identifica-se no texto o uso do foco narrativo “‘eu’ como testemunha”. No momento em que escreve, e recria as imagens do conflito, Euclides encontra-se na periferia dos acontecimentos, narrando a cena em uma perspectiva secundária. Isto, no entanto, não o impede de fazer deduções sobre o que presencia, como nos trechos: “E os tiros partem deste, constantes, multiplicados, inúmeros, num desperdiçar de munições *capaz* de exaurir o arsenal mais rico” (grifo meu); “...e a fuzilaria não cessa e cada bala que ali cai *parece* estimular a insânia dos fanáticos” (grifo meu). O jornalista em Canudos supõe, no primeiro trecho, que a fuzilaria que partia dos jagunços era demasiado intensa até mesmo para uma tropa rica em munições, o que dizer para soldados improvisados que defendiam um povoado pobre. No segundo trecho, o escritor infere que o tiroteio provocaria ainda mais os jagunços – “fanáticos” para ele – em sua contenda. No todo, o excerto transmite a ideia de um combate caótico, com o vilarejo em chamas e o sibilar constante de projéteis de diferentes armamentos.

O próximo fragmento confirma esta tendência verificada nos textos de Euclides da Cunha:

A igreja sinistra avulta nas trevas, dominadora, formidável. Reflui sobre ela o relampaguear do tiroteio e a essa claridade indistinta e rubra creio distinguir, deslizando no alto dos muros estruídos, engrimponados alguns, nos restos desmantelados das torres derrocadas, os nossos rudes patrícios transviados (CUNHA, 2009, p. 98).

É significativa a maneira como o jornalista descreve a igreja de Canudos – também em uma ambientação “reflexa” – em imagens que refletem seu universo pessoal e suas convicções. O templo, obra que era um dos principais projetos de Antônio Conselheiro para a vila, é descrito como uma “cratera fulgurante” que “assombra”, como uma construção “sinistra” que se destaca nas “trevas”, algo “dominadora” e “formidável”, expressões francamente contrárias a toda representação que normalmente se faz de uma igreja. As palavras empregadas pelo escritor em referência ao templo deixam clara sua opinião sobre todo o projeto do vilarejo ser uma verdadeira obra de fanáticos. A situação da igreja alvejada parece evidenciar a própria decadência e a iminente derrota de Canudos e da causa defendida por seus moradores.

Novamente é o foco narrativo “eu” como testemunha” que cuida de relatar o episódio em uma perspectiva periférica, mas que não se furta em visualizar desde dentro os acontecimentos. É isto o que a seguinte suposição de Euclides deixar entrever: “... *creio distinguir*, deslizando no alto dos muros estruídos, engrimponados alguns, nos restos desmantelados das torres derrocadas, os nossos rudes patrícios transviados” (grifos meus). A incerteza diante do que vê é solucionada por uma inferência, por aquilo que imagina se passar e que lhe escapa ao olhar. São imagens construídas *in absentia*, uma vez que apenas o “relampaguear do tiroteio” é que lhe fornecia certa claridade no vislumbre do combate.

No início de seu texto, Italo Calvino refere-se a Dante e ao método de criação das imagens do “Purgatório”, uma das partes de *A divina comédia*. De acordo com o teórico, as visões criadas pelo poeta se apresentam quase “como projeções cinematográficas ou recepções televisivas num visor separado daquela que para ele é a realidade objetiva de sua viagem ultraterrena” (CALVINO, 1990, p. 99). Trata-se do funcionamento da imaginação, ao qual o poeta Dante atribui, na percepção de Calvino, propriedades divinas. Para corroborar sua tese, o pensador cita os seguintes versos:

Ó imaginativa que por vezes
tão longe nos arrasta, e nem ouvimos
as mil trombetas que ao redor ressoam;
que te move, se o senso não te excita?
Move-te a luz que lá no céu se forma
por si ou esse poder que a nós te envia (DANTE *apud* Calvino, 1990, p. 98)

Portanto, move a imaginação a “luz que lá no céu se forma”. Para Calvino, o que Dante está explicando nestes versos é que há no céu uma “fonte luminosa que transmite imagens ideais, formadas segundo a lógica intrínseca do mundo imaginário” ou conforme “a vontade de Deus” (CALVINO, 1990, p. 98). É interessante que, em um dos momentos mais chocantes de seu relato sobre os conflitos de Canudos, Euclides da Cunha recorra exatamente às imagens criadas por Dante, só que agora na figuração do Inferno, para dar vazão às suas visões da luta e do sofrimento no sertão baiano:

– Às dez horas e cinquenta minutos novos estampidos abalaram os ares e novamente estremeceu a terra em torno de um punhado de valentes transviados; novas bombas de dinamite derramaram a devastação e a morte na zona convulsionada em que lutavam os últimos jagunços. E despedaçados pelas explosões fortíssimas que dispartiam em todas as direções os restos das casas destruídas, sob os escombros fumegantes, sob um chuva de balas, apertados num círculo de baionetas e de incêndios, aquela gente estranha não fraqueou sequer na resistência.

As nossas baixas avultavam. As padiolas e redes passavam, incessantemente, inúmeras como uma procissão lutuosa e triste dos que seguiam a romaria trágica para o túmulo.

No hospital de sangue um quadro lancinante, indefinível.

Sem espaço mais dentro das amplas barracas, os feridos acumulavam-se fora, no chão ensanguentado, sob o cáustico abrasado de um sol inclemente e fulgurante, atordoados pelos zumbidos agourentos e incômodos das moscas, fervilhando em número incalculável.

Quando à uma hora da tarde contemplei o quadro emocionante e extraordinário, compreendi o gênio sombrio e prodigioso de Dante. Porque há uma coisa que só ele soube definir e que eu vi naquela sanga estreitíssima, abafada e ardente, mais lúgubre que o mais lúgubre vale do Inferno: a blasfêmia orvalhada de lágrimas, rugindo nas bocas simultaneamente com os gemidos da dor e os soluços extremos da morte.

Ferida de toda sorte, em todos os lugares, dolorosas todas, gravíssimas muitas, progredindo numa continuidade perfeita dos pontos apenas perceptíveis das Manulichers, aos círculos maiores impressos pelas combains, aos rombos largos e profundos abertos pelas pontas de chifre, pelos pregos, pelos projéteis grosseiros dos bacamartes e trabucos.

Vibrava no ar um coro sinistro de imprecações, queixas e gemidos. Quase todos contorciam-se sob o íntimo acúleo de dores cruciantes, arrastavam-se outros disputando um resto de sombra das barracas, quedavam-se muitos, as mãos cruzadas ou espalmadas sobre o rosto, resguardando-o do sol, imóveis, estóicos, numa indiferença mórbida pelo sofrimento e pela vida.

No fundo dos barracões, arrimado sobre os cotovelos ou sentados, os antigos doentes, os feridos dos combates anteriores, olhavam assustados para os novos companheiros de desdita, sócios das mesmas horas de desesperança e martírio.

A um lado, lançado sobre o chão duro, francamente batidos pelo sol, alinhavam-se três cadáveres – o Tenente-Coronel Tupi, o Major Queirós, e o Alferes Raposo (CUNHA, 2009, p. 115-116).

Compreende-se que Euclides tenha ficado bastante impressionado com as cenas presenciadas. Afinal, às violentas explosões relatadas no início do trecho seguem-se cenas do hospital de campanha, com todo o sofrimento e os gemidos dos feridos, muitos deles agonizando por causa dos projéteis de pontas de chifre de cabra, pedras e pregos improvisados pelos jagunços. Isto faz o autor comparar o cenário ao Inferno descrito pelo poeta italiano. Trechos como “... os feridos acumulavam-se fora, no chão ensanguentado, sob o cáustico abrasado de um sol inclemente e fulgurante, atordoados pelos zumbidos agourentos e incômodos das moscas, fervilhando em número incalculável” compõem um quadro de horror – com suas imagens vivas da agonia dos militares feridos – que transporta o leitor para dentro da cena.

Percebe-se no excerto uma alternância entre focos narrativos. Tem-se, primeiro, o Euclides como testemunha ocular dos acontecimentos. O foco “‘eu’ como testemunha” apresenta-se em momentos como o do início do relato – “Às dez horas e cinquenta minutos novos estampidos abalaram os ares e novamente estremeceu a terra em torno de um punhado

de valentes transviados; novas bombas de dinamite derramaram a devastação e a morte na zona convulsionada em que lutavam os últimos jagunços”. Neste segmento, o jornalista reporta o fato de uma posição secundária, relacionando para o leitor o que percebe dos episódios presenciados.

Mas há também o foco “narrador protagonista”, já que Euclides, a partir da própria experiência, expõe seus pensamentos e sentimentos em relação aos eventos. É o que fica claro, por exemplo, no seguinte trecho: “As nossas baixas avultavam. As padiolas e redes passavam, incessantemente, inúmeras como *uma procissão lutuosa* e triste dos que seguem a *romaria* trágica para o túmulo” (grifos meus). O registro da percepção do autor acerca dos feridos carregados em macas o faz recorrer a símbolos religiosos (“procissão”; “romaria”). São os sentimentos do jornalista que afloram do texto.

No relato alternam-se ainda as ambientações do tipo “franca” e “reflexa”. A pausa descritiva suscitada pelo trecho “E despedaçados pelas explosões fortíssimas que dispartiam em todas as direções os restos das casas destruídas, sob os escombros fumegantes, sob um chuveiro de balas, apertados num círculo de baionetas e de incêndios, aquela gente estranha não fraqueou sequer na resistência” dá o tom realista do relato. A ambientação “franca” comparece outra vez quando o autor menciona os corpos dos soldados no chão: “A um lado, lançado sobre o chão duro, francamente batidos pelo sol, alinhavam-se três cadáveres – o Tenente-Coronel Tupi, o Major Queirós, e o Alferes Raposo”.

A ambientação torna-se “reflexa” quando Euclides faz referência a Dante para transmitir a sensação que o acometeu diante do quadro envolvendo os feridos da guerra – “... compreendi o gênio sombrio e prodigioso de Dante”; “... mais lúgubre que o mais lúgubre vale do Inferno: a blasfêmia orvalhada de lágrimas, rugindo nas bocas simultaneamente com os gemidos da dor e os soluços extremos da morte”. Trata-se da explicitação do ponto de vista do repórter, responsável pela construção do ambiente onde se dá a ação. As imagens urdidas pela pena do escritor remetem a uma situação infernal, tal a agonia presente na descrição dos feridos.

Textos como os de Euclides são capazes de acionar em cada leitor uma espécie de “cinema mental” que, como esclarece Calvino, “não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior” (CALVINO, 1990, p. 99). Isto porque, consoante as considerações do ensaísta, este cinema interno que todos temos sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Auguste e Louis Lumière entre 1894 e 1895 (este último o ano em que o invento foi patenteado). E são inúmeros os teóricos que comungam desta mesma opinião. Em seu estudo sobre o cinema mudo, intitulado *As sombras móveis* (1999), o

pesquisador Luiz Nazário observa igualmente que o cinema já existia antes do cinema. Ele escreve: “O homem sempre desejou compartilhar seus sonhos e, deste modo, o cinema sempre existiu: o avanço das técnicas apenas tornou possível a exteriorização mecânica do sonho” (NAZÁRIO, 1999, p. 15).

Nazário traça em seu livro um panorama histórico dos inventos que permitiram o surgimento do cinema e dos trabalhos de alguns dos primeiros realizadores dessa arte. Ele considera que a necessidade de compartilhar sonhos é inerente ao homem desde os primórdios de sua história, sendo que os desenhos rupestres registrados nas paredes das cavernas, ainda na pré-história, eram indícios desse anseio (NAZÁRIO, 1999, p. 15), tanto quanto várias outras experiências artísticas e visuais. Os teatros de sombra surgidos na China no século XI e os murais e vitrais das igrejas e catedrais da Idade Média, com suas sequências de imagens da Bíblia, testemunham a realização deste antigo desejo da humanidade. Os brinquedos filosóficos dos séculos XVII e XVIII, como as projeções criptológicas e a lanterna mágica, e até os caleidoscópios, cujas pequenas peças coloridas dançam e formam desenhos geométricos animados por um jogo de espelhos, são outros objetos lúdicos a compartilhar o anseio do homem de representar seus sonhos.

Luiz Carlos Merten segue raciocínio semelhante ao lembrar que alguns críticos e historiadores “situam a origem do cinema na caverna de Platão, naquelas sombras projetadas nas paredes que eram a única coisa que as pessoas lá dentro conseguiam ver do mundo externo” (MERTEN, 2003, p. 12). Também refere-se às pirâmides do Egito como precursoras da arte cinematográfica, uma vez que teriam funcionado como monumentos que representavam o sonho do homem de eternizar sua imagem, de deixar marcas de sua passagem pela Terra (MERTEN, 2003, p. 12).

