

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE

RODOLFO STANCKI SILVA

A ZONA CREPUSCULAR:
IMAGENS JORNALÍSTICAS DO FANTÁSTICO NO COTIDIANO

TESE

CURITIBA
2019

RODOLFO STANCKI SILVA

**A ZONA CREPUSCULAR:
IMAGENS JORNALÍSTICAS DO FANTÁSTICO NO COTIDIANO**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Tecnologia. Área de Concentração: Mediações e Culturas.

Orientadora: Prof^a. Dra. Luciana Martha Silveira

CURITIBA
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Silva, Rodolfo Stancki

A zona crepuscular [recurso eletrônico] : imagens jornalísticas do fantástico no cotidiano / Rodolfo Stancki Silva.-- 2019.

1 arquivo texto (172 f.) : PDF ; 5,66 MB

Modo de acesso: World Wide Web

Título extraído da tela de título (visualizado em 12 dez. 2019)

Texto em português com resumo em inglês

Tese (Doutorado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade, Curitiba, 2019

Bibliografia: f. 161-174

1. Tecnologia - Teses. 2. Fotojornalismo. 3. Periódicos ilustrados. 4. Reportagens e repórteres. 5. Curiosidades e maravilhas - Fotografia. 6. Ficção fantástica - Crítica, interpretação, etc. 7. Fotografia - Filmes - Crítica, interpretação, etc. 8. Ilustração de livros. 9. Contos folclóricos. 10. Imagens como recursos de informação. 11. Realismo fantástico (Literatura). I. Silveira, Luciana Martha. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade. III. Título.

CDD: Ed. 23 – 600

Biblioteca Central da UTFPR, Câmpus Curitiba

Bibliotecário: Adriano Lopes CRB-9/1429

Estagiária de biblioteconomia: Thalita dos Santos Kreknicki

TERMO DE APROVAÇÃO DE TESE Nº 80

A Tese de Doutorado intitulada **A ZONA CRESPUCULAR - IMAGENS JORNALÍSTICAS DO FANTÁSTICO NO COTIDIANO**, defendida em sessão pública pelo(a) candidato(a) **Rodolfo Stancki Silva**, no dia **22 de outubro de 2019**, foi julgada aprovada em sua forma final para obtenção do título de Doutor em Tecnologia e Sociedade, Área de Concentração – Tecnologia e Sociedade, Linha de Pesquisa – Mediações e Culturas, pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª. Dr^ª. Marilda Lopes Pinheiro Queluz - (UTFPR)
Prof^ª. Dr^ª. Maura Oliveira Martins - (UniBrasil)
Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto - (UFPR)
Prof^ª. Dr^ª. Denize Correa Araújo - (UTP)
Prof^ª. Dr^ª. Luciana Martha Silveira - (UTFPR) - Orientadora

A via original deste documento encontra-se arquivada na Secretaria do Programa, contendo a assinatura da Coordenação após a entrega da versão corrigida do trabalho.

Curitiba, 22 de outubro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Uma tese de doutorado como esta que você tem em mãos é sempre resultado de um esforço coletivo. Por isso, estes agradecimentos são dedicados às pessoas que contribuíram direta ou indiretamente a elaboração deste trabalho. A primeira e mais importante delas é a professora Luciana Martha da Silveira, que acolheu este projeto no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), no fim de 2014. Na época, a pesquisa era apenas um apanhado de ideias desconexas, que ganharam sentido graças às suas orientações.

A estrutura deste trabalho também deve muito aos docentes que participaram da banca de qualificação desta tese, em setembro de 2017. A qualidade do texto certamente não seria a mesma sem os apontamentos do professor Pedro Plaza Pinto, da Universidade Federal do Paraná (UFPR); e as considerações das professoras Marilda Lopes Pinheiro Queluz, da UTFPR; Denize Correa Araújo, da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP); e Maura Oliveira Martins, do UniBrasil – Centro Universitário.

No âmbito familiar, o apoio da minha esposa, Gabriela Dóris Siqueira Stancki, foi fundamental para que eu encontrasse o tempo que faltava na minha rotina diária para conseguir escrever. Por isso, tanto ela, quanto nossas duas filhas, Valentina e Carolina, merecem um agradecimento especial aqui. As três abriram mão de vários compromissos para que eu pudesse me dedicar ao doutorado, mas não deixaram de me dar o apoio emocional para os momentos mais difíceis.

Não posso deixar de citar o papel que os meus pais, Nanci Stancki da Luz e Rodolfo dos Santos Silva, tiveram ao me incentivar a ter uma cultura de contínua formação intelectual. Minha mãe, em especial, foi quem indicou os caminhos para a pós-graduação e deu inúmeros tipos de suporte para que eu continuasse a trabalhar na minha pesquisa.

Esta tese ainda deve muito ao corpo docente do PPGTE, em especial aos professores Gilson Leandro Queluz, Mário Lopes Amorim e Valdir Fernandes, que, por meio de suas aulas, solucionaram várias dúvidas pertinentes à pesquisa. O mesmo vale para meus colegas de sala de aula e para os membros do Grupo de

Pesquisa de Arte e Tecnologia (Artec), que contribuíram para a troca de ideias e de referências nos últimos quatro anos.

Agradeço à diretoria e aos funcionários da Seção Sindical dos Docentes da UTFPR, que gentilmente permitiram que eu me ausentasse por alguns dias da minha função como jornalista da entidade para poder finalizar o texto. Destaco o apoio dos professores Edson Fagundes, Ivo Queiroz e Lino Trevisan; e das minhas colegas de trabalho Inácia Maria de Sousa, Luciana Taner e Mairynk Godoi.

O resultado desta pesquisa deve muito aos que me deram espaço para discutir as ideias que permeiam esta tese. Isso inclui meus alunos de Jornalismo, do UniBrasil – Centro Universitário – especialmente os que cursaram as minhas disciplinas de *Estudos de Imagem, Teorias da Comunicação e Realidade e Jornalismo*; meus editores Alejandro Mercado, Paulo Camargo e Maura Martins (que integrou também as bancas de qualificação e defesa desta tese), que permitiram que dissertasse sobre o tema na minha coluna no portal A Escotilha; e os amigos Marcelo Miranda, do *podcast Saco de Ossos*; Pedro J. Brandão, do *podcast HQ Sem Roteiro*; e o trio formado por Thiago Natário, Gabriela Larocca e Gabriel Braga, do *podcast República do Medo*, que me deram oportunidade de debater publicamente este trabalho em seus programas.

Agradeço aos funcionários da seção de documentação paranaense da Biblioteca Pública do Paraná, que me permitiram consultar os acervos de originais do jornal Tribuna do Paraná, bem como ao ufólogo Carlos Alberto Machado, que apontou o caminho para encontrar as edições em que apareciam o chupacabra. Ainda deixo aqui minha gratidão aos amigos Elaine Javorski, Felipe Pontes, Paulo Biscaia Filho, Wagner Tauscheck [*in memorian*] e Victor Folquening [*in memorian*] que fecundaram os conceitos desta tese em conversas despreziosas durante um café ou um papo de corredor.

*The Magical Mystery Tour
is waiting to take you away.*

(LENON; MCCARTNEY, 1967)

RESUMO

SILVA, Rodolfo Stancki. **A Zona Crepuscular: imagens jornalísticas do fantástico no cotidiano**. 2019. 172 f. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

O presente trabalho tem como objetivo mapear a trajetória de determinadas imagens na materialização de elementos do fantástico em narrativas jornalísticas do cotidiano. Com base na obra do historiador Michel de Certeau (1994), parte-se do princípio de que a cotidianidade é uma vivência, construída diariamente por táticas e estratégias individuais de sujeitos que têm autonomia para lidar com aquilo que lhe é imposto. A vida diária, portanto, é incompatível com elementos da ficção fantástica de narrativas literárias e cinematográficas. Ainda assim, os jornais, que se configuram como mediações que representam um tipo de cotidiano, ocasionalmente apresentam imagens que manifestam a fantasia como se fossem parte do nosso dia a dia. Monstros, alienígenas e demônios se materializam em fotografias e ilustrações capazes de confundir o espectador, que hesita sem saber se aquela visualidade é uma literalidade ou um fato concreto da cotidianidade. É nessa hesitação que reside a definição de fantástico por Tzvan Todorov (2014). Para montar o mapeamento do modo como as imagens constituem o fantástico no cotidiano, é defendida a existência de um espaço do imaginário em que a cotidianidade e a fantasia interagem e ganham sentido. Tal ambiente é chamado aqui de zona crepuscular. Essa área abstrata se torna um instrumento de análise deste trabalho, que ajuda a pensar a ação do jornalismo na materialização do fantástico como se fosse parte do dia a dia. Nesta pesquisa, o conceito é particularmente útil nas análises de dois casos: as representações do bebê-diabo nas capas do jornal *Notícias Populares* e os ataques do chupacabra reportados pela *Tribuna do Paraná*. Ambos os episódios são investigados com uma metodologia que combina o conceito de mediação proposto por Jesús Martín-Barbero com o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (2003). Nessas análises é possível observar que as imagens representativas nascem de uma interação do fantástico com o cotidiano na zona crepuscular, de onde escapam e se tornam uma ilustração, uma montagem ou uma fotografia na imprensa, que as apresenta como um fato da vida diária. Esse trajeto é o mapa que buscamos alcançar com o objetivo geral desta tese, o que auxilia na reflexão sobre o modo como as mensagens no jornalismo circulam, são consumidas e ressignificadas pela sociedade.

Palavras-chave: Cotidiano. Fantástico. Imagens jornalísticas.

ABSTRACT

SILVA, Rodolfo Stancki. **The Twilight Zone: journalistic images of the fantastic in daily life**. 2019. 172 f. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

This thesis aims to delineate how certain images materialize elements of the fantastic in daily journalistic narratives. Based on the work of the historian Michel de Certeau (1994), it is assumed that daily life is an experience, built daily by individual subjects' tactics and strategies that have autonomy to deal with what is imposed on them. Daily life, therefore, is incompatible with elements of the fantastic fiction of literary and cinematic narratives. Still, newspapers, which are configured as mediations that represent a kind of daily life, occasionally feature images that manifest fantasy as if they were part of our daily lives. Monsters, aliens, and demons materialize in photographs and illustrations that confuse the viewer, who hesitates without knowing whether that visuality is a literality or a concrete fact of everyday life. It is in this hesitation that lies the definition of fantastic by Tzvan Todorov (2014). To approach the delineation of the way in which images constitute the fantastic in everyday life, the existence of an imaginary space in which daily life and fantasy interact and gain meaning is defended. Such an environment is here called the twilight zone. This abstract area becomes an instrument of analysis of this work, which helps to think the action of journalism in the materialization of the fantastic as if it were part of everyday life. In this research, the concept is particularly useful in the analysis of two cases: the representations of the devil baby on the covers of the newspaper *Notícias Populares* and the chupacabra attacks reported by the *Tribuna do Paraná*. Both episodes are investigated with a methodology that combines the concept of mediation proposed by Jesús Martín-Barbero with the indicative paradigm of Carlo Ginzburg (2003). In these analyzes it is possible to observe that the representative images are born from an interaction of the fantastic with the daily life in the twilight zone, from which they escape and become an illustration, a montage or a photograph in the press, which presents them as a fact of daily life. This path is the delineation that we seek to reach with the general objective of this thesis, which helps to reflect on the way messages in journalism circulate, are consumed and resignified by society.

Keywords: Daily life. Fantastic. Journalistic images.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A "foto do cirurgião": a primeira fotografia do monstro do Lago Ness.....	15
Figura 2 - O garoto Bastian em uma das cenas do filme <i>A História Sem Fim</i>	18
Figura 3 - Quadro de relação do objetivo da pesquisa com os capítulos da tese.....	24
Figura 4 - “Camponesa” participa de “colheita” de espaguete na Suíça em segmento do programa <i>Panorama</i> , da BBC, veiculado para celebrar o 1º de abril de 1957.....	28
Figura 5 - O quadro <i>Lírios</i> de Vincent Van Gogh.....	32
Figura 6 - “Flagras” de Caetano Veloso atravessando a rua que viralizaram após serem publicadas no portal de notícias Terra.....	39
Figura 7 - Quadro com resumo dos dois tipos de cotidiano trabalhados nesta tese.....	41
Figura 8 - Ilustrações do pintor brasileiro Henrique Alvim-Corrêa (1876-1910) para uma tradução belga de <i>A Guerra dos Mundos</i> , de H. G. Wells, publicada em 1906.....	46
Figura 9 - Quadro com a trama conceitual de Martín-Barbero para guiar estudos de mediação.....	57
Figura 10 - Ilustração que acompanhava matérias sobre os homens-lunares do <i>The Sun</i>	60
Figura 11 – Ilustrações que acompanhava matérias sobre os homens-lunares do <i>The Sun</i>	61
Figura 12 - Cena do filme <i>Uma Noite Alucinante 3</i>	70
Figura 13 – O quadro <i>Marat em seu último suspiro</i> , de Jacques-Louis David, e a propaganda <i>Os britânicos precisam de você</i> , usada pelo Reino Unido durante a Primeira Guerra.....	77
Figura 14 - Quadro com resumo da contribuição do método indiciário para trama conceitual de Martín-Barbero para os estudos de mediação.....	79
Figura 15 - Cenas do episódio “Pesadelo nas Alturas”, da série <i>Além da Imaginação</i>	81
Figura 16 - Rod Serling, o criador de <i>Além da Imaginação</i>	87

Figura 17 - Logo original da abertura do programa <i>Além da Imaginação</i>.....	90
Figura 18 - Cena do episódio "A beleza está apenas em quem olha"	97
Figura 19 - <i>Alice e as fadas</i>, imagem que circulou o mundo como "prova" da existência de fadas.....	99
Figura 20 – Quadro conceitual do modo como o imaginário fantástico e a vida cotidiana se misturam na zona crepuscular, de onde “escapam” as imagens jornalísticas do fantástico.....	104
Figura 21 - Quadro com a metodologia de análise dos casos investigados no capítulo 6 desta tese. Trajeto combina a trama conceitual para estudos de mediação com a metodologia indiciária.....	112
Figura 22 - Primeira capa do <i>Notícias Populares</i> com o caso do bebê-diabo.....	121
Figura 23 - Comparação entre a ilustração da capa do <i>Notícias Populares</i> e a cena final de <i>O Bebê de Rosemary</i>, em que é possível perceber que o berço é praticamente o mesmo.....	125
Figura 24 - Cena final de <i>O Bebê de Rosemary</i> apresenta uma festa de engravatados, como na ilustração da capa do <i>Notícias Populares</i>.....	125
Figura 25 - Capa do <i>Notícias Populares</i> de 19 de maio de 1975.....	126
Figura 26 - Capa do <i>Notícias Populares</i> de 25 de maio de 1975.....	127
Figura 27 - Capa do <i>Notícias Populares</i> de 18 de maio de 1975.....	129
Figura 28 - O chupacabra segundo o depoimento de Madelyne Tolentino, a primeira testemunha a descrever a criatura, em 1995.....	135
Figura 29 - Comparação do pesquisador Benjamin Radford entre o chupacabra descrito por Tolentino e o monstro alienígena Sil, de <i>A Experiência</i>.....	137
Figura 30 - Notícias do <i>Tribuna do Paraná</i> de maio de 1997 mostram que temática alienígena estava na pauta do jornal naquele período.....	138
Figura 31 - Manchete e notícia da <i>Tribuna do Paraná</i> sobre ataque em rebanho de Campina Grande do Sul em 12 de junho de 1997.....	140
Figura 32 - Caricatura do boxeador Mike Tyson, pelo cartunista Claudio Seto, publicada em 30 de junho de 1997.....	141
Figura 33 - Capa do jornal <i>Tribuna do Paraná</i> de 4 de julho de 1997, com ilustração de Claudio Seto retratando caso de motoristas que avistaram o chupacabras no Paraná.....	142

Figura 34 - Capa do jornal <i>Tribuna do Paraná</i> de 9 de julho de 1997.....	143
Figura 35 - Capa do jornal <i>Tribuna do Paraná</i> de 19 de julho de 1997.....	144
Figura 36 - Quadro com o mapa que mostra como imagens materializam elementos do fantástico no cotidiano.....	147
Figura 37 - Imagens do vídeo que alegava que a “mamadeira de piroca” havia sido distribuída nas creches e escolas municipais de São Paulo como forma de combate à homofobia.....	150
Figura 38 - Imagens de Pará retratam um hermafrodita, à esquerda, e uma criança com má formação, à direita. Ambos são chamados pelo cirurgião de monstros.....	157
Figura 39 - Retrato de Hoga, um monstro marinho registrado por Ambroise Paré no século XVI.....	158

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
1.1 Uma pesquisa sobre tecnologia.....	20
1.2 Considerações sobre métodos.....	23
2 CARACTERÍSTICAS DA VIDA COTIDIANA.....	28
2.1 “Realidade” ou cotidiano?	31
2.2 A dinâmica do cotidiano.....	35
2.3 A representação do cotidiano no Jornalismo.....	38
3 O JORNALISMO ENQUANTO MEDIAÇÃO NOTICIOSA.....	45
3.1 Um caminho teórico para a mediação.....	49
3.2 A mediação como chave para entender as trocas na comunicação social.....	53
3.2.1 Um caminho metodológico.....	54
4 IMAGEM E MATERIALIZAÇÃO VISUAL DA COTIDIANIDADE.....	59
4.1 Imagem: conceitos iniciais.....	63
4.2 Imagem e a analogia com o mundo visível.....	66
4.3 Imagens jornalísticas.....	70
4.4 Uma metodologia à italiana.....	73
4.4.1 O paradigma indiciário.....	75
5 A ZONA CREPUSCULAR.....	80
5.1 <i>Além da Imaginação</i>	83
5.2 A zona crepuscular como conceito espacial.....	89
5.3 Entre o fictício e o cotidiano.....	95
5.4 O fantástico.....	99
5.5 A zona crepuscular como espaço do imaginário.....	105

6 O BEBÊ-DIABO E O CHUPACABRA COMO CASOS DA ZONA CREPUSCULAR.....	109
6.1 Um jornalismo de sensações.....	114
6.2 “Nasceu o diabo em São Paulo”	118
6.3 Chupacabra ataca rebanhos do Paraná.....	130
6.4 Entre o fato e fantasia.....	145
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
7.1 A zona crepuscular em outras formas de representação da cotidianidade.....	155
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	160
Jornais e websites consultados.....	167
Filmografia e videografia.....	171

1 INTRODUÇÃO

Em abril de 1934, o jornal britânico *Daily Mail* estampou em uma de suas páginas a fotografia de uma suposta criatura na água que seria o monstro do Lago Ness. A imagem, em preto e branco, apresentava apenas contornos do que poderia ser o animal fantástico. Detalhes da aparência estavam escondidos por trás de sombras.

Na ocasião, a cena foi creditada como a “fotografia do cirurgião”, por ter sido originalmente oferecida ao *Daily Mail* por um ginecologista de Londres chamado Robert Wilson (NICKELL; RADFORD, 2006). Ainda que não mostrasse muita coisa, a imagem ganhou o mundo e se tornou parte do folclore popular da Escócia. Desde então, dezenas de outras “evidências”¹ mal iluminadas e sem foco foram feitas para tentar comprovar a existência do animal.

Figura 1 - "foto do cirurgião": a primeira fotografia do monstro do Lago Ness.



Fonte: The Telegraph².

Embora tenha circulado por décadas como se fosse autêntica, a “fotografia do cirurgião” seria confirmada como uma enorme farsa em 1994. O tal animal era apenas um submarino de brinquedo, amarrado a uma haste de madeira. De acordo com David Watters, a verdade foi revelada por colegas de Wilson, que, antes disso, também havia negado publicamente a autenticidade da imagem. Mesmo assim, “a foto é

¹ A expressão “evidências” está entre aspas aqui porque entendemos que não se tratam de evidências, de fato, mas de construções sociais da suposta existência do monstro do Lago Ness.

² Disponível em: < https://www.telegraph.co.uk/content/dam/Travel/leadAssets/32/73/Surgeon_s-photo_3273486a.jpg?imwidth=450>. Acesso em 17 de setembro de 2019.

regularmente reproduzida sempre que um novo avistamento é publicizado” (WATTERS, 2007, p. 1054).

O caso do monstro do Lago Ness é um exemplo de como representações visuais de fatos fantásticos ganham contornos de cotidiano em veículos jornalísticos e se tornam representações de um imaginário. Tratado como uma “evidência” da materialidade da criatura folclórica, a imagem se coloca no limite entre o imaginário e o mundo em que vivemos. Podemos ver um cenário concreto, mas ali há uma criatura folclórica, que é mais comum na literatura, no cinema e nas histórias em quadrinhos.

O que parece ter atribuído à “fotografia do cirurgião” essa característica de ser um fato da vida diária é a mediação jornalística. É por causa dos jornais, dispositivos que diariamente representam a cotidianidade por meio de relatos de acontecimentos, que o monstro deixou de ser apenas um folclore escocês e se materializou em uma visualidade para os consumidores de notícias do mundo inteiro.

Mesmo que tenha sido uma farsa, o retrato do suposto animal aquático que habita o Lago Ness circulou como se fosse parte do dia a dia das pessoas graças aos veículos noticiosos. Diante disso, podemos nos questionar sobre qual é a melhor maneira para entendermos uma imagem dessas. O que representa uma fotografia de uma criatura fantástica dentro do cotidiano social? Estamos diante de uma imagem que, apesar de ser publicada em um jornal, é como uma ficção literária? Essas imagens deixam de ser jornalísticas por não estarem representando um fato da vida diária?

Essas questões compõem as inquietações que guiam esta pesquisa, que tem por objetivo mapear como determinadas imagens materializam elementos do fantástico em narrativas do cotidiano por meio do Jornalismo. Para isso, nosso foco de trabalho é propor um quadro para compreender o caminho feito por visualidades como a “fotografia do cirurgião”, que representam fatos considerados uma impossibilidade no nosso dia a dia.

Para compor esse trajeto, feito por ilustrações e fotos jornalísticas que representam acontecimentos fantásticos na cotidianidade propomos um conceito teórico que nomeamos de *zona crepuscular*. A ideia, que é a tese central deste texto, parte do princípio de que existe um espaço do imaginário em que a fantasia e a vida diária interagem. Lá são criadas imagens como a do monstro do Lago Ness, que escapam para as páginas de jornais como o *Daily Mail* como se fossem registros visuais do mundo em que vivemos.

A proposta da zona crepuscular se apropria de uma solução narrativa do programa televisivo *Além da Imaginação*. Exibido entre 1959 e 1964, o seriado, criado pelo roteirista Rod Serling, apresentava episódios de cerca de 30 minutos com uma história diferente por semana. O que os aproximava era o fato de as tramas serem ambientadas num lugar em que o escritor convencionou chamar de *zona crepuscular* (*twilight zone*³).

Nesse ambiente, personagens que habitam uma sociedade como a nossa se veem diante de uma situação impossível, como um apocalipse nuclear, objetos inanimados que ganham vida ou a visita de um ser celestial. A zona crepuscular, portanto, é um espaço em que sujeitos que poderiam habitar o nosso cotidiano experimentam a ficção fantástica.

Nesta investigação, defendemos que esse local é uma parte de um imaginário (ora coletivo ora individual) abstrato e praticamente inalcançável. Só conseguimos visualizá-lo quando alguém o descreve ou o materializa em imagens.

Se voltarmos ao exemplo do monstro do Lago Ness, podemos afirmar que a criatura já povoava a imaginação popular da Escócia bem antes da década de 1930 (NICKELL; RADFORD, 2006). A única forma de acessar o visual do monstro⁴ era por meio de ilustrações ou descrições de testemunhas que afirmavam tê-lo visto. A “fotografia do cirurgião” conseguiu o feito de catalisar o contato da fantasia com o cotidiano em uma única (e bem escura) cena.

A ideia de fantástico surge neste trabalho pela obra de Tzvetan Todorov (2014), que define o gênero narrativo a partir da desconfiança dos personagens na efetiva existência do elemento sobrenatural. No filme *A História Sem Fim* (1984), dirigido por Wolfgang Petersen, um menino chamado Bastian lê um livro (figura 2) no qual consegue interagir com os personagens da história. Seu grito é ouvido dentro da obra. Uma das heroínas do enredo conversa diretamente com ele. Durante todos esses contatos com a literatura, o garoto hesita sem saber se aquilo está efetivamente acontecendo. Na prática, essa hesitação é semelhante da que temos diante da imagem publicada na comentada edição do *Daily Mail* de 1934.

³ A tradução adotada para este trabalho tenta ser mais específica com o termo do que o título brasileiro da série. *Além da imaginação* é uma expressão menos precisa para caracterizar esse espaço de indefinição entre a ficção e o cotidiano. Outras traduções foram consideradas para o termo, como “zona do crepúsculo” e “zona do lusco-fusco” (que também evoca o período do crepúsculo). Zona crepuscular, no entanto, nos pareceu mais sonoro e próximo do original *twilight zone*.

⁴ Partimos do princípio que os exemplos citados neste texto, como não possuem autenticidade material comprovada, são considerados como elementos ficcionais e fantasiosos.

Figura 2 – O garoto Bastian em uma das cenas do filme *A História Sem Fim*.



Fonte: *Internet Movie Data Base*⁵.

Na zona crepuscular do imaginário, tanto o monstro do Lago Ness quanto os personagens literários que interagem com Bastian em *A História Sem Fim* podem conviver com nosso cotidiano. Lá, os elementos fantásticos não causam qualquer estranhamento, pois não possuem materialidade.

A coisa muda de figura quando a fantasia cruza a porta do cotidiano, aparecendo em imagens – que criam um sentido de “evidência” de sua existência na nossa sociedade. Nesse momento, desconfiamos, olhamos para o interlocutor ou emissor daquela mensagem e procuramos os sinais culturais de que aquilo efetivamente é uma representação da vida diária.

O conceito de cotidiano adotado neste trabalho tem como ponto de partida a obra do historiador Michel de Certeau (1994). O autor define que a cotidianidade é uma construção diária feita por nós, enquanto sujeitos ordinários. Trata-se de uma negociação que temos com outros atores sociais, estabelecendo táticas e estratégias para lidar com aquilo que impomos e nos é imposto no dia a dia.

Sabemos que o monstro do Lago Ness não é uma criatura do cotidiano social porque não interagimos com ele nas nossas rotinas. Exceto quando o jornal o transforma em uma visibilidade e isso passa a ser tema de conversas e confabulações na sociedade. Isso porque uma publicação dessas pode ter efeitos concretos na vida

⁵ Disponível: < <https://www.imdb.com/title/tt0088323/>>. Acesso em 17 de setembro de 2019.

diária, como o investimento de dinheiro para expedições na Escócia para descobrir se o tal animal fantástico tem uma concretude além do imaginal⁶.

Esta pesquisa se justifica na medida em que promove uma reflexão sobre a maneira como as informações visuais circulam e criam sentido na sociedade. Num momento em que o contexto político e cultural está marcado pela propagação de notícias falsas (*fake news*) e o Jornalismo perde sua credibilidade enquanto fonte de notícias de interesse público (TANDOC JR.; LIM; LING, 2017), debater a origem de relatos fantásticos que se passam por registros da vida diária pode revelar estratégias para entender e enfrentar esse tipo de problema.