Seguindo esta mesma linha de pensamento, é sintomática a interpretação do cineasta e pesquisador Sergei Eisenstein acerca das notas escritas por Leonardo da Vinci para um projeto de representação do dilúvio pela pintura. No texto “Palavra e imagem” (EISENSTEIN, 1990, p. 13-47), incluso no livro *O sentido do filme*, ele chega a referir-se a estas notas como “roteiro de filmagem” (EISENSTEIN, 1990, p. 24) e entende que nelas “a cena audiovisual do Dilúvio é apresentada com uma clareza incomum. Uma realização como esta de coordenação sonora e visual é notável vinda de qualquer pintor, mesmo sendo Leonardo” (EISENSTEIN, 1990, p. 24). Para compreender a observação do cineasta russo, torna-se necessário transcrever parte das notas de da Vinci:

Que se veja o ar escuro, nebuloso, açoitado pelo ímpeto de ventos contrários entrelaçados com a chuva incessante e o granizo, carregando para lá e para cá uma vasta rede de galhos de árvores quebrados, misturados com um número infinito de folhas.

Que se vejam, em torno, árvores antigas desenraizadas e feitas em pedaços pela fúria dos ventos.

(...)

Ó tumulto aterrador se ouve ressoando pelo ar sombrio, rasgado pela fúria do trovão e dos raios que ele cospe e que o atravessam céleres, levando destruição, derrubando tudo o que se atravessa em seu caminho!

Ó, quantas pessoas podem ser vistas tampando os ouvidos com as mãos para calar o rugido feroz lançado através do ar obscuro pela fúria dos ventos misturados com a chuva, pelo estrépito dos céus e pelo chispar dos relâmpagos!

(...)

A fome, o instrumento da morte, já privara de vida a maior parte dos animais, quando os cadáveres, já mais leves, começaram a surgir do fundo das águas profundas, emergindo para a superfície no torvelinho das ondas; e lá ficaram batendo uns nos outros e feito bexigas cheias de vento, que ricocheteiam de volta ao lugar de onde foram lançadas, caem e se espalham uns sobre os outros.

E, acima desses horrores, a atmosfera se via coberta de nuvens lúgubres rasgadas pela chispa serpenteante dos terríveis raios do céu, que refulgiam, ora aqui, ora ali, em meio à densa escuridão... (DA VINCI *apud* EISENSTEIN, 1990, p. 24-25).

Da Vinci não chegou a pintar o quadro, mas registrou em suas notas um roteiro para realizá-lo de dar inveja a qualquer diretor com a intenção de abraçar projeto semelhante no cinema. O próprio Eisenstein constata: “Nele, através de uma acumulação crescente de detalhes e cenas, uma imagem palpável surge diante de nós” (EISENSTEIN, 1990, p. 24).

Italo Calvino argumenta com propriedade que, mesmo o ato de ler, muito anterior ao aparecimento das técnicas que tornariam possível a concretização dos filmes, já era responsável por acionar os mecanismos cinéticos da imaginação, fazendo com que cada leitor criasse mentalmente cenas e situações descritas em livros e outros materiais impressos.

... lemos por exemplo uma cena de romance ou reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante dos nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto (CALVINO, 1990, p. 99).

Em *Os meios de comunicação como extensões do homem* (2005), Marshall McLuhan percebe confluências entre as tecnologias do cinema e da impressão tipográfica e entre as tarefas do escritor e do cineasta. Ambas as atividades, escreve ele, teriam o poder de gerar

fantasias no espectador e no leitor pela instauração de um mundo imaginário. Segundo o teórico canadense:

O leitor como que projeta as palavras, seguindo as sequências de tomadas em preto e branco – e que constituem a tipografia – fornecendo sua própria trilha sonora. Tenta acompanhar os contornos da mente do autor, em velocidades diversas e com vários graus de ilusões de compreensão. Não há como exagerar a ligação entre a impressão e o cinema, no que se refere ao poder de ambos em gerar fantasias no espectador e no leitor. (...)

A tarefa do escritor e do cineasta é a de transportar o leitor e o espectador, respectivamente, de seu próprio mundo para um mundo criado pela tipografia e pelo filme (MCLUHAN, 2005, p. 320).

Em seu relato, Euclides da Cunha transporta igualmente o leitor para um mundo de imagens criado pela “tipografia”. Com ele se é levado a ver a cena, como quer Calvino, ao se proceder à leitura. As coordenações sonoras – menção aos zumbidos das moscas e dos projéteis das armas, por exemplo – e visuais – referência ao Inferno de Dante – estão lá como índices audiovisuais a nortear o ato de ler, exatamente como Eisenstein identificou no “roteiro de filmagem” de da Vinci.

Em menor grau se comparado ao relato de Euclides da Cunha, Joel Silveira também cria imagens *in absentia* e compõe cenas para o leitor. No livro *Técnica de reportagem* (1986), Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari resgatam a reportagem que Silveira escreveu sobre o casamento da filha do Conde Francisco Matarazzo com o pracinha João Lage para o semanário *Diretrizes*, em 1945. Posteriormente incluída no livro *As grandes reportagens de Joel Silveira*, “A 1.002ª noite da Avenida Paulista” foi escrita sem que o jornalista estivesse presente na festa realizada. Como não havia conseguido um convite a tempo para participar do evento, ele passa a narrar para o leitor acontecimentos forjados em sua imaginação. A promessa que um grã-fino lhe fizera de contar-lhe tudo em detalhes sobre o casamento mostra-se desnecessária, como o próprio autor confessa na reportagem:

A bem da verdade, digamos que o grã-fino cumpriu com sua palavra: a descrição da festa que me desfiou, na terça-feira, foi a mais completa e detalhada possível. Sem surpresas, porém. É que a *imaginação* do repórter, mais ou menos a par dos arrebatamentos da fortuna, já havia criado, para uso próprio, uma versão antecipada daquela 1.002ª noite na Avenida Paulista (...) (SILVEIRA *apud* SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 92, grifo meu).

O trecho a seguir, de *O inverno da guerra*, mostra a forma como aparecem algumas das imagens criadas por Joel Silveira em sua cobertura do combate na Itália:

Na noite do dia 20 de fevereiro, véspera do definitivo ataque a Castelo, o segundo-tenente Kléber Gomes Ferreira, da 6ª Companhia do 11º Regimento de Infantaria, recebeu ordem de executar uma tarefa difícil e perigosa: com os seus homens, precisamente 38, ele teria que ocupar Abetaia, enfrentando a insone vigilância inimiga. Informaram ao tenente Kléber que aquela seria uma operação diversionista, isto é, uma manobra que pudesse fazer crer aos alemães que o ataque a Castelo partiria de Abetaia. O tenente Kléber pôs-se à frente dos seus homens, à meia-noite do dia 20, e seguiu para o ponto indicado. Abetaia parecia dormir. O palor da branca lua, lua de montanhas geladas, banhava suas casas destroçadas, sobre os campos em derredor, tão lisos – e tudo era um silêncio espesso, de lugar morto. “Todos nós esperávamos um choque com os alemães, sempre atentos. Mas Abetaia parecia deserta.” Não estava. A morte estava ali, calada, insidiosa, à espera (SILVEIRA, 2005, p. 99-100).

Silveira não estava presente na operação chefiada pelo tenente Kléber, mas isso não o impede, certamente com base nas informações coletadas, mas com muito de imaginação também, de tecer comentários sobre a lua de “montanhas geladas” que banhava as casas destruídas pelos combates. A cena recriada pelas palavras do jornalista, que ornava a ambientação com traços bastante realistas (ambientação “franca”), diga-se, passa a exercer em seu texto a função de uma metáfora da morte que, na ótica dele, estaria presente, à espera dos pracinhas, dado os riscos que envolviam a operação diversionista levada a cabo por uma unidade militar com apenas 38 soldados.

Nota-se neste caso a presença também de características da ambientação do tipo “dissimulada”, visto que o ambiente é elaborado por um efeito de sugestão a partir da ação do personagem, no caso o tenente Kléber, que conta para Silveira o que aconteceu durante a patrulha. A partir deste relato, o autor constrói o clima de tensão que envolve o episódio. O foco narrativo assumido é o do “‘autor’ onisciente intruso” (ver Anexo 10), já que o jornalista se coloca na posição de quem sabe tudo sobre a história narrada. O traço da intrusão ocorre pelos comentários (“A morte estava ali, calada, insidiosa, à espera”) que sugerem um autor capaz de usar os próprios pensamentos no ato de relatar os fatos.

Joel Silveira prossegue em sua criação de imagens em excertos como o que transcrevo abaixo:

Os gelos do inverno foram embora, derreteu-se a lama fascista, as verdades, como flores, estão nascendo novamente das raízes que pareciam definitivamente apodrecidas. Estão nascendo mais fortes, mais vivas, mais belas. Creio que o Sr. Getúlio Vargas terá um diário, e creio que, como uma aflita e desesperada anotação diária, ele já terá escrito uma coisa assim numa das páginas mais recentes: “O tempo mudou muito. Escuto vozes que pareciam mortas. Leio palavras que o Sr. Marcondes me garantia não mais existirem. Dizem que há perfume no ar.” É a primavera que brinca aqui

dentro da guerra, saltando alegre por campos minados e valas de cadáveres. A mesma primavera que tomou de assalto, como uma multidão de crianças, o sólido verão brasileiro. A mesma primavera que fez do senhor um homem intranquilo e triste, e que transformou este correspondente num trovador empoeirado e sujo, cansado e maldormido, mas de voz liberta (SILVEIRA, 2005, p. 133).

A chegada da primavera – capaz de fazer derreter a “lama fascista” – em uma terra desolada pela guerra tem tanto impacto que acaba por transformar Silveira em trovador, como ele mesmo confessa ao final do excerto. O autor chega até a imaginar uma cena do presidente Getúlio Vargas a redigir notas em um suposto diário. Do quadro exposto pelo jornalista salta uma espécie de alegria provocada pelo início da estação, mesmo com a ressalva de que as flores talvez surgissem sobre campos minados e valas de cadáveres. São índices que apontam novamente para o uso do foco narrativo “‘autor’ onisciente intruso”, capaz de flagrar Vargas em sua intimidade escrevendo devaneios do tipo “Escuto vozes que pareciam mortas” e “Leio palavras que o Sr. Marcondes me garantia não mais existirem. Dizem que há perfume no ar”.

Mas Joel Silveira experimentou também a guerra de perto. Em entrevista, ele revelou que, apesar de ter tido sorte, houve momentos de tensão, como quando teve o capacete atingido pelo estilhaço de uma granada que caiu no Posto de Comando em que se encontrava: “Se estivesse sem capacete estava fulminado na hora” (SILVEIRA *apud* MIRANDA, 2009, p. 96). O livro *O inverno da guerra* traz vários relatos em que os combates se mostram muito próximos do jornalista, como os seguintes:

Houve um instante, quando carros brasileiros começaram a se aglomerar diante do posto, em que o tiroteio aumentou de intensidade – morteiros, canhões e metralhadoras estão atirando conjuntamente, e o barulho é infernal. Um projétil rebenta o teto esculpido da varanda e atravessa como um raio a vidraça lateral, bem por cima da cabeça do pracinha. O pracinha estava escrevendo qualquer coisa, numa mesa larga, mas num instante ele e todos nós percebemos a coisa terrível que poderia ter acontecido. Possivelmente, ficamos todos muito pálidos: assim vi os meus amigos, assim eles devem ter me visto. Alguém diz uma pilhéria que ninguém escuta, porque os ouvidos são todos para o bombardeio que não termina (SILVEIRA, 2005, p. 34).

Vi perfeitamente quando a rajada da metralhadora alemã rasgou o peito do sargento Max Wolf Júnior. Instintivamente, ele juntou as mãos sobre o ventre e caiu de bruços. Não se mexeu mais. O tenente Otávio Costa, que estava ao meu lado, no Posto de Observação, apertou os dentes com força, mas não disse uma palavra. Quando lhe perguntei se o homem que havia tombado era o sargento Wolf, ele balançou afirmativamente a cabeça (SILVEIRA, 2005, p. 143).

É necessário destacar ainda que Joel Silveira foi o único dos repórteres brasileiros presentes na Itália a acompanhar a tomada do Monte Castelo. Esta campanha é narrada com riqueza de detalhes em seu livro. Apesar disso, ele não se furtou a imaginar cenas para o leitor.

4.4 A inserção dos microrrelatos no relato

Quando se lê o pequeno livro *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), organizado pelo escritor Marcelino Freire, pode-se analisá-lo pela seguinte perspectiva: trata-se de uma obra fruto de uma opção estética proposta por Freire, mas, ao mesmo tempo, ela também revela um traço cultural bastante eloquente de nosso momento histórico. A ideia do livro partiu de um desafio do organizador que, usando como parâmetro o mais famoso microconto de Augusto Monterroso – “Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá” (MONTERROSO *apud* FREIRE, 2004, p. 9) –, de apenas 37 letras, resolveu propor a cem escritores brasileiros contemporâneos elaborar histórias inéditas com até 50 letras, sem contar título e pontuação (FREIRE, 2004, p. 9). A empreitada reuniu escritores como Sérgio Sant’Anna, Millôr Fernandes, Luiz Ruffato, entre outros de variados estilos literários e faixas etárias.

O livro, cujo título é uma clara paródia de *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizado por Italo Moriconi, se estabelece em função de um exercício de ordem estética que visava instigar os autores a pensar pequenas histórias, com limite de tamanho predeterminado, com criatividade. Mas o traço cultural presente na obra surge como resultado de uma tendência identificada por Walter Benjamin já em “O narrador”, quando ele expõe as circunstâncias que definiram a sucessiva abreviação da narrativa clássica e o surgimento da *short story*:

Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas (BENJAMIN, 1985, p. 206).

Do diagnóstico de Benjamin aos dias de hoje, a situação só se fez acirrar. Aquelas camadas que iam lentamente se acumulando por meio das narrações sucessivas, característica da tradição oral e da narrativa clássica, foram se perdendo pelo caminho. E a tendência à produção de textos cada vez mais curtos se estabeleceu de maneira contundente no jornalismo contemporâneo, o que, para muitos teóricos, representa um reflexo do discurso televisivo nos modos de produção textual.

O fluxo televisivo se constitui por uma programação fragmentária, a forma mosaico. O termo mosaico foi usado por Abraham A. Moles no livro *Sociodinâmica da cultura* (1974) para referir-se à cultura moderna em contraposição à cultura tradicional. Moles recorre à figura de uma tela de conceitos sobre a qual os indivíduos projetam suas percepções do mundo exterior para explicar a diferença entre os dois momentos da cultura (MOLES, 1974, p. 18-19). Na cultura tradicional, a textura dessa tela conceitual apresentava-se organizada de uma forma quase geométrica, resultado do acúmulo racional e lógico de conhecimentos. A cultura moderna, chamada de cultura-mosaico, sugere uma tela conceitual cuja textura assemelha-se a um sistema fibroso, em que as fibras aparecem coladas ao acaso (MOLES, 1974, p. 19). Para Moles é dessa forma que o indivíduo absorve o fluxo de conhecimentos atualmente, uma vez que a informação nos chega de maneira aleatória

pelos meios de comunicação de massa, pela imprensa, pelo exame superficial das revistas técnicas, pelo cinema, rádio, televisão, conversa, por uma multiplicidade de meios que agem sobre nós, cuja massa nos submerge e dos quais nos sobram apenas influências transitórias, pedaços de conhecimentos, fragmentos de idéias (...) (MOLES, 1974, p. 19).

O fluxo televisivo – e sua forma mosaico – é também o reflexo da cultura-mosaico. A programação fragmentada, no entanto, constitui um todo contínuo de programas de vários gêneros e matizes. Temos filmes, documentários, desenhos animados, novelas, jogos de futebol, telejornais, *reality shows*, tudo entrecortado por uma multiplicidade de publicidades dos mais diversos tipos de produtos e serviços. Os relatos informativos ou dramáticos são fragmentados pelos *spots* publicitários, tornados parâmetros, com sua linguagem ágil, para todos os demais programas televisivos.

De seu lado, a publicidade televisiva, como explicam os teóricos Jesús Martín-Barbero e Germán Rey no livro *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva* (2001), é formada por “microrelatos visualmente fragmentados ao infinito” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 36). A fórmula do sincretismo da indústria cultural e do espetáculo, que mescla ficção e realidade, desfila diante de nossos olhos. Martín-Barbero e

Rey observam nesse contexto o fim dos grandes relatos pela “equivalência de todos os discursos – informação, drama, publicidade, ou ciência, pornografia, dados financeiros –, pela interpenetrabilidade de todos os gêneros e pela transformação do efêmero em chave de produção e em proposta de gozo estético” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 36).

Neste sentido, a certa altura da entrevista de Paul Virilio concedida a Sylvere Lotringer e que compõe o livro *Guerra pura: a militarização do cotidiano* (1984), o teórico desenvolve argumentação similar ao falar da fragmentação e do lugar ocupado pelas micronarrativas em substituição às grandes narrativas na contemporaneidade:

Estamos na era das micronarrativas, a arte do fragmento. Não é por acaso que um dos maiores livros publicados na França seja o de Mandelbrot sobre *Les Objects Fractals* (a geometria da fragmentação). A dimensão não precisa ser um todo, ela pode ser expressa em frações. A unidade dimensional é uma simplificação abusiva para muitos objetos naturais (a costa da Bretanha, por exemplo). Vemos que houve um deslocamento da unidade (a noção da unidade de continuidade) para a noção de fragmento, de desordem. E aí temos uma reversão. O fragmento recupera sua autonomia, sua identidade, ao nível da consciência imediata, como diria Bergson. Só há História ao nível da grande narrativa. Creio apenas na colagem: ela é trans-histórica (VIRILIO; LOTRINGER, 1984, p. 43).

No livro *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad* (1999), o teórico espanhol Jesús González Requena chama de pansincretismo a essa capacidade do veículo TV “de integrar y articular géneros discursivos y sistemas semióticos de referencia extremadamente variados” (REQUENA, 1995, p. 25). Ou seja, se os produtos da indústria cultural se caracterizam pelo sincretismo, a televisão, em sua programação, os reúne em conjunto, instaurando dessa maneira o convívio de sincretismos, um pansincretismo. Observe-se, por exemplo, a seguinte página do livro *Diário de Bagdá*, de Sérgio Dávila:

dia 01

[TUDO POR UM TOBLERONE]

“Vocês estão levando telefone celular?”

O árabe que faz a pergunta num inglês bem falado estava dormindo até agora numa sala batizada de Casa dos Oficiais, um dos cerca de vinte compartimentos em que se divide a alfândega iraquiana na fronteira com a Jordânia. Ele tem a roupa amarfanhada, a cara amassada e os cabelos empastados na frente e espetados atrás. Mentimos:

“Não”.

Apesar da temperatura amena do lugar (as cidades de Tribil, no Iraque, e Al Karama, na Jordânia, que estão na primavera, mas que costumam sofrer com até cinquenta graus de calor no alto verão), eu e o repórter fotográfico Juca Varella suamos frio.

O funcionário continua:

“E conexão por satélite?”

Penso numa cena do subestimado filme *Amor à queima-roupa*, de Tony Scott, em que o personagem de Christopher Walken está interrogando o de Dennis Hopper, amarrado, que mente deslavadamente. “Os sicilianos são grandes mentirosos, os melhores do mundo”, diz Walken. “Eu sou siciliano. E meu pai era o campeão mundial peso-pesado dos mentirosos sicilianos. Cresci ao lado dele e aprendi a pantomima.”

Continua: “Existem dezessete maneiras de alguém que está mentindo se entregar. O homem tem dezessete pantomimas. A mulher tem vinte, mas o homem tem dezessete. E, se você conhece bem essas representações, é melhor que um detector de mentiras. Este é um jogo de mostrar e dizer. Você não quer me dizer nada, mas está me mostrando tudo”. Penso que é exatamente o que fazemos agora. Mesmo assim, insistimos:

“Não”.



Acima, vista da fronteira Jordânia-Iraque, do lado jordaniano. Abaixo, chocolate usado como moeda. Na página ao lado, crachás jordanianos e *dogtag* com tipo sanguíneo



Figura 6 – Reprodução da página 20 do livro *Diário de Bagdá*

A diagramação da página apresenta-se como reflexo do que ocorre na televisão, um pansincretismo. Para isso, basta analisar o conjunto das fotos e o relato, que reproduzo abaixo:

“Vocês estão levando telefone celular?”

O árabe que faz a pergunta num inglês bem falado estava dormindo até agora numa sala batizada de Casa dos Oficiais, um dos cerca de vinte compartimentos em que se divide a alfândega iraquiana na fronteira com a Jordânia. Ele tem a roupa amarfanhada, a cara amassada e os cabelos empastados na frente e espetados atrás.

Mentimos:

“Não”.

Apesar da temperatura amena do lugar (as cidades de Tribil, no Iraque, e Al Karama, na Jordânia, que estão na primavera, mas que costumam sofrer com

até cinquenta graus de calor no alto verão), eu e o repórter fotográfico Juca Varella suamos frio.

O funcionário continua:

“E conexão por satélite?”

Penso numa cena do subestimado filme *Amor à queima-roupa*, de Tony Scott, em que o personagem de Christopher Walken está interrogando o de Dennis Hopper, amarrado, que mente deslavadamente. “Os sicilianos são grandes mentirosos, os melhores do mundo”, diz Walken. “Eu sou siciliano. E meu pai era o campeão mundial peso-pesado dos mentirosos sicilianos. Cresci ao lado dele e aprendi a pantomima.”

Continua: “Existem dezessete maneiras de alguém que está mentindo se entregar. O homem tem dezessete pantomimas. A mulher tem vinte, mas o homem tem dezessete. E, se você conhece bem essas representações, é melhor que um detetor de mentiras. Este é um jogo de mostrar e dizer. Você não quer me dizer nada, mas está me mostrando tudo”. Penso que é exatamente o que fazemos agora. Mesmo assim, insistimos:

“Não” (DÁVILA, 2003, p. 20).

O relato é uma mistura de conteúdo informacional e ficcional, o que se torna evidente pela transcrição de trechos dos diálogos do filme *Amor à queima-roupa* (*True romance*, 1993), dirigido por Tony Scott. Aliás, estes trechos, juntamente com as informações entre parênteses sobre o clima nas cidades de Tribil e Al Karama, surgem como microrrelatos a fragmentar o texto. A paginação traz ainda a foto jornalística (fronteira entre a Jordânia e o Iraque) e a do Toblerone. No relato de Dávila, cujo desfecho foi reproduzido no capítulo “A experiência benjaminiana”, o chocolate serve de moeda para “subornar” o funcionário da alfândega iraquiana. O objetivo dos brasileiros era fazer com que o funcionário abrandasse a revista na bagagem e, desta maneira, não encontrasse e confiscasse o telefone celular e a conexão por satélite dos jornalistas, o que inviabilizaria a cobertura jornalística. Tem-se aí, portanto, no nível impresso, um pouco da mistura pansincrética que se verifica na TV, com conteúdos e imagens de diferentes orientações convivendo na página.

Em *Jornalismo fin-de-siècle* (1993), Ciro Marcondes Filho considera que a fragmentação, a edição picada de cenas em uma construção seriada de pequenos trechos típica da TV, e seu ritmo frenético, além do império da imagem fundado por esse veículo, invadiu as linguagens da literatura, do jornalismo e do rádio, tornando ilegíveis trabalhos em profundidade.

Todos esses meios tornam-se espécies de apêndices, produtos marginais à TV, tanto pelo caráter de junção de partes, períodos, cenas curtas, quanto pelo imperialismo da imagem, que está tornando ilegível o trabalho em profundidade, de análise, de “essência”, de fundo (MARCONDES FILHO, 1993, p. 36-37).

Para ele, o reflexo dessa situação no texto jornalístico é o de compressão. Não há mais lugar para as notícias longas e não são recomendadas matérias que excedam os três parágrafos. Notícias e matérias “devem pulverizar-se em pequenos drops informativos que são fornecidos a conta-gotas nas páginas do jornal” (MARCONDES FILHO, 1993, p. 97). Em entrevista, Joel Silveira manifestou opinião semelhante ao falar sobre os jornais atuais, que se encontram abarrotados de informações vindas das mais diversas fontes:

Não tem lugar mais nos jornais para as grandes reportagens como se fazia antigamente, grandes no tamanho e também no assunto que tratavam. Porque não há espaço nos jornais tal o afluxo de notícias que chegam diariamente no jornal (SILVEIRA *apud* MIRANDA, 2009, p. 135).

Esse cenário apresentou-nos um novo termo: “televisão impressa”. É dessa forma que o jornal norte-americano *USA Today* – que inaugurou essa tendência – se autodefine. No Brasil, a repercussão desse estilo jornalístico pode ser percebida na *Folha de S. Paulo*. Sobre esta propensão, Marcondes Filho comenta:

O jornalismo impresso, sofrendo a forte concorrência da televisão, que trabalha com imagens aceleradas e uma troca rápida e intensa de estímulos visuais, teve de se adaptar também ao novo hábito das sociedades, o da visualização, da precedência da imagem e de um certo desinvestimento social na capacidade textual.