É importante ressaltar que o tipo de notícias falsas majoritariamente debatidas neste trabalho refletem histórias típicas da narrativa fantástica. Isso significa que *fake news* como as que influenciaram nas eleições de 2018 (PEREIRA; TOLEDO; MONNERAT, 2018) são temas colaterais à discussão proposta aqui. Justamente por isso, deixaremos para fazer a discussão sobre elas nas considerações finais deste trabalho, no capítulo 7.

Quando afirmamos que investigamos a presença de elementos fantasiosos em representações imagéticas e jornalísticas do cotidiano, evitamos o uso da expressão “realidade”. Defendemos que os casos estudados nesta tese colocam em xeque a nossa noção do que pode ser “real” ou não. Essa ideia tem suporte teórico no trabalho de autores como Duarte Jr. (2006) e Berger e Luckman (2009). Em suas obras, esses pesquisadores defendem que o termo remete a múltiplas dimensões. A imagem do monstro do Lago Ness pode ser considerada uma “realidade”, na medida em que há efetivamente algo a ser visto, como a sombra e a água.

É possível problematizar que o processo de captura e revelação da foto ocorreu sem interferências dos autores. Independentemente de ser um brinquedo em uma haste de madeira, a forma de uma suposta criatura objetivamente está aparente na imagem, o que abre espaço para discutirmos o que ela “realmente” representa. O “real” é um conceito subjetivo, que pode evocar questionamentos e confusões durante a leitura deste texto. Daí vem a nossa opção pelo termo “cotidiano”⁷.

⁶ Em agosto de 2019, foi revelado pelo jornal sensacionalista *The Sun* que novas expedições continuam visitando o Lago Ness em busca de evidências sobre a existência do monstro marinho. A imagem que ilustrava a matéria era, claro, a “fotografia do cirurgião” (PETIT, 2019).

⁷ Debateremos um pouco mais esses e outros problemas de subjetividade e relativismo envolvendo a expressão “realidade” no capítulo 2 desta tese – quando defendemos e conceituamos a opção por trabalhar com a expressão “cotidiano” no lugar de “real”.

Na medida em que se propõe a discutir casos jornalísticos, esta pesquisa também se justifica por ajudar a pensar o papel da imprensa na construção da cotidianidade. Verificaremos no capítulo 2 deste trabalho que as representações noticiosas da vida diária são sempre filtradas, a partir de singularidades que se relacionam e representam os interesses coletivos de uma determinada sociedade (GENRO FILHO, 1987).

Ao longo dos próximos capítulos, analisaremos diversos casos nos quais o Jornalismo não foi exatamente fiel aos fatos. Esse resgate nos ajuda a perceber que, mesmo uma profissão capaz de produzir informações definidas como confiáveis e de credibilidade, também sucumbe a momentos de farsas e distorções de fatos. O tema não é novidade, pois desde a década de 1940 teóricos da Escola de Frankfurt, na Alemanha, alertam a sociedade sobre os possíveis males e manipulações da imprensa (ECO, 2004). Aqui, no entanto, investigaremos o modo como surgem certas desinformações, apropriando-se de um imaginário fortemente influenciado por manifestações culturais, como o folclore, a literatura e o cinema.

1.1 Uma pesquisa sobre tecnologia

Um dos conceitos que nos ajuda a pensar o Jornalismo como fonte de informação da sociedade neste trabalho é o de mediação. A partir da obra de Jesús Martín-Barbero (2006), debatemos como os meios de comunicação – especialmente os veículos noticiosos – criam jogos de sentidos que afetam o nosso cotidiano. Isso ocorre a partir do processo de emissão e recepção, compreendendo também as lógicas de produção de conteúdo, os formatos industriais e as matrizes culturais nas quais a mensagem foi criada.

Martín-Barbero afirma que os trabalhos que lidam com a mediação precisam levar em conta que a comunicação mediada passa por competências de técnica e tecnologia. Elas não são os únicos componentes a interferir na maneira como consumimos, mas certamente afetam nossas relações com as mídias no mundo contemporâneo. Segundo o autor,

a estratégia mediação da *tecnicalidade* se delineia atualmente em um novo cenário, o da globalização, e em sua conversão em conector universal no global. Isso se dá não só no espaço das redes informáticas como também na conexão dos meios – televisão e telefone – com o computador, reestabelecendo aceleradamente a relação dos discursos públicos e relatos (gêneros) midiáticos com os

formatos industriais e os textos virtuais (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 19).

É justamente pela mediação, e pela obra de Martín-Barbero, que esta tese se insere na linha de pesquisa de Mediações e Culturas, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Os cursos de mestrado e doutorado da área têm como objetivo pesquisar as transformações das mudanças tecnológicas provocam na sociedade no âmbito material e cultural.⁸

Segundo a própria página de descrição do programa, interessa ao PPGTE observar como as inovações tecnológicas afetam a “vida das pessoas, na sua maneira de trabalhar, aprender, pensar, simbolizar e atuar no mundo”⁹. A proposta tem sintonia com o campo da Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS), que pensa a tecnologia como um tipo de saber, “que se adquire pela educação teórica e prática e, principalmente, pela pesquisa tecnológica” (VARGAS, 2001, p. 12). Essa definição acaba incluindo também o conceito de técnica, que se torna indissociável do conhecimento tecnológico.

A tecnologia, dentro do CTS, possui uma natureza intrinsecamente humana. Afinal, trata-se de “um conjunto de saberes inerentes ao desenvolvimento e concepção de instrumentos (artefatos, sistemas, processos e ambientes) criados pelo homem através da história para satisfazer suas necessidades e requerimentos pessoais e coletivos” (VERASZTO *et. al*, 2009, p. 38).

A história da técnica e da tecnologia leva em conta que as primeiras interações do homem com o ambiente, ao criar instrumentos de pedra e madeira para a caça, já podem ser caracterizadas como experiências tecnológicas. O desenvolvimento de linguagens que pudessem passar esses saberes para frente “conferiu um caráter progressista à técnica” (VARGAS, 2001, p. 9).

Com o passar do tempo, os dispositivos usados no cotidiano da humanidade se aperfeiçoaram e se tornaram mais sofisticados. Em comunidade, homens e mulheres aprenderam a plantar. Para registrar trocas comerciais com outras civilizações, as sociedades ocidentais desenvolveram a escrita (GIOVANNINI, 1987,

⁸ Disponível em: <<http://www.utfpr.edu.br/cursos/coordenacoes/stricto-sensu/ppgte/sobre>>. Acesso em 11 de setembro de 2019.

⁹ *Idem*.

p. 29). Eventualmente, isso levou ao surgimento do alfabeto e a tradição da escrita na civilização ocidental.

Ao comentar o aparecimento do alfabeto, Marshall McLuhan (1964) o descreve como um processo que “decretou o fim das burocracias templárias estacionárias e dos monopólios sacerdotais do conhecimento e do poder” (p. 101). A citação dialoga com a ideia de que a escrita e a leitura poderiam ser facilmente ensinadas à população e mostra um olhar determinista para a técnica.

A ideia de que uma “mudança tecnológica é causa da mudança social e a tecnologia é autônoma e independente das influências sociais” (DAGNINO, 2008) é chamada, dentro do CTS, de determinismo tecnológico. A lógica, que ganhou corpo e força na virada do século XX para o XXI (SMITH, 1994), é frequentemente repetida dentro da história da comunicação.

Ao discutir a imprensa, McLuhan afirma que o surgimento da tecnologia de impressão, no século XV, serviu como um “limite de ruptura na história da leitura fonética” (1964, p. 54), em que se modificou completamente o modo como interagimos uns com os outros. De fato, há transformações naturais provocadas pela formação de novas técnicas e artefatos que envolvem o nascimento dos jornais. Porém, é preciso entender que essas mudanças são “construções sociais, isto é, frutos da interação dos distintos grupos sociais relevantes que convivem no seu interior” (DAGNINO, 2008, p. 8).

O pesquisador Carlos Alberto Faraco (1998) reforça a afirmação de que as drásticas alterações sociais provocadas pelo surgimento de novos dispositivos são geralmente frutos de uma narrativa histórica. De acordo com o autor:

Esse processo de remodelação, para ser devidamente assimilado, pressupõe necessariamente a geração de discursos (de narrativas) que buscam dar sentido a ela, discursos que, atravessados inexoravelmente por axiologias diferentes, face à inevitável diversidade de nossas experiências e contingências, são sempre tensos e contraditórios (FARACO, 1998, p. 8).

Defendemos aqui que a mediação jornal – e o jornalismo, seu principal conteúdo – pode ser considerado um processo da tecnologia por ser uma atividade humana, socialmente construída e que usa saberes técnicos para ser reproduzido. Em momento algum, porém, isso significa que acreditamos que a imprensa determina o modo que vivemos, pois ela é mais um elemento que pode ter um papel na construção do nosso cotidiano.

Um veículo como o *The Daily Mail*, que publicou a imagem do monstro do Lago Ness, é tecnológico na medida em que requer tecnicidade para ser produzido. A edição que continha a “fotografia do cirurgião” certamente precisou de conhecimentos de gráfica, diagramação e captação de imagens, entre outros. Sem a tecnologia, essa imagem jamais teria chegado até nós.

A ideia de um processo tecnológico também não pode se restringir à representação de maquinário. Veremos casos nesta tese em que as imagens que materializam o contato do fantástico com o cotidiano são ilustrações. Do mesmo modo que a fotografia, esse tipo de representação visual também usa de experiências técnicas e tecnologias para ser criada. Ali, há o aparato do desenho, como o papel e os pincéis e lápis, e um sistema que o reproduz no jornal.

Tudo isso faz parte da mediação, que, por tratar de meios de comunicação, é também um campo que depende muito da técnica e da tecnologia. Daí a inserção desta tese num programa de pós-graduação que discute tecnologia e sociedade.

1.2 Considerações sobre métodos

Para cumprir o nosso objetivo de mapear como o jornalismo materializa as experiências de contato com a ficção fantástica no cotidiano foi preciso, em um primeiro momento, olhar para essas materializações. Por isso, uma parte importante deste trabalho é um exercício de análise de imagem, em que buscamos índices e vestígios para descobrir como ocorreu essa interação entre a fantasia e a vida diária no imaginário.

A partir da obra de Martín-Barbero (2006), entendemos que as imagens veiculadas ao Jornalismo são parte de um processo de mediação. Precisamos pensá-las, portanto, como produções culturais, que envolvem etapas como a emissão, a recepção e o contexto de consumo.

O autor acaba se tornando um suporte teórico para a metodologia de análise deste trabalho ao propor uma trama conceitual para os estudos de mediação. Segundo ele, um trabalho que se ocupe do campo precisa levar em conta o gênero cultural no qual se insere a mensagem, as principais características do conteúdo, o contexto cotidiano, as intenções político-culturais do emissor e as relações de mercado e consumo do público (MARTÍN-BARBERO, 2002). Cada um desses pontos levantados por Martín-Barbero se torna uma guia para as análises dos dois principais

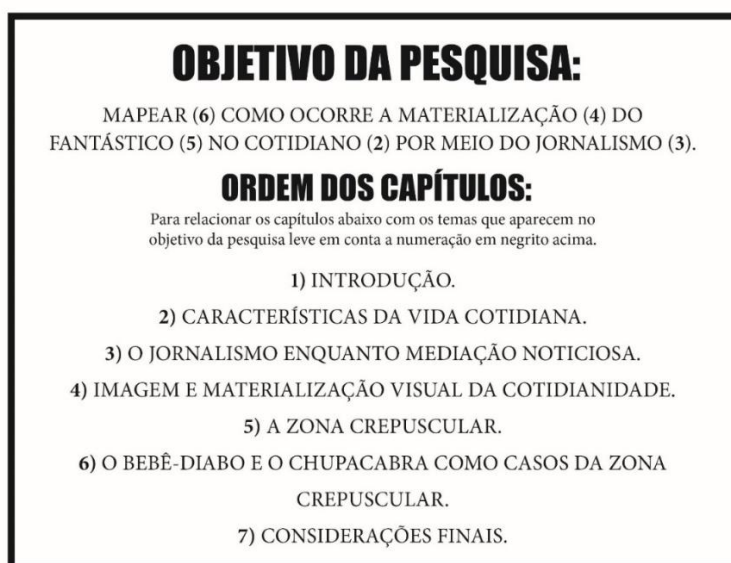
casos investigados nesta pesquisa, o do bebê-diabo e do chupacabra, ambos apresentados no capítulo 6.

A segunda parte da metodologia de análise de imagem adotada neste trabalho envolve o paradigma indiciário. Proposto pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (2006) como um método de investigação da micro-história, a busca por índices é um modo de observar como se deu a materialização da fantasia nas imagens do Jornalismo que deveriam representar a vida diária. Nos signos e sinais deixados nas imagens podemos perceber como se deu a interação do fantástico com o cotidiano na zona crepuscular.

Essas duas orientações metodológicas combinadas, a trama conceitual de Martín-Barbero e o método indiciário de Ginzburg, compõem o quebra-cabeça teórico deste trabalho. A primeira surge da discussão de mediação, no capítulo 3, e a segunda do debate sobre como as imagens materializam o mundo visível, no capítulo 4.

Para mapear como determinadas imagens materializam elementos de narrativas fantásticas na cotidianidade por meio do jornalismo, começamos por entender temas como “cotidiano”, “jornalismo”, “materialização” e “narrativa fantástica”. Usamos essas expressões como guias para elaborar as discussões teóricas que dão suporte à tese e aos resultados obtidos com a análise de imagens. Na figura 3, a seguir, associamos o objetivo do trabalho com a ordem dos capítulos desta tese:

Figura 3 – Quadro de relação do objetivo da pesquisa com os capítulos da tese.



Fonte: Autoria própria (2019).

O primeiro tema proposto pelo objetivo do trabalho é o conceito de cotidiano, que será o foco do capítulo 2, chamado de “Características da vida cotidiana”. O texto percorre a problemática da expressão “realidade” e discute o que significa a cotidianidade para o autor Michel de Certeau (1994). Perceberemos que a definição do autor para a vida diária – que é socialmente construída, plural e dinâmica – é diferente daquela que é representada nos jornais, pautada por fatos singulares, considerados socialmente relevantes e interessantes pelos jornalistas.

Definida a cotidianidade como ponto de partida do trabalho, o tema do capítulo 3 é o Jornalismo, pensado a partir do ponto de vista da mediação. Discutiremos a relação da sociedade com os meios de comunicação com base na obra de Martín-Barbero. O autor considera que produções como o noticiário são processos que dão e são significados por nós, enquanto público. Nesta parte do trabalho apresentamos a trama conceitual que será fundamental para a metodologia de análise dos casos do bebê-diabo e do chupacabra.

Para tratar o tema das materializações visuais, no capítulo 4, debatemos como funcionam as imagens que materializam a representação do cotidiano. Com base em autores como Jacques Aumont (2012), Roland Barthes (1972) e Arlindo Machado (2015), traçamos um panorama no modo como as visualidades criam analogia com o mundo em que vivemos. Além disso, também propomos uma maneira de interpretá-las, olhando índices nos traços deixados pelos autores e fotógrafos, a partir da metodologia indiciária de Ginzburg.

O capítulo 5 é a parte do texto que discute e defende a nossa tese, em si. Além de apresentamos o conceito de fantástico, usaremos a obra de Todorov (2014) para dar origem ao que chamamos de zona crepuscular. O texto também retrata uma espécie de arqueologia desta ideia, retornando às raízes da proposta no programa *Além da Imaginação*. Ainda nesta parte do texto, definimos o que é imaginário a partir da contribuição de autores como Gilbert Durand (2004), Michel Maffesoli (2001) e Wolfgang Iser (1999).

Depois de estabelecer que a tese deste trabalho é uma área abstrata do imaginário chamada zona crepuscular, em que há o contato do fantástico com o cotidiano, partimos para observar seu papel como instrumento teórico para entender como se dão as materializações visuais oriundas desse espaço. Por isso, o capítulo 6 basicamente se constitui como uma análise de caso, voltado para dois momentos em que o jornalismo noticiou imagens de fantasia como se fossem parte da vida diária.

O primeiro deles é do bebê-diabo, no jornal *Notícias Populares*. Em 1975, o veículo publicou uma série de relatos sobre o nascimento de uma criatura demoníaca na periferia de São Paulo. As histórias chegavam aos leitores ilustradas por criativas montagens que especulavam como seria o tal monstro (CAMPOS JR., *et al.*, 2011).

O segundo caso a ser analisado é o do chupacabra nas capas da *Tribuna do Paraná*, em 1997. Na época, o jornal passou a cobrir ataques de animais às chácaras e fazendas paranaenses que foram atribuídos a um suposto alienígena. Embora tenha ironizado o fato no início da cobertura, o jornal chegou a publicar reproduções bastante gráficas da estranha criatura no período.

Essas duas análises são feitas como a combinação da trama conceitual de Martín-Barbero (2002) e o método indiciário de Ginzburg (2006). Essas investigações de casos são o que nos permite desenhar o mapa do modo como o fantástico e o cotidiano interagem na zona crepuscular, em que são concebidas imagens que se materializam como informações visuais jornalísticas.

O capítulo 7 apresenta as considerações finais deste trabalho, apontando novas possibilidades para a pesquisa com a zona crepuscular. Em um primeiro momento discutimos como nosso tema de interesse na tese se vincula ao debate contemporâneo sobre as *fake news* – em especial as que interferiram no jogo político e eleitoral de 2018. Depois, expandimos a discussão para outras formas de conhecimento que lidam com representações do cotidiano social – como depoimentos históricos e tratados médicos.

Antes de seguirmos para o capítulo 2 e definir o conceito de cotidiano, precisamos fazer duas ressalvas em relação ao texto. A primeira delas envolve a escolha por uma narrativa que seja em primeira pessoa do plural. Partimos do fato de que uma pesquisa de doutorado deste porte nunca é fruto de um trabalho isolado. É sempre uma soma de diferentes considerações e trocas realizadas na relação entre o orientando e o orientador. A forma também permite uma linguagem mais dialogal, que pode se inserir o narrador e o leitor nos exemplos que aparecem ao longo dos capítulos.

Outro ponto importante ainda se refere a uma estratégia de narração que percorre todo o trabalho. Nesta introdução, por exemplo, a apresentação das inquietações da pesquisa e dos objetivos ocorre a partir do episódio do monstro do Lago Ness. A “foto do cirurgião” não é apenas um exemplo para ilustrar o texto, mas um caso que nos ajuda a pensar o problema que guia essa investigação. Veremos

que outras imagens vão aparecer com a mesma função ao longo dos próximos capítulos. Cada uma delas conduz um tópico diferente das nossas discussões teóricas e metodológicas.

Isso nos leva a uma última consideração relacionada ao método desta pesquisa, que diz respeito às fontes utilizadas para a reconstituição das narrativas de cada caso citado. Em muitos momentos, os episódios que conduzem a discussão teórica têm origem em revisões bibliográficas. Há situações, no entanto, em que foi preciso recorrer à fontes primárias, como recortes de jornais de época, vídeos de testemunhas e documentos históricos. As referências estão devidamente indicadas no fim deste trabalho.

2 CARACTERÍSTICAS DA VIDA COTIDIANA

Em 1º de abril de 1957, o programa *Panorama*, da British Broadcasting Corporation (BBC), exibiu um segmento jornalístico de dois minutos e meio sobre a colheita de uma plantação de espaguete na Suíça. O filme¹⁰, criado para celebrar o Dia da Mentira, mostrava um grupo de mulheres suíças retirando fios de macarrões de uma árvore e colocando-os para secar.

Narrado por um jornalista chamado Richard Dimbleby, conhecido por ter trabalhado como correspondente na Segunda Guerra Mundial, o trecho dava explicações sobre como o inverno mais brando daquele ano havia resultado em uma plantação vasta. Ainda citava que o plantio do produto entre os suíços era quase familiar perto da escala industrial e agrícola dos italianos. A notícia terminava com um grupo de pessoas provando a especiaria.

Figura 4 – “Camponesa” participa de “colheita” de espaguete na Suíça em segmento do programa Panorama, da BBC, veiculado para celebrar o 1º de abril de 1957.



Fonte: Canal MySwitzerland / YouTube (2013).

Pensado para ser uma brincadeira com o público, o segmento foi efetivamente apresentado como se fosse uma notícia jornalística. A montagem pegou muitos britânicos de surpresa, que passaram a ligar para a redação da BBC em busca de

¹⁰ BBC: Spaghetti-Harvest in Ticino. In: MySwitzerland. YouTube. Publicado em 27 de março de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tVo_wkxH9dU>. Acesso em 28 de agosto de 2019.

mais informações sobre como plantar macarrão. O pesquisador Jerome Kuehl (2012) considera que esse é o primeiro caso de um *mockumentary*¹¹ do mundo.

Os autores afirmam que, na época, a Inglaterra havia acabado de passar por um período de contingenciamento de alimentos. A massa de espaguete – feita com farinha de trigo, sal e ovos – era praticamente desconhecida no país e, por isso, muita gente acreditou no filme do *Panorama*, reconhecido como um programa de referência jornalística. O fato de a narrativa ser apresentada por um repórter como Dimpleby, que era conhecido e respeitado entre os espectadores, certamente ajudou.

“A farsa gerou uma combinação de curiosidade e crítica¹²” (KUEHL, 2012, p. xxv). Kuehl revela que a credibilidade da BBC ficou abalada depois da brincadeira, pois não era exatamente aquele o tipo de informação que os espectadores esperavam receber quando sintonizavam seus televisores na estação. Quem consome o Jornalismo, tem expectativa por informações cotidianas do mundo em que vivem.

Como afirmamos na introdução desta tese, nosso objetivo de pesquisa é mapear como determinadas imagens materializam elementos do fantástico em narrativas do cotidiano no Jornalismo. O segmento da BBC sobre a colheita de espaguete na Suíça e a fotografia do monstro do Lago Ness são casos em que isso ocorre. Tratam-se, portanto, de situações em que fantasia se confundiu com um fato corriqueiro dos noticiários.

Os jornais, enquanto mediações que apresentam informações sobre e para a sociedade, não têm por princípio a publicação de invenções como a árvore de macarrão do programa *Panorama*. Ainda assim, os veículos noticiam relatos de natureza fantástica. Quando isso acontece, as histórias adquirem um sentido de *cotidianidade*, que os tornam similares a outras ocorrências do dia a dia de uma sociedade – como a posse de um novo ministro do governo, um assassinato na periferia de uma metrópole ou a lesão de um jogador importante de um grande time de futebol, entre outros.

Nosso objetivo neste capítulo é definir o que entendemos por *cotidiano*. Logo, poderemos delimitar com mais propriedade que as plantações suíças de espaguete pertencem ao fantástico e não à vida diária. Esse debate é fundamental para o

¹¹ *Mockumentary* é uma expressão que designa o falso documentário. Trata-se de uma narrativa ficcional que adota a linguagem documental, na estética e no formato, para construir um enredo que pareça mais concreto e “real”. Muitas vezes são usados para humor e/ou críticas sociais (MILLER, 2012).

¹² “*The hoax generated a combination of curiosity and criticism*” (KUEHL, 2012, p. xxv).

trabalho, pois sem ele não conseguimos avançar na investigação sobre como certas representações visuais que surgem no Jornalismo podem ter aparência factual, mesmo que tenham sido inventadas.

Nesta parte do trabalho, vamos explicar porque optamos pela expressão cotidiano e alguns sinônimos - como “dia a dia”, “vida diária” e “cotidianidade” – em detrimento de conceitos como “mundo real” e “realidade”. Como veremos adiante, essas ideias podem estar associadas a uma noção bastante subjetiva, que depende de crenças, percepções e convicções, entre outros elementos, para ser assim apreendida pelo indivíduo. Seria Deus “real”? Longe de dar início a um debate religioso, a provocação ilustra a complexidade associada à ideia de “real”.

Justamente para evitar que certas discussões possam cair em relativizações que passam pela crença ou por outros mecanismos de percepção da “realidade”, exploraremos, em seguida, nossa opção por adotar o conceito de cotidiano como uma alternativa aos impasses que acompanham tal expressão. Como dissemos na introdução, a escolha é suportada pela obra do historiador francês Michel de Certeau (1994), que pensa a vida cotidiana como um jogo de trocas e significações – ativo e oriundo das estratégias e táticas dos indivíduos na sociedade.

Para o autor, a cotidianidade é uma construção contínua dos sujeitos ordinários que habitam um determinado espaço. É uma relação, em que há autonomia para lidar com aquilo que é imposto por outros agentes. Está demarcado por ações e materialidades do mundo. Não tem espaço para a fantasia, que se delimita ao imaginário¹³. Trataremos mais do tema nas próximas páginas.

Em um primeiro momento deste capítulo, vamos nos deter a pensar os problemas envolvendo os conceitos de “realidade” e “real”. Observaremos, por exemplo, que essas noções são muito amplas. Não por acaso, as confundimos muitas vezes com aquilo que conhecemos ou que está mais próximo de nós. É aí que entra expressão *cotidiano* (BERGER; LUCKMAN, 2009), pois a vida diária funciona como uma chave de compreensão do modo como vivemos, separando-o do fantástico (que não deixa de ter dimensão de “real” ao habitar a nossa imaginação).

Levando em conta que nosso objetivo é entender como as imagens materializam elementos fantásticos na cotidianidade por meio de jornais, vamos

¹³ O lugar do fantástico dentro do imaginário é uma discussão fundamental para este trabalho também e tem destaque no capítulo 5, quando apresentamos a tese da *zona crepuscular*.

debater também como as produções jornalísticas e noticiosas representam esse cotidiano. Aqui, vamos perceber que a vida diária das pessoas é diferente daquela que aparece nos noticiários, geralmente pautados por fatos tidos como relevantes e interessantes para a sociedade. Essa discussão será importante no capítulo 3, quando formos observar como a imprensa tem um tipo de mediação própria, que pode levar o público a acreditar que existem elementos fantasiosos e absurdos – como uma árvore de espaguete na Suíça.

2.1 “Realidade” ou cotidiano?

No livro *O que é a realidade?*, João Francisco Duarte Jr. dá um exemplo bastante útil para ilustrar as dimensões do conceito de “real”¹⁴. De acordo com o autor, uma obra de arte em que aparece uma paisagem, no senso comum, não tem seu conteúdo visto como uma “realidade”. “As plantas do quadro não possuem a mesma qualidade de existência daquelas que vivem ali no jardim e, no entanto, existem, ainda que de maneira diferente” (DUARTE JR., 2006, p. 9).

Uma obra como *Lírios*, de Vincent Van Gogh, tem muitas qualidades de “real” na própria imagem. Ainda que dificilmente seja confundida com uma flor do mundo visível, as plantas que aparecem ali existem, mesmo que apenas no campo das representações. A pintura também é uma “realidade” em suas cores, traços e formas. Existe como objeto, além da tela, e como ideia quando ela se torna parte do nosso pensamento. São inúmeras as suas dimensões de “realidade”.

Duarte Jr. complementa essa ideia quando afirma que precisamos levar em conta que um quadro como o do artista holandês é uma representação do “real”. Elementos materiais que compõem o conteúdo, como a tinta e os fiapos de pincel que eventualmente colaram na tela, também são parte de uma “realidade” efetiva. A mesma obra pode ser vista como uma mobília (“real”) por uma terceira pessoa, que ignore o que há nela.