O jornal norte-americano *USA Today*, considerado como indicador de novas tendências, chama-se a si mesmo de “televisão impressa”. O jornalismo abre mão daquilo que se chamava de “sua identidade”, que era exatamente o fato de escrever as notícias, desenvolvê-las dando um tratamento específico e mais amplo aos temas, ou seja, jogando com o elemento espaço (o das páginas, cadernos e suplementos especiais), para ser cada vez mais reprodução de outro meio de comunicação que é a televisão, meio visual por excelência, que trabalha com imagens em movimento (MARCONDES FILHO, 1993, p. 100-101).

Neste contexto, o autor explica que o fato de o jornal impresso não trabalhar com imagens em movimento não é obstáculo. Tal impossibilidade é contornada por meio de uma diagramação ágil, ligeira, das páginas, na tentativa de resgatar a atenção de um público “viciado em decodificar muito mais imagens visuais do que verbais” (MARCONDES FILHO, 1993, p. 101). Isso indica o lugar de destaque que a imagem ocupa na cultura contemporânea, a ponto de, segundo Marcondes Filho, reduzir nas pessoas a capacidade de ler textos longos ou que envolvam certa abstração (MARCONDES FILHO, 1993, p. 101).

O jornal impresso, antes reduto do texto, passa então a jogar com elementos gráficos. Fotografias coloridas, variação de famílias de tipos, textos construídos à base de frases e

parágrafos cada vez mais curtos, tudo convergindo para apresentar ao leitor páginas visualmente prazerosas para o ato da leitura, mesmo que isto implique na superficialidade informativa da matéria jornalística (MARCONDES FILHO, 1993, p. 101-102). Nas palavras do pesquisador, o “jornalista torna-se menos um perito da linguagem do que um técnico no ‘dizer simples’” (MARCONDES FILHO, 1993, p. 98).

Em *Diário de Bagdá*, principalmente, mas também em determinados momentos de *O gosto da guerra*, é possível se deparar com estas espécies de micronarrativas de que os autores lançam mão para narrar a guerra. Em Ribeiro, por exemplo, isto ocorre quando o jornalista se põe a contar o conflito no Vietnã sob a perspectiva de *slogans* adotados pelos soldados norte-americanos, conforme se segue:

Kêi Shimamoto, o fotógrafo japonês que trabalha comigo aqui no Vietnã, diz que uma coleção de fotos coloridas das tatuagens no peito e no braço dos GI talvez contasse a história dessa guerra melhor que muitos livros. É verdade, dificilmente se vê por aqui um GI sem tatuagem.

Também os *blue jeans* com inscrições vendidos em Saigon mostram muitas vezes o estado psicológico dos guerreiros ianques. Aquele que tem fundo preto e a inscrição em letras douradas é o mais procurado. Diz assim: “Quando eu morrer, vou para o céu, pois meu inferno já vivi no Vietnã”.

Na sala de registro dos vôos de campanha para o pessoal militar, em Saigon, há dois grandes avisos sobre a mesa do sargento anotador. Um é este: “Fuja! Há sempre um jeito de escapar!” O outro é mais “filosófico”: “Responda-me uma única pergunta: que desgraça eu vim fazer aqui?”

Quando o avião que me levava de Danang para Camp Evans escalou em Phu Bai, ficamos bem uma hora com uma Companhia de *marines* que ia para Khe-San. Nas costas de um estava escrito: “Khe-San é o inferno. E pensar que eu sou da Califórnia!” Um outro era cínico, ou fingia ser: “Estou com fome, quero um *vici* para o almoço” (RIBEIRO, 2005, p. 6).

Estes microrrelatos são inseridos em meio à narrativa da guerra pelo jornalista como forma de fornecer ao leitor um pequeno panorama psicológico dos soldados norte-americanos no Vietnã. São *drops* informativos que entrecortam o relato. Sintomático é o fato de que a sugestão dessa estratégia de narrar a guerra tenha partido do fotógrafo Keisaburo Shimamoto, parceiro de Ribeiro e para quem uma coleção de fotos das tatuagens dos combatentes talvez contasse melhor a guerra do que muitos livros. Trata-se de uma manifestação consonante às ideias de Marcondes Filho sobre a preponderância das imagens em relação aos textos no jornalismo praticado atualmente.

Já no livro de Dávila, a estratégia textual baseada nos microrrelatos é recorrente e revela muito do momento histórico de atuação do jornalista, de forte apelo de meios de comunicação como o cinema e a televisão. Os próximos excertos confirmam esta tendência:

Nosso primeiro motorista, Alaá Sadoon Jarboo, o Ali, não foge à regra (de deixar dinheiro à vista no console do carro). O pequeno e elétrico bagdali de 34 anos lembra muito Chilly Willy, genial pinguim criado pelo animador Walter Lantz, cujo desenho Ali nunca viu (DÁVILA, 2003, p. 74).

Nosso motorista, Ali, esperto e dinheirista, é uma versão em carne e osso de Ali Babá, o pai dos malandros do mundo árabe, personagem do livro *As mil e uma noites* que atuava nesta mesma Bagdá, em que Ali nasceu e trabalha (DÁVILA, 2003, 78-80).

Nosso guia é irmão gêmeo de Freddie Mercury, o líder do Queen. Tudo faz mais sentido quando se lembra que o vocalista, morto em 1991, uma das mais conhecidas vítimas da Aids, se chamava na verdade Faroukh Bulsara e nasceu em Zanzibar, uma ilha da Tanzânia que, durante séculos, foi dominada pelos árabes. “Nunca ouvi falar”, disse-nos Amjad quando mencionamos Freddie Mercury. Queen? “Também não. Mas adoro o ABBA” (DÁVILA, 2003, p. 80-81).

A Amã, chegam relatos de grupos inteiros que voltam apenas com a roupa do corpo e de outros, com menos sorte ainda, que apanharam bastante. Ainda assim, por 1500 dólares, ou quase oito vezes o que pagamos na véspera da guerra, contratamos um jordano-palestino. É Hussein, o tal cuja aparência mistura Nietzsche com Raul Seixas. Assim como seus sócios, é louco de pedra.

Dirige sempre no limite máximo de sua GMC 1999 branca, e o faz com um tique nervoso que quase nos deixa loucos: olha o tempo todo para um e outro espelho retrovisor, balançando a cabeça como Stevie Wonder ao piano. Demoramos horas para descobrir que, não, ele não acha que estamos sendo seguidos. É só uma mania. Inclusive porque o vidro dos espelhos está quebrado. (DÁVILA, 2003, p. 104-105)

(Logo arrumaremos outro motorista, Rabah Hassan Saifaldin, o Rubi, uma mistura impossível de Mr. Bean com Roberto Benigni. É que ele aprendeu a língua inglesa durante uma temporada que passou com a irmã, na Itália. Ou seja, fala inglês com sotaque italiano. E gesticula muito. Começa a contar uma história e vai se empolgando e elevando o volume. No final, está gritando em seu inglês macarrônico. Difícil segurar o riso) (DÁVILA, 2003, p. 118).

Estes trechos mostram que Dávila interrompe o relato da guerra em vários momentos. A estratégia do jornalista nos excertos transcritos se caracteriza pela inserção de micronarrativas que oferecem ao leitor os aspectos físicos de pessoas com as quais manteve contato em Bagdá. As compleições destas pessoas surgem pela comparação com personagens emblemáticas da sociedade de massa (o pinguim Chilly Willy; o cantor Freddie Mercury, da banda de rock Queen; Raul Seixas; Stevie Wonder; Mr. Bean; Roberto Benigni) ou da cultura árabe, como a menção a Ali Babá e *As mil e uma noites*.

A rigor, tais microrrelatos são todos prescindíveis à narrativa sobre a guerra, mas Dávila os elabora até mesmo como forma de transmitir certa leveza e humor ao relato. As

narrativas curtas e suas remissões a ícones da cultura de massa (também o grupo sueco ABBA e o animador Walter Lantz) carregam um traço que muito se assemelha à forma mosaico que constitui o fluxo televisivo e que revela, como argumenta Abraham Moles, o modo aleatório através do qual o homem adquire conhecimento na sociedade atual.

Por esta perspectiva é possível observar que os relatos de Euclides da Cunha e de Joel Silveira, produzidos respectivamente entre o final do século XIX e o decênio de 1940, apresentam-se como um *continuum*. Os textos dos jornalistas que cobriram o conflito de Canudos e a Segunda Guerra Mundial não apresentam estas intercalações de micronarrativas. Já Sérgio Dávila estabelece em diversos pontos de sua obra entrecortes com pequenos relatos que tornam fragmentada sua narrativa sobre a guerra.

Considerações finais

Uma linha do tempo não se fecha. Prolonga-se indefinidamente, abarcando novas situações e transformações culturais enquanto a história do mundo continuar a desenvolver-se. Obviamente, a linha do tempo conceitual específica que se procurou traçar neste trabalho também não. Mas, para se ter dados comparáveis no tempo, é necessário estabelecer um marco inicial e um final na linha do tempo projetada. O cineasta Billy Wilder certa vez disse: “Posso lhe garantir que, no dia em que o mundo acabar, alguém estará lá, filmando a segunda parte” (WILDER *apud* DIZARD, 2000, p. 217). Com isso, ele queria dizer, para todos aqueles que cogitavam a possibilidade de um dia a sétima arte ter fim diante dos incessantes avanços tecnológicos, que o cinema certamente experimentaria mudanças, mas que sempre haveria alguém – não importa como – registrando imagens do mundo.

Do mesmo jeito, as transformações pesquisadas nos modos como se relacionam os meios de comunicação, a cobertura jornalística de guerra e a escrita transcenderão os cento e poucos anos focados neste estudo. A *internet*, por exemplo, que, por uma opção metodológica, pouco comparece nas investigações realizadas aqui, já inscreveu suas marcas nesta relação. É o que se percebe através das publicações de um *site* como o *WikiLeaks*, que, ao vaziar informações secretas sobre a atuação de vários países, muitas delas envolvendo conflitos, como a ação dos EUA no Iraque, tornou-se uma fonte a ser considerada pelo jornalista que se credencia a cobrir uma guerra. E o que dizer de um serviço como o *Google Maps*³³, que funciona como uma espécie de substituto da realidade ao dispor de imagens virtuais de várias partes do mundo em uma representação que surpreenderia Jorge Luis Borges, que um dia imaginou o mapa do império do tamanho do próprio império em uma exacerbação da prática da ciência?

Outras inovações tecnológicas envolvendo o campo dos meios de comunicação virão, cada vez mais acentuadas. Essas inovações, sem dúvida, irão impactar o trabalho do jornalista e, conseqüentemente, sua escrita. De minha parte, desejo que, a exemplo de estudos que já se ocupam da *internet* e da produção textual do repórter em contextos de guerra, venham outros que continuem nesta mesma perspectiva e, quem sabe, possam ter neste trabalho uma pequena contribuição e fonte de diálogo. Pena que não poderei tomar conhecimento destas investigações que, espero, serão desenvolvidas daqui a 50, 100 anos, pois, para um jornalista

³³ Serviço gratuito de pesquisa desenvolvido pela *Google* que permite visualizar mapas e imagens de satélite da Terra na *internet*.

que se mete em pesquisa, a curiosidade de saber o desenrolar da história é tão grande quanto aquela que envolve o fechamento de uma matéria sobre um fato ao qual se acompanhou o desdobrar por dias, às vezes meses.

Registre-se de uma vez que isto nada tem a ver com algum tipo de desejo sádico de quem gosta de guerra, e sim com o fascínio que a cultura em si provoca. E guerra, infelizmente, é cultura. Como é cultural a relação entre os meios de comunicação, o jornalista e os conflitos armados. Não há como não concordar com o argumento defendido por José Hamilton Ribeiro segundo o qual se a guerra em si é ruim, sem jornalista ela é pior, pois que ficaria sem este profissional cuja função primordial é denunciar seus absurdos.

Retomando a linha do tempo que se procurou projetar, envolvendo os relatos de Euclides da Cunha, Joel Silveira, José Hamilton Ribeiro e Sérgio Dávila, fica clara a relação histórica estabelecida entre os meios técnicos, o jornalista e a guerra. Imagens-síntese dessa ligação encontram-se com Euclides, que andou munido de sua câmera fotográfica no sertão baiano e empregou algumas vezes o verbo “fotografar” como correlato ao ato de descrever fielmente as situações; com Silveira, que fez dobradinha com o fotógrafo Thassilo Mitke e correu o alto do Monte Castelo, com sua máquina de escrever a tiracolo, procurando um lugar seguro para redigir sua matéria; com Ribeiro, também equipado de máquina fotográfica no Vietnã e que fez dobradinha com o fotógrafo Keisaburo Shimamoto a perseguir fotos de “cinema” para suas reportagens – involuntariamente, ele acabou encontrando a imagem em que era o próprio protagonista da guerra ao pisar em uma mina terrestre; e com Dávila, parceiro do fotógrafo Juca Varela em Bagdá e que, com o auxílio de telefone celular, *notebook* e conexão por satélite, fez do quarto de hotel uma espécie de escritório de onde enviava instantaneamente suas matérias e imagens do conflito para o Brasil.