¹⁴ Por uma razão prática, estamos tratando as ideias de “real” e “realidade” como sinônimos nesta parte do texto. As aspas demonstram nosso desconforto com o termo, por causa dessas múltiplas dimensões de possibilidade de interpretação.

Figura 5 – O quadro *Lírios* de Vincent Van Gogh.



Fonte: The J. Paul Getty Museum¹⁵.

Dessa forma, uma obra de arte pode ter múltiplas “realidades”. “O mundo se apresenta com uma nova face cada vez que mudamos a nossa perspectiva sobre ele” (DUARTE JR., 2006, p. 11). Essa percepção pode ser complementada com uma preocupação oriunda da sociologia, que pensa o “real” como uma construção social.

Peter Berger e Thomas Luckmann, em *A Construção Social da Realidade*, afirmam que a vida cotidiana aparece para a sociedade como uma “realidade” interpretada pelos homens (2009, p. 35). Os autores defendem que há mesmo diferentes tipos de “real” espalhados pelo mundo, consolidados a partir de experiências e interações distintas da sociedade com o ambiente ou entre si.

Uma dessas “realidades”, no entanto, se sobressai sobre as outras. Trata-se da realidade do senso comum e do cotidiano. É no dia a dia que as pessoas aceitam o que é “real”, sem que seja necessária maior verificação. “Embora seja capaz de empenhar-me em dúvida a respeito da realidade dela, sou obrigado a suspender essa

¹⁵ Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/826/vincent-van-gogh-irises-dutch-1889>>. Acesso em 18 de setembro de 2019.

dúvida ao existir rotineiramente na vida cotidiana” (BERGER; LUCKMANN, 2009, p. 40).

Como sujeitos que vivem em sociedade, nós estamos acostumados a dar o “real” como certo, sem necessariamente questioná-lo. Os autores afirmam que isso se dá porque o vivenciamos e temos dificuldade de problematizá-lo como uma construção. Nossa trajetória é marcada por questões socioculturais que nos induzem a aceitar o mundo em que vivemos do modo como ele se apresenta. Duarte Jr. também parece afirmar isso quando diz que “a realidade predominante é sempre a do dia a dia” (DUARTE JR., 2006, p. 34).

Segundo Berger e Luckmann, o fato de experimentarmos a realidade do cotidiano “aqui” e “agora” auxilia na percepção imediata do mundo. Por isso, certas afirmações - “o preço da gasolina está caro” - nos parecem tão “reais”, enquanto outras – “é seguro para uma mulher andar de noite na rua” – soam quase irreais, mesmo que possam ser verdadeiras em algum lugar do mundo. Em nossa sociedade, somos treinados a confiar naquilo que conhecemos e vivemos.

Uma plantação de espaguete, a princípio, nos parece uma informação estranha porque não se trata de um fato que está próximo de nós. As árvores que aparecem no segmento do programa *Panorama* não são as do tipo que vemos nas nossas rotinas diárias¹⁶.

Para os autores, no entanto, essa percepção que temos do mundo real não se esgota nesse “aqui e agora”. “Isto quer dizer que experimento a vida cotidiana em diferentes graus de aproximação e distância, espacial e temporalmente” (BERGER; LUCKMANN, 2009, p. 39). Em um livro que discute a essência da “realidade”, o escritor e pesquisador Richard Dawkins vai pelo mesmo caminho quando afirma que “a realidade não consiste apenas nas coisas que já conhecemos. Ela inclui o que existe, mas ainda ignoramos” (2012, p. 15).

Há tipos de “realidades” que estão mais próximas da nossa experiência e são facilmente reconhecidas por nós. Existem outras, porém, que desconhecemos ou não temos tanto contato assim. Os elementos oriundos dessas demais *zonas* do “real”, afirmam Berger e Luckmann, são estranhos para nós. Por isso, precisamos adaptar

¹⁶ É inegável, no entanto, que a mediação e a imagem do filme da BBC tragam qualidades de “real”. Justamente por isso, como afirmamos na introdução desta tese, precisamos ir além do debate sobre cotidianidade deste capítulo para entender como é possível que alguém acredite em um caso como o da plantação de espaguete. No capítulo 3, debatemos um caso semelhante a partir da ideia de mediação. No capítulo 4, observamos como essa discussão se aplica nos estudos de imagem.

certas “verdades” à nossa rotina, incorporando-as, questionando-as ou rejeitando-as. Em outras palavras, estamos sempre interagindo e ressignificando aquilo que desconhecemos. A ponto de considerarmos a possibilidade de que uma árvore de macarrão possa existir quando uma fonte de confiança, como o jornal, nos afirma isso.

O conceito de “realidade” também está associado a uma série de debates envolvendo intersubjetividades, temporalidades e espacialidades (BERGER; LUCKMANN, 2009). Afirmar academicamente que qualquer coisa é “real” corre o risco de ser demasiadamente complexo, pois é preciso ponderar o lugar de fala no qual a frase é proferida, quem é o emissor e o interlocutor da afirmação e em que tempo e espaço a afirmação foi produzida. Isso sem contar as dimensões abstratas, religiosas e políticas que envolvem o conceito de “realidade”. Por isso, uma provocação como “Seria Deus real?”, feita no início deste capítulo, deve ser respondida considerando a crença individual e o lugar de fala de cada um, entre outros aspectos.

Esse problema parece estar na base da nossa investigação. Afinal, não podemos diferenciar com clareza a “realidade” do “imaginário fantástico”, pois ambos podem ser efetivamente “reais”. As duas ideias existem, interagem e podem facilmente confundir a percepção de indivíduos e afetar sua maneira de se relacionar com a sociedade. Novamente, os fios de espaguete, a árvore, as mulheres que “colhem” o macarrão são, em vários aspectos, “reais” – como os lírios de Van Gogh. Mas não são agentes concretos e materiais da nossa vida diária.

Para escapar da armadilha do conceito de “realidade” e suas múltiplas dimensões e significados, optamos por adotar a expressão *cotidiano*. Não como um sinônimo, mas como uma ideia que está associada às rotinas que levamos diariamente, em nossas relações culturais, laborais e políticas. A escolha é suportada pela própria noção de que existe um “real” do nosso dia a dia que se sobrepõe aos demais, como afirmam Berger e Luckman (2009) e Duarte Jr. (2006).

Entendemos que a cotidianidade é dada pela vida diária, definida por esse universo material de acontecimentos e relações que nos cercam. O conceito tem mais sustentação quando aproximado da obra do historiador francês Michel de Certeau, que pensa o cotidiano a partir da convivência humana. “É aquilo que nos é dado a cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente” (2013, p. 31).

Como veremos adiante, o cotidiano é um jogo de estratégias e táticas que presume a autonomia dos sujeitos de uma sociedade. É dinâmico e sempre suscetível

a mudanças e influências, em que “cada individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (muitas vezes contraditória) de suas determinações relacionais” (1994, p. 38).

2.2 A dinâmica do cotidiano

De acordo com pesquisador Francisco das Chagas de Loyola Sousa, a obra de Michel de Certeau tem basicamente como ponto de partida a ideia de que “os métodos investigativos, dos últimos três ou quatro séculos, não cobrem a espessura nem a extensão do real” (SOUSA, 2011, p. 181). Em *A Escrita da História* (1982), o historiador propõe a ideia de que a História, enquanto disciplina e narrativa, não pode se distinguir da sua escrita, a historiografia.

Isso ocorre porque o contato com os fatos do passado necessariamente passa por um processo de relacionamento entre o “real” e o discurso. A historiografia teria, portanto, “a tarefa de articulá-los” (CERTEAU, 1982, p. 7), mediando as ideias de “realidade” e discurso. Para o autor, o relato do que já aconteceu é sempre uma apresentação da morte, uma negação da perda, “fingindo no presente o privilégio de recapitular o passado num saber” (p. 12).

Essa preocupação com o modo como a “realidade” é constituída dentro da História o leva a desenvolver uma obra que relativiza “a noção de verdade”, suspeita da “objetividade das instituições do saber” e sublinha “o peso das dependências e das conviências hierárquicas” (GIARD, 1994, p. 10). Certeau recebe muitas críticas por entender que a escrita deve ser privilegiada no ofício do historiador em detrimento da apreensão do “real”.

Os dois volumes que compõem a coleção *A Invenção do Cotidiano* tentam pensar como essa noção que temos da “realidade cotidiana” é, na verdade, um jogo de apropriações e fazeres da sociedade. Em seu livro, o autor parte da formação das grandes cidades e das massas consumidoras. Nesse novo momento histórico de organização social pós-Idade Média surge o que o pesquisador chama de homem sem qualidades, o sujeito ordinário (Certeau, 1994, p. 59).

Dentro de um grupo cada vez maior, esses sujeitos comuns – categoria na qual todos nós estamos incluídos – são personagens gerais, reconhecidos a partir de suas relações com o universal. Em outras palavras, não nos destacamos, mas partilhamos a semelhança de um mesmo referencial de vivência. No dia a dia, nós, enquanto

pessoas ordinárias, criamos relações com a cultura e a economia que nos cercam, usando e nos deixando ser usado por esses elementos.

Certeau pensa essa relação a partir do princípio de uso e consumo. Ao adotar um exemplo sobre uma pesquisa que analisa as imagens emitidas por uma rede televisão a um público de 300 mil pessoas, o autor se questiona se não seria interessante nessa mesma investigação observar o “que o consumidor fabrica com essas imagens” (1994, p. 93). A pergunta é pertinente pois estabelece nossa atividade natural, enquanto sujeitos, de processarmos aquilo que vivemos e, de forma consciente ou não, fazemos nossas próprias rotinas todos os dias quando acordamos.

Um historiador ou pesquisador de qualquer área que, como propomos neste trabalho, se interesse em investigar o cotidiano deve levar em conta que esse é um campo que considera a autonomia de cada indivíduo e o entende a partir de relações com o coletivo. Esses comportamentos comuns, no entanto, são indissociáveis do lugar, ou contexto, em que as relações se estabelecem.

Ao contrário do conceito de “realidade”, a noção de cotidiano a partir da obra de Certeau é vista como coletiva, criada a partir da partilha de experiências, linguagens, interações e jogos de poder. Não cabe discutir a vida cotidiana como algo subjetivo aos moldes do que fazemos quando pensamos na expressão “mundo real” porque ela se dá na relação com o outro. É uma ideia diretamente vinculada ao jogo de relações, às táticas e estratégias que adotamos para fazer valer nossas próprias vontades diante dos afazeres e usos aos quais nos sujeitamos no mundo capitalista.

Voltemos ao caso da plantação de espaguete na Suíça reportada pela BCC, pois essa é uma situação em que poderíamos argumentar que se trata de uma circunstâncias com múltiplos tipos de “realidades”. Seja na materialidade das imagens, na encenação dos atores ou no discurso do jornalista Richard Dimpleby. O fato, porém, jamais faria parte da nossa cotidianidade, pois não tem a materialidade de um agente social que interfira nas nossas táticas ou estratégias do dia a dia. É uma ficção fantástica, criada por causa do dia 1º de abril.

O conceito de estratégia compreende “o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder pode ser isolado” (CERTEAU, 1994, p. 99). O autor afirma que, dentro de uma sociedade, um indivíduo – chamado de “próprio” – tem capacidade de processar os ganhos que terá ao aceitar determinada circunstância. Em suma, cada

elemento social pode ter autonomia para agir dentro do ambiente que vive e tais ações são processadas por meio de trocas.

O historiador define a ideia de tática como “a ação calculada que é determinada na ausência de um próprio” (1994, p. 100). Nesses casos, não há autonomia porque o sujeito não tem seu campo individual. Ele “deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (*id.*). O que difere as táticas e as estratégias do viver em sociedade é uma relação de forças. Uma empresa de comunicação usa estratégias para disseminar seus produtos e o indivíduo, se não tiver refúgio e um lugar próprio de ação, precisa bolar uma tática para lidar com o que lhe é passado.

No dia a dia, esses jogos estratégicos e táticos são processos dinâmicos que mudam o significado das coisas a depender dos interesses de poder. É daí que surge a ideia dos fazeres como uma rede de intercâmbios que tecem o cotidiano. Nós, enquanto sujeitos ordinários, estamos sempre lidando com aquilo que impomos e com o que nos é imposto pelo mundo ao nosso redor. Em outras palavras, o cotidiano não é apenas marcado por elementos pré-determinados, mas por construções diárias que precisamos fazer para lidar com essas predeterminações.

Nossos fazeres e modos de agir estabelecem uma negociação com aquilo que nos é imposto. Nossas rotinas são construídas dessas relações. Se não agimos, o cotidiano funciona de certa maneira. Quando temos atitudes, nossas táticas ou estratégias mudam isso – criando novas dinâmicas e interações com outros sujeitos e agentes sociais.

Na prática, o cotidiano é uma construção marcada pelas nossas ações, que são práticas e repercutem de forma concreta na sociedade. Quando afirmamos que optamos pela cotidianidade como chave de compreensão da vida diária, estamos afirmando que não há espaço para o imaginário ser pensado como “real”. A árvore de macarrão criada para o programa *Panorama* seria apenas uma ficção fantástica, incondizente com o dia a dia dos britânicos, dos suíços e dos brasileiros.

Como base na obra de Certeau, entendemos que o cotidiano é um conjunto de trocas que reconhecem e dão significado aos objetos e relações sociais. Se um elemento parece estranho às nossas vivências, podemos adotar estratégias e táticas para lidar com ele. É o que ocorreu com os espectadores da BBC, que passaram a desconfiar da credibilidade da emissora depois da brincadeira do 1º de abril de 1957 (KUEHL, 2012).

Isso também acontece quando alguém recebe uma notícia sobre um alienígena (como veremos no capítulo 3). O receptor trabalha a mensagem, aceitando-a, rejeitando-a ou processando-a a partir dos referentes que surgem de suas interações diárias. A criação do relato fantástico pode ser uma estratégia do próprio jornal – o que não é tão incomum – para criar mais interação. O sujeito usa uma tática para lidar com ela.

Nesse sentido, um relato jornalístico faz parte do cotidiano como um objeto de capacidade própria. Ele atua sobre os fazeres criados pelos indivíduos, interfere nas suas escolhas, cria sentidos novos para acontecimentos e impõe situações para que cada um adote táticas para lidar com elas. Além disso, o Jornalismo é, ele mesmo, uma esfera de representação dessa vida diária, que é compartilhada e aproxima as pessoas ordinárias umas das outras.

O caso da colheita de espaguete é incomum ao noticiário da imprensa por não se tratar efetivamente de um fato do cotidiano. Afinal, o macarrão não vem pronto da natureza, mas é preparado com uma mistura de ingredientes. Veremos a seguir, no entanto, que nem todo acontecimento da vida diária faz parte da representação jornalística da cotidianidade. Para virar notícia, uma informação precisa se encaixar em critérios pré-estabelecidos pelos jornalistas, como a relevância e o interesse público.

2.3 A representação do cotidiano no Jornalismo

No dia 10 de março de 2011, o portal de notícias Terra publicou três fotos do cantor Caetano Veloso com a manchete “Caetano estaciona carro no Leblon nesta quinta-feira”¹⁷. As imagens são de autoria de Fausto Candelaria, da Agência de Fotojornalismo AgNews. Na primeira, o artista aparece esperando para atravessar uma via na famosa região do Rio de Janeiro. Na seguinte, ele atravessa a rua e olha para a câmera. Na última, ele é mostrado sentado, aguardando que o manobrista do estacionamento entregue seu veículo.

Apesar do caráter ordinário das imagens e das informações apresentadas na notícia, o caso se tornou bastante discutido na internet. Diante da publicação, usuários de redes sociais passaram a compartilhar o conteúdo, satirizando a falta de relevância

¹⁷ Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/gente/caetano-estaciona-carro-no-leblon-nesta-quinta-feira,41d3399ae915a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD>>. Acesso em 12 de março de 2019.

do caso. “A banalidade da informação viralizou¹⁸ a ‘notícia’ que, a cada ano, é lembrada por internautas” (ROSSI, 2015). Segundo Rossi (2015), a manchete com as três fotos de Caetano Veloso se tornou a postagem de maior repercussão do Terra naquele período.

Figura 6 – “Flagras” de Caetano Veloso atravessando a rua que viralizaram após serem publicadas no portal de notícias Terra.



Fonte: Fausto Candelaria / Portal Terra.

Para Luis Felipe Silveira de Abreu, o relato sobre Veloso atravessando a rua lida diretamente com o impulso da imprensa brasileira em “noticiar os atos de um músico famoso”, que “corresponde à visada da biografia como registro dos homens célebres, e a aparente frivolidade dos gestos enfocados” (ABREU, 2018, p. 61). O pesquisador Christian Gonzatti afirma que o material pode ter sido criado para atender a necessidade de um conteúdo que fosse propagável na internet – apostando justamente no humor como forma de alavancar o envolvimento com o caso nas redes digitais (GONZATTI, 2017).

Independentemente de qual seja a razão pela qual a notícia tenha sido produzida e compartilhada nas redes sociais, é inegável que “Caetano estaciona carro

¹⁸ O conceito de viralização na internet nas redes sociais é bastante associada ao fato de uma publicação “ultrapassar amplamente os padrões médios de leitura e compartilhamento, alcançando milhões de usuários” (RIBEIRO, 2018, p. 18). O pesquisador Alexandre Alvarenga Ribeiro considera que o conceito também deve ser pensado como “uma propriedade dos conteúdos formatados para as mídias digitais” (*id.*)

no Leblon nesta quinta-feira” não obedece às normativas dos critérios de noticiabilidade que caracterizam a produção jornalística. As imagens e o texto retratam um fato absolutamente ordinário e potencialmente sem relevância objetiva para os leitores.

O Jornalismo é uma forma de conhecimento que se cristaliza no singular. Isso quer dizer que a produção jornalística tem como foco primordial o particular, que atua num diálogo contínuo com o universal. De acordo com o pesquisador Adelmo Genro Filho (1987), esses conceitos expressam as dimensões que compõem a vida cotidiana¹⁹.

O autor defende que a universalidade dilui aspectos gerais das nossas ações na esfera particular. Na singularidade, por sua vez, os elementos individuais e próprios de cada um de nós estão em amplo diálogo com o universal. Observe o exemplo dado pelo autor abaixo:

Tomemos o caso de uma greve na região do ABC, em São Paulo. Ao ser transformada em notícia, em primeiro plano e explicitamente, serão considerados aqueles fatos mais específicos e determinados do movimento, ou seja, os aspectos mais singulares. Quem, exatamente, está em greve quais são as reivindicações, como está sendo organizada a paralisação, quem são os líderes, qual a reação dos empresários e do governo, etc. são algumas das perguntas imediatas que terão de ser respondidas. Mas a notícia da greve terá de ser elaborada como pertinente a um contexto político particular, levando em conta a identidade de significado com outras greves ou fenômenos sociais relevantes. Será um acontecimento que, de modo mais ou menos preciso, terá de ser situado numa ou mais "classes" de eventos, segundo uma análise conjuntural que pode ser consciente ou não (GENRO FILHO, 1987, p. 182).

Como um agente que faz parte das relações que compõem o cotidiano, o jornal também atua na construção do senso comum com estratégias de imposição de saberes e informações que afetam a vida de todos nós. Ao noticiar uma greve de metalúrgicos, o jornalista está interferindo nas nossas táticas, pois precisamos adequar nossas ações para lidarmos com as consequências de uma potencial

¹⁹ No restante deste trabalho, usaremos a expressão cotidiano no sentido proposto por Certeau (1994), como um jogo de relações que nos é dado diariamente e do qual participamos com algum grau de autonomia, criando estratégias e táticas para enfrentar aquilo que nos é imposto. O conceito trata da ordinariade dos acontecimentos, nos quais não há espaço para questionamentos subjetivos ou circunstâncias do imaginário (sobre o qual vamos tratar no capítulo 5 desta tese). Em outras palavras, os fatos cotidiano, para esta pesquisa, possuem materialidade e estão presentes nas nossas rotinas. Por uma questão de estilo de texto, usaremos como sinônimos de cotidiano as expressões “cotidianidade”, “vida diária” e “dia a dia”.

paralisação de serviços. Os pesquisadores Bill Kovach e Tom Rosenstiel defendem que a informação produzida pelo Jornalismo ajuda a criar “um sentido de coesão e metas comuns” de uma sociedade (2003, p. 36).

O exemplo da greve do ABC também nos mostra uma preocupação bastante rotineira do Jornalismo com a construção de relatos de fatos, que precisam ser ampliados, a partir de uma expectativa de relevância. Isso se dá, muitas vezes, com o próprio olhar do profissional da imprensa. Notícia, afinal de contas, é “todo fato relevante eu desperte interesse público” (NOBLAT, 2010, p. 31).

Em manuais de Jornalismo adotados pelas redações brasileiras, as produções noticiosas são definidas com uma combinação de relevância e interesse público (PINTO, 2009, p. 60). O pesquisador Nelson Traquina alerta para o fato de que esses textos não são apenas relatos, mas construções efetivadas por um processo de seleção de acontecimentos que ocorrem na vida diária (TRAQUINA, 2005, p. 77). O que sai na imprensa, portanto, é um recorte do que se passa no cotidiano. Observe o quadro na figura 7, abaixo:

Figura 7 – Quadro com resumo dos dois tipos de cotidiano trabalhados nesta tese.



Fonte: Autoria própria (2019).

A maior parte dos acontecimentos ordinários oriundos da nossa cotidianidade acaba não indo parar nas produções do Jornalismo. Nos livros que ensinam a profissão (NOBLAT, 2010), isso é explicado pela percepção de que os repórteres devem noticiar aquilo que lhes parece extraordinário e, portanto, foge do caráter normativo da vida em sociedade. O exemplo mais famoso disso é a anedota que diz

que um cachorro que morde o homem não é um acontecimento noticiável, mas se o homem morder o cachorro a coisa muda de figura.

Caetano Veloso atravessando a rua seria uma informação do primeiro tipo, pois se trata de uma ação comum e, portanto, não extraordinária. Dessa forma, não se justifica enquanto notícia. A plantação de espaguete da Suíça, por outro lado, é bastante incomum, mas não se trata de uma cotidianidade. Logo, também não se justifica enquanto notícia.

Para Traquina (2005), um fato se torna notícia quando os envolvidos têm notoriedade, o público está próximo do que aconteceu ou será afetado por suas consequências. O tempo também interfere nessa equação, pois fatos recentes têm mais chances de parar em um jornal por serem novidade. O autor aponta também que a notabilidade, a surpresa e o conflito ajudam na hora de determinar se um evento diário será noticiado.

Para a pesquisadora Cristina Ponte, os elementos que determinam a pauta jornalística são chamados de critérios de noticiabilidade e/ou valores-notícias. Tais circunstâncias “operam como estrutura de retaguarda social, profunda e escondida, e requerem um conhecimento consensual sobre o mundo” (PONTE, 2005, p. 192). Para criar um conteúdo noticioso, o jornalista precisa partilhar de uma percepção do senso comum do que é a vida cotidiana e definir, a partir dela, o que será retratado nas páginas dos jornais ou não.

Esse processo é, muitas vezes, definido de forma autônoma pelo próprio repórter. “Notícia na verdade é tudo que os jornalistas escolhem para oferecer ao público” (NOBLAT, 2010, p. 31). Como os jornais são produtos de uma sociedade mercantil, a lógica empresarial e as demandas sociais também acabam interferindo na seleção dos fatos que serão transformados em matérias jornalísticas.

A mera existência de critérios de noticiabilidade apontam que a vida retratada nas páginas dos jornais não é exatamente a mesma que é vivenciada nas nossas interações diárias. Ainda que as publicações não deem conta apenas de relatarem fatos extraordinários – que seriam necessariamente antagônicos ao caráter ordinário que discutimos no tópico anterior –, a busca por acontecimentos de amplo impacto, “relevantes”, “notórios” e “interessantes” pavimenta que a singularidade jornalística, da qual fala Genro Filho (1987), dialoga com o dinâmico e partilhado jogo de estratégias e táticas que formam o tecido do cotidiano.

Se voltarmos ao exemplo dado pelo autor, a greve do ABC, ao ser transformada em matéria jornalística, reconstrói o fenômeno por meio do texto e insinua uma singularidade que serve ao universal. O leitor, que está em seu cotidiano, se apropria de um único fato, mas possivelmente o entende como um acontecimento com potencial para afetar a rotina social. Uma greve produz paralisações e estagnações de serviços, impacta no trânsito se for acompanhada de manifestações e pode até trazer consequências diretas para o dia a dia daqueles que estão mais próximos delas. “É na face aguda do singular e nas feições pálidas do particular que o universal se mostra como alusões e imagens que se dissolvem antes de se formarem” (GENRO FILHO, 1987, p. 153).

A singularidade de Caetano Veloso atravessando uma rua no Leblon não se relaciona adequadamente com nenhum caráter universal. A informação não afeta a vida do leitor e, tendo em vista que o cantor deve atravessar ruas várias vezes ao dia, o fato não é nem ao menos curioso do ponto de vista jornalístico.

No Jornalismo, a presença contínua de novas notícias cria uma teia de eventos que se tornam reflexos parciais do que ocorre no cotidiano. Juntos, esses fatos noticiosos mostram acontecimentos singulares que são usualmente universalizados por quem os consome, na medida em que esses consumidores partilhem das mesmas referências usadas pelo jornalista na seleção e construção desse relato.

É preciso lembrar que a lógica jornalística obedece a regras de mercado e funciona como um produto comercial. Se precisa vender, a notícia fica suscetível a se adaptar para atrair interesse do público – nem sempre respeitando seu compromisso com a fidelidade ao fato que narra com a relevância pública. O caso de Caetano Veloso no Portal Terra é uma mostra disso.

O problema da diferença entre o que se vive e o que se narra está dado em todas as formas de conhecimento que se propõem e a registrar o que acontece no mundo em que vivemos. Quando se propõe a retratar o cotidiano, o jornalismo estabelece um diálogo com o conceito de “verdade”, que, como no caso da ideia de “realidade”, também pode levantar questionamentos subjetivos²⁰. A imprensa, no

²⁰ Sem nos repetirmos demais nas discussões do tópico 2.2 deste capítulo, mas não podemos afirmar que existe algum tipo de “verdade” no filme da colheita de espaguete da BBC? Não seriam os atores “verdadeiros”, assim como os objetos de cena e as próprias imagens do segmento? A expressão aparece entre aspas justamente porque o debate que precede a discussão de “verdade” no Jornalismo é semelhante ao de “realidade”. Cortamos um caminho nesta tese para apresentar apenas como essa ideia pode ser pensada pela prática da imprensa, com base na obra de Kovach e Rosenstiel (2003).

entanto, trabalha com uma forma prática e funcional da “verdade” (KOVACH; ROSENSTIEL, 2003, p. 68). E isso é alcançado com o tempo. A veracidade das narrativas do que nos ocorre no dia a dia deve ser entendida como um processo, alcançado com o tempo e com potenciais correções de percurso. Trata-se de uma experiência naturalmente falha em sua plenitude pela própria proposta que a envolve, pois se vende como um fragmento singular e útil para o seu público.

Segundo Kovach e Rosenstiel, “essa verdade prática é uma coisa múltipla que, como o aprendizado, cresce como a estalagmite dentro de uma caverna, gota por gota através do tempo” (2003, p. 71). Como comentamos anteriormente, nos veículos jornalísticos, essas informações, devidamente temporalizadas, auxiliam na formação de um senso comum que tem influência direta na maneira como agimos em nossos cotidianos.

Por isso nos soa tão estranha a publicação da notícia e das fotos de Caetano Veloso atravessando a rua. Além de não obedecer critérios básicos de noticiabilidade, como relevância e interesse público, o material também não serve ao senso comum do que é parte do cotidiano retratado pelo Jornalismo. Todo mundo atravessa uma rua. Não há nada de singular nessa ação, independentemente do fato de você ser ou não famoso.

Por outro lado, quando os jornais pautam esse tipo de matéria, a notícia passará a compor o processo que forma a teia da cotidianidade. O público ressignificará a informação, que poderá virar uma piada ou um tema de relevância. Nos dois casos, tem forte potencial para se tornar tópico de conversas em mesas de bares, nos pontos de ônibus e na fila de espera do banco, entre outros espaços de trocas de informações.

Isso é basicamente o que ocorre com os relatos do fantástico, analisadas neste trabalho. Quando um programa de referência jornalística como o *Panorama*, da BBC, apresenta uma notícia sobre uma colheita de espaguete na Suíça, a informação ganha uma aparência cotidiana. O jornal, afinal de contas, diariamente constrói representações da vida diária, que interferem nas estratégias e táticas dos consumidores. No capítulo 3, que começa na próxima página, vamos discutir qual o papel da mediação na atribuição de cotidianidade a uma ficção fantástica.

3 O JORNALISMO ENQUANTO MEDIAÇÃO NOTICIOSA

Oriundos dos palcos de Nova York, um grupo de atores criou, em 1937, um programa de rádio chamado *The Mercury Theatre*. A proposta da companhia, de acordo com o escritor A. Brad Schwartz (2015), era ambiciosa, pois levaria peças clássicas, como *Júlio César* de William Shakespeare, para pequenas emissoras norte-americanas. Cada episódio trazia alterações significativas nos textos originais e o programa rapidamente se tornou um sucesso de audiência.

A atração logo chamou a atenção da Columbia Broadcasting System (CBS), uma das principais emissoras do país. Em 1938, o *The Mercury Theatre* seria levado para as noites de domingo. Para fugir dos formatos ensaiados dos programas concorrentes, o principal roteirista da atração, o jovem ator Orson Welles²¹ (1915-1985), apresentava as histórias de forma íntima e realista. Uma adaptação de *Drácula*, de Bram Stoker, foi lida no ar como se fossem diversos diários, preservando a estrutura episódica do romance (SCHWARTZ, 2015, s/p).

No segundo semestre daquele ano, a companhia decidiu que adaptaria *A Guerra dos Mundos*, best-seller de 1897 escrito pelo britânico H. G. Wells²². A obra, de ficção científica, foi levemente inspirada na experiência da colonização britânica na Tasmânia, onde os “colonizadores europeus exterminaram uma população indígena inteira aprisionando parte dela como animais, dando comida envenenada a outros e atirando nos demais” (*id.*)²³.

O escritor inglês ponderou como aquela história poderia se aplicar a uma invasão alienígena e redigiu febrilmente um romance que recriasse essa atmosfera. Segundo Schwartz,

Wells se esforçou muito para deixar a história o mais realista possível. Ele escreveu *A Guerra dos Mundos* de sobressalto, em estilo jornalístico, como se fosse um trabalho histórico ou uma reportagem. O livro está cheio de detalhes científicos atualizados [para a época] e frequentes referências a jornais reais e artigos científicos verdadeiros, um deles escrito pelo próprio Wells²⁴ (SCHWARTZ, 2015, s/p).

²¹ Welles ficaria mais conhecido mais tarde por sua carreira como diretor de cinema, no comando de filmes como *Cidadão Kane* (1941), *O Terceiro Homem* (1949) e *A Marca da Maldade* (1958).

²² Herbert George Wells (1866-1946) foi um escritor britânico, responsável por obras como *A Máquina do Tempo* (1895), *O Homem Invisível* (1897) e *A Ilha do Dr. Moreau* (1896).

²³ “European settlers there had wiped out an entire indigenous population by trapping some people like animals, giving others poisoned food, and shooting the rest on sight.” (SCHWARTZ, 2015, s/p).

²⁴ “Wells took great pains to make the story as realistic as possible. He wrote *The War of the Worlds* in a spare, journalistic style, as if it were a work of history or reportage. The book is packed with up-to-date

Levando em conta essa natureza realística do romance, a escolha por adaptar a narrativa sob a forma de boletins jornalísticos pareceu natural aos membros do *The Mercury Theatre*. No dia 30 de outubro, às 20 horas, a dramatização foi anunciada como se fosse uma leitura de *A Guerra dos Mundos*, dando, inclusive, crédito a H. G. Wells pela obra. Em seguida, os ouvintes foram surpreendidos por um aviso de interrupção nas gravações, que deu lugar a um relato de Orson Welles em uma reportagem sobre um pouso de uma espaçonave na região de *Grover's Mill*, em Nova Jersey. Rapidamente, o enredo evoluiu para cenas de explosões em outras partes da cidade e em Nova York.

Figura 8 – Ilustrações do pintor brasileiro Henrique Alvim-Corrêa (1876-1910) para uma tradução belga de *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, publicada em 1906.



Fonte: British Library.

O que se seguiu foi um caos entre alguns ouvintes. Moradores próximos ao suposto local do ataque se armaram e saíram às ruas para se defender dos invasores. Coincidentemente, um denso nevoeiro tomou conta da região, o que aumentou a insegurança da população (BARTHOLOMEW; RADFORD, 2012, p. 16). Em certas áreas de Nova Jersey, famílias inteiras deixaram suas casas com a cabeça coberta com toalhas molhadas para se proteger dos supostos gases tóxicos alienígenas.

scientific detail and frequent references to real newspapers and even actual scientific articles, one of which Wells wrote himself." (SCHWARTZ, 2015, s/p).

De acordo com Robert Bartholomew e Benjamin Radford (2012, p. 17), uma dezena de pessoas foi atendida, todos em choque, em um hospital de Nova Jersey. As linhas policiais ficaram congestionadas por ouvintes desesperados com os ataques dos marcianos. Casais saíram rapidamente da cidade de carro, com medo do que poderia ocorrer. O sentimento de pânico se espalhou pelo resto do país, onde a peça foi retransmitida por filiais da CBS.

O caso se tornou um marco histórico da demonstração do poder dos meios de comunicação de massa. Apesar de anunciadamente fictício, historiadores caracterizam o relato de Welles como “a notícia do século”, que ajudou a contribuir para entender o modo como a população se deixou seduzir por movimentos fascistas e autoritários no período (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 215).

Em um livro sobre o episódio, A. Brad Schwartz (2015, s/p) afirma que a famosa transmissão foi levada ao pé da letra por conta do papel que o próprio rádio cumpria na sociedade americana durante a década de 1930. O meio ajudou a potencializar o senso de pertencimento da população, aproximando-os em um momento de recuperação econômica e instabilidade internacional (menos de um ano depois começaria a Segunda Guerra Mundial).

Eric Hobsbawn defende, inclusive, que a Grande Depressão, período entre 1929 e 1939, foi uma das responsáveis pela popularização dessa nova mídia. De acordo com o historiador,

o rádio transformava a vida dos pobres, e sobretudo das mulheres pobres presas ao lar, como nada fizera antes. Trazia o mundo à sua sala. Daí em diante, os mais solitários não precisavam ficar inteiramente sós. E toda a gama do que podia se dito, cantado, tocado ou de outro modo expresso em som estava agora ao alcance deles (HOBSBAWN, 1995, p. 194).

A onipresença e a intimidade do meio nos lares americanos atribuíram confiança aos relatos jornalísticos que eram transmitidos pelo rádio. Quem ouviu desavisado a versão de Welles para *A Guerra dos Mundos* tinha poucas razões para duvidar da veracidade do material. Especialmente porque a retórica da narrativa era a mesma das notícias veiculadas pelos radiojornais diariamente. Como comentamos no capítulo 2, as produções noticiosas colaboram para a construção da cotidianidade, pois representam o mundo em que vivemos com informações selecionadas por critérios como a relevância e o interesse social.

A premissa de que o jornalismo era um meio de apresentação de fatos importantes ao cotidiano social era parte da estratégia na adaptação do romance de H.G. Wells pela equipe do *The Mercury Theatre*. Essa aparência de retórica noticiosa garantia mais realismo à narrativa. Se, de fato, um evento tão extraordinário quanto uma invasão extraterrestre estivesse ocorrendo, seria natural que os jornalistas participassem da cobertura desse acontecimento. Afinal, o inusitado e o insólito são valores-notícia salientes nas produções da imprensa (MOTTA, 2006).

Como contraponto, devemos apontar que a versão de *A Guerra dos Mundos* de Orson Welles foi apresentada como uma ficção. Ainda que o próprio radialista dissesse mais tarde que a intenção era enganar mesmo os ouvintes (BARTHOLOMEW; RADFORD, 2012), a função de reconhecer “verdades” naquelas mensagens era do público. Tanto que pesquisadores do campo, como o próprio A. Brad Schwartz (2015, s/p), afirmam que a maior parte da audiência sabia que a narrativa era falsa. Outros que realmente experimentaram o relato como um boletim jornalístico não chegaram a ficar com medo. Os ouvintes que se assustaram foram poucos, mas ganharam destaque nas narrativas históricas do episódio.

Em outras palavras, a mensagem foi mediada de diversas maneiras pela audiência – a maior parte delas nem integrou o tal caos que sempre aparece quando a história é mencionada. Para Jesús Martín-Barbero (2006), a mediação é o processo de atribuição de múltiplos sentidos (incluindo o de veracidade a um relato ficcional) que resulta da complexa relação entre o emissor, o meio e o receptor, além de outros envolvidos no processo comunicacional.

O objetivo desta tese é mapear formas como o jornalismo materializa experiências de contato com a ficção fantástica no cotidiano. Como veremos, o problema lida diretamente com o conceito de mediação – afinal, o público muitas vezes parte do princípio que os relatos da imprensa são tidos como “verídicos”. Neste capítulo, vamos apresentar como ocorre essa comunicação mediada, num campo de disputas de sentidos culturais, políticos e econômicos.

Como vimos no capítulo 2, as produções jornalísticas têm sua própria maneira de construir a cotidianidade – publicando informações singularizadas que editores e repórteres acham que são relevantes e interessantes para a sociedade. Assim, a transmissão de *A Guerra dos Mundos* serve como um exemplo colateral do tipo de objeto que nos interessa analisar neste trabalho. Ainda que não seja uma produção

noticiosa propriamente dita, a equipe comandada por Orson Welles criou uma experiência de interação do fantástico no dia a dia de muitos ouvintes.

3.1 Um caminho teórico para a mediação

O conceito de mediação é descrito por Jesús Martín-Barbeiro (2006) como um processo de produção de sentido que ocorre entre o público e os meios de comunicação. Ali, relacionam-se a comunicação, a cultura e a política. Trata-se de um esquema que nega as primeiras pesquisas do campo comunicacional, que se preocupavam primordialmente no papel do emissor.

A primeira corrente formal a estudar a comunicação mediada surge entre as décadas de 1920 e 1930 nos Estados Unidos. A chamada *mass communication research* “dava ênfase sobretudo aos modos pelos quais se poderiam elaborar mensagens cada vez mais eficazes” (COSTA; MACHADO; SIQUEIRA, 2006, p. 14). Não por acaso, a principal preocupação desses estudos, capitaneados por pesquisadores como Harold Lasswell e Paul Lazarsfeld, eram os efeitos da publicidade no público²⁵.

Mais ou menos no mesmo período, os estudos da Escola de Frankfurt²⁶ também se voltaram para pensar o modo como os meios de comunicação afetavam a sociedade. Em seu leque de interesses acadêmicos, “que compreendia desde os processos civilizatórios modernos e o destino do ser humano na era da técnica” (RÜDIGER, 2001, p. 132), os frankfurtianos também perceberam a necessidade de entender a mídia e o modo como a produção de cultura industrial afetava a sociedade.

Assim, surgiram conceitos como o da indústria cultural e o da dialética do esclarecimento, vistos como sintomas de uma revolução social que havia fracassado. Francisco Rüdiger afirma que essas ideias sofreram forte influência da percepção dos pesquisadores sobre o regime nazista e as tendências totalitárias dos países que eram formalmente democráticos (p. 133).

²⁵ Uma das primeiras pesquisas a pensar os efeitos da comunicação social no público é a obra de Lasswell *Propaganda Techniques in the World War*, publicado em 1927. O estudo era financiado por demandas instrumentais do Estado e também tinha interesses em verificar a influência do cinema nas crianças (ARAÚJO, 2001, p. 120).

²⁶ Coletivo de pesquisadores e cientistas sociais alemães, formado por nomes como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Eric Fromm, Herbert Marcuse, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer. Embora tenham estudado a comunicação do ponto de vista político-cultural, desenvolveram trabalhos em diversos campos do conhecimento. “Agrupando-os havia apenas o projeto filosófico e político de elaborar uma ampla teoria crítica da sociedade” (RÜDIGER, 2001, p. 132).

Para essa teoria crítica, o esclarecimento prometido pelo iluminismo na Era Moderna nunca veio porque o homem se submeteu a uma lógica de consumo de uma cultura mercadológica. “Na era da indústria cultural, o indivíduo não decide mais autonomamente: o conflito entre impulsos e consciência é resolvido com a adesão acrítica aos valores impostos” (WOLF, 2012, p. 77).

Mais uma vez, portanto, o olhar sobre o modo como os meios de comunicação agiam sobre a sociedade não levava em conta a capacidade de o público responder e ressignificar aquilo que recebe dos meios de comunicação (*id.*). Nas décadas posteriores, Raymond Williams daria início ao campo dos Estudos Culturais que, em alguma medida, abririam caminho para o conceito de mediação apresentado por Martín-Barbero.

Oriundo de uma comunidade rural da Inglaterra, a obra de Williams deve ser analisada ao lado de sua trajetória enquanto filho de militantes da esquerda inglesa (CEVASCO, 2001). Seu próprio conceito de cultura tem um forte viés marxista.

Na literatura, o autor se interessou em pesquisar os usos e apropriações da expressão “cultura” na sociedade britânica. Em certos momentos, a palavra era associada a um sinônimo para inteligência - uma atribuição que poderia ser dada a quem adquirisse um repertório de obras culturais. Em outras circunstâncias, também poderia ser entendida como uma tradição, mantida por um determinado grupo de pessoas.

Ao desconstruir essas ideias, o historiador propôs a noção de que cultura é uma categoria mais ampla, que pode ser compreendida como modo de vida (CEVASCO, 2003). Em 1958, ele publica o livro *Culture and Society*, em que mostra que cultura é uma prática social de grupos que vivem situações específicas, variável de acordo com a conjuntura.

Para Williams, a cultura nunca é estanque. Pode ser um processo de disputa e resistência dentro de uma economia capitalista. O principal conceito elaborado a partir dessas iniciativas é o de materialismo cultural, no qual as práticas culturais devem ser estudadas a partir de processos materiais. O autor defende, portanto, que produtos culturais são produzidos a partir de condições materiais e se tornam materiais. Por isso, são capazes de produzir e reproduzir realidades e ideologias.

Uma produção cultural das classes dominantes é quase sempre política, afirma ele, citado por Cevasco: “Dos castelos aos palácios, das igrejas às prisões, reformatórios e escolas, das armas ao controle de imprensa: uma classe dominante,

de formas variadas, ainda que sempre materialmente, produz uma ordem política e social” (WILLIAMS *apud*. CEVASCO, 2001, p. 147).

A partir da noção de hegemonia de Gramsci, o autor lança a ideia de que o processo de produção e reprodução de ideologias na cultura é um processo ativo, sempre gerenciado pela interação de “elementos dominantes, residuais e emergentes” (*id.*). Ou seja, nenhuma interpretação ideológica seria capaz de compreender a pluralidade das relações humanas e suas práticas.

Ao investigar a predominância de certas tradições de linguagem cinematográfica em períodos próximos e sem contato algum, Williams esbarra no problema de compreender diferentes processos - e suas particularidades - a partir de explicações totalitárias. Para resolver a questão, ele cria o conceito de estrutura de sentimento.

Ao apresentar essa ideia do autor em um artigo, a pesquisadora Raquel de Sant’Ana (2013) afirma que Williams nunca chega a determinar explicitamente o que significa essa estrutura. A ideia se resumiria na consolidação de um modo de observar uma obra de arte a partir de experiências residuais deixadas pelo autor.

Em uma imagem, que será a produção técnico-social mais analisada desta tese, há muitos resíduos que podem materializar a experiência cultural de um pintor ou fotógrafo. Esses mesmos indícios podem ser vistos em outras produções imagéticas semelhantes de profissionais que nunca se viram, mas participam de uma mesma sociedade. Ampliando o escopo da ideia, poderíamos aplicá-la à materialização de uma experiência cultural do imaginário em que a ficção e cotidiano interagem.

Em um ensaio sobre os rumos da teoria da cultura, Williams explica essa lógica aplicada a pesquisas acadêmicas:

Nunca se trata apenas de uma análise artística específica, embora muito da evidência torne-se acessível por tal procedimento, como também não se trata apenas de uma análise social generalizante, embora essa referência deva ser realizada de forma bastante empírica. Trata-se da descoberta continuada de formações genuínas que sejam simultaneamente formas artísticas locais e sociais, com toda a evidência propriamente cultural de identificação e de apresentação, de especificação local e de organização, e de intenção e de inter-relação com os outros, movendo-se de modo tão claro em uma direção - as obras de fato - como em outra: a resposta específica à sociedade (WILLIAMS, 2011, p. 207).

Ao investigar a natureza de uma produção cultural pela perspectiva de Williams, devemos observar as relações estabelecidas em outras obras, com o contexto e com o local em que ela é produzida. Podemos, também, considerar que essa obra ou manifestação pode ser uma resposta da sociedade para um determinado contexto, ainda que o realizador não esteja necessariamente interessado em conceber sua obra dessa maneira.

As produções culturais devem ser pensadas em conjunto com o contexto social em que foram produzidas. Isso porque “os projetos artísticos e intelectuais são constituídos pelos processos sociais, mas também constituem esses processos na medida em que lhes dão forma” (CEVASCO, 2003, p. 64).

Um produto cultural, para Williams, surge de uma condição histórica e social. Por vezes, esse contexto se materializa na produção de forma intencional. Assim, o produto não apenas reproduz sentimentos e ideologias, mas também produz. O espaço de consumo e significação da cultura pode se tornar uma esfera de provocações e estímulos para a sociedade.

O legado da disciplina de estudos culturais originalmente concebida por Williams seria muito influente no mundo todo. Especialmente na América Latina nas últimas décadas de 1980, quando os autores apresentavam como objetos preferenciais o “espaço do popular e das práticas da vida cotidiana, em forte ligação com as relações de poder e com conotação política” (COSTA; MACHADO; SIQUEIRA, 2006, p. 105).

Um dos autores latino-americanos que vai se aprofundar nessas discussões culturalistas é Jesús Martín-Barbero. Nascido na Espanha, o autor vem da área da Filosofia. Na década de 1960, depois de se mudar para a Colômbia, passa a estudar a comunicação e o Jornalismo como campos de formação de conhecimento, derivados da cultura.

Segundo Costa, Machado e Siqueira (2006, p. 112), o filósofo “acreditava que os meios audiovisuais começavam a desempenhar um papel estratégico nos processos políticos e culturais” das sociedades contemporâneas. Por isso, foi um dos pioneiros a defender que as análises tradicionais da comunicação – como as oriundas da *mass communication research* e da própria Escola de Frankfurt – já não davam conta para entender o novo momento de difusão de tecnologias da comunicação.

Em meados da década de 1970, Martín-Barbero vai apostar no conceito de mediação como uma alternativa aos vieses teóricos que predominavam na América

Latina até então. Seu livro *Dos Meios às Mediações* se torna uma obra de referência no campo. A ideia trazia várias convergências com a maneira de entender e analisar a cultura proposta por Raymond Williams anos antes na Inglaterra e também levaria em conta noções como a do cotidiano semelhantes às de Michel de Certeau, vistas no capítulo 2.

3.2 A mediação como chave para entender as trocas na comunicação social

Publicado em 1987, o livro *Dos Meios às Mediações*, de Jesús Martín-Barbero, se propõe a discutir a comunicação sem se focar somente nas mídias e seus efeitos sobre a sociedade. Ao pensar o campo comunicacional a partir da cultura (como modo de vida) e da hegemonia (política, mercadológica e cultural), o pesquisador chega ao conceito de mediação.

Na obra, a mediação é “tudo aquilo que influencia a maneira como um indivíduo vai receber e reelaborar as mensagens a que é exposto” (COSTA; MACHADO; SIQUEIRA, 2006, p. 113). Ele mesmo define a ideia como uma “operação de deslocamento metodológico para rever o processo inteiro da comunicação a partir de seu outro lado, o da recepção, o das resistências que aí têm seu lugar, o da apropriação a partir de seus usos” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 28).

Ao longo de *Dos Meios às Mediações*, o autor irá analisar de que forma os meios de comunicação criam um jogo de sentidos a partir das partes que produzem e recebem a mensagem. Não dá para entender o que sai na mídia sem levar em conta as lógicas de produção do conteúdo, os formatos industriais aos quais o material está sujeito e as matrizes culturais nas quais foi concebido.

Da mesma forma, enquanto público, nós entendemos uma mensagem a partir da sua própria competência de recepção e consumo. Estas, por sua vez, também dependem das relações culturais, políticas e mercadológicas nas quais o indivíduo está inserido. Para entender como alguém participa do processo de comunicação midiática, invariavelmente, será preciso passar por esses pontos de interesse dentro dessa lógica de mediação.

É justamente por isso que Martín-Barbero, ao longo de seu livro, vai se deter em pontos como a inserção do popular na cultura de massa sistêmica. Ainda que a produção cultural industrial privilegie interesses comerciais e padronize o consumo de

forma homogênea, expressões como “manipulação” e “alienação do público” parecem ignorar a capacidade de as pessoas reagirem a essas mensagens.

No cotidiano social é possível encontrar casos de resistências às mensagens hegemônicas. O exemplo do autor que melhor dimensiona isso é o das telenovelas, que dialogam com tradições histórico-culturais do Ocidente e que foram adaptadas às televisões latino-americanas. Embora sejam narrativas ficcionais, muitas vezes bancadas por grandes empresas de comunicação para fins comerciais, é preciso que as audiências reajam a elas com a fidelidade diária como espectadores. Para o pesquisador, isso mostra que “o que faz a força da indústria cultural e o que dá sentido a essas narrativas não se encontra apenas na ideologia, mas na cultura, na dinâmica profunda da memória e do imaginário” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 308).

Entender a dimensão histórica da recepção se torna fundamental para compreender o processo de mediação. É ela quem vai garantir esse efeito na memória e no imaginário do público. Para isso, o pesquisador propõe que é preciso abolir a separação entre modernidade e tradição, pois existe uma “heterogênea pluralidade articulada em cada país, em cada região” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 44).

A proposta nos leva a um segundo ponto importante para entender a mediação: o de que há fragmentações sociais e culturais. Martín-Barbero defende que a organização social, política e cultural de uma comunidade afeta profundamente o modo como ele conhece e reconhece aquilo que os meios de comunicação expõem. O debate é particularmente importante num momento em que as novas tecnologias – dos dispositivos móveis e interconectados – estão mudando a maneira como diferentes grupos e classes sociais consomem informação (2006, p. 45-46). Se antes ricos e pobres consumiam cada um um tipo específico de música, hoje cada indivíduo pode montar sua própria programação, multiplicando infinitamente os tipos de audiência.

O autor também chama a atenção para o fato de que um estudo de mediação deve levar em conta as potenciais exclusões culturais decorrentes da vida em sociedade. Produções voltadas para uma audiência popular geralmente enfrentam preconceitos e são desconsideradas, pois há uma “deslegitimação dos modos populares de recepção” (2006, p. 52). O formato do jornalismo popular das grandes massas, cuja produção origina a maior parte dos casos desta tese, frequentemente é deixado de lado nos trabalhos acadêmicos de comunicação por não serem bons representantes das práticas da imprensa.

Martín-Barbero alerta que essa maneira de se analisar a comunicação não pode cair na armadilha de entender a recepção com um espaço pleno de autonomia. “Poderíamos cair agora em um novo idealismo, segundo o qual entender-se-ia o que faz o receptor, sem levar em conta a concentração econômica dos meios e a reorganização do poder ideológico da hegemonia política e cultural” (2006, p. 55). A melhor maneira de analisar esse processo é associá-lo a uma interação, “um processo de negociação do sentido” (p. 57).

Em resumo, Martín-Barbero vai propor que os estudos que buscam pensar o espaço de recepção do público devem levar em conta as práticas do cotidiano, as dimensões do consumo, a estética e semiótica adotada na hora desse consumo e a história cultural e social do gênero e da produção. Com base nisso, podemos, inclusive, ponderar um caminho metodológico de análise para os exemplos que encontraremos nessa tese, como veremos nas próximas páginas.

3.2.1 Um caminho metodológico

Há uma proposta de método na trama conceitual apresentada por Martín-Barbero para entender a relação mediada entre o emissor e o receptor. Uma das etapas dessa investigação passa por olhar para a cotidianidade como um “espaço em que se produz a sociedade e não só onde ela se reproduz” e “um lugar em que os atores sociais se fazem visíveis do trabalho ao sonho, da ciência ao jogo” (2002, p. 59).

Se suscitarmos novamente a obra de Michel de Certeau (1994), podemos pensar o cotidiano a partir das táticas e estratégias que os indivíduos adotam para construir sua vida diária. Estamos continuamente planejando o que fazer e respondendo aos estímulos que recebemos da sociedade. Nessa troca de experiências, manifestações de linguagens e jogos de poder passamos a partilhar uma sensibilidade comum sobre o mundo.

Martín-Barbero vai pelo mesmo caminho do historiador francês ao defender que “resgatar o sentido comum é resgatar esse viver cotidiano como espaço de produção de conhecimento e como espaço de produção e de troca de sensibilidade” (2002, p. 60). Uma pesquisa como a elaborada nesta tese deve colocar o receptor de uma mensagem, neste caso jornalística, como um sujeito que não apenas reproduz o que consome, mas tem capacidade para reproduzi-la com um novo sentido.

O consumo seria uma dessas práticas das quais trata de Certeau na formação do cotidiano. Podemos pensar o ato como uma apropriação natural, que é imposto ao público e também depende de seu próprio interesse. Ali, há sinais de diferenciação social, pois certos produtos certamente qualificam seus consumidores melhor do que outros. É também um “sistema de integração e de comunicação de sentidos”, pois “somente pode haver distinção social se os diferentes grupos sociais comunicam entre si o sentido dessa distinção” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 62).

Para consumir também precisamos de um mercado, apto por criar desejo e um ritual de aquisição. Assim, os sentidos de uma produção cultural são reforçados. Um desses sentidos é premissa de que há veracidade nos relatos jornalísticos, conforme comentamos no capítulo 2. As empresas de comunicação produzem notícias diariamente e o público as consome, seja por vontade própria, por falta de opção ou por imposição de suas próprias rotinas, entre outras razões.