Nestas quatro campanhas, percebeu-se claramente a consolidação da importância da fotografia, do cinema e da televisão, tanto para a tarefa dos jornalistas como para a própria guerra e as forças nela envolvidas. Como destaca Paul Virilio, aos poucos os campos de batalha foram transformando-se em verdadeiros campos de locação de imagens, dada a necessidade dos exércitos em mapear os territórios inimigos como forma de coligir informações para suas estratégias. Este processo – da fotografia à televisão – passou a desenvolver-se de forma cada vez mais acentuada em função das características dos meios de comunicação, cada vez mais instantâneos em suas possibilidades de registro da realidade. A tomada de consciência desta importância assumida gradativamente pela informação foi o que fez a imprensa ser sistematicamente alvo de censura por parte de governos de países envolvidos em disputas bélicas.

E como fica a situação do repórter a quem cabe a cobertura jornalística de uma guerra? Walter Benjamin lembra que os soldados que retornavam dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial voltavam mais pobres e não mais ricos em experiências comunicáveis. É o sintoma que se percebe em Euclides da Cunha, que viu a guerra de maneira muito próxima e confessa ter deixado ideias perdidas na “sanga maldita” em que se desenrolava o conflito de Canudos. O repórter atordoado pelas imagens de violência, que declara certa incapacidade de materializar no texto sua experiência, revela o trauma que Freud assinala quando explica a mudança da atitude do ser humano em relação à morte no contexto da guerra. De repente, o homem é forçado a aceitar que a morte não ocorre em função de fatos fortuitos e sim em movimentos violentos que põem termo a inúmeras vidas de uma só vez.

Benjamin relata em “O narrador” (BENJAMIN, 1985, p. 197-221) que o processo de decadência da narrativa clássica, fruto da escalada de industrialização nas sociedades modernas que, aos poucos, foi eliminando os espaços que proporcionavam a transmissão de experiências, como os antigos ofícios medievais, fez surgir o romance e depois a informação jornalística. Em suas discussões sobre a narração, o pensador alemão reserva espaço para o cronista que, diferentemente do historiador, que escreve a história, é quem a narra. No horizonte do cronista, argumenta o autor, não se encontra a distinção entre os grandes e os pequenos acontecimentos, apenas o empenho de narrá-los, pois, para ele, nada do que ocorreu pode ser negligenciado pela história.

Verifica-se um pouco deste pendor nos autores pesquisados. Nos livros abordados, é possível encontrar trechos que trazem pequenos acontecimentos que fizeram parte do dia a dia da cobertura jornalística. É desta forma que Euclides se dedica a narrar os aspectos geográficos e climáticos do sertão baiano, Joel Silveira relata um episódio de Natal no *front* na Itália, José Hamilton Ribeiro conta como, para beber água, teve que convencer o comando da unidade norte-americana ao qual estava vinculado a não levar um fuzil e Sérgio Dávila menciona como “subornou” o funcionário de alfândega no Iraque com um chocolate Toblerone. São todos pequenos episódios da guerra, mas que dão outra dimensão aos relatos por quebrarem a dureza que normalmente toma conta da maior parte de cada um dos quatro livros.

Neste percurso da cobertura jornalística, observa-se um movimento de declínio da visão direta da guerra proporcionado pelos avanços tecnológicos dos meios de comunicação. Os autores franceses Guy Debord e Jean Baudrillard verificam em suas respectivas abordagens sobre a sociedade do espetáculo e a sociedade dos simulacros e das simulações este distanciamento entre a experiência do homem e o mundo. Trata-se de situações

sucedâneas ao processo examinado de forma pioneira por Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1985, p. 165-196). Às análises elaboradas pelo pensador alemão sobre a perda da aura da obra de arte ocasionada pelas técnicas de reprodução, seguem-se as suscitadas por Debord e Baudrillard em relação à intermediação da relação humana com a realidade ficar condicionada pela pulverização de imagens provocada pela mídia em geral.

Da fotografia à televisão, o que se constata é um distanciamento progressivo entre o repórter e o campo de batalha, realidade esta reconhecida por José Hamilton Ribeiro e Sérgio Dávila em relação ao Vietnã e ao Iraque, confrontos que têm lugar em um período de hegemonia plena da TV como meio de comunicação. Ribeiro destaca em seu livro a importância da televisão na representação da guerra no sudeste asiático e Dávila, em *Diário de Bagdá*, revela a importância de o secretário de redação da *Folha de S. Paulo*, no Brasil, mantê-lo informado sobre os principais acontecimentos do conflito no Iraque.

No caso de Euclides da Cunha e de Joel Silveira, que atuaram no final do século XIX e no decênio de 1940, portanto em um momento histórico em que a televisão ainda não havia sido implementada, as cenas de combate foram presenciadas e surgem no texto de formas muito mais contundentes. Em algumas ocasiões, os dois jornalistas até se valem de dispositivos óticos que se interpõem entre eles e as cenas observadas, como a luneta e o binóculo, mas o que fica claro é o acesso bem mais amplo de que gozavam em relação aos episódios da guerra. Vale lembrar que os dois de fato assistiram à morte de soldados no *front* e relatam estas experiências para o leitor.

A pulverização de imagens verificada na sociedade de massa traz repercussões para os relatos de Ribeiro e Dávila. Nas estratégias textuais das narrativas de guerra dos dois jornalistas, destaca-se a menção a elementos da sociedade de consumo. É assim que o repórter no Vietnã narra de maneira demorada um jogo dos soldados norte-americanos que envolvia a revista *Playboy* e faz referências aos enlatados norte-americanos que eram uma constante no hospital em que se recuperava. De maneira mais acentuada, o que denota exemplarmente o momento histórico em que atuou, Dávila cita um brinquedo como o *Playmobil* e filmes como *Apocalypse now* e o clássico de terror *A noite dos mortos-vivos* para fornecer ao leitor a ideia de algumas das situações pelas quais passou.

A intensificação da presença das imagens veiculadas pelos meios de comunicação na sociedade promove alterações gradativas nas formas como os jornalistas reportam as guerras. As descrições pormenorizadas, espécies de fotografias textuais, de Euclides da Cunha sobre o conflito de Canudos continuam, sem a mesma riqueza de detalhes, com Joel Silveira, vão, aos

poucos, se diluindo com José Hamilton Ribeiro e chegam a quase desaparecer com Sérgio Dávila. Este último, como se disse, privilegia as citações curtas a situações e elementos que remetem o leitor a produtos da indústria cultural.

O processo de geração de imagens *in absentia* a que chama a atenção Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), é outro aspecto que vai se deteriorando nos relatos dos quatro jornalistas. Entre Euclides e Dávila este processo se radicaliza, fato que se pode atribuir a um dado para o qual Calvino chama a atenção: o repertório de imagens resultado da experiência direta do indivíduo, ao longo do tempo, passou a variar em razão inversa ao repertório de imagens refletidas pela cultura. O autor de *Canudos: diário de uma expedição* recria as situações vividas na cobertura do conflito através de imagens urdidas no texto. Há ocasiões em que ele faz remissões ao pintor Rembrandt e ao poeta Dante como estratégia para conformar estas imagens.

Joel Silveira também recorre a uma estratégia textual semelhante. No inverno italiano, ele chega a aproveitar-se da paisagem coberta pela neve e dos depoimentos coletados junto a soldados brasileiros para recriar o clima de perigo que envolveu a ação de uma determinada patrulha. No texto, ele utiliza informações como a lua de “montanhas geladas” da paisagem e as casas destruídas pelo combate como metáforas da morte que espreitava os pracinhas durante a operação.

Os relatos de Euclides e Silveira desenvolvem-se num *continuum* em que os jornalistas vão introduzindo os leitores na história sem praticamente haver interrupções do fluxo narrativo. Com Sérgio Dávila, principalmente, a estratégia é diferente. O repórter constrói seu texto através do uso de uma série de microrrelatos que entrecortam a narrativa, fragmentando-a. Estas micronarrativas surgem como forma de o jornalista atravessar seu relato com comentários e fornecer ao leitor comparações entre situações vividas e pessoas com as quais manteve contato em Bagdá com ícones da cultura de massa. Trata-se de um traço comum à linguagem televisiva e sua forma mosaico, o que trouxe reflexos como a compressão do texto jornalístico, como assinala Ciro Marcondes Filho. Esta perspectiva é visível inclusive na diagramação das páginas do livro *Diário de Bagdá*, que apresentam um convívio entre fotos jornalísticas e as de caráter meramente ilustrativas, como a do Toblerone.

Ao fechar a linha do tempo específica deste trabalho, fica patente que as experiências de guerra narradas por Euclides da Cunha, Joel Silveira, José Hamilton Ribeiro e Sérgio Dávila trazem rastros dos momentos históricos em que cada um dos jornalistas atuou. As eras da reprodutibilidade técnica, da indústria cultural, da sociedade do espetáculo e da simulação e do simulacro operam suas marcas culturais. E às projeções da fotografia, do cinema e da

televisão não há como ficar insensível. Euclides, Silveira, Ribeiro e Dávila, recebendo os impactos e influências dessas tecnologias, deixaram de certo modo cravados em seus relatos os traços indeléveis destes meios de comunicação.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Tradução: Júlia Elisabeth Levy. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 159-204.
- ANDERSON, Jon Lee. *A queda de Bagdá*. Tradução: Alda Porto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- ARARIPE, Luiz de Alencar. Primeira Guerra Mundial. In: MAGNOLI, Demétrio (org.). *História das guerras*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 319-353.
- ARBEX JÚNIOR, José. *Showrnalismo: a notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela, 2001.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2007.
- _____. *Telemorfose*. Tradução: Muniz Sodré. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- _____. *Simulacros e simulação*. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.
- _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. O fazedor. In: BORGES, Jorge Luis (1960). *Obras completas*. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Globo, 2000. v. 2, p. 173-254.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Tradução: Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CUNHA, Euclides da. *Canudos: diário de uma expedição*. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- _____. *Os sertões: campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora; Publifolha, 2000.
- DÁVILA, Sérgio. *Diário de Bagdá: a Guerra do Iraque segundo os bombardeados*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2003.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Tradução: Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DIZARD, Wilson. *A nova mídia: a comunicação de massa na era da informação*. Tradução: Edmond Jorge e Tony Queiroga. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FARINACCIO, Pascoal. “Jornalista no Front”: Euclides da Cunha e as primeiras representações da barbárie. *Letras, Santa Maria*, Santa Maria, n. 1, p. 195-203, jan./jun. 2009.
- FERRARI, Pollyana. *Jornalismo digital*. São Paulo: Contexto, 2003.
- FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Tradução: Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução: Vilém Flusser. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTENELLE, Paula. *Iraque: a guerra pelas mentes*. São Paulo: Sapienza, 2004.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-56.
- FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução: Jayme Salomão (direção geral). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 7-19.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora*. São Paulo: Ática, 1994.

ISHII, Yasushi. Da caneta à máquina de escrever. Tradução: Marise Chinetti de Barros. In: DIAS, Tânia; SÜSSEKIND, Flora (org.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004, p. 93-98.

KEHL, Maria Rita. Visibilidade e espetáculo. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias*: ensaios sobre a televisão. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 141-161.

_____. O espetáculo como meio de subjetivação. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias*: ensaios sobre a televisão. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 43-62.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997.

MAGNOLI, Demétrio. No espelho da guerra. In: MAGNOLI, Demétrio (org.). *História das guerras*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 9-17.

_____. Guerras da Indochina. In: MAGNOLI, Demétrio (org.). *História das guerras*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 391-423.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Comunicação e jornalismo. A saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker Editores, 2000.

_____. *Jornalismo fin-de-siècle*. São Paulo: Scritta, 1993.

MARTIN, André. Guerra de Secessão. In: MAGNOLI, Demétrio (org.). *História das guerras*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 219-251.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Tradução: Jacob Gorender . São Paulo: Editora Senac, 2001.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2005.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

MIRANDA, Fernando Albuquerque. Joel Silveira, correspondente de guerra. In: MELO, José Marques de (org.). *Imprensa brasileira: personagens que fizeram história*, v. 4. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2009, p. 87-100.

_____. *Jornalismo, guerra e reprodutibilidade técnica: um estudo sobre os impactos e as influências do cinema e da televisão em livros-reportagem sobre guerras*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

MOJICA, Lluís Bonet; COSTA, Jordi; MASSO, Pablo Di; GASCA, Luis; LLURÓ, Josep Maria; MOIX, Miquel Porter i; ORDÓÑEZ, Marcos; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, M.; VIDAL, Núria. *Os clássicos do cinema*, v. 1. Barcelona: Edições Altaya, 1997.