Observar a maneira como a mensagem em si é construída, nesse cenário em que é difícil definir o que leva alguém ao consumo de uma produção cultural de mercado, se torna essencial no processo de mediação. O sentido, afinal, se dá por uma estrutura, que pode ser desconstruída com o apoio de metodologias como a da semiótica. Martín-Barbero afirma que, no processo de mediação, o texto se tornou um “objeto prioritário a interlocução, o diálogo e a interação” (2002, p. 63). Segundo o autor, “todas essas outras dimensões da sensibilidade, do jogo, da diversão não são vistas como saídas, mas como outro modo de apropriação e de relação da realidade e, portanto, com o texto” (p. 64).

A última etapa para se analisar em um processo de mediação seriam os estudos de gêneros, que estão intrínsecos ao texto. O autor espanhol defende que o gênero de uma produção cultural qualquer é sempre propriedade da mensagem.

Devemos, aqui, pensar o gênero como tipos discursivos, “classificados a partir do formato, do conteúdo e da função que exercem na nossa sociedade” (STANCKI, 2018, p. 22). Em um catálogo de serviço de *streaming* como o da Netflix, filmes e séries são agrupados a partir de características próximas. Isso organiza o consumo e facilita o acesso ao público. Também acaba sendo uma ferramenta de exclusão, pois o que não se encaixa em padrões pré-estabelecidos é simplesmente ignorado.

Para Martín-Barbero,

o gênero é uma estratégia de comunicação, ligada profundamente aos vários universos culturais. Chegam a ser verdadeiros idiomas que, se não pertencem à sua cultura, ficam de fora. O gênero não é só uma estratégia de produção, de escrita, é tanto ou mais uma estratégia de leitura. Enquanto as pessoas não encontram a chave no gênero, não entendem o que está se passando na história (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 64).

Ou seja, definir como é a relação que o receptor estabelece com a forma de uma produção cultural é um passo fundamental para entender o que ocorre com aquela mediação. Observe abaixo o quadro com os principais elementos da trama conceitual proposta por Martín-Barbero, que será a base para a metodologia de análise dos casos apresentados no capítulo 6 desta tese:

Figura 9 - Quadro com a trama conceitual de Martín-Barbero para guiar estudos de mediação.



Fonte: Autoria própria (2019), com base em informações de Martín-Barbero (2002).

Podemos definir que as produções noticiosas são parte de um gênero informativo, cuja estrutura textual é basicamente pautada pela noção de um conhecimento cristalizado no singular. O gênero informativo é um tipo de oposto aos gêneros dramáticos, uma vez que se propõe a ser um relato da cotidianidade. Se voltarmos ao exemplo que abre este capítulo, podemos afirmar que se o público acreditou piamente na narrativa de Orson Welles soubesse que aquela transmissão era uma dramatização de *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, os efeitos de pânico simplesmente não existiriam. Como o tomaram por um boletim jornalístico, o temor de uma efetiva invasão alienígena os dominou.

A equipe do *The Mercury Theatre* conhecia bem a relação que as audiências possuíam com o rádio, que, como dissemos anteriormente, era um companheiro fiel das famílias americanas. A adoção do gênero noticioso em uma leitura dramática certamente tinha a intenção de aproximar a ficção do cotidiano social das pessoas, simulando-o com referências a lugares e situações que são reconhecíveis na vida diária dos ouvintes.

4 IMAGEM E MATERIALIZAÇÃO VISUAL DA COTIDIANIDADE

Mais de um século antes da transmissão de *A Guerra dos Mundos* por Orson Welles e o *The Mercury Theatre*, a cidade de Nova York enfrentou outra comoção coletiva envolvendo alienígenas. Em 1835, o jornal *The Sun* seria responsável por estimular uma onda de notícias falsas sobre a existência de uma raça extraterrestre e homens-morcegos que habitavam a lua (GOODMAN, 2008).

O caso começou quando um repórter da publicação chamado Richard Adams Locke decidiu explorar a seção de curiosidades astronômicas do jornal. Aproveitando o interesse dos leitores por histórias espaciais, estimuladas também pela então recente passagem do Cometa Halley (*id.*, p. 133), o jornalista redigiu uma matéria sobre as supostas novas descobertas científicas envolvendo o satélite lunar e a vendeu ao editor Benjamin Day.

Segundo Bartholomew e Radford (2012), as “descobertas celestiais” publicadas pelo *The Sun* sempre vinham recheadas de detalhes científicos e nomes de cientistas. Locke certificou-se de descrever as ditas descobertas como se fosse um relatório de astronomia, emulando uma retórica jornalística de veracidade. As informações teriam sido obtidas por astrônomos sul-africanos, de uma base que ficava no Cabo da Boa Esperança, o que dificultava o trabalho de quem queria desmentir as reportagens.

De acordo com o pesquisador Mathew Goodman (2008), os textos descreviam a raça de habitantes da lua como seres extraordinários com asas e também dava detalhes sobre a fauna e a flora local. Observe abaixo um exemplo de como eram apresentados os animais fantásticos que viveriam no satélite:

[Alguns] eram cinzas-azulados e do tamanho de uma cabra, com a mesma cabeça e barba e com um único chifre saindo do centro da cabeça. As cabras com chifres pareciam preferir as clareiras à floresta, correndo rapidamente sobre o solo inclinado e parando para morder a grama. Depois, voltavam a saltar e pular tão alegres quanto filhotes de gatos²⁷ (GOODMAN, 2008, p. 168).

As matérias foram tão bem-sucedidas que o jornal decidiu produzir uma versão das reportagens em um livreto ilustrado. Na primeira edição do suplemento, havia uma

²⁷ “It was a bluish gray and was about the size of a goat, with a goat’s head and beard—but it had, protruding from the center of its head, a single horn. The horned goats seemed to prefer the glades to the woods, racing fast over the gently sloped ground, pausing a while to nibble on the grass, then bounding and springing about as playfully as kittens” (GOODMAN, 2008, p. 168).

ilustração que seguia as descrições das matérias anteriores e apresentava o excêntrico e estranho mundo da lua que estava reportado pelo *The Sun*. A imagem, que pode ser vista abaixo, na figura 10, materializava o imaginário criado pelas matérias de Locke.

Figura 10 – Ilustração que acompanhava matérias sobre os homens-lunares do *The Sun*.



Fonte: GOODMAN (2008).

As vendas do livreto estavam bem acima da expectativa dos editores, juntamente com as do próprio jornal, que alavancaram depois que a série celestial começou a ser publicada. Bartholomew e Radford relatam que outros veículos acabaram comprando a história para não ficarem para trás, o que atribuiu mais credibilidade à farsa. “Na época, a ideia de que a lua pudesse ser habitada era um consenso”²⁸ (2012, p. 79).

Meses depois de as primeiras matérias saírem na imprensa, um jornal concorrente publicou que os habitantes da lua eram uma invenção do *The Sun*, atribuindo Day e Locke como os responsáveis pela criação. O caso se tornou uma influência para as atrações bizarras do circo de horrores do empresário P. T. Barnum²⁹

²⁸ “The idea that the moon could be inhabited was well established at the time” (GOODMAN, 2012, p. 79)

²⁹ P. T. Barnum foi um empresário norte-americano do ramo do entretenimento, que ficou conhecido por criar o circo moderno. Foi proprietário de uma atração chamada *The American Museum*, que chamava a atenção do público para atrações do estranho e bizarro, muitas delas forjadas – como é o

e fonte direta para outra farsa famosa da época, a viagem de balão à lua criada pelo escritor Edgar Allan Poe³⁰ (GOODMAN, 2008). Além disso, “o episódio ficou conhecido por marcar o início do jornalismo de tabloide [nos Estados Unidos]”³¹ (BARTHOLOMEW; RADFORD, 2011, p. 83).

Goodman defende que essa foi a primeira vez em que a cidade de Nova York debatia avidamente um único assunto pautado pela imprensa. Até quem não acreditava parecia interessado em discutir as reportagens. “Ao publicar a série, o jornal estava respondendo a uma demanda social, pois [depois de um tempo] muita gente além da região local estava presa pela febre da lua³²” (2008, p. 180).

Mesmo após serem desmentidas nos Estados Unidos, as histórias originais continuaram a circular pela Europa, por meio de reimpressões do livreto ilustrado, como se fossem relatos científicos. Nessas edições apareciam ainda mais imagens que materializavam visualmente a anatomia e os rituais dos habitantes lunares (2008, p. 229). Veja abaixo duas delas, reunidas na figura 11:

Figura 11 – Ilustrações que acompanhava matérias sobre os homens-lunares do *The Sun*.



Fonte: GOODMAN (2008).

caso de uma criatura chamada de Sereia de Fiji, feita com o corpo desidratado de um macaco (SKAL, 2001).

³⁰ O escritor Edgar Allan Poe (1809 – 1849) teria lido a série de descobertas celestiais do *The Sun* e se inspirado para, anos mais tarde, compor sua farsa sobre um balconista holandês que teria feito uma viagem de ida e volta para a lua. A história foi publicada no jornal *Southern Literary Messenger*, em 1844 (GOODMAN, 2008, p. 10).

³¹ “The episode is noteworthy in that it may mark the beginning of modern tabloid journalism” (BARTHOLOMEW; RADFORD, 2011, p. 83).

³² “In publishing the series the newspaper was responding to public demand, for by then the local campus was already gripped by moon fever” (GOODMAN, 2008, p. 180).

Como discutimos no capítulo 3, o fato de o próprio *The Sun* ser um jornal que atuava na venda de notícias da vida cotidiana para o seu público é um elemento que afetou a mediação entre o veículo e o público e auxiliou na construção de um sentido de veracidade à história. O interesse social por assuntos astronômicos e o uso de uma retórica científica e jornalística nas matérias também são fatores que interferiram na credibilidade do relato fantasioso.

As ilustrações que materializam a inventada descoberta de um mundo de homens-morcegos lunares, no entanto, é um tipo diferente de mediação. Seu sentido é mais imediato, “o que faz com que seja confundida com a própria ambiguidade do mundo” (DOMÈNECH, 2011, p. 15).

As imagens são “feitas para evocar a aparência de algo ausente” (BERGER, 1999, p. 12) e são capazes de materializar ideias e percepções de mundo de um modo que o texto jamais poderia. Justamente por isso, quando representam a vida cotidiana o fazem de uma maneira muito distinta da narrativa escrita, geralmente mais aberta a interpretações do receptor.

Em alguns casos, como no jornalismo, as representações imagéticas costumam ser feitas com o objetivo de informar a sociedade sobre cotidianidades. Na intenção de ser fiel aos fatos, consolida-se a impressão de veracidade ao conteúdo. Existe, nas gravuras que acompanham as matérias sobre as descobertas celestiais do *The Sun*, uma tentativa de realismo que aproxima as fantásticas criações de Locke do dia a dia dos leitores.

Neste capítulo iremos discutir como se dá essa mediação visual no Jornalismo, que sempre está à procura de algum tipo de analogia com o realismo da cotidianidade. O debate é importante porque delimita como agem as imagens que criam uma impressão de fidelidade ao mundo até para referentes fantasiosos como o dos homens-morcegos lunares.

Dividimos essa discussão em três tópicos. No primeiro definimos o que entendemos por imagem e tratamos de algumas de suas dimensões. Em seguida, vamos debater o modo como as visualidades referenciam a vida cotidiana para, depois, delimitar o que estamos entendendo por imagens do jornalismo – que é o objeto preferencial de pesquisa desta tese. Por fim, apresentaremos uma metodologia de análise para as representações do mundo visível a partir do paradigma indiciário proposto pelo historiador Carlo Ginzburg.

Se nosso método de análise dos casos apresentados nesta tese é pautado pela trama conceitual de Jesus Martín-Barbero, discutida no capítulo 3, o olhar indiciário de Ginzburg vai nos ajudar a sistematizar a investigação. A ideia aqui é observar como as imagens constituem suas representações do cotidiano, a partir de detalhes e indícios deixados pelo emissor para serem decifradas pelo espectador. Veremos mais sobre o tema no tópico 4.4 deste capítulo.

4.1 Imagem: conceitos iniciais

“A visão chega antes das palavras”, afirma o crítico de arte John Berger (1999, p. 10) no livro *Modos de Ver*. Na obra, o autor investiga como certas pinturas e peças publicitárias representam o mundo em que vivemos e registra situações da vida humana. Em muitos casos, tornando-se evidências daquilo que já ocorreu.

Uma imagem é uma cena que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência ou um conjunto de aparências, destacada do lugar e do tempo em que primeiro fez sua aparição e a preservou – por alguns momentos ou séculos. Toda imagem incorpora uma forma de ver (BERGER, 1999, pp. 11 – 12).

Em outras palavras, a imagem representa o que não está ali. Isso é particularmente verdade no caso das imagens visíveis. A ressalva é importante para lembrar que aparências abstratas, literárias e metafóricas não são exatamente o objeto concreto de análise desta tese.

As imagens que queremos delimitar aqui são fenômenos físicos, químicos e nervosos. Para existir, dependem da luz, de reações entre diferentes substâncias e da nossa própria capacidade biológica e cognitiva de se apropriar delas (AUMONT, 2012). Essas visualidades são definidas por ideias como profundidade, cor e enquadramento e surgem por meio de conhecimentos técnicos e tecnológicos.

A natureza delas é bastante diversa. No mesmo guarda-chuva entram pinturas, gravuras, filmes cinematográficos, fotografias e gráficos computadorizados. Por isso, vamos separá-las apenas por sua função informativa daqui a algumas páginas.

A amplitude do conceito, afirma a pesquisadora Martine Joly, nos mostra que as imagens são sempre produções ligadas a algum tipo de referente. São, portanto, “um objeto segundo, em relação a uma outra que ela representaria de acordo com algumas leis particulares” (2007, p. 14).

A provocação da autora francesa nos coloca um primeiro ponto de debate sobre o papel das imagens no mundo contemporâneo. Via de regra, elas são relacionadas a algum objeto de representação. “Instrumento de comunicação, divindade, a imagem assemelha-se ou confunde-se com aquilo que ela representa. Visualmente imitadora, pode tentar enganar como educar. Reflexo, ela pode conduzir ao conhecimento” (2007, p. 20).

Historicamente, as imagens foram muito associadas a uma tentativa de o homem representar a si mesmo e o mundo ao seu redor. Embora tenha algum tipo de verdade, essa ideia pode levar à falsa noção de que os objetos imagéticos se tornaram mais próximos e realistas do mundo em que vivemos.

Em primeiro lugar, a afirmação é um equívoco por induzir as pessoas a acreditarem que um dia existirão imagens que podem ser reproduções absolutamente idênticas aos objetos representados. “É tão complexa a informação que nos chega do mundo visível, que nenhum quadro pintado poderá abrangê-la toda. Isso não se deve à subjetividade da visão, mas à sua riqueza”, exemplificaria o historiador Ernst Gombrich (1995, p. 96) em seu influente livro *Arte e Ilusão*.

O autor compreende que as imagens representam o mundo por analogias que são convencionadas socialmente. Nesse sentido, tanto produtores quanto receptores precisam pactuar nessas convenções para que a visualidade seja compreendida como uma representação do mundo. Algumas delas, porém, são mais “naturais do que outras, as que agem sobre as propriedades do sistema visual” (AUMONT, 2012, p. 207).

Daí vem a ideia de que algumas imagens pretendem ser reflexos mediados do que os seus produtores veem, enquanto outras funcionam como “mapas”. Estes não são registros fiéis de uma experiência, “mas a construção fiel de um modelo relacional” (GOMBRICH, 1995, p. 96). Para saber como esse jogo de analogias com o mundo visível funciona, além de observar a forma e o estilo de produção, é preciso investigar as finalidades imagéticas.

Para o pesquisador Josep M. Català Domènech (2011), a imagem possui algumas funções muito específicas no mundo contemporâneo. Entre elas, a de informar, comunicar, promover a reflexão e emocionar aquele que vê. Essas atribuições das visualidades só são eficazes, portanto, com a existência de um sujeito espectador.

Para Gombrich, aquele que vê a imagem está sempre num “estado de prontidão para começar a projetar, para lançar os tentáculos de cores-fantasmas e imagens-fantasmas, que sempre adejam em torno das nossas percepções” (1995, p. 238). O espectador é o sujeito que faz a imagem existir. “Aquilo que chamamos de ‘interpretar’ uma imagem pode ser melhor descrito como testar as suas potencialidades, para ver qual delas se ajusta” (*id.*).

O autor não ignora o papel do produtor e sua intenção em representar algo em uma imagem, mas afirma que o processo não se encerra com a construção de uma superfície visível. Afinal, o sentido dela só poderá ser apreendido se houver a mediação com aquele que a enxerga. O espectador é o que joga com o próprio repertório para entender o que se passa em um quadro ou em uma fotografia. Sem ele, há um objeto vazio e sem finalidade.

Para Jacques Aumont (2012),

a parte do espectador é *projetiva*: como no exemplo um pouco extremo, mas bastante familiar, das manchas do teste de Rorschach, tendemos a identificar algo em uma imagem, contanto que haja uma forma que se pareça de leve com alguma coisa. No limite, essa tendência projetiva pode tornar-se exagerada e levar a uma interpretação errônea ou abusiva da imagem, por um espectador que nela projete dados incongruentes: é o problema, entre outros, de certas interpretações de imagens que repousam sobre uma base objetiva frágil e contêm ‘muita’ projeção (AUMONT, pp. 87-89).

Para evitar o excesso de interpretação e de sentidos sobre uma imagem, entra o efeito das palavras, que complementam a mediação. Uma legenda para uma gravura e o título de uma exposição possibilitam um contexto para que o espectador direcione sua projeção. Para Gombrich, é essa contextualização que cria o que ele chama de “condições de ilusão” (1995, p. 216).

Uma ilustração com homens-morcegos lunares pode ser projetada como uma verdade social se existir um texto complementar que a contextualize como parte da cotidianidade. Essa ilusão é reforçada pela própria mediação do jornal, que, como vimos no segundo capítulo desta tese, representa diariamente o cotidiano em suas produções noticiosas.

No tópico 4.2, vamos discutir de que forma as imagens buscam reforçar a analogia com o mundo visível. É essa estratégia de servir como uma janela para o cotidiano que faz com que as imagens fantásticas, como as da farsa do *The Sun*, sejam vistas como representações concretas do dia a dia das pessoas.

4.2 Imagem e a analogia com o mundo visível

No célebre ensaio “O Efeito de Real”, Roland Barthes analisa como certas descrições em textos literários auxiliam na construção de uma referência da cotidianidade. Segundo o autor, o fato de algumas narrativas da ficção apresentarem detalhes de cenários que repetem o que existe no mundo visível possui uma função de atribuir concretude à história.

Ao discutir como um conto de Flaubert enuncia alguns elementos descritivos, o filósofo francês aponta para o fato de que essas mesmas descrições servem como denotações de um “real concreto”. Segundo ele, a ficção não tem nenhuma restrição inteligível, portanto o “real torna-se a referência essencial no discurso narrativo histórico, que é suposto relatar ‘o que realmente se passou’” (BARTHES, 1972, p. 41).

Esses detalhes, diz Barthes, são ainda mais importantes em discursos históricos e jornalísticos, uma vez que essas técnicas de contextualização realística a uma narrativa são importantes para se autenticar “o real”³³. A pesquisadora Maura Martins (2017) defende que as referências do mundo visível presentes em uma narrativa têm a função de criar uma estética realista.

Ele simplesmente existe, e finge seguir o real de maneira escrava – concretiza, portanto, o efeito da ilusão referencial (como se fosse possível inserir não o signo na narrativa, mas o real em si, ou o significante sem o significado). Trata-se de um elemento irrelevante, ao menos na aparência, cuja função é criar uma atmosfera de realidade (MARTINS, 2017, p. 171).

Para discutir o conceito de “estética realista”, a autora cita o trabalho de Beatriz Jaguaribe, que propõe que o realismo tem uma “capacidade de fornecer vocabulários de reconhecimento na experiência contemporânea” (JAGUARIBE, 2007, p. 12). Em narrativas ficcionais ou fantásticas, as referências ao cotidiano usam dos elementos realísticos para, também, criarem familiaridade para diferentes públicos.

A presença de elementos do cotidiano nas produções narrativas seriam usados também para “mascarar os próprios processos de ficcionalização e assim garantir ao leitor-espectador uma imersão no mundo da representação” (2007, p. 27).

³³ Optamos por manter a expressão “o real” tratada por Barthes, apesar de acreditar que o conceito é permeado por subjetividades. De qualquer forma, a noção de um “real concreto” dialoga com a materialidade de objetos, paisagens e sujeitos da cotidianidade. Poderíamos substituir pela ideia de uma “visibilidade concreta do mundo”, mas precisaríamos alterar a ideia central apresentada pelo pesquisador francês.

Ainda que tenhamos discutido até aqui apenas o discurso de textos, Jaguaribe nos aponta caminhos para entender também o papel das imagens.

Segundo a autora, o “efeito do real” do qual trata Barthes vale também para as representações imagéticas. Especialmente nos últimos séculos, quando ascenderam tecnologias como o cinema e a fotografia que mudaram a relação da sociedade com os códigos de verossimilhança. “E o apelo dos meios de comunicação é fazer com que a imagem ou a narrativa midiática seja mais preta de realismo do que nossa realidade fragmentária e individual” (2007, p. 30).

Como comentamos anteriormente, as representações imagéticas dependem de que o receptor partilhe dos mesmo repertório político e cultural do emissor da mensagem para que se concretize o processo de mediação. Nos meios de comunicação, a estética realista surge como um elemento que auxiliaria nessa interpretação de uma imagem como um referente de algo que já passou – cujo sentido pode ser complementado com a presença de um texto.

Em outras palavras:

Tecendo imagens e narrativas da realidade, os enredos e imagens dos meios midiáticos serão absorvidos no cotidiano de milhares de pessoas e se transformarão nos códigos interpretativos com os quais elas abalizam o mundo e tecem suas próprias narrativas pessoais (JAGUARIBE, 2007, p. 30).

Ainda que não sejam fotografias, as ilustrações dos homens-morcegos lunares publicadas nos livretos do *The Sun* apresentam diversos referentes do mundo visível. Na figura 10, presente na página 59 desta tese, podemos observar que o autor da imagem criou um cenário de fundo semelhante a um campo típico de retratos paisagísticos terrestres. A cabra com chifres, na mesma gravura, é uma variação muito próxima dos animais que reconhecemos na nossa própria fauna.

Nas imagens da figura 11, dispostas na página 60 deste trabalho, os homens-morcegos apresentam uma anatomia muito similar à dos seres humanos, com membros como braços e pernas dispostos mais ou menos da mesma forma que os nossos. A vegetação e as aves ali desenhadas também não são muito diferentes de seus semelhantes terrestres.

Essa análise rudimentar nos mostra que essas figuras possuem elementos familiares o suficiente para que as pessoas possam reconhecer um mundo visível. Os textos que acompanham as ilustrações e o próprio jornal, como um meio que reproduz

informações cotidianas, reforçam a ideia de que aquelas são cenas da cotidianidade – ainda que, na verdade, nunca tenham deixado de ser uma invenção de um repórter.

A busca para atribuir realismo às imagens é uma meta antiga dos artistas ocidentais. No início do século XV, pintores europeus como Donatello, van Eyck e Giotto passaram a trabalhar com reproduções precisas do que viam (GOMBRICH, 2013). Ainda que usassem técnicas e traços muito distintos uns dos outros para alcançar um efeito realista, vários desses profissionais adotavam técnicas como a câmara escura para poder projetar a visualidade externa de um determinado ambiente e, dessa forma, reproduzi-los de maneira mais “fiel” (MACHADO, 2015, p. 36). Arlindo Machado afirma que, do ponto de vista óptico, isso já era o suficiente para defender que a fotografia foi, na verdade, “inventada” por pintores renascentistas.

O autor faz essa alegação tentando mostrar que os processos de domínio da fotoquímica não necessariamente marcam o ponto de partida da fotografia, como alguns historiadores costumam comentar. A busca por uma representação satisfatoriamente fidedigna do “real” estava plantada no imaginário de artistas há séculos. O que mudou foi apenas a mediação do ato de retratar, que passou a ocorrer pelo dispositivo.

Na perspectiva de Berger, as fotos, por mais que captem uma representação do “real”, não podem ser vistas como um “registro mecânico”. Segundo o autor,

cada vez que olhamos uma fotografia estamos cientes, por mais superficialmente que seja, do fotógrafo selecionando entre aquela cena entre uma infinidade de outras possíveis. Isso é verdadeiro mesmo em se tratando do instantâneo familiar mais informal. O modo de ver do fotógrafo é reconstituído pelas marcas que ele faz na tela ou no papel (BERGER, 1999, p. 12).

A relação da representação do mundo e da imagem é um problema de analogia, uma vez que o que é representado pode ser *deformante* ou com intuito *realista* (AUMONT, 2012). Em seu livro *Arte e Ilusão*, Gombrich propõe que a imagem tem um tipo de representação convencional, mesmo nas produzidas por artefatos mais técnicos como a fotografia. Essas convenções podem ser mais naturais do que outras.

Aumont afirma que uma “imagem realista é a imagem que representa analogicamente a realidade e que se aproxima de um ideal relativo da analogia (ideal que a fotografia representa bem)” (AUMONT, 2012, p. 216). Essas analogias com o que se quer retratar por meio da imagem, seja ela um quadro ou uma fotografia, acabam servindo como instrumento de reconstituição.

Há, inclusive, uma corrente de estudos da história que se apoia na prática de avaliar as imagens como fontes, nas quais se obtém informações sobre experiências não vividas. É o caso das pesquisas que estudam a cultura material por meio de imagens.

Embora reconheça que pinturas e fotografias possam ser frutos da interpretação de artistas e não necessariamente representem o cotidiano do passado, o historiador Peter Burke comenta que as imagens podem ser valiosos materiais para se estudar certos contextos. Isso porque “elas comunicam rápida e claramente os detalhes de um processo complexo, como o da impressão de um texto” (BURKE, 2004, p. 101). Segundo o autor, um texto levaria muito mais tempo para ser redigido e os detalhes jamais não seriam tão satisfatórios para criar uma imagem mental do que ocorreu.

Essa lógica parece orientar a aceitação de filmes que reconstituem o passado como um tipo de historiografia possível. O historiador Robert Rosenstone (2010), um dos entusiastas dessa ideia, defende que podemos aprender muito sobre Idade Média em uma obra de ficção que não se preocupa com metodologia da história. Isso porque as imagens permitem que possamos ver as reconstituições do passado e não apenas imaginá-lo.

Uma Noite Alucinante 3 (1992), filme de horror e fantasia dirigido por Sam Raimi, poderia ser um exemplo desse tipo de abordagem. A obra mostra um sujeito, que substituiu o próprio braço por uma motosserra, viajando acidentalmente para a Europa do ano 1.300 d. C. Por lá, precisa enfrentar demônios aprisionados nos bueiros de um castelo e exércitos de esqueletos e mortos-vivos.

Por mais fantástica que a trama possa parecer, a produção trabalha com uma reconstituição histórica que pode ser útil para pensar representações do passado. Elementos materiais funcionam como “efeitos de real”. É o caso de cenários, adereços de cena e figurinos, que servem como instrumentos úteis para se discutir o período. Os próprios equívocos de ambientação e enredo do longa-metragem podem gerar debates sobre a maneira como essas imagens representam o passado.

Figura 12 - Cena do filme *Uma Noite Alucinante 3*.



Fonte: Universal Pictures (1992).

Como afirma Rosenstone, os filmes contemporâneos que retratam a história também podem revelar o interesse que nossa sociedade tem sobre um determinado período. É como se a obra e as imagens que ela produz pudessem materializar elementos que evidenciam nosso olhar sobre o que é retratado, captando sinais do nosso imaginário cultural e, de alguma forma, produzidos no espaço abstrato que chamaremos no capítulo 5 de *zona crepuscular*.

4.3 Imagens jornalísticas

Além do conteúdo, uma das principais diferenças entre uma cena de um filme de monstro como *Uma Noite Alucinante 3* e uma ilustração dos livretos sobre as descobertas celestiais do *The Sun* é o fato de que a segunda é socialmente apresentada como uma imagem jornalística. Isso significa que ela carrega consigo a falsa impressão de que se trata de uma representação objetiva e singularizada do mundo visível, cuja principal função é informar o público da existência daquilo que mostra em sua superfície.

Como no caso das notícias, a maior parte das imagens jornalísticas ocupam o papel de informar as pessoas sobre temas que consideram relevantes e interessantes para a sociedade. Domènech defende que essas produções buscam construir uma

“constatação daquilo que vemos concretamente nelas – é uma constatação e ao mesmo tempo uma descrição” (DOMÉNECH, 2011, p. 24).

O autor defende que há outras representações visuais que ocupam o papel de informar além das que estão presentes nos jornais. No caso de uma pintura, por exemplo, o que vai definir a função informativa é a presença de realismo nas representações. Ou seja, será preciso algum tipo de analogia com o mundo visível, identificável pelo público por meio de “efeitos de real”.

Talvez seja por isso que o senso comum e parte da literatura acadêmica parecem confundir o conceito de imagem jornalística com o de fotografia. Embora o fotojornalismo seja, de fato, uma das formas mais proeminente de visualidade na produção noticiosa, há vários tipos de superfícies imagéticas povoando a prática do Jornalismo. Entram na conta gráficos, mapas, fotomontagens, charges, caricaturas e ilustrações como as do *The Sun*. Isso sem contar o telejornalismo.

A pesquisadora Dulcília Schroeder Buitoni (2011) diz que esse desconhecimento social do potencial das imagens jornalísticas surge da própria profissão. Segundo ela, editores e repórteres demoraram para valorizar o visual dentro da prática das redações.

Durante muito tempo, a prática jornalística, o ensino e a pesquisa do jornalismo dirigiam-se predominantemente para o texto. Ser jornalista era, antes de tudo, escrever bem. A imagem quase sempre era considerada acessório, embora diagramadores e fotógrafos tenham deixado produções muito significativas enquanto discurso visual (BUITONI, 2011, p. 8)

Para a autora, o que faz com que a fotografia, e posteriormente as produções audiovisuais, se sobrepusessem às demais formas de jornalismo visual³⁴ é o fato de que sua invenção fez com “que as pessoas imaginassem o realismo como atributo fundamental na nova maneira de fabricar imagens” (2011, p. 14). A foto, nesse sentido, funcionaria como uma “evidência” mais concreta daquilo que efetivamente aconteceu no cotidiano.

Para Arlindo Machado, a sociedade costuma entender uma foto como um mero “reflexo” do que o dispositivo fotográfico queria captar. “Por toda parte, há um consenso de que a fotografia coincide com o seu referente, já que é uma emanção

³⁴ Também chamado de jornalismo gráfico, a produção jornalística de imagens inclui produções como a charge, a caricatura, o cartum, o infográfico, a reportagem em quadrinhos e, obviamente, o fotojornalismo, entre outras formas visuais (STANCKI, 2018).

luminosa dele próprio” (MACHADO, 2015, p. 40). Quando isso acontece, observa o pesquisador, as pessoas se colocam como cegas diante do mecanismo óptico, ignorando falhas de reproduções físicas e químicas, além da própria subjetividade daquele que escolhe o que fotografar.

Em seu livro *A Câmara Clara*, Barthes (2015) pontua que a percepção de que a fotografia não se distingue do que referencia é um processo para a maior parte dos espectadores. Entender que a foto é, na verdade, uma construção requer “um ato segundo de saber ou de reflexão” (p. 14). Esse momento de refletir sobre a imagem é menos comum em ilustrações como as do *The Sun*, porque essas não carregam consigo uma associação tão imediata com o mundo visível.

A fotografia, comenta o autor, contingencia o que foi captado pelo dispositivo. “Ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão –, ela fornece de imediato esses ‘detalhes’ que constituem o próprio material do saber etnológico” (p. 31).

No Jornalismo, a presença desses elementos dentro da imagem atuam em conjunto com a legenda, o título e a própria notícia na transmissão de informação ao público. No ensaio “A Mensagem Fotográfica”, o próprio Barthes vai pontuar o efeito desses elementos adicionais na construção da mensagem passada por uma foto dentro em um veículo da imprensa:

A estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada; ela comunica pelo menos com uma outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo) de que vai acompanhada toda foto de imprensa. A totalidade da informação é pois suportada por duas estruturas diferentes (das quais uma é linguística); essas duas estruturas são convergentes, mas como suas unidades são heterogêneas, não podem se misturar; aqui (no texto) a substância da mensagem é constituída por palavras; ali (na fotografia), por linhas, superfícies, tonalidades (BARTHES, s/d, p. 1)

Ainda que esteja falando de fotografias, a percepção de Barthes vale também para outros tipos de produções de jornalismo imagético que tenham funções de informar sobre o cotidiano. Reportagens em quadrinhos, desenhos que reproduzem o que teria acontecido durante um assalto e retratos falados de criminosos seriam outras formas de representação imagética que buscam nos “efeitos de real” a construção de uma verossimilhança com o visível.

Essa ressalva sobre os demais tipos de imagens jornalísticas é importante nesta pesquisa porque muitas das visualidades que analisamos aqui não são de

natureza fotográfica. Todas, porém, possuem uma função informativa³⁵ e estabelecem a ambiciosa intenção de representar o dia a dia das pessoas por meio de códigos/mapas a serem decifrados pelo público.

Uma imagem veiculada como uma informação noticiosa também carrega uma dimensão cultural, social e política. É fruto de um contexto, que só pode ser apropriado por um estudo de mediação, como vimos no capítulo anterior. A seguir, buscamos no trabalho do historiador italiano Carlo Ginzburg mais algumas ferramentas metodológicas para nos auxiliar nas análises dos objetos desta investigação.

4.4 Uma metodologia à italiana

No fim do capítulo anterior, afirmamos que a obra de Jesús Martín-Barbero (2002) apresenta uma trama conceitual para as pesquisas de mediação. O autor espanhol defende que, para estudar o que se passa na relação entre o emissor e o receptor, é preciso entender que o segundo é um sujeito que produz e reproduz os sentidos que lhe são enviados.

Um pesquisador do campo também deve estar atento às práticas e ações da cotidianidade, entender como se constitui o mercado de consumo midiático, observar como a mensagem foi construída. Além disso, é preciso também conhecer muito bem o gênero no qual o conteúdo se inscreve – que, no caso das imagens desta tese, é o informativo-jornalístico³⁶.

Esses passos são apenas direcionamentos em uma investigação científica, mas não são os únicos e, se forem seguidos ao pé da letra, não devem se esgotar em um único trabalho acadêmico. Embora sugira com bastante clareza o pavimento para uma análise de mediação, o caminho sugerido por Martín-Barbero carece de um método para lidar diretamente com a relação do conteúdo e seu contexto. A micro-história italiana, e particularmente a obra do historiador Carlo Ginzburg, surge aqui como uma solução para suprir esse vácuo na metodologia da investigação.

Segundo Giovanni Levi (1992), a prática dos pesquisadores que optam pela micro-história é bastante variada. Isso faz com que a metodologia, que muitas vezes

³⁵ Ainda que tenhamos sugerido há pouco que a charge e a caricatura possam ser consideradas como imagens jornalísticas, a literatura sobre gêneros da imprensa as caracteriza como opinativas e não como informativas. Essa distinção é importante porque o jornalismo opinativo não se consolida como uma forma de conhecimento cristalizada no singular, mas como uma percepção subjetiva e breve sobre diferentes aspectos do mundo em que vivemos (STANCKI, 2018).

³⁶ Veremos, no capítulo 6, que as imagens produzidas pelo jornalismo sensacionalista também se configuram como um tipo de gênero narrativo, que interfere no processo de mediação.

é oriunda dos próprios casos analisados pelos historiadores, tenha poucas características em comum. Uma delas é o fato de que esses estudos, no geral, rejeitam o excesso de relativismo referente à vida cotidiana³⁷.

Isso, diz o autor, nasce como uma resposta a uma conjuntura de crise pós-revolução cultural e política da década de 1960. Desde o início do século XX, a área do conhecimento histórico passava por profundas mudanças, que vinham para negar visão narrativa e tradicional do passado. Um dos exemplos dessa corrente é o já citado trabalho de Raymond Williams, que ajudou a fundar a Nova Esquerda Inglesa e incentivou os estudos sobre as experiências das classes trabalhadoras ao longo de sua história.

Como no caso dos historiadores britânicos, os italianos também tinham inclinações marxistas. Levi defende que, por isso, as pesquisas deles sempre se centralizaram na “busca de uma descrição mais realista do comportamento humano, empregando um modelo de ação e conflito do comportamento do homem no mundo que reconhece sua – relativa – liberdade” (LEVI, 1992, p. 135).

O autor diz que a micro-história italiana entende que “toda ação social é vista como o resultado de uma constante negociação, manipulação, escolhas e decisões do indivíduo” (*id.*). Podemos observar que esse conceito de uma sociedade ativa e com um dinamismo de relações e construções de sentido não deixa de ser um modo diferente de descrever o que Michel de Certeau chama de cotidiano em sua obra.

Por isso, o trabalho de um pesquisador que opte por essa metodologia deve sempre levar em conta a “pluralidade das possíveis interpretações desse mundo e a luta que ocorre em torno dos recursos simbólicos e também dos recursos materiais” (1992, p. 136).

Levi descreve a micro-história como uma “prática essencialmente baseada na redução da escala de observação, em uma análise microscópica e em um estudo intensivo do material documental” (*id.*). Essa mudança de escalonamento na pesquisa histórica e social poderia ser aplicado em qualquer lugar, mas as dimensões de cada objeto necessitariam de adaptações na abordagem.

O exemplo mais famoso de um trabalho micro-histórico certamente é o de *O Queijo e os Vermes*, escrito por Carlo Ginzburg e publicado em 1976. O livro

³⁷ Segundo Carlos Antonio Aguirre Rojas (2012), a principal corrente de relativismo na história a ser enfrentada pelo modo de produção historiográfica dos italianos era o da história das mentalidades dos franceses, que se popularizou na década de 1960 pela Europa.

acompanha a trajetória do moleiro Domenico Scandella, mais conhecido como Menocchio, que viveu na região de Friuli, no nordeste da Itália. Preso por heresia duas vezes pela igreja católica em um intervalo de 15 anos, ele acabou queimado pela inquisição ao insistir em propagar ideias controversas sobre a criação e a bíblia.

Desde que foi lançado, o texto é considerado um novo modelo para a história cultural. Para Carlos Antonio Aguirre Rojas, trata-se de um conhecimento que “articula de maneira *central* com o *conflito social*, à luta entre as classes e os grupos sociais” (2012, p. 27). O trabalho de Ginzburg (2006) teve um profundo impacto acadêmico por ter reconstituído elementos da cultura popular da época apenas por meio de documentos do Santo Ofício. Enquanto muitos autores consideram difícil a tarefa de trabalhar com personagens que não foram protagonistas de governos ou pertenciam à nobreza pela falta de documentação, o historiador italiano praticamente criou um “novo modelo de história crítica para o exame de culturas subalternas” (ROJAS, 2012, p. 117).

No centro estratégico dessa reconstituição histórica está uma metodologia que Ginzburg chamaria mais tarde de *indiciária*. Como veremos adiante, o método é melhor descrito em um referenciado artigo, chamado de “Sinais: raízes de um paradigma *indiciário*”. Nesse texto, o autor apresenta como os índices modelaram as investigações científicas em diferentes áreas a partir da segunda metade do século XIX.

4.4.1 O paradigma *indiciário*

Na Itália, em meados de 1875, uma série de ensaios assinados por um crítico de arte chamado Giovanni Morelli passaram a apresentar uma maneira de diferenciar os quadros verdadeiros dos falsos. O problema da falsificação atingia a maior parte dos museus do país. Para determinar quais eram os originais, dizia o especialista, não bastava olhar para características gerais de um artista, mas olhar para os detalhes. “É necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés” (GINZBURG, 2003, p. 144).

Leitor de Morelli, o escritor Arthur Conan Doyle criou um detetive que se apropriou do mesmo tipo de método para descobrir quem eram os responsáveis por uma cena de um crime. Dessa forma, Sherlock Holmes identificava criminosos

olhando para “pegadas na lama, cinzas de cigarro, etc.” (p. 145) e conseguia resultados que impressionavam o médico John Watson, seu colega de trabalho.

O último exemplo citado por Ginzburg para apresentar o que chama método indiciário é o do psicanalista Sigmund Freud, que fazia diagnósticos de problemas físicos e emocionais por meio da interpretação dos sonhos. Tal como as falsificações de pinturas e os assassinatos, a pista para a investigação do médico eram os índices deixados por dados geralmente marginalizados por outros pesquisadores da área.

Os três exemplos servem para mostrar que a metodologia indiciária é uma investigação que se baseia na identificação de detalhes. Trata-se de um paradigma de conhecimento com base na semiótica³⁸, cujas raízes podem ser encontradas no hábito dos homens pré-históricos em determinar o caminho pelo qual ia sua caça quando olhava para rastros deixados pelo chão.

Rojas afirma que a leitura desses indícios surge sempre “numa situação de escassez de pontos de apoio para acesso a certas realidades históricas” (2012, p. 29). Por meio desse tipo de investigação, um pesquisador pode “reconstruir, embora de modo conjectural e aproximativo, os possíveis perfis e dimensões de temas difíceis de captar e perceber” (*id.*). É o caso de uma relação que a sociedade estabelece com seu imaginário coletivo fantástico, que veremos no capítulo 5.

É importante salientar que o método indiciário está no coração do modo como Ginzburg enxerga sua profissão. Observe, abaixo, o que ele diz a respeito do ofício da historiografia:

o historiador é, por definição, um pesquisador a quem os experimentos, no sentido próprio do termo, são vedados. Reproduzir uma revolução, um desbravamento, um movimento religioso é impossível, não só na prática mas em princípio, para uma disciplina que estuda fenômenos temporalmente irreversíveis *como tais* (GINZBURG, 2007, p. 312).

O método indiciário permite que um cotidiano seja alcançado por meio de pormenores de um documento. Foi dessa forma, afinal de contas, que ele obteve informações o suficiente para reconstituir a vida de um moleiro italiano do século XVI.

³⁸ Ginzburg afirma que o método indiciário, do modo como o apresenta em seu ensaio, é oriundo da semiótica médica, uma “disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base dos sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo” (GINZBURG, 2007, p. 151). Freud, Morelli e Conan Doyle estudaram Medicina, o que explica a proximidade entre os métodos. No século XIX, Ginzburg afirma que esse pensamento indiciário começou a se firmar nas ciências humanas, muito com base nessa mesma semiótica médica.

Podemos presumir que essa metodologia de leitura de índices também vale para uma imagem, que pode ser bastante reveladora sobre o contexto cultural, político e social em que foi produzida. Ginzburg inclusive adota essa metodologia de análise para investigar quadros e cartazes publicitários no livro *Medo, Reverência e Terror*.

Ao trabalhar com uma análise das influências por trás da propaganda *Os britânicos precisam de você*, que circulou durante a primeira Guerra Mundial, o historiador italiano observa como certos elementos da imagem sintetizam experiências culturais e artísticas de outros tempos. Um exemplo são os olhos do personagem do cartaz, um comandante do exército do Reino Unido chamado de Lord Kitchener, que evocam imagens religiosas. O mesmo vale para seu dedo, apontado para o espectador de forma “monstruosamente grande” (GINZBURG, 2014, p. 77).

Figura 13 – O quadro *Marat em seu último suspiro*, de Jacques-Louis David, e a propaganda *Os britânicos precisam de você*, usada pelo Reino Unido durante a Primeira Guerra.



Fonte: GINZBURG (2014).

Em outro ensaio do mesmo livro, sobre o quadro *Marat em seu último suspiro*, Ginzburg observa detalhes de cena, o estilo da pintura e o contexto de produção da obra para propor a tese de que o pintor Jacques-Louis David promove um ato político. A obra retrata os minutos finais do jornalista Jacques Louis Marat, que participou ativamente da Revolução Francesa e foi assassinado em 1793.

David pinta o quadro no mesmo ano da morte do personagem histórico. A representação de Marat como alguém que aparece morrendo em uma banheira, escrevendo uma carta, é vista como uma ação “de um pintor que tinha responsabilidades políticas de primeira importância” (2014, p. 49). Não por acaso, o quadro passou a integrar o culto de adoração de uma classe política francesa da época.

Nos dois exemplos, Ginzburg busca olhar para as imagens como se fossem documentos históricos. A escala micro de análise dos detalhes possibilita um diálogo mais amplo com uma cotidianidade contextual macro, que é dinâmica e plural. Para aplicar o estudo para uma lógica de mediação, precisamos observar nesses casos diferentes elementos que se projetam dos quadros para afetarem a recepção dos espectadores, que são sujeitos ativos nesses processos. Esse tipo de análise também deveria levar em conta os interesses do produtor/emissor da mensagem visual e o modo como as obras circularam na sociedade.

A análise de mediação micro-histórica como proposta no parágrafo acima é o que faremos neste trabalho. Nesta pesquisa adotamos a observação de índices em imagens jornalísticas com objetivo de identificar como elas se constituem como materializações cotidianas de imaginários coletivos fantásticos. Para isso, seguimos a metodologia indiciária da micro-história, pontuando que a informação mediada dessas produções visuais só pode ser entendida se for levado em conta o contexto em que foram produzidas, o papel do produtor, a circulação e os impactos sociais. Observe o quadro na figura 14, a seguir:

Figura 14 - Quadro com resumo da contribuição do método indiciário para trama conceitual de Martín-Barbero para os estudos de mediação.



Fonte: Autoria própria (2019), com base em informações de Ginzburg (2003).

No resumo da figura 14, podemos observar de que modo o método indiciário se encaixa na trama conceitual proposta por Martín-Barbero. A imagem é a mensagem, que terá sua estrutura dividida em índices, que também levarão em conta o gênero no qual ela se inscreve e o modo como foi consumida – o que inclui aspectos da produção, seu impacto cultural e a circulação na sociedade.

Com a análise realizada nos moldes que propomos aqui, será possível descobrir estratégias de mercado, como a transformação de uma informação fantástica em uma notícia para vender jornais – como fez o *The Sun* com o caso das “descobertas celestiais”. Também será possível descobrir potenciais intenções do emissor, sentidos de cotidianidade (por meio dos “efeitos do real” de Barthes) e caminhos pelos quais o emissor possa ter apreendido aquela imagem. Por fim, também poderemos mapear como se dá a interação entre o fantástico e o cotidiano no espaço do imaginário que chamamos de *zona crepuscular* – tema do capítulo 5, que começa na próxima página.

5 A ZONA CREPUSCULAR

“Pesadelo nas Alturas”, um dos episódios mais famosos do programa *Além da Imaginação* (1959-1964), tinha como protagonista um homem chamado Bob Wilson, interpretado pelo ator William Shatner. Na trama, o personagem se prepara para voltar para casa em um avião comercial com a esposa. Logo depois de acharem seus assentos, os dois discutem sobre o medo dele de voar.

Na sequência, aparece em cena Rod Serling, narrador e criador do programa, que revela que aquela aeronave faria um caminho diferente ao passar por um local chamado zona crepuscular (*the twilight zone*, no original). A partir daí, o público acompanha a angústia do personagem, que passa a enxergar uma criatura semelhante a um homem em uma das asas do avião, em frente a sua janela.

O monstro, que desaparece quando o protagonista chama uma testemunha, abre parte da fuselagem para sabotar o voo. Como ninguém mais consegue vê-lo, sua mulher e alguns membros da tripulação supõem que Wilson está delirando. Desesperado, o passageiro rouba a arma de um policial que dormia na poltrona da frente e quebra a janela da aeronave, pondo em risco a vida dos demais passageiros. Sem que ninguém mais testemunhe o feito, ele acaba com a besta, mas a aventura obriga o avião a fazer um pouso forçado.

No fim do episódio, a esposa tenta confortar o marido, que está amarrado a uma maca, dizendo que tudo vai ficar bem. “Eu sei”, responde, “mas sou o único que sabe”. A narração de Serling retorna para dar o desfecho da história, afirmando que o voo foi encerrado e que a viagem não foi apenas do ponto A ao ponto B, mas também passou pelo “medo de um reaparecimento de um colapso mental”. A câmera se afasta do personagem e foca na asa em primeiro plano. A imagem mostra a placa de metal retorcida pela criatura vislumbrada por Wilson. O narrador continua:

Sr. Wilson não tem mais esse medo, mas, por enquanto, ele é, como ele mesmo disse, o único que se assegura disso. Felizmente, sua convicção não se manterá isolada por muito tempo, pois manifestações tangíveis são frequentemente deixadas como evidência da transgressão mesmo em cantos tão intangíveis como a zona do crepúsculo (CBS/WORLD CLASSICS, 1993).³⁹

³⁹ “Mr. Wilson has that fear no longer, though, for the moment, he is, as he has said, alone in this assurance. Happily, his conviction will not remain isolated too much longer, for happily, tangible manifestation is very often left as evidence of trespass, even from so intangible a quarter as *The Twilight Zone*” (CBS / WORLD CLASSICS, 1963).

Como em “Pesadelo nas Alturas”, os demais episódios da série *Além da Imaginação*, originalmente exibida nos Estados Unidos entre 1959 e 1964, são situados nesse espaço de tangibilidade entre o real e o impossível. Um local do qual temos apenas um vislumbre, por um curto espaço de tempo, de elementos fantásticos e sobrenaturais.

Às vezes, porém, as transgressões dessa zona crepuscular se tornam tangíveis, como a placa de metal retorcida pela criatura. Quando isso acontece, a área da fantasia se materializa visualmente no cotidiano social e se torna uma estranha “evidência” do contato com esse universo fantástico.

Figura 15 - Cenas do episódio “Pesadelo nas Alturas”, da série *Além da Imaginação*.



FONTE: CBS/WORLD CLASSICS (1963).

Como vimos no caso do monstro do Lago Ness, da invasão alienígena de *A Guerra dos Mundos* e na cobertura do *The Sun* dos homens-morcegos da lua, há uma parte da cultura midiática marcada por contatos com criaturas típicas da ficção fantástica. Embora não façam parte do dia a dia da sociedade, frequentemente conseguimos enxergar essas manifestações improváveis em imagens que representam o mundo visual e material – especialmente no Jornalismo.

Na imprensa, essas imagens fantasiosas ofuscam as fronteiras entre o nosso próprio cotidiano – pautado por uma rotina de fatos concretos e relações sociais – e a ficção. Fotografias como a do monstro do Lago Ness ou as ilustrações dos homens-morcegos lunares ocupam a função de “evidências visuais” de que esses seres tiveram algum tipo de contato com a nossa cotidianidade.

A zona crepuscular concebida por Rod Serling é um espaço no qual se enfrentam circunstâncias que estão além da nossa vivência do dia a dia. A ideia é um recurso narrativo, que ajudou na coerência do programa de antologia, em que cada semana havia uma história diferente. O fio condutor dos episódios era a presença de elementos sobrenaturais (TELOTTE, 2010). Na série, personagens que poderiam muito bem fazer parte da nossa sociedade eram vistos em situações típicas da ficção científica, do horror e da fantasia.

Se levarmos em conta que ocasionalmente o Jornalismo também produz situações de contato com o fantástico, podemos afirmar que a zona crepuscular também tem potencial para ser explorada como um conceito acadêmico. Uma vez que a ideia se refere a um local intermediário entre o mundo visual e a ficção, as imagens que estudamos neste trabalho seriam produzidas dentro desse espaço, em que há interação entre o cotidiano e o fictício. Defendemos aqui, que essa área pode ser entendida como uma dimensão do imaginário.

Neste capítulo, discutiremos algumas características do que chamamos de *zona crepuscular*, um espaço conceitual que concebemos para debater essa interação entre o fantástico e a cotidianidade, de onde escapam as imagens que vamos analisar no capítulo 6. Começaremos, no tópico 5.1, apresentando de que modo algumas ideias de Rod Serling podem ser úteis para entender a relação que estabelecemos entre as fantasias do imaginário e o nosso cotidiano social. A ideia é delimitar um espaço do imaginável em que a ficção pode interagir com o nosso dia a dia. Desse ambiente, sairiam imagens jornalísticas como a dos homens-morcegos publicadas no *The Sun*.

Para auxiliar nesta discussão, retomaremos parte da história de concepção do programa *Além da Imaginação*, com foco na carreira de seu criador. No tópico 5.2, vamos determinar a natureza da zona crepuscular como espaço possível. Depois, no item 5.3, discutiremos de que maneira ideias como ficção, fantasia e cotidiano interagem nesse espaço do imaginário, não necessariamente como distintas umas

das outras. Por fim, tratamos do conceito de imaginário, que abriga essas interações da cotidianidade e do fantástico.

A estrutura deste capítulo – central ao trabalho, pois apresenta nossa tese – tenta recriar o modo como a ideia da zona crepuscular surgiu colada num programa televisivo. Da ficção, o conceito se tornou uma chave para solucionar nosso problema de pesquisa: como podemos entender imagens jornalísticas que apresentam elementos fantásticos em narrativas que representam o cotidiano? Como veremos, a resposta passa por esse espaço de interação abstrato da vida diária e do impossível, de onde escapam as imagens que aparecem nos jornais.

5.1 Além da Imaginação

Nascido em 1924, Rodman Edward Serling seria um dos nomes mais proeminentes da produção norte-americana de ficção televisiva nos anos 1950. Antes disso, o jovem Rod serviu ao Exército dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial e foi lutador de boxe (ZICREE, 1982, p. 6). Na faculdade, começou a escrever peças para uma rádio de Ohio. Em pouco tempo, já vivia das histórias que vendia para diferentes estações do país.

Serling emplacou seu primeiro roteiro para a televisão em 1950, por US\$ 100 (HUNT, 2009, p. 6). Para alguém que estava começando, o novo meio poderia ser bastante promissor. Na época, o formato de antologias – em que uma trama completamente diferente era filmada e mostrada ao público semanalmente – era bastante popular, o que levava os produtores a contratar o serviço de *freelancers*.