MOLES, Abraham Antoine. *Sociodinâmica da cultura*. Tradução: Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. Tradução: Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

REQUENA, Jesús González. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

RIBEIRO, José Hamilton. *O gosto da guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. Bom dia, Bagdá. In: DÁVILA, Sérgio. *Diário de Bagdá: a Guerra do Iraque segundo os bombardeados*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2003, p. 18-19.

_____. Guerra é assim. *Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 27, p. 76-88, jun. 1968.

ROMÃO, José Eustáquio. *Introdução ao cinema*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 1981.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Laymert Garcia dos. A televisão e a guerra do Golfo. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 155-161.

SATO, Nanami. Jornalismo, literatura e representação. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (org.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002, p. 29-46.

SILVEIRA, Joel. *O inverno da guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. *A luta dos pracinhas: a Força Expedicionária Brasileira na II Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. *Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus, 1986.

_____. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1981.

SOUZA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

- STEINBERGER, Margarethe Born. *Discursos geopolíticos da mídia: jornalismo e imaginário internacional na América Latina*. São Paulo: EDUC; Fapesp; Cortez, 2005.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TAUNAY, Visconde de. *A retirada da Laguna: episódio da Guerra do Paraguai*. Tradução: Affonso de E. Taunay. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Tradução: Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis: Vozes, 1998.
- TOTA, Pedro. Segunda Guerra Mundial. In: MAGNOLI, Demétrio (org.). *História das guerras*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 355-389.
- TZU, Sun. *A arte da guerra*. Tradução: Antônio Celiomar Pinto de Lima. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- VENÂNCIO FILHO, Francisco. Retrato humano. In: CUNHA, Euclides da. *Canudos: diário de uma expedição*. São Paulo: Martin Claret, 2009, p.155-166.
- VENTURA, Roberto. Euclides da Cunha e *Os sertões*. In: CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora; Publifolha, 2000, p. 527-533.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Tradução: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- _____. *A arte do motor*. Tradução: Paulo Roberto Pires. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- _____. *Velocidade e política*. Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- _____. *Guerra e cinema*. Tradução: Paulo Roberto Pires. São Paulo: Página Aberta, 1993.
- _____; LOTRINGER, Sylvere. *Guerra pura: a militarização do cotidiano*. Tradução: Elza Miné e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Outras fontes:

Internet

ACERVO.ESTADAO. *Canudos*. São Paulo. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/topicos/canudos,881,0.htm>. Acesso em: 9 de junho de 2015.

AUGUSTI, Alexandre Rossato; NEGRINI, Michele. *O legado de Guy Debord: reflexões sobre o espetáculo a partir de sua obra*. Covilhã, 2013. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/negrini-augusti-2013-legado-guy-debord.pdf>. Acesso em: 29 de novembro de 2013, p. 1-10.

BARROS, José Eduardo. *A autoficção em um beco sem saída*. São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/mix/1236-a-autoficcao-em-um-beco-sem-saida>. Acesso em: 25 de julho de 2012.

FERREIRA, Wilson Roberto Vieira. *“Matrix” revisitado: por que Jean Baudrillard não gostou do filme?* São Paulo, 2012. Disponível em: <http://cingnose.blogspot.com.br/2012/08/matrix-revisitado-por-que-jean.html>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2014.

FOLHAONLINE. *Novela romântica de Saddam Hussein estreará até o fim do ano*. São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u4572.shtml>. Acesso em: 23 de abril de 2015.

MERINO, Francisco. *Roma, a cidade aberta*. Covilhã, 2007. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/02/francisco_merino.pdf. Acesso em: 25 de julho de 2012.

O GLOBO. *Apoio editorial ao golpe de 64 foi um erro*. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/brasil/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604>. Acesso em: 26 de agosto de 2014.

TAMARU, Ângela Harumi. *A descrição na literatura e no cinema*. Campinas, 1999. Disponível em: <http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/proposicoes/textos/28-cinevisoes-tamaruah.pdf>. Acesso em: 10 de junho de 2015, p. 179-191.

VALIM, Alexandre Busko. *Política no escurinho do cinema*. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.revistafilosofia.com.br/ESLH/Edicoes/13/imprime105621.asp>. Acesso em: 4 de maio de 2012.

Filmes

ALLEN, Woody (dir.). *A rosa púrpura do Cairo (The purple rose of Cairo)*. Estados Unidos, 1985.

CAPRA, Frank (dir.). *Por que combatemos (Why we fight)*. Estados Unidos, de 1942 a 1945.

COPPOLA, Francis Ford (dir.). *Apocalypse now*. Estados Unidos, 1979.

DONEN, Stanley; KELLY, Gene (dir.). *Cantando na chuva (Singin' in the rain)*. Estados Unidos, 1952.

FORD, John (dir.). *O homem que matou o facínora (The man who shot Liberty Valance)*. Estados Unidos, 1962.

_____. *A batalha de Midway (The battle of Midway)*. Estados Unidos, 1942.

GANCE, Abel (dir.). *J'Accuse*. França, 1919.

GRIFFITH, David Wark (dir.). *Hearts of the world*. Estados Unidos, 1918.

_____. *O nascimento de uma nação (The birth of a nation)*. Estados Unidos, 1915.

PETERSEN, Wolfgang (dir.). *O barco: inferno no mar (Das Boot)*. Alemanha, 1981.

RIEFENSTAHL, Leni (dir.). *O triunfo da vontade (Triumph des Willens)*. Alemanha, 1935.

ROMERO, George A. (dir.). *A noite dos mortos-vivos (Night of the living dead)*. Estados Unidos, 1968.

ROSSELLINI, Roberto (dir.). *Roma, cidade aberta (Roma città aperta)*. Itália, 1945.

SANDRICH, Mark (dir.). *O picolino (Top hat)*. Estados Unidos, 1935.

SCOTT, Tony (dir.). *Amor à queima-roupa (True romance)*. Estados Unidos, 1993.

SPIELBERG, Steven (dir.). *Jurassic park: o parque dos dinossauros (Jurassic park)*. Estados Unidos, 1993.

TRUFFAUT, François (dir.). *Fahrenheit 451 (Fahrenheit 451)*. Inglaterra, 1966.

WACHOWSKI, Andy; WACHOWSKI, Lana (dir.). *Matrix (The Matrix)*. Austrália; Estados Unidos, 1999.

WEIR, Peter (dir.). *O show de Truman (The Truman show)*. Estados Unidos, 1998.

ANEXOS

“Quando morrer vou para o céu: inferno é aqui”

por mais de 10 quilômetros. Mil metros depois, começa uma grande região de bordéis. Antes, porém, há o “pôsto da gasolina colorida”. A gasolina comum, branca, custa em Saigon cerca de 300 cruzeiros velhos; aqui ela é azul ou vermelha, melhor, e custa pouco mais que metade da outra. Trata-se de combustível militar — azul dos veículos vietnamitas, vermelha dos americanos. Os soldados-motoristas vendem, a baixo custo, parte da gasolina do tanque de suas viaturas. Ela é retirada por sucção, com um tubo de borracha, e depois revendida em latas. O movimento no “pôsto da gasolina colorida” é grande o dia todo, tanto de caminhões militares que

FOTO DE HAMILTON RIBEIRO



Uma transação proibida: soldado vende gasolina do Exército.

vêm deixar-se sangrar, como de automóveis que vêm abastecer. Tudo abertamente.

A noite, no hotel, um alemão vem chorar as mágoas comigo. É médico, trabalha num navio-hospital que o Governo de seu país mandou ao Vietnam para tratar de vítimas civis. Está de férias, mas sem dinheiro.

— Um absurdo: passar as férias numa cidade que fecha às 7 da noite!

Ele está impressionado é com o volume de dinheiro que os EUA empregam ali: 27 bilhões de dólares por ano, cerca de 80 milhões por dia. Em dinheiro brasileiro, isto quer dizer mais ou menos 260 bilhões velhos queimados cada 24 horas. O médico alemão explica-me sua “filosofia”:

— Se os EUA pegassem esse dinheiro e dividissem entre a população do Vietnam, não precisaria matar ninguém nem desmoralizar-se internacionalmente, e o povo vietnamita, enriquecido, nem pensaria em comunismo.

Môça não fala com soldado: sai

Têrça-feira. Com Nguyen sempre de guia, vamos visitar o pagode do bonzo Trich Tri Quang, que se notabilizou como líder da facção budista que quer um Governo autodeterminado e independente. Na entrada do pagode, há um aviso: “O Venerável Trich Tri Quang foi desacatado e preso hoje, às 9h30, sem nenhuma consideração, pelo Governo de Saigon.”

As paredes estão furadas de balas. Na última ofensiva, quando o incêndio arrasava as vizinhanças, o povo acorreu para lá em busca de abrigo. Na confusão, o pagode acabou recebendo fogo dos dois lados, e um velho foi morto, tomado por vici. Ao ser identificado, a surpresa: era pai de um capitão do Exército do Sul. O pagode está sempre brigando com a polícia: os bonzos recusam-se sistematicamente ao serviço militar.

Antes do almoço com um médico francês, que mora há dez anos no Vietnam, passeio despreocupado pelo centro.

Como são bonitas as vietnamitas! A roupa que usam, o *áo-dai*, é sensual, embora se componha de duas peças — uma calça comprida até o calcanhar e um casaco de gola fechada e mangas compridas. É verdade que alguns *áo-dais* são transparentes a ponto de mostrar nitidamente as peças íntimas das môças.

As ruas centrais estão abarrotadas de barracas e quiosques, onde se pode comprar de tudo. Os quiosques de camisas bordadas são muito procurados pelos soldados americanos. O modelo mais vendido é um blusão brilhante, preto e amarelo, onde está inscrita a frase que já é quase um símbolo nesta guerra: “Quando eu morrer, vou para o céu, porque já passei meu inferno no Vietnam.”

Durante o almoço, na varanda do Hotel Continental, o médico francês me ajuda a entender alguma coisa desta guerra. Uma delas é o motivo pelo qual os americanos são tão hostilizados pelo povo. Ele acha que o segredo está no amor. O americano — que, em geral, só serve durante doze meses aqui — não faz mesmo questão de ser simpático, já que vai ficar tão pouco tempo, diz o médico. Ele paga, paga bem pelo amor, e acabou.

— Com isso, môça de família em Saigon não fala com americano. Não é não sai com americano: é não fala.

Depois do almoço, vou com Nguyen assistir a uma operação de “caça ao vici”, da qual soubéramos no fim da manhã. É em Ly Thai To, bairro pobre de Saigon, muito castigado pelas últimas bombas. Uma companhia de *rangers* sul-vietnamitas e duas companhias do Exército coreano estão agindo. A busca é espalhafatosa, casa por casa, cômodo por cômodo, armário por armário. O vici pode estar em qualquer lugar. O vaso de uma latrina é destruído a marteladas, pois pode esconder um túnel vietcong. Aproxima-se um garoto e pergunta a Nguyen se sou americano. Ele responde que não, que sou jornalista brasileiro, o menino afasta-se e volta daí a pouco com dois copos de chá gelado:

— Foi o Sr. Dong quem mandou.

Tomado o chá, vamos procurar êste Sr. Dong para agradecer. Nguyen conversa com êle e depois, quando vamos saindo, me diz espantado:

— Sr. Ribeiro, não sei por que, mas tenho impressão de que êsse Sr. Dong é um vici.

Resultado da operação militar: um rapaz preso por falta de documentos.

Os chineses estão com medo

A manhã de hoje, quarta-feira, vai ser dedicada a uma visita a Cho Lon, o bairro chinês. Antes, entretanto, visitamos a pequenina Ngá. Descobrimos mais uma coisa: a mãe — mãe-solteira — tomou remédio para abortar, por isso Ngá nasceu tão fraquinha. Mas está cada vez melhor.

Cho Lon é uma verdadeira cidade dentro de outra. Sua população é de 1 milhão e 200 mil habitantes, dos quais 900 mil chineses. Em vietnamita Cho Lon quer dizer grande mercado e, na verdade, o bairro é isto. Ali se pode comprar de tudo, desde ferro-velho até peças de motor de avião, desde objetos de marfim até cachimbo de ópio — ou o próprio ópio. Em geral, os chineses são ricos, embora não pareça. Cho Lon controla 85% de todas as importações (menos as de guerra) do Vietnam; mais de 50% de todo o comércio de Saigon; e quase 80% dos bares e restaurantes. Os chineses dominam também os bancos e as máquinas de beneficiar arroz.