Os primeiros anos da carreira na mídia televisiva o levaram a trabalhar em atrações como *Hallmark Hall of Fame*, *Lux Video Theatre*, *Suspense* e *Studio One*. Em pouco tempo, seu nome já era conhecido do público (ZICREE, 1982, p. 8). O primeiro grande sucesso veio com “*Patterns*”, um episódio do programa *Kraft Television Theater*, que lhe rendeu seu primeiro Emmy. Mais tarde, o segmento viraria o filme *A história de um egoísta* (1956).

O escritor Marc Scott Zicree afirma que, a partir daí, Serling passou a receber diversas ofertas de trabalho. O programa *Playhouse 90* - para o qual escreveu episódios premiados como “*Requiem for a Heavy Weight*”, “*The Comedian*” e “*The Dark Side of the Earth*” – o levaria a um espaço privilegiado dentro da indústria no fim dos anos 1950.

Embora fosse bem recompensado financeiramente e tivesse o apoio da crítica e do público em muitas de suas produções, ele começou a se sentir frustrado com as limitações impostas aos seus textos. A raiz da frustração, revela Zicree (1982, p. 14), estaria no controle exercido pelos patrocinadores nas narrativas que assinava.

Em alguns casos, os empresários solicitavam que termos e expressões que evocassem marcas de concorrentes fossem deixadas de fora dos roteiros. Em situações mais graves, havia exigências de mudanças substanciais no enredo e nos diálogos. Uma trama dele baseada em um sequestro de uma moça branca por um negro foi pesadamente alterada por recomendação de membros do governo dos Estados Unidos, que temiam a discussão racial em um programa de televisão. Outra, sobre uma disputa política entre senadores, teve personagens trocados para não gerar polêmica no legislativo norte-americano.

Essas limitações o levaram a considerar outra abordagem para discutir temas relevantes da sociedade sem sofrer com imposições de terceiros. Seus roteiros passariam a ser ambientados em espaços inventados e fantásticos, com elementos futuristas e alegóricos. O roteirista avaliaria posteriormente que, se tivesse adotado essa prática antes, teria tido menos problemas com os estúdios.

Em retrospecto, eu provavelmente teria muito mais peças adultas se eu as tivesse feito como ficção científica. Ambiente a trama no ano de 2057 e encha o Senado com robôs. Isso provavelmente seria visto de forma mais razoável e não geraria tanto drama⁴⁰ (SERLING apud ZICREE, 1982, p. 15).

A iniciativa abriu caminho para que pautas políticas, culturais e sociais do cotidiano dos Estados Unidos fossem rotineiramente abordadas em narrativas de ficção científica, fantasia e horror. *Além da Imaginação*, seu primeiro projeto para um seriado televisivo, carregaria essa marca e se tornaria conhecido justamente por retratar o mundo cotidiano interagindo com elementos fantásticos.

Em sua tese sobre a representação da condição humana no programa de Serling, o pesquisador brasileiro Pedro Henrique Batista Reis diz que, para o roteirista, “a ficção científica surgia como uma opção viável para que pudesse fazer suas afirmações sobre a condição humana” (2014, p. 28) e fugir da interferência dos estúdios. Para o filósofo norte-americano Lester Hunt, a mudança na carreira foi

⁴⁰ “*In retrospecto, I probably would have had a much more adult play had I made it science fiction, put it in the year 2057, and peopled the Senate with robots. This would probably have been more reasonable and no less dramatically incisive*” (SERLING apud ZICREE, 1982, p. 15).

gerada por pressões circunstanciais. O roteirista era um artista que precisava comentar os problemas do cotidiano, suas implicações filosóficas e consequências para o momento e para a vida humana, mas não encontrava espaço para isso (HUNT, 2009, p. 18).

O primeiro roteiro escrito por Serling com esse novo conceito em mente seria “*Time Element*”, uma história sobre um homem que volta no tempo para tentar alertar o governo norte-americano do iminente ataque à baía de Pearl Harbor, em 1941. Inicialmente rejeitada pela CBS, a história foi adotada por um produtor que convenceu os executivos da emissora a incluí-la no programa *Westinghouse Desilu Playhouse*, exibido em novembro de 1958 (ZICREE, 1982, p. 19).

O episódio foi um sucesso de público e originou dezenas de cartas enviadas aos produtores. As portas para a gravação de um piloto para a nova série de ficção científica de Rod Serling estavam abertas e, assim, nascia o seriado *Além da Imaginação*.

De 1959 a 1964, foram produzidos 156 episódios. Muitos deles, conforme afirma J. P. Telotte (2010), escritos pelo próprio Serling. Quando não assinava as tramas, ele geralmente nomeava o roteirista e a fonte na qual a história era inspirada. Charles Beaumont⁴¹, Richard Matheson⁴² e Ray Bradbury⁴³ foram alguns dos escritores que trabalharam na atração nesse período.

Além da Imaginação também ficou conhecido por criar um contraste com outros programas da mesma época ao prezar pelo aspecto cinematográfico. “A maior parte da série era gravada em filme – e não feita ao vivo ou em videotape – no estúdio da MGM, cujo tamanho permitia maior senso de espaço e uma atenção à *mise-en-scène*”⁴⁴ (TELOTTE, 2010, p. 4). Vários episódios foram dirigidos por cineastas que

⁴¹ Charles Beaumont (1929-1967) foi um escritor americano e assinou o roteiro de filmes como *O Castelo Assombrado* (1963), *A Orgia da Morte* (1964) e *As 7 Faces do Dr. Lao* (1964).

⁴² O norte-americano Richard Matheson (1926-2013) escreveu romances como *Eu Sou a Lenda* (1954), *O Incrível Homem que Encolheu* (1956) e *Em Algum Lugar do Passado* (1975).

⁴³ Ray Bradbury (1920-2012) foi um escritor americano, responsável por livros com *As Crônicas Marcianas* (1950), *Fahrenheit 451* (1954) e *Algo Sinistro Vem por Aí* (1962).

⁴⁴ “Most of the series was shot on film – rather than being done live or on videotape – at the MGM studio, whose backlot and stages permitted a greater sense of space and more attention to *mise-en-scène*” (TELOTTE, 2010, p. 4).

eram ou ficariam famosos posteriormente, como é o caso de Don Siegel⁴⁵, Jacques Tourneur⁴⁶ e Richard Donner⁴⁷.

Apesar desse salto de qualidade na produção televisiva, Serling reclamava constantemente na imprensa das limitações da mídia. “A televisão é ainda imperfeita. Ainda sofre de debilidades e de mediocridades fundamentais. Ainda exhibe lutas, dramas de evasão, excessiva publicidade e histórias incrivelmente mal escritas” (SERLING *apud.* NETTO, 1962, p. 8).

No Brasil, a série foi exibida no início da década de 1960. Em 1961, por exemplo, a produção aparecia na programação do canal 13, segundo o jornal *Diário da Noite*, do Rio de Janeiro (TV: Toda a semana, 1961). Em uma coluna para a versão paranaense do jornal *Última Hora*, o crítico de cinema Francisco Bettega Netto (1962) descreve o programa como um “enlatado”, que se propõe a ser “série de filmes produzidos para a TV” (1962, p. 8).

O mesmo jornal, um ano depois vai dar uma ideia de como era a recepção dos brasileiros à atração norte-americana⁴⁸. O trecho abaixo chega a sugerir que a criação de Rod Serling era uma significativa melhoria à programação dominical:

Constituindo-se em uma das mais felizes séries da TV lanque, graças à colaboração de eficiente equipe (técnicos e artistas), apta a transportar para o celuloide a privilegiada imaginação de Serling, o “enlatado”, a despeito dos problemas de dublagem e completa irresponsabilidade da distribuidora nacional, tem merecido calorosos aplausos do público telespectador paranaense, ao ponto de elevar-se, com méritos, ao nível de melhor do gênero, no vídeo local. Terá, agora, a envaidecedora missão de enriquecer a minguada programação dominical dos canais de TV da cidade [Curitiba]. Desempenhará formidavelmente sua missão. Podem crer e reservar-lhes novos aplausos. Ele bem os merece (Coluna Show Business, 1963, p. 6)

Durante os três primeiros anos em que foi exibida nos Estados Unidos, os capítulos do programa tinham, em média, 30 minutos. Na quarta temporada, há uma mudança no formato: o número de episódios produzidos é reduzido de 37 para 18,

⁴⁵ Don Siegel (1912-1991) foi diretor americano de filmes como *Vampiros de Almas* (1966), *Perseguidor Implacável* (1971) e *Alcatraz – Fuga Impossível* (1979).

⁴⁶ Jacques Tourneau (1904-1977) foi um cineasta francês, responsável por títulos como *Sangue de Pantera* (1942), *A Morta-Viva* (1943) e *A Noite do Demônio* (1957).

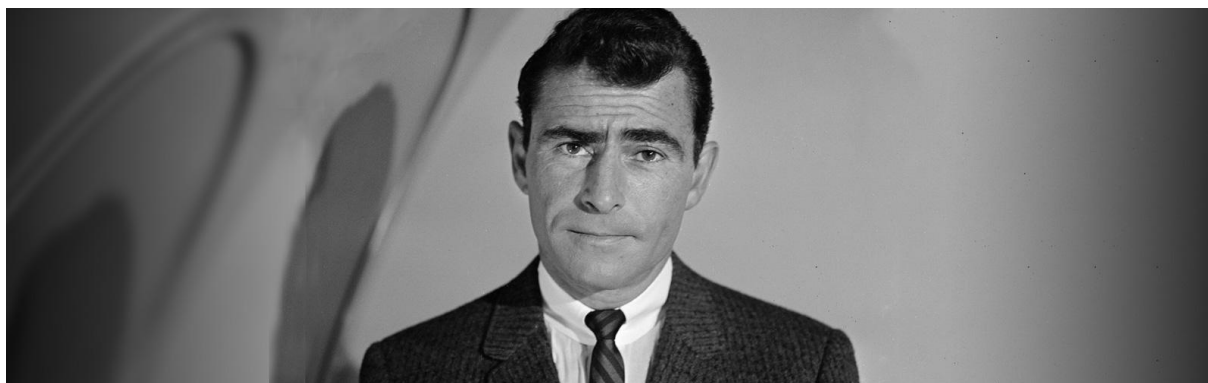
⁴⁷ Richard Donner (1930-) é um cineasta e produtor norte-americano, que dirigiu filmes como *A Profecia* (1976), *Superman – O Filme* (1978) e *Os Goonies* (1985).

⁴⁸ Outro indício do impacto da criação de Serling no país talvez seja o da série nacional de terror *Além, Muito Além do Além*. Criada por José Mojica Marins e Rubens Francisco Luchetti, a atração da TV Tupi contava uma história sobrenatural por semana e foi ao ar entre 1967 e 1968. Importante dizer que a inspiração de *Além da Imaginação* é surpreendentemente negada pelos criadores do programa (BARCINSKI; FINOTTI, 1998).

que são mais longos e têm, em média, duração de uma hora. A mudança não é bem aceita pelo público e, para a quinta e última temporada, o programa volta a ter 36 capítulos de meia hora. Serling apareceu em cada um deles como narrador.

Em 1964, a CBS decide interromper a produção de *Além da Imaginação*. O motivo alegado pelos produtores é o de que o custo da série estava muito alto (ZICREE, 1982, p. 427). Com o cancelamento da atração, seu criador passa a trabalhar em roteiros de telefilmes e de longas-metragens como *Assalto a um Transatlântico* (1966) e *O Planeta dos Macacos* (1968). Em 1970, ele retorna ao formato de antologias com o programa *Galeria do Terror*, que teve apenas duas temporadas e mantinha o formato de antologia, com episódios de uma hora e meia com histórias que mudavam semanalmente (ZICREE, 1982, p. 434).

Figura 16 - Rod Serling, o criador de *Além da Imaginação*.



FONTE: LEGACY.COM⁴⁹.

Em maio de 1975, o roteirista é levado para o hospital por causa de um infarto. Sua morte ocorre cerca de um mês depois, por complicações provocadas por uma cirurgia para colocar um marca-passo. Ele tinha 50 anos (ZICREE, 1982, p. 434). Durante as próximas décadas, seu trabalho ficaria bastante conhecido por meio de reprises contínuas de *Além da Imaginação*⁵⁰.

O legado de Rod Serling também teria um forte impacto na ficção norte-americana como um todo. O escritor Stephen King, admirador declarado do roteirista, conta que *Além da Imaginação* foi um marco estético e narrativo para a televisão e influenciou uma geração inteira de artistas.

⁴⁹ Disponível em: <http://static-cms.legacy.com/sites/default/files/styles/hero_detail/public/rod-serling-getty-hero.jpg?itok=l3q33U7m>. Acesso em 10 de setembro de 2017.

⁵⁰ Apesar de momentos de interrupção na exibição, o programa continuou a ser exibido entre as décadas de 1960 e 1980 em diferentes canais brasileiros. Recentemente, chegou a integrar o catálogo nacional do serviço de *streaming* Netflix (FURQUIM, 2012).

De toda a dramaturgia já exibida na televisão americana, esse programa foi um dos que mais se aproximaram de desafiar uma análise geral. Não se tratava de um programa de faroeste nem policial (ainda que algumas das tramas tivessem o formato de faroeste ou polícia e ladrão); não era propriamente um programa de ficção científica (apesar de *The complete directory to prime time network TV shows* o caracterizar desta forma); não era uma comédia (ainda que alguns episódios fossem engraçados); também não era propriamente um programa sobre o oculto (ainda que algumas histórias sobre o oculto aparecessem frequentemente – por mais peculiares que fossem), tampouco era sobrenatural. Era único, e em grande parte esse fato sozinho explica por que toda uma geração é capaz de associar o programa de Serling com o início dos anos 60... pelo menos, da forma como eles são lembrados (KING, 2003, p. 156).

Para Zicree, o programa, que atraía a audiência média – e contabilizada – de 18 milhões de pessoas, “foi uma flor se abrindo no deserto televisivo, que abriu espaço para a chegada de um incontável número de comédias de situação, faroestes e séries policiais”⁵¹ (1982, p. 1). O escritor Neil Gaiman descreve a série como “um dos grandes marcos da televisão”, que é “facilmente parodiado, mas nunca imitado”⁵² (2007, p. xii).

Um dos organizadores do livro *Philosophy of the Twilight Zone*, o pesquisador Lester H. Hunt ressalta a característica reflexiva de *Além da Imaginação*. “Com frequência, os episódios quase intencionavam em provocar reflexão e argumentação sobre questões filosóficas e ideias, o que fazia de maneira muito efetiva”⁵³ (HUNT, 2009, p. 1). O autor cita a presença de temas como ética, guerra e a natureza da pessoa humana como exemplos da capacidade de o programa provocar seu público.

Hunt também comenta sobre o modo como a antologia lidava, na própria estrutura, com problemas filosóficos. “Eles frequentemente violavam as convenções da narrativa clássica. Não raro, cometiam violações espetaculares para a explicação de encerramento”⁵⁴ (*id.*).

Além de uma revista em quadrinhos e diversas adaptações literárias dos roteiros de *Além da Imaginação*, o programa também ganhou três novas versões

⁵¹ “It was a flower blooming in a television desert, made vacante by an endless number of situation comedies, westerns, and cop shows” (ZICREE, 1982, p. 2).

⁵² “One of the high water marks of television” / “Easily parodied, unable to be imitated” (GAIMAN, 2007, p. xii).

⁵³ “The episodes were often quite consciously intended to provoke thought and argument about philosophical issues and ideas, and were very effective at doing so” (HUNT, 2009, p. 1).

⁵⁴ “They often violated the conventions of classical narration. They often committed spectacular violations of explanatory closure” (HUNT, 2009, p. 1)

televisivas ao longo dos anos. A primeira delas, entre 1985 e 1989, teve 65 episódios⁵⁵. A segunda, exibida em 2002 e 2003, teve 44 episódios⁵⁶. A última e mais recente, teve a primeira temporada, de dez episódios, exibida entre abril e maio de 2019⁵⁷.

Em 1983, também estreou uma adaptação para os cinemas, chamada de *No Limite da Realidade* (1983) no Brasil. O filme contava com quatro histórias inspiradas em tramas do seriado original dirigidas pelos cineastas Steven Spielberg⁵⁸, Joe Dante⁵⁹, John Landis⁶⁰ e George Miller⁶¹.

5.2 A zona crepuscular como conceito espacial

Nos minutos iniciais do episódio piloto de *Além da Imaginação*, “Onde estão todos?” – uma narrativa sobre um homem que descobre que está sozinho no mundo –, Rod Serling aparece em cena para apresentar o programa ao público. Ele descreve a atração televisiva como um “espetáculo de roteiristas” e afirma que foram gravados capítulos com uma ampla variedade de temas e tramas. “É um tipo de variedade que cobre não apenas tipos diferentes de histórias, mas de tempo, local e natureza das pessoas.”

Ao longo de cinco temporadas, o seriado teria histórias que se passam na Segunda Guerra Mundial, em um futuro alternativo e no velho oeste, entre outros cenários. Os enredos fantásticos são contos de horror, ficção científica e humor. O que os aproxima é o fato de serem ambientados dentro desse espaço abstrato, chamado de zona crepuscular (*twilight zone*).

⁵⁵ INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0088634/>>. Acesso em 10 de setembro de 2017.

⁵⁶ INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0318252/>>. Acesso em 10 de setembro de 2017.

⁵⁷ A nova refilmagem de *Além da Imaginação* substituiu a presença de Rod Serling pela do cineasta Jordan Peele (1979-), que ficou conhecido por dirigir filmes de horror que dialogavam com questões sociais, como *Corra!* (2017) e *Nós* (2019). Uma segunda temporada está prevista para estrear em 2020 (ELOI, 2019).

⁵⁸ Steven Spielberg (1946-) é um cineasta norte-americano que dirigiu filmes como *Tubarão* (1975), *ET – O Extraterrestre* (1982) e *Jurassic Park: O Parque dos Dinossauros* (1993).

⁵⁹ Joe Dante (1946-) é um diretor de cinema dos Estados Unidos, responsável por títulos como *Grito de Horror* (1982), *Gremlins* (1984) e *Meus Vizinhos são um Terror* (1989).

⁶⁰ John Landis (1950-) é o cineasta norte-americano por trás de obras como *O Clube dos Cafajestes* (1978), *Um Lobisomem Americano em Paris* (1981) e *Um Príncipe em Nova York* (1988).

⁶¹ George Miller (1945-) é um diretor de cinema australiano, que assinou filmes como *Mad Max* (1979), *Babe, O Porquinho Atrapalhado* (1995) e *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015).

No primeiro ano em que programa esteve no ar, a abertura descrevia esse espaço como uma “quinta dimensão”, além das já conhecidas pelo ser humano. Essa era

uma dimensão tão vasta quanto o espaço [sideral] e tão desprovida de tempo quanto o infinito. É o ponto intermediário entre a luz e a sombra, entre a ciência e a superstição. E se encontra no abismo dos temores do homem e no cume dos seus conhecimentos. Essa é a dimensão da imaginação. É uma área que chamamos de zona do crepúsculo (CBS / WORLD CLASSICS, 1959).

Durante a segunda e a terceira temporada, o texto usado na abertura complementarizava que essa dimensão “não é só da visão e do som, mas da mente”. Por ela, o público entraria em uma “viagem por uma terra maravilhosa, cujas fronteiras seriam a imaginação”. A logo de *Além da Imagem* era um sinal para a “próxima parada, a zona crepuscular”.

Figura 17 – Logo original da abertura do programa *Além da Imagem*.



FONTE: CBS / WORLD CLASSICS (1959)

Para entrar nesse espaço, precisamos “destrancar a porta com a chave da imaginação”, explica Serling no texto de abertura das duas últimas temporadas. Só assim poderemos entrar em uma “terra de sombras e substâncias, de coisas e ideias”.

A zona crepuscular, portanto, é um espaço abstrato de interação entre elementos que reconhecemos do nosso próprio cotidiano e circunstâncias sobrenaturais e fantásticas, típicas da ficção literária ou cinematográfica.

A maneira como a narrativa dos episódios é construída também parece reforçar essa característica espacial da “zona”. Serling usualmente apresenta personagens que são familiares ao público, seja pelo fato de viverem em sociedades semelhantes às nossas ou por refletirem nossos comportamentos. Para Zicree (1982), os heróis do programa são sempre “sujeitos ordinários”, com profissões banais como gerentes de bancos, professores e vendedores.

Não é preciso um grande salto para que nos identifiquemos com essas almas frágeis e ordinárias e imaginar que talvez em alguma viagem fantástica, levemente tangente da realidade da rotina ordinária, o que acontece com esses personagens pode, muito bem, acontecer conosco⁶² (ZICREE, 1982, p. 1).

Esses sujeitos ordinários parecem os mesmos “homens sem qualidades”, do qual fala Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano*. Esse indivíduo comum, que – como vimos no segundo capítulo desta tese – constrói a cotidianidade com estratégias e táticas, interagindo com o mundo ao seu redor, se constitui na “erosão e derrisão do singular e do extraordinário” (1994, p. 59).

Em cada episódio de *Além da Imaginação*, essas pessoas, que são como nós, acabam cruzando a fronteira para o que Serling chama de zona crepuscular. Do outro lado, enfrentam situações fantásticas, especulativas e absolutamente extraordinárias às suas rotinas.

Em “Os Monstros da Rua Marple”, de 1960, moradores de uma comunidade de subúrbio começam a trocar acusações sobre quem estaria possuído por uma criatura alienígena após a queda de um meteoro. No fim do episódio, quando as casas da vizinhança estão em chamas e as pessoas estão se matando, a câmera revela que tudo não passou de um experimento social extraterrestre. “Preconceitos podem matar e a suspeita pode destruir”, alerta a narração de Serling na última cena. Para reforçar o caráter do espaço em que a história é ambientada, ele avisa que essas situações não estão “confinadas à zona do crepúsculo”.

⁶² “It took no great leap for us to identify ourselves with these frail and vulnerable souls and imagine that perhaps in some flight of fancy, some slight tangente from the reality of the ordinary routine, what happened to these characters might very well happen to us” (ZICREE, 1982, p. 1).

Exibido originalmente em 1961, “Odisseia do Voo 33” acompanha uma aeronave que não pode pousar em Nova York porque seus tripulantes descobrem que o veículo está viajando no tempo. Cada vez que o piloto circula a cidade, o avião vai para uma década diferente. No fim do episódio, cujo desfecho é aberto e o futuro dos personagens incerto, Serling diz ao público que a tripulação e os passageiros foram dados como desaparecidos.

Portanto, se em algum momento, em qualquer momento, você ouvir o som de um jato sobrevoando um céu nublado – um som que some e que soa desesperado – dispare um sinalizador ou faça alguma coisa. Pois aquele pode ser o Global 33 tentando chegar em casa – da zona crepuscular (CBS / WORLD CLASSICS, 1961).

Podemos observar que a ideia da zona crepuscular também aparece como um espaço possível nessa descrição, um ambiente em que eventos fantásticos podem ocorrer com pessoas do cotidiano social. É um mundo que divide fronteiras com o nosso. Serling literalmente diz que a aeronave do voo 33 pode ultrapassar essa linha divisória do imaginário e vestígios delas serem vislumbrados por nós. O mesmo vale para a lição deixada pelo comportamento selvagem dos moradores da Rua Marple, que não está confinado a esse ambiente limítrofe e pode, portanto, ocorrer no nosso próprio dia a dia.

Nesta tese, buscamos defender esse espaço em que as tramas de *Além da Imaginação* são situadas como uma dimensão do imaginário, conceito descrito por Laplatine e Trindade como uma “faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção” (1996, p. 8). Na zona crepuscular, deixamos que a cotidianidade e o fantástico interajam livremente. Na maior parte das vezes, somos capazes de distingui-los em nossas relações sociais. Há casos, porém, em que as fronteiras desses dois mundos não estão bem definidas.

Apesar de ser uma mediação que se propõe a representar um tipo específico de cotidiano – como um relato cristalizado em uma singularidade que dialoga com o coletivo –, já vimos que a produção jornalística ocasionalmente materializa interações entre o fantástico e o mundo em que vivemos. Nessas situações, a fantasia parece escapar do imaginário para deixar rastros na vida diária.

Por conta disso, defendemos que a zona crepuscular é um espaço bem específico do imaginário. O geógrafo Milton Santos afirma que *espaço* é um conceito

que não tem uma definição universal. Para o autor, trata-se de uma ideia considerada a partir de “funções e formas” e de relações temporais entre o presente e o passado. Assim, “o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais” que podem ser vistas pelos nossos próprios olhos e que “se manifestam através de processos e funções” (SANTOS, 2004, p. 153).

Para uma área da Geografia Humanista, da qual Santos faz parte, um espaço não precisa ser necessariamente “real”, pois é uma construção, “um modo de ver as coisas” (p. 156). Ao descrever como o geógrafo brasileiro discute a noção de espaço, o pesquisador Gustavo Glodes Blum afirma que o conceito pode ser caracterizado como um “conjunto de objetos dispostos na superfície, sendo eles naturais ou construídos artificialmente pelo homem” (BLUM, 2014, p. 30).

Nessa perspectiva, portanto, um conceito de espaço poderia abarcar uma região abstrata do imaginário como a zona crepuscular, que deixa rastros materiais e visíveis na superfície. Seria visível na medida em que as narrativas imaginárias tomassem a forma de imagens, em filmes, ilustrações e fotografias.

Com base em argumentos semelhantes, o filósofo Richard Hanley defende que esse local proposto por Serling existe de forma efetiva. Em um ensaio chamado “Onde é a Zona Crepuscular?” (*Where is the Twilight Zone?*), o pesquisador considera que personagens como Bob Wilson, o passageiro que vê monstros na asa de um avião, e os moradores da Rua Marple existem dentro de uma narrativa. Quando nos referimos a eles, estamos discutindo pessoas (ficcionalis) que podem ser vistas (na televisão) e lembradas (na nossa imaginação).

O autor, então, propõe que esses personagens são indivíduos abstratos e sem materialidade. “Essa concepção entende que qualquer tipo de trabalho literário pode ser uma entidade abstrata⁶³” (HANLEY, 2009, p. 91) e, portanto, passível de existência. Se os seres que habitam a zona crepuscular existem – mesmo que sejam como abstrações –, podemos afirmar que o próprio espaço existe, ainda que seja como uma dimensão do imaginário.

Apesar de o texto de Hanley ter um caráter ensaístico, suas ideias nos ajudam a refletir sobre como esse local, em que a ficção interage com a vivência diária, é possível. E essa possibilidade é reforçada com os vestígios e rastros desse espaço que encontramos no nosso cotidiano. Novamente, podemos lembrar das ilustrações

⁶³ “On this conception, it is up for grabs what sort of an abstract entity a literary work is” (HANLEY, 2009, p. 91).

que acompanham os livretos sobre as descobertas celestiais do *The Sun*. Veremos outros dois casos no capítulo 6.

Desde que a zona crepuscular virou tema de *Além da Imaginação*, o conceito passou a ser apropriado em outras situações para discutir a conexão entre o cotidiano e a ficção. Em um texto sobre a representação da tecnologia na obra do romancista Júlio Verne⁶⁴, os pesquisadores André e Rita Winandy afirmam que narrativas como a de *Vinte Mil Léguas Submarinas* e *Viagem ao Centro da Terra* se passam em uma zona crepuscular (*twilight zone*). Os autores afirmam que isso ocorre porque o escritor do século XIX realizava uma “fusão do imaginário e do real” (WINANDY; WINANDY, 1969, p. 98).