A população tem certa antipatia pelos chineses, pois são considerados os “tubarões” do país. Não é cômoda a situação dêles. O dono de uma casa atacadista de tecidos lamentou-se de que as operações comerciais estão paradas, o custo de vida muito alto. Reclama também que o Governo mantém Cho Lon sob suspeita e não protege o bairro tão bem como faz com os outros. Os chineses temem que o Governo, num ato de desespero, pratique contra êles alguma violência, como confisco dos bens e expulsão do país.

SRICIT.

Anexo 2



A onipresença de Saddam pelas ruas: na praça Al-Firdos antes da queda (página ao lado), numa das centrais telefônicas atingidas (acima), já no chão, após a tomada de Bagdá (à direita)



Reprodução da página 137 do livro *Diário de Bagdá*

Anexo 3

fumando muito e tomando café. Fazem patrulha também no estacionamento, quando olham para os quartos para ver se alguém desobedece à regra de só utilizar telefone e conexão por satélite na sede do Ministério da Informação.

Nos próximos dias, graças à curiosidade de Juca (que descobriu o lugar), guardaremos tudo no duto do ar condicionado. Parece feito sob encomenda, exatamente do tamanho do equipamento. Tão logo anoitece, abrimos o “escritório”: uma latinha de lixo virada ao contrário faz as vezes de cadeira, um criado-mudo funciona como mesa, e a conexão fica num parapeito, no limite entre conseguir sinal do satélite e não ser flagrada pelos policiais. Agachados na varanda, escrevemos, editamos e mandamos textos e fotos. Quando dá, também navegamos um pouco pela Internet e respondemos aos e-mails mais urgentes.

Além do esconderijo, somos obrigados a adotar outras medidas dignas de filme ruim de espionagem. Só nos referimos ao telefone e à conexão como “o bicho”, em português mesmo, porque percebemos que, toda vez que dizemos em público as palavras “satélite” e “telefone”



Reprodução da página 33 do livro *Diário de Bagdá*

Anexo 4

convencer o cônsul da Jordânia em São Paulo, um senhor que também é vendedor de móveis em Santo André, a nos deixar passar por seu país; e comprar dois coletes à prova de bala, duas máscaras antigas e um capacete, além de alugar o telefone e a conexão, sempre em Londres, numa tarde só.

Falamos com veteranos correspondentes de guerra, repórteres e fotógrafos, gente do calibre de José Hamilton Ribeiro, que nos daria um conselho fundamental (“O bom jornalista é o que vai e volta vivo para contar a história; voltem vivos”).

O mais surreal foi ouvir o sermão de uma hora do então embaixador do Iraque em Brasília, Jarallah Alobaidy, que fez questão de nos receber em sua sala com vista para um jardim e, entre outras coisas, reclamar do fato de a *Folha* só se referir ao ditador iraquiano Saddam Hussein como “ditador iraquiano”. “Ele foi eleito pelo povo”, disse. “Se é assim, vocês têm de chamar o Lula de ditador também.” Na mesma ocasião, pediu que pregassem em nosso passaporte um bilhete que exigia a apresentação de teste negativo para o vírus da Aids ao entrarmos no país.

No entanto, a insistência do jornal em aturar o jogo de paciência promovido por Alobaidy para conceder o visto se revelaria de um acerto decisivo para a cobertura da guerra. Os outros órgãos foram desistindo da lengalenga oficial e enviando seus profissionais para países vizinhos, onde, imaginavam, a autorização sairia mais tranquilamente. O fato é que, a sete dias do ultimato, esses brasileiros brigavam com dezenas de milhares de candidatos do mundo inteiro em lugares como a Jordânia, enquanto a *Folha* fazia pressão sozinha em Brasília.

Valeu a pena. Estamos agora aqui, em frente à laje da Casa dos Oficiais. Destrovo o primeiro cadeado, coloco-o de lado e começo a abrir o zíper. De dentro, parecendo iluminado, desponta um pacote sextavado de chocolates Toblerone, daqueles que se compram em aeroportos e que serão nossa comida se o abastecimento em Bagdá ficar complicado.

O fiscal olha para o doce suíço. Olha para mim. De novo para o chocolate. Quando percebo a dança, eu quase salto:

“Gostaria de oferecer este pacote ao senhor”.

Ele vira para os lados, para ver se não está sendo observado, dá uma risada sinceramente agradecida e me diz:

“O pacote inteiro não, apenas um”.

Pega o Toblerone, esconde no bolso da calça, aponta a estrada com o queixo e faz um gesto com a mão, como quem diz: “Liberados”. Em cinco minutos, estamos rodando em direção a Bagdá, com celular, conexão, cinco Toblerones e muito medo, a doze horas do fim do ultimato.



Anexo 5

assim como todos os motoristas de GMC, pára a cada bomba de gasolina para completar o tanque (duzentos litros) e ainda encher dois recipientes suplementares, de cinqüenta litros cada um.

Jordaniano como a maioria, ele quer aproveitar os preços incrivelmente baixos do combustível iraquiano.

Aliás, os motoristas que fazem essa linha formam uma tribo especial. São jordanianos e iraquianos que ligam Bagdá às duas principais capitais vizinhas (Amã, na Jordânia, e Damasco, na Síria), e vice-versa. Foram cada vez mais solicitados na última década, devido ao embargo econômico da ONU, que fez com que os vôos para Bagdá rareassem até desaparecer de vez. Dirigem todos suas GMC. E são completamente malucos.

Conheceremos melhor quatro deles, que contrataremos nas duas vezes em que entramos em Bagdá e nas duas fugas da cidade. Além de Nidal, haverá Nissin, o fanático, a primeira pessoa que conheci que não sabe dizer “dez” em inglês; Hussein, uma mistura de Nietzsche com Raul Seixas; e Ahmed, um senhor careca, com cara de cunhado canalha rodrigueano.

Todos seguem o mesmo ritual. Assim que entram em solo iraquiano, eles esperam outros colegas para fazer comboio, o que era uma atitude sensata mesmo antes da guerra, dado o alto número de assaltos que os carros sofriam nas áreas de deserto mais árido – ou seja, em 50% do caminho. Mas não é a segurança o que os motiva, e sim a oportunidade de brincar na pista, geralmente à velocidade de 160 quilômetros por hora. Então, eles se revelam uma Esquadrilha da Fumaça sobre quatro rodas.



Na página anterior, a Expressway 1.

Acima, exemplar do *Iraq Daily*, editado por um dos filhos de Saddam. À direita, parada no posto de gasolina; e beduíno conduz ovelhas pelo deserto



Reprodução da página 26 do livro *Diário de Bagdá*

Anexo 7

Golfo, a inteligência americana afirmava que Saddam tinha aproveitado a presença (e teoricamente a imunidade) da imprensa no Al-Rasheed para esconder membros do alto comando. Ele estaria planejando o mesmo agora?

Subimos e nos instalamos em quartos que são limpos e bem cuidados, mas que, pela decoração de madeira escura e design pesado, mais parecem gavetas funerárias. São equipados com o que de mais moderno a União Soviética produzia no começo dos anos 80 (TV em cores sem controle remoto é só um exemplo). Resolvemos descer para tomar um lanche, e é o que vai nos salvar a pele.

No elevador, encontramos um cinegrafista italiano assustadíssimo, que veio pegar suas malas e gesticula muito. “Vocês também estão saindo, não?”, pergunta. Não. “Por que não? São loucos? Todo o mundo já foi embora, isto aqui agora é um alvo militar!” Ele nos explica, então, o motivo de o Al-Rasheed ter virado hotel-fantasma em dois dias.

Nas últimas 24 horas, seguindo uma decisão da equipe da CNN, todos os jornalistas se mudaram para o hotel Palestine, que fica do outro lado do rio Tigre e está convenientemente longe de qualquer instalação militar. Eles tinham a informação de que o hotel poderia tornar a ser atingido nesta guerra. Não era impossível. Durante a operação Raposa do Deserto, em 1998, dois mísseis acertaram o centro do prédio, e um terceiro caiu numa vizinhança civil. Todos por engano, disseram os EUA à época.

Para os iraquianos, porém, o engano tinha nome e endereço. Os americanos estariam retaliando o fato de o hotel ter colocado o tal retrato de George Bush, o pai, no chão. Tanto que o terceiro Tomahawk caiu na casa da autora da pintura, a iraquiana Leila al-Attar, que morreu carbonizada.

Agora, o Ministério da Informação até tentou proibir o êxodo em direção ao Palestine, mas a imprensa ameaçou deixar o país em bloco caso fosse obrigada a continuar aqui. Foi a primeira vez que houve uma ação conjunta de um grupo que depois demonstrará em diversas ocasiões sua falta de união e seu individualismo exacerbado.

Ouvimos o relato do italiano, que some sem nem oferecer carona. Olhamos para o relógio e corremos para os quartos. Em meia hora, acionamos quase todo o *staff* do hotel para nos arrumar um táxi – os motoristas habituais, como de resto todo o mundo, estão em casa ou deixaram Bagdá. Um segurança convence um senhor a nos levar ao Palestine. Saímos do Al-Rasheed perto da meia-noite.

Enquanto chacoalhamos no banco de trás da minivan, fazemos o primeiro balanço da viagem: estamos sem comer nem dormir há trinta horas e sem falar com a redação e a família em São Paulo há mais de um dia; não sabemos para onde vamos nem quem está nos levando; e ainda não temos lugar para dormir. E a paz em Bagdá está com os minutos contados – em três horas, vence o ultimato.



Reprodução da página 31 do livro *Diário de Bagdá*

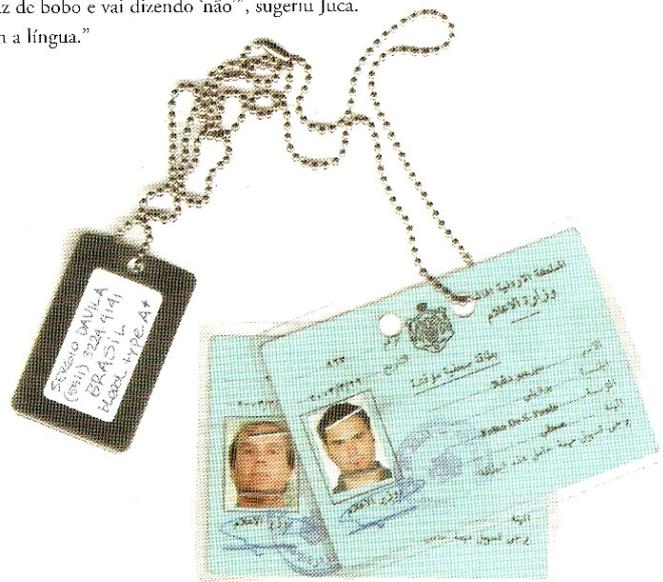
Anexo 8

Difícil dizer se olhamos sem querer para uma das seis malas que levamos conosco – a cinza, de zíper. Dentro, embrulhados por roupas e escondidos sob alimentos, estão justamente nosso telefone e nossa conexão, ambos alugados em Londres, ambos aptos a funcionar por satélite e ambos caríssimos (cinco dólares o minuto de conversa, doze o mega de dados recebidos ou enviados). Decidimos em Amã, na Jordânia, cidade que agora já está trezentos quilômetros para trás, não declarar nosso equipamento.

O conselho foi de jornalistas estrangeiros que já estavam em Bagdá e, junto dos outros 180 colegas, aguardavam o fim do ultimato do governo de George W. Bush para que Saddam Hussein renunciasse ou enfrentasse a guerra. Esse prazo se esgotará na madrugada de hoje, 19 de março de 2003, para amanhã, mais exatamente às quatro horas locais. “Se você declarar, eles vão confiscar seu equipamento e só devolver três dias depois, em Bagdá”, disse-me um veterano correspondente europeu.

Se isso acontecer e a guerra realmente começar, poderemos dizer adeus à cobertura. Uma vez devolvida na capital iraquiana, a aparelhagem ficará restrita à sede do Ministério da Informação e só poderá ser usada ali, no horário comercial e sob os olhos atentos da polícia secreta, a Mukhabarat. “A gente se faz de bobo e vai dizendo ‘não’”, sugeriu Juca. “Se nos flagrarem, alegamos dificuldade com a língua.”

20 :: 21



Reprodução da página 21 do livro *Diário de Bagdá*

Anexo 9

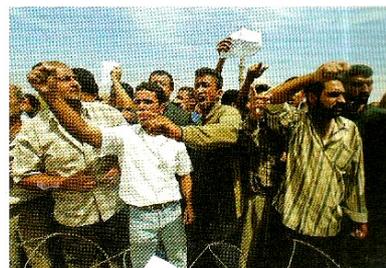
Nesse último revés, disparou uma das melhores frases da guerra. Os soldados da coalizão procuravam iraquianos ligados ao regime que estariam se escondendo nos quartos de jornalistas simpáticos à causa; alguns profissionais também teriam accitado guardar armas para eles (nada foi provado). Um dos fuzileiros foi mais áspero com l'ino, perguntando onde afinal estavam as armas.

Ele mostrou a caneta, o bloquinho de notas, a câmara de Nuno Patrício e disse: "Estas são as armas nesse hotel. É por isso que, de vez em quando, vocês dão tiros de tanque em nós".

A sorte. Fino cobriu nove conflitos, entre eles o do Afeganistão, em 2002. Nunca se machucou. Agora, em Bagdá, por ter virado numa rua errada, quase foi linchado. Aconteceu depois da queda do regime de Saddam, no caos que a cidade virou. A população que ousou sair às ruas o fez para saquear, incendiar e, muitas vezes, roubar e maltratar estrangeiros e desafortunados. Numa das saídas que todos nós dávamos pela manhã, agora sem controle algum, mas também sem nenhum tipo de proteção, os portugueses se complicaram.

Erraram o caminho e foram parar no meio de um bairro popular. Quando perceberam, estavam cercados por ex-membros do Baath, todos com rifles e facas nas mãos. Os iraquianos roubaram todo o dinheiro deles (mais de 17 mil dólares, já da nova remessa), os passaportes e o equipamento. Aos berros de "americanos" e "espiões", os mais exaltados começaram a bater nos portugueses.

Nuno Patrício levaria uma coronhada no olho esquerdo e uma facada no braço esquerdo; Fino seria socado diversas vezes no estômago. Quando o linchamento parecia não ter mais volta, um ex-líder governista apareceu do nada, interveio e levou os dois mais o motorista para sua casa, até que a multidão se acalmasse e se dispersasse. Horas depois, eles saíram pelos fundos da casa e voltaram a pé para o Palestine, machucados e sem nada. Mas vivos.



142 :: 143



Reprodução da página 143 do livro *Diário de Bagdá*

FRANCO JUNIOR

Resalte-se que, para Genette, os níveis da narrativa não são relativos apenas ao narrador, mas à estrutura arquitetônica, chamemos assim, da narrativa e à posição que todos os personagens, e não apenas o narrador, ocupam em relação ao evento narrado.

O *narratário*, segundo Aguiar e Silva, se define como o "destinatário intratextual do discurso narrativo e, portanto, da história narrada" (1988, p. 698). Ele não é universal, ou seja, não existe necessariamente em todos os textos narrativos. Manifesta-se preferencialmente naqueles textos em que o narrador é personalizado, autonomizado, ou seja, nos textos em que a condição de personagem do narrador é posta em destaque pela diegese, e não naqueles textos em que o narrador apresenta um "grau zero" no que se refere à diegese e ao discurso narrativo. Aguiar e Silva destaca o fato de que o narratário é "um 'tu' intratextualmente construído e particularizado como entidade ficcional" cuja existência e função "articulam-se com os diversos níveis da narração que podem ocorrer num texto" (1988, p. 699).

A *focalização* corresponde, como o próprio nome sugere, à posição adotada pelo narrador para narrar a história, ao seu ponto de vista. O *foco narrativo* é um recurso utilizado pelo narrador para enquadrar a história de um determinado ângulo ou ponto de vista. A referência à visão, aqui, não é casual. O foco narrativo evidencia o propósito do narrador (e, por extensão, do autor) de mobilizar intelectual e emocionalmente o leitor, manipulando-o para aderir às ideias e valores que veicula ao contar a história. Segundo Leite (1985), Friedman estabeleceu oito tipos de foco narrativo, a partir das seguintes questões:

1) Quem conta a HISTÓRIA? Trata-se de um NARRADOR em primeira pessoa ou em terceira pessoa? de uma personagem em primeira pessoa? não há ninguém narrando?; 2) de que POSIÇÃO ou ÂNGULO em relação à HISTÓRIA o NARRADOR conta? (por cima? na periferia? no centro? de frente? mudando?); 3) que canais de informação o NARRADOR usa para comunicar a HISTÓRIA ao leitor? (palavras? pensamentos? percepções? sentimentos? do autor? da personagem? ações? falas do autor? da personagem? ou uma combinação disso tudo?); 4) A que DISTÂNCIA ele coloca o leitor da história (próximo? distante? mudando)? (FRIEDMAN, 1955 apud LEITE, 1985, p. 25).

Antes, porém, de passarmos à apresentação dos oito tipos de foco narrativo identificados por Friedman, convém estabelecer uma distinção entre *cena* e *sumário* – conceitos mobilizados para a classificação que o autor faz da focalização. Por *cena* entenda-se a representação do diálogo das personagens, efetuada por meio do uso do discurso direto; por *sumário* entenda-se o relato generalizado ou a simples exposição dos eventos que caracterizam a narrativa, efetuados por meio do uso do discurso indireto, logo, resumidos, sumarizados. A *cena* é um recurso que cria um efeito de proximidade entre o leitor e a história narrada; o *sumário*, por sua vez, cria um efeito oposto, demarcando a distância entre o leitor e a história narrada.

Segundo Friedman, o foco narrativo pode ser assim classificado:

- 1) *"Autor" onisciente intruso* – Esse foco narrativo caracteriza o narrador que adota um ponto de vista divino, para além dos limites de tempo e espaço. Tal narrador cria a impressão de que sabe tudo da história, das personagens, do encadeamento e do desdobramento das ações e do desenvolvimento do conflito dramático. Ele usa preferencialmente o sumário, suprimindo ou minimizando ao máximo a voz das personagens. "Como canais de informação predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada" (FRIEDMAN, 1955 apud LEITE, 1985, p. 26–27). O narrador que utiliza esse foco narrativo se interpõe entre o leitor e os fatos narrados, elaborando pausas frequentes (digressões) para a apresentação de sua opinião e de seu posicionamento, seja em relação à história e aos elementos que a constituem, seja em relação aos comportamentos e/ou valores sociais aos quais a história narrada faz referência e com os quais dialoga;

- 2) *Narrador onisciente neutro* – Esse foco narrativo caracteriza-se pelo uso da 3ª pessoa do discurso. Tende ao uso do sumário, embora não seja incomum que use a cena para a inserção de diálogos e para a dinamização da ação e, conseqüentemente, do conflito dramático. Reserva-se, normalmente, o direito à caracterização das personagens, descrevendo-as e explicando-as para o leitor. Distingue-se do foco narrativo anterior “pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora sua presença, interpondo-se entre o leitor e a HISTÓRIA, seja sempre muito clara” (FRIEDMAN, 1955 apud LEITE, 1985, p. 32);
- 3) *“Eu” como testemunha* – Esse foco narrativo caracteriza um narrador que narra de uma perspectiva menos exterior em relação ao fato narrado do que os anteriores. Faz uso da 1ª pessoa do discurso, mas ocupando uma posição secundária e/ou periférica em relação à história que narra. Isso, no entanto, não impede que possa “observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil” (FRIEDMAN, 1955 apud LEITE, 1985, p. 37). Seu ângulo de visão, entretanto, é necessariamente limitado. Por situar-se na periferia dos acontecimentos, esse narrador tem de restringir-se à sua condição de testemunha, ou seja, não sabe de fato senão aquilo que presenciou, limitando-se a fazer suposições, inferências, deduções etc. daquilo que lhe escapa. Pode utilizar tanto a cena como o sumário para narrar;
- 4) *Narrador protagonista* – Esse foco narrativo caracteriza um narrador que narra necessariamente em 1ª pessoa, limitando-se ao registro de seus pensamentos, percepções e sentimentos. Narra, portanto, de um centro fixo, vinculado necessariamente à sua própria experiência, já que, como o próprio nome diz, é o protagonista da história narrada. Pode valer-se tanto da cena como do sumário, aproximando ou distanciando o leitor da história narrada;
- 5) *Onisciência seletiva múltipla* – Esse foco narrativo marca-se pela utilização predominante do discurso indireto-livre. Tal recurso cria um efeito de eliminação da figura do narrador, que é substituída pelo registro de impressões, percepções, pensamentos, sentimentos, sensações que remetem à mente das personagens. Como tais percepções, pensamentos, sensações, sentimentos etc. ganham o primeiro plano da voz narrativa e estão ligados a várias personagens, não há mais um centro fixo como responsável pela articulação da história narrada, mas uma multiplicidade de ângulos de visão e, conseqüentemente, múltiplos canais de informação. Há, aqui, um predomínio quase absoluto da cena. Esse foco não deve ser confundido com o foco narrador onisciente neutro, pois “o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente dos personagens, detalhadamente, enquanto o narrador onisciente os resume depois de terem ocorrido” (FRIEDMAN, 1955 apud LEITE, 1985, p. 47);
- 6) *Onisciência seletiva* – Esse foco narrativo é semelhante ao anterior, mas com a diferença de que se restringe a uma só personagem. Narra de um centro fixo, seu ângulo é central, e os canais de informação limitam-se aos pensamentos, sentimentos, percepções, sensações, memórias, fantasias, desejos etc., do personagem central, que são apresentados diretamente e sem mediação ao leitor. Marca-se, como o foco anterior, pelo predomínio do uso do discurso indireto-livre e, não raro, pelo recurso ao fluxo de consciência;
- 7) *Modo dramático* – Esse foco caracteriza-se pelo uso exclusivo da cena, logo, pelo predomínio quase absoluto do discurso direto. A história é narrada a partir do encadeamento de cenas nas quais somos informados, pelo discurso direto, sobre o que pensam, fazem, sentem e objetivam as personagens. A história é narrada de um ângulo frontal e fixo – o que cria o efeito de estarmos presenciando os fatos no momento em que eles acontecem. É o foco que caracteriza o gênero dramático, o texto de teatro e, de certo modo, o roteiro de cinema e das telenovelas;

- 8) *Câmera* – Esse foco é, talvez, a tentativa mais radical de eliminação da presença do autor e, também, do narrador na narrativa. “Essa categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera arbitrária e mecanicamente” (FRIEDMAN, 1955 apud LEITE, 1985, p. 62). Tal propósito de atingir a máxima neutralidade no narrar faz, muitas vezes, com que a narrativa seja construída a partir de fragmentos “soltos” que rompem com a ilusão de continuidade, que é uma das características mais tradicionais da narrativa. É uma ilusão, no entanto, acreditar que esse foco narrativo seja de fato neutro. Basta fazer uma comparação com a fotografia ou com o cinema para percebermos que há, sempre, alguém por trás da câmera, decidindo o ângulo e selecionando o que deve ou não ser representado. Pense-se, por exemplo, no fotojornalismo, que nunca é neutro no tratamento que confere à imagens que veicula vinculadas ao texto e aos interesses do jornal. Vale o mesmo para o telejornalismo.

OBSERVAÇÃO IMPORTANTE: não é um fato incomum a utilização de mais de um foco narrativo por um mesmo narrador. Tal variabilidade caracteriza, por exemplo, muitos romances. No caso da identificação de mais de um foco narrativo em um texto narrativo, procure observar qual deles é o que predomina sobre os demais e, também, observar que efeitos de sentido são criados a partir de tal variação de focos.

TEMA, MOTIVOS E MOTIVAÇÃO

Tema – É o assunto central abordado *dramaticamente* pela narrativa, ou seja, é o assunto que abarca o conflito dramático nuclear da história narrada pelo texto narrativo. Embora o tema se imponha pela força que adquire com o desenvolvimento da narrativa, ele pode variar conforme a posição interpretativa adotada pelo leitor em relação ao conflito dramático. Tal variabilidade depende, normalmente, do grau de ambiguidade da narrativa. Quanto maior o grau de ambiguidade no tratamento do conflito dramático da história narrada, maiores serão as possibilidades de definição do tema pelo leitor;

Motivos – Como já vimos, *motivos* são subtemas ligados ao tema e vinculados ao desenvolvimento da história e ao conflito dramático. Definem-se, normalmente, a partir das ações das personagens e, também, das situações dramáticas apresentadas no desenvolvimento da narrativa. Podem ser essenciais ao desenvolvimento da história e do conflito dramático e/ou ser acessórios, secundários, não-essenciais a tal desenvolvimento. No primeiro caso, não podem ser desconsiderados quando do estudo da motivação que caracteriza uma narrativa;

Motivação – A motivação compreende o conjunto de motivos que, articulados ao tema, caracterizam o modo como este é trabalhado ao longo da narrativa. Sua identificação e seu estudo são importantes para que o leitor possa avaliar o posicionamento estético e ideológico do autor em relação aos assuntos que aborda em seu texto.

NÓ, CLÍMAX, DESFECHO

Nó – É o fato que interrompe o fluxo da situação inicial da narrativa, criando um problema ou obstáculo que deverá ser resolvido. O nó é o que dá origem ao conflito dramático de uma narrativa. Ele evidencia que só há uma história a ser contada, porque uma crise se instalou em determinada situação, exigindo que se tente resolvê-la de modo a reequilibrar o que ela desestabilizou. Isso, no