Ao comentar o legado de *Além da Imaginação*, Stephen King faz uma alegação semelhante quando afirma que esse tipo de interação da cotidianidade com a ficção não era necessariamente exclusividade do seriado. Segundo o escritor, romancistas norte-americanos como Ray Bradbury e Jack Finney⁶⁵ haviam “começado a colocar lado a lado o comum e o tenebroso” na década de 1940, com narrativas sobre o “extraordinário-dentro-do-ordinário” (KING, 2003, p. 160)⁶⁶.

Podemos entender, portanto, que a ideia de uma zona crepuscular – como um local abstrato do imaginário em que elementos do cotidiano e da fantasia coexistem – não está, nem de longe, restrito aos episódios da série *Além da Imaginação*. Trata-se de um conceito que pode ser usado para entender narrativas de ficção fantástica que dialogam com o dia a dia das pessoas. É o caso dos livros de Júlio Verne, Stephen King e Ray Bradbury.

Como observamos nesta tese, a zona crepuscular também pode ser uma ideia adotada para quem investiga o movimento contrário. Isso porque serve para entender narrativas da cotidianidade, como o Jornalismo, que dialogam com a ficção fantástica. No próximo tópico, vamos debater como ocorre tal diálogo.

⁶⁴ Júlio Verne (1828–1905) foi um escritor francês de ficção científica e fantasia, responsável por livros como *A Volta ao Mundo em 80 Dias* (1873), *A Ilha Misteriosa* (1874) e *Cinco Semanas em um Balão* (1863).

⁶⁵ Jack Finney (1911-1995) foi um escritor norte-americano de ficção científica. No Brasil, seu romance mais popular é *Invasores de Corpos*, de 1955.

⁶⁶ De alguma forma, podemos afirmar que a própria obra de Stephen King, assim como a de outros romancistas, também é ambientada neste espaço intermediário. Com bastante frequência, o autor apresenta aos leitores personagens que não são muito diferentes daqueles que vemos no dia a dia e que, diante de uma situação sobrenatural ou extraordinária, reagem mesclando elementos do real e do fantástico.

5.3 Entre o fictício e o cotidiano

Uma das provocações do segundo capítulo desta tese é a de que a expressão “realidade” é demasiadamente complexa. Podemos afirmar que o conceito serve tanto para eventos de um filme como *Uma Noite Alucinante 3* (1992), que mostra um viajante do futuro enfrentando um exército de esqueletos do inferno, e os acontecimentos que permeiam um noticiário televisivo. Afinal, as imagens existem nos dois casos. São, portanto, “reais”, mesmo que a natureza e a finalidade de ambas sejam distintas.

Como comentamos no capítulo 2, optamos por adotar o termo cotidiano, a partir da obra de Michel de Certeau (1994), por acreditar que as batalhas fantásticas do filme dirigido por Sam Raimi jamais fariam parte do dia a dia ordinário da sociedade. Segundo o autor, a cotidianidade é um espaço de relações, plurais e dinâmicas, que pressupõe que as pessoas tenham alguma autonomia para criar suas próprias rotinas e lidar com o que lhes é imposto socialmente.

Dessa forma, algumas imagens são, de fato, próprias da vivência das pessoas no mundo material. É o caso do Jornalismo, que tem sua própria lógica de representação da vida diária de uma sociedade – pautada, como vimos, por eventos singulares.

Existem outras imagens, como as criadas para o filme *Uma Noite Alucinante 3*, que são próprias da ficção fantástica. Segundo a pesquisadora Ivete Lara Camargos Walty, o fictício é uma ideia que remonta a filosofia platônica. De acordo com a autora, no décimo capítulo de *A República*, Platão afirma que “a imitação poética está afastada das realidades supremas, as ideias eternas, porque a matéria do poema são as aparências de um mundo de aparências” (1985, p. 14).

A filosofia aristotélica, por outro lado, entendia que o mundo visual é imitado pela poesia, que incluía no pacote a lírica, a epopeia, a tragédia e a comédia. Segundo Walty, “é de Aristóteles que vem o conceito de arte como mimese, isto é, imitação da realidade” (1985, p. 15). A ficção, portanto, seria a construção de nova realidade, semelhante a que as pessoas vivenciavam em sociedade, mas distinta.

Observar a ficção buscando identificar o que ela pode ter elementos do cotidiano, no entanto, costuma alterar essa noção. O episódio “A beleza está apenas em quem olha”, da segunda temporada de *Além da Imaginação*, pode ser um exemplo interessante para pensar essa relação entre a nossa rotina diária e o fictício.

Na trama, uma mulher acorda com a cabeça coberta por curativos em um hospital. Está se recuperando de uma cirurgia para corrigir defeitos de seu rosto, descrito como horríveis pelos demais personagens. “Só queria que as pessoas não gritassem quando olhassem para mim”, reclama ela. A enfermeira a acalma. Diz que as faixas serão tiradas no dia seguinte e ela poderá ver o resultado da operação.

Durante boa parte do enredo não é possível ver a face de nenhum dos membros da equipe médica, que ficam escondidos nas sombras, fora do enquadramento e atrás de tecidos ou de objetos que ficam na frente da câmera. Entre os funcionários do hospital, há diálogos sobre a gravidade do caso da moça. “Devo confessar que é difícil pensar que é humana quando seu rosto não está coberto”, comenta uma auxiliar de enfermagem ao cirurgião.

Na parte final do episódio, os curativos são tirados da face da paciente. As enfermeiras se espantam, sugerindo o caráter grotesco do que veem. Quando a câmera a mostra, no entanto, vemos uma bela mulher – que também se espanta com o que vê no espelho. Instantes depois, somos finalmente apresentados aos rostos da equipe médica, que permaneciam desconhecidos do público. São personagens com enormes distorções nos traços do rosto, mas considerados ordinários naquela sociedade.

A mulher foge pelos corredores do hospital, com medo de novas intervenções cirúrgicas. Ela passa por uma televisão, que exibe o discurso de um líder de governo, com as mesmas deformações na face, que exalta a importância da união e da exclusão do diferente. “As diferenças nos enfraquecem”, grita o personagem do aparelho enquanto a jovem corre em busca de ajuda. Na fuga, ela encontra um belo homem, que a leva para um retiro dos excluídos sem deformações no rosto.

Evidentemente, não existe um mundo de seres com o rosto como os apresentados no episódio em questão. Como no filme *O Planeta dos Macacos* (1968), em que os humanos são colocados no papel de sujeitos dominados e não de dominadores, a trama do segmento de *Além da Imaginação* nos apresenta um universo inteiramente inventado, mas repleto de situações que são similares às do nosso dia a dia.

Figura 18 – Cena do episódio "A beleza está apenas em quem olha".



FONTE: CBS/WORLD CLASSICS (1960).

A lição de moral da história parece tomar emprestada a premissa do preconceito contra as diferenças entre os seres humanos. “A beleza está apenas em quem olha” funciona como uma alegoria sobre problemas do cotidiano, transformada em uma trama-metáfora de ficção científica e fantasia.

Observando apenas o conteúdo da narrativa, podemos considerar que a ficção, mesmo nos enredos mais elaborados, é mais eficaz quando relacionada com a cotidianidade. No cinema e no teatro, por exemplo, as histórias fictícias precisam de fisionomia e de voz em encarnações de personagens interpretados por atores e, em alguns casos, filmados ou encenados em locações e cenários palpáveis.

Este mundo fictício ou mimético, que frequentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra (CANDIDO; ROSENFELD; PRADO; GOMES, 1986, p. 8).

Candido, Rosenfeld, Prado e Gomes (1986) afirmam que a ficção narrativa tem uma característica que a diferencia de outros textos porque suas orações projetam seres e situações que não são relacionadas a um objeto específico do mundo em que vivemos. O Jornalismo, por outro lado, trabalha com fatos concretos da cotidianidade, relatados na imprensa por serem entendidos como importantes e relevantes para a sociedade pelos repórteres e editores.

Nas imagens, esse contraste entre o cotidiano e o fictício segue mais ou menos a mesma lógica. Um quadro de um gibi de super-herói e uma produção de um fotojornalista podem ser parecidas. Ambas apresentam diferentes “efeitos de real” que as tornam mais realistas, mas os gêneros são distintos. Afinal, uma delas tem o objetivo primordial de entreter o espectador. A outra, o de informar o público sobre o que ocorre no mundo ao seu redor. Trata-se, portanto, de um problema de mediação.

Como discutido no capítulo 3, olhar um objeto midiático sob a perspectiva da mediação exige considerar a pluralidade e complexidade dos elementos que afetam o processo de recepção. Jesús Martín-Barbero (2002) afirma que um desses elementos é a própria prática da vivência cotidiana, que interfere fortemente no modo como o público percebe uma imagem.

Ao tentar definir o conceito de ficção para o cinema, Jacques Aumont e Michel Marie afirmam que o discurso ficcional, aquilo que é “inventado como simulacro” (2003, p. 125), parte de uma questão de mediação entre o produtor e o receptor. O discurso fictício, segundo os autores,

com efeito, não deve, a princípio, ser levado a sério; ele não engaja aquele que o profere como um julgamento ou uma proposição da linguagem da vida real. Ele procede do processo de “ficcionalização”, modalidade que se aplica à estrutura enunciativa do filme, segundo a qual o enunciador não intervém como “eu-origem real”, e sim como origem fictícia. O ato de enunciar não assume os engajamentos normalmente requeridos por esse ato, sem por isso ter a intenção de enganar o interlocutor (a ficção não é uma mentira, é um simulacro da realidade que o espectador percebe como tal) (AUMONT; MARIE, 2003, p. 125).

O problema desta pesquisa aparece quando o consumidor das produções jornalísticas não percebe que o conteúdo, especialmente imagético, que consome é um simulacro. Observemos o caso das Fadas de Cottingley, que ocorreu em 1917, em um vilarejo homônimo do norte da Inglaterra. Na ocasião, duas adolescentes ficaram famosas no mundo inteiro por supostamente terem conseguido fotografar uma interação com um grupo de fadas.

As imagens, vendidas como jornalísticas, saíram em praticamente todos os jornais do Reino Unido e tiveram, inclusive, o apoio do escritor Arthur Conan Doyle, que atestou a veracidade delas. A repercussão foi tão grande que, mesmo depois que as autoras afirmaram que tudo não passou de uma farsa, o caso continuou “a apreciar

um status, mesmo que somente na cultura popular, de um ‘dos mistérios não explicados do mundo’” (OWEN, 1994, p. 50).

Figura 19 - *Alice e as fadas*, imagem que circulou o mundo como "prova" da existência de fadas.



Fonte: OWEN (1994).

Se a ficção é uma forma legítima de representação do mundo e, ao mesmo tempo, um simulacro inventado, as fotografias das fadas de Cottingley poderiam ser consideradas fictícias. Afirmar que o problema estaria na mediação é dar atenção ao modo como a foto circulou na imprensa, pois isso é o que lhe atribuiu um sentido de imagem jornalística. Daí vem a impressão de que se trata de uma situação que ocorreu no cotidiano daquelas crianças.

É preciso considerar que tanto no caso das fotos das fadas de Cottingley, quanto na do monstro do Lago Ness ou das ilustrações dos homens-morcegos lunares, não estamos tratando meramente de um simulacro do cotidiano. Essas imagens se enquadram num tipo de ficção bem específico, chamado de fantástico.

5.4 O fantástico

O filósofo búlgaro Tzvetan Todorov define narrativa fantástica a partir de uma “hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente natural” (1970). Antes de mais nada, trata-se de um gênero literário, o que na perspectiva do autor significa uma estrutura formal para o texto.

Além da Imaginação se qualificaria como uma obra do fantástico porque seus episódios são repletos de personagens que confrontam circunstâncias e elementos de fora da natureza ordinária de seus cotidianos. Muitos deles acabam questionando a própria sanidade por causa disso. É o caso de Bob Wilson, o sujeito que, sem saber se está delirando ou diante de um fato sobrenatural, observa um monstro arrancar a fuselagem do avião em “Pesadelo nas Alturas”.

Todorov propõe sua definição de narrativa fantástica como uma tentativa de criar uma proposta generalista para entender diferentes tipos de obras literárias. Esse conjunto de regras, cuja hesitação parece ser um dos principais elementos, o levou, muitas vezes, a ser alvo de críticas. Segundo Remo Ceserani, a visão do filósofo búlgaro para o gênero “foi acusada de ser abstrata demais, ou restritiva demais, ou ainda simples demais” (2006, p. 49).

De qualquer forma, a perspectiva de Todorov foi a que se tornou referência para quem se aventura a investigar o tema. Ceserani observa que foi ele quem passou a chamar a atenção de pesquisadores para o campo, basicamente redescobrimo e recuperando uma tradição literária inteira, que havia fomentado a rotina e o imaginário de leitores a partir do fim do século XIX (2006, p. 7).

A genealogia dessas narrativas surge com o romance gótico, a partir da obra de autores como Horace Walpole, Ann Radcliffe e Mary Shelley. Ainda que não exista uma raiz precisa para o aparecimento formal do fantástico, os pesquisadores parecem muito interessados em conectar a sua gênese à valorização da percepção empírica do conhecimento da mente e da racionalidade iluminista na Europa moderna.

Ceserani defende que para entender o surgimento do gênero na literatura do século XIX é preciso observar as mudanças antropológicas do período. Também é necessário dar atenção “às novas explorações filosóficas, científicas e paracientíficas, à importância extraordinária que assumiram os problemas da consciência, da verdade, do duvidoso” (2006, p. 103).

Todorov afirma que as possibilidades de compreensão de mundo do século XIX levaram muitos autores a ponderar sobre o incerto. O fantástico era uma explicação possível para fenômenos que as pessoas não entendiam. É assim que são estruturadas as primeiras histórias. “Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar” (TODOROV, 1970, p. 148).

Diante do fato improvável, a narrativa geralmente apresenta duas explicações, a sobrenatural ou a racional.

Para o autor, se o fenômeno que provoca a hesitação no público tem origem no sobrenatural, a narrativa muda de gênero e passa a ser do tipo fantástico-maravilhoso. Nessa categoria, os personagens da trama continuam a se espantar com o que veem, mas aceitam que em seus mundos ocorrem situações que são de origens desconhecidas e fora das regras da racionalidade. O maravilhoso puro seria o tipo de história em que “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (TODOROV, 2014, p. 60). É o caso, por exemplo, do universo de *O Senhor dos Anéis*, criado pelo escritor J. R. R. Tolkien⁶⁷.

No caso de as explicações terem razões que façam sentido no mundo natural, o gênero seria o do fantástico-estranho. Aqui, os acontecimentos “que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional” (p. 51). O estranho puro seria marcado por eventos que podem, muito bem, ser explicados de forma racional, mas que são, de alguma forma, “incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar” (p. 53).

Quando refletimos a maneira como o Jornalismo representa o cotidiano, no segundo capítulo, afirmamos que isso ocorre por meio de critérios de noticiabilidade. Também conhecidos como valores-notícia, esses elementos servem para filtrar fatos que seriam importantes e/ou interessantes ao público. Ao serem pautados apenas pelo interesse social, podem cair na armadilha de apostarem apenas em notícias curiosas e extraordinárias. Nesses casos, a narrativa jornalística basicamente se transforma em uma narrativa estranha.

⁶⁷ J. R. R. Tolkien (1892-1973) criou um universo de criaturas e seres maravilhosos por uma série de livros que se conectam por meio de um espaço chamado Terra Média. Os principais títulos que representam essa mitologia são *O Hobbit* (1937), *O Senhor dos Anéis* (1954-1955) e *O Silmarillion* (1977).

Um adolescente que foi atingido duas vezes por um raio⁶⁸, uma mulher que deu à luz a quadrigêmeos⁶⁹ e um bezerro que nasceu com duas cabeças⁷⁰ são todos acontecimentos com explicações plausíveis, que não desafiam as leis conhecidas da natureza. Mesmo assim, são fenômenos muito singulares da cotidianidade. O caráter peculiar, ao mesmo tempo em que torna esses fatos interessantes para a representação jornalística do dia a dia, não deixa de se distanciar da característica ordinária das táticas e estratégias adotadas pelas pessoas em suas rotinas diárias.

Em um texto bastante referenciado sobre o tema, o criador da psicanálise Sigmund Freud chama essa ocorrência do estranho nas nossas rotinas como o “inquietante” (*unheimlich*). O termo, sem uma tradução muito precisa na língua portuguesa, é descrito pelo autor como uma “espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331).

Ao discutir o conceito, o autor está se referindo ao que muitas pessoas chamariam de acaso (*id.*). Quando dizemos que sentimos falta da companhia de um amigo e, no instante seguinte, ele nos manda uma mensagem no celular, a coincidência nos leva a essa inquietação. O cotidiano é cheio desses pequenos incidentes, que criam essa sensação de estranheza.

Todorov diz que, para Freud, a razão para o inquietante está na “aparição de uma imagem que se origina na infância do indivíduo ou da raça” (TODOROV, 2014, p. 53). Muitas vezes, essa sensação nasce de uma incerteza intelectual acerca de um determinado objeto, quase como se o sujeito que vivencia a inquietação estivesse questionando a natureza daquele objeto que sempre conheceu.

Esse estranhamento, diz o criador da psicanálise, é muito presente na literatura. Nas narrativas que aceitam as mesmas condições sociais das nossas dinâmicas cotidianas, “o escritor pode exacerbar e multiplicar o inquietante muito além do que é possível nas vivências, ao fazer sobrevir acontecimentos que jamais – ou muito raramente – encontramos na realidade (FREUD, 2010, p. 373). Todorov cita os

⁶⁸ “Jovem de 17 anos sobrevive após ser atingido por dois raios em 1 semana”. In: **G1**, dia 4 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/sao-carlos-regiao/noticia/2015/02/jovem-de-17-anos-sobrevive-apos-ser-atingido-por-dois-raios-em-1-semana.html>>. Acesso em 20 de setembro de 2019.

⁶⁹ “Baiana dá à luz quadrigêmeos em Salvador; bebês têm entre 1,2 kg e 2,2 kg”. In: **G1**, dia 4 de janeiro de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2019/01/04/baiana-da-a-luz-quadrigemeos-em-salvador-bebe-mais-pesado-tem-22-kg-e-mais-leve-12-kg.ghtml>>. Acesso em 20 de setembro de 2019.

⁷⁰ “Vaca dá à luz bezerro com duas cabeças em sítio de Promissão”. In: **G1**, dia 22 de agosto de 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/bauru-marilia/noticia/2018/08/22/vaca-da-a-luz-bezerro-com-duas-cabecas-em-sitio-de-promissao.ghtml>>. Acesso em 20 de setembro de 2019.

contos de Edgar Allan Poe⁷¹ como exemplos de narrativas que se apropriam do inquietante.

Embora a inquietude faça parte do gênero estranho puro e do fantástico-estranho na literatura, podemos afirmar que essas duas estruturas narrativas são recorrentes na prática noticiosa. Para aferir essa ideia, basta observar as seções “do bizarro”, que existem em portais de notícia no Brasil, como é o caso do G1⁷², do Jornal Extra⁷³ e do TecMundo⁷⁴, recheadas de relatos extraordinários e peculiares, mas muito possíveis.

Os casos que queremos analisar nesta tese, no entanto, são aqueles em que, como na série *Além da Imaginação*, efetivamente lidam com o sobrenatural. Não seriam do gênero maravilhoso puro, uma vez em que nossa sociedade sempre estranhará a incidência de um fato impossível (e não improvável), mas do fantástico ou do fantástico-maravilhoso.

Quando um dos personagens do programa criado por Rod Serling hesita diante dos elementos supranaturais que ocorrem no seu cotidiano, de alguma forma, essa reação também é reproduzida no público. Nesses casos, o texto obriga o público “a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2014, p. 39).

Ao citar Bessière, Ceserani comenta que a narração fantástica pode ser lida “como a outra face do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico e existe somente graças àqueles discursos que ela desconstrói por dentro” (BESSIÈRE *apud.* CESERANI, 2004, p. 64). O fantástico seria, portanto, uma contra-forma do que entendemos no cotidiano, que abarcaria também lendas, milagres e fatos criados pela imaginação.

A zona crepuscular é o espaço do imaginário em que esses discursos da ficção fantástica interagem com a cotidianidade. Normalmente, conseguimos definir os elementos que são inteiramente inventados e não operam pelas regras do dia a dia porque não os reconhecemos como ordinários. Há, porém, ocasiões em que estamos

⁷¹ Muitas das histórias do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), embora sejam estranhas e inquietantes, não apresentam elementos sobrenaturais. Podemos citar como exemplo os contos policiais “Os Crimes da Rua Morgue” (1841), “O Mistério de Marie Rogêt” (1842) e “A Carta Roubada” (1844).

⁷² Disponível em: <<https://g1.globo.com/planeta-bizarro/>>. Acesso em 25 de julho de 2019.

⁷³ Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/bizarro/>>. Acesso em 25 de julho de 2019.

⁷⁴ Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/bizarro/>>. Acesso em 25 de julho de 2019.

diante de elementos que nos fazem hesitar. É o caso das imagens jornalísticas que materializam experiências do fantástico. Observe no quadro abaixo:

Figura 20 – Quadro conceitual do modo como o imaginário fantástico e a vida cotidiana se misturam na zona crepuscular, de onde “escapam” as imagens jornalísticas do fantástico.



Fonte: A autoria própria (2019).

A zona crepuscular mistura o imaginário fantástico com nossas rotinas diárias. Ali, podemos projetar cotidianidade para monstros de lagoas escocesas, árvores de espaguete e homens-morcegos da lua. Quando as imagens criadas ali se tornam visíveis em mediações que representam o cotidiano, como os veículos jornalísticos, essas circunstâncias que antes eram restritas à ficção ganham sentidos de veracidade – e precisamos pensar se estamos ou não diante de um fato do nosso dia a dia.

Voltemos à imagem das fadas de Cottingley. Inicialmente, a fotografia foi publicada em uma revista chamada *Strand Magazine*, com um texto assinado pelo próprio Conan Doyle (OWEN, 1994, p. 54). A edição esgotou rapidamente e gerou uma série de artigos subsequentes em outras publicações, que discutiam o potencial de veracidade das representações. Muitos desses textos, segundo o historiador Alex Owen, eram em tom de desconfiança.

Mesmo que as imagens tenham sido confirmadas como uma farsa décadas depois, há elementos que a caracterizam como uma experiência do fantástico no cotidiano. Em primeiro lugar, a imagem tem claros “efeitos de real”, pois as fadas estão ao lado de uma menina que efetivamente existe. Depois, a mediação jornalística garante que a representação adquira uma aparência de cotidianidade, ampliando a

hesitação. Diante da suposta evidência do sobrenatural, recorreremos ao que reconhecemos do nossas próprias vivências e agimos com desconfiança e hesitação.

De certa forma, é como se a presença dessas imagens nos transformasse em personagens da série *Além da Imaginação*. Isso é possível porque essas imagens jornalísticas do fantástico dialogam diretamente com o nosso imaginário coletivo, a área abstrata que abriga o que chamamos aqui de zona crepuscular.

5.5 A zona crepuscular como espaço do imaginário

Como comentamos no tópico 5.1 deste capítulo, na abertura do programa *Além da Imaginação*, Rod Serling descreve a zona crepuscular como uma dimensão da imaginação. A expressão, no senso comum, está bastante associada à ideia de imaginário, um conceito que a pesquisadora Ana Taís Martins Portanova Barros descreve como vago. Isso vale até para trabalhos acadêmicos, que geralmente “tem como objetos empíricos produtos assumidamente ficcionais” (2014, p. 51).

A autora afirma que o termo é pouco usado para debater produções comunicacionais que retratam o cotidiano, como o próprio Jornalismo. Essa situação tem origem na confusão que se faz entre imaginação e imaginário. O primeiro lidaria com a criação abstrata de imagens e a segunda seria um “sistema organizador” (p. 53) de imagens, que incluiriam também as do mundo visual e diário.

Nas palavras do pensador francês Gilbert Durand, o conceito também remonta a um “museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (2004, p. 6). Referência nos estudos sobre o imaginário, o autor defende que as atitudes imaginativas “resultam na percepção, produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano” (ANAZ et al., 2014, p. 6).

O imaginário, segundo ele, seria “uma representação incontornável, a faculdade de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da Terra” (DURAND, 2004, p. 117). É também uma forma de perceber o mundo e um local em que novas imagens podem ser produzidas.

O também francês Michel Maffesoli afirma que o conceito para Durand ajuda a entender o que está por trás das produções culturais. “Nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de ‘algo mais’, uma ultrapassagem, uma superação da cultura” (2001, p. 75). O imaginário seria como uma “aura”, que

circula esse produto e, de alguma forma, afeta também a percepção de quem a consome.

Para o teórico,

o imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na aura de obra — estátua, pintura —, há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

Maffesoli defende que existem imaginários coletivos e individuais, que funcionam de maneiras distintas uns dos outros. Ao mesmo tempo em que se trata de um local de percepção subjetiva do mundo, em que interagem os elementos criados e percebidos, essa “aura” também opera como um cimento, que conecta ideias de diferentes pessoas.

Sobre essa interação, o autor francês diz que há no imaginário elementos que são de ordem “racional, ou razoável” (p. 77) e de outros parâmetros. Na conta, entram “o onírico, o lúdico, a fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não racional, o irracional, os sonhos” (p. 78). Enfim, é uma área de construção de sentido sobre o mundo em que o fantástico e o cotidiano dialogam.

O pesquisador Wolfgang Iser afirma que “o fictício tem de ativar o imaginário, uma vez que a realização de intenções requer atos de imaginação” (ISER, 1999, p. 70). O cotidiano, de certa forma, também age sobre esse espaço, que não é autoativável e “precisa ser impelido a agir” (*id.*). Nossa vida diária é a base para a construção das imagens imaginárias que criamos. A ficção é a maneira que encontramos para fazer “o invisível tornar-se concebível” (p. 73).

Sem essa relação entre o inventado e o vivido, o autor afirma que “o fictício não passaria de uma forma de consciência vazia” (p. 75). Ao discutir a obra de Iser, Paccola (2006) comenta que a imaginação pode ter outras fontes de ativação, como o sujeito, a consciência ou as condições sócio-históricas que o envolvem. Dessa forma, podemos afirmar que o imaginário pode ser mobilizado por diversas fontes e agir de forma contínua na construção e na desconstrução de imagens.

Laplantine e Trindade complementam essa discussão, ao afirmar que o imaginário é uma capacidade de conceber imagens a partir de elementos que nem sempre são dadas na nossa vivência:

O imaginário faz parte da representação como tradução mental de uma realidade exterior percebida, mas apenas ocupa uma fração do campo da representação, à medida que ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva (LAPLANTINE; TRINDADE, 1996, p. 8).

Os autores revelam que a faculdade imaginária pode “perverter” o real, mas sempre trabalha com ele. É um conceito que se diferencia da ideologia por não servir como “uma justificação ou imposição do vivido” (*id.*), ainda que os dois conceitos tenham relações semelhantes de construção de imagens a partir do cotidiano. Trata-se de um ambiente, em que as pessoas podem criar, antecipar e desvirtuar em cima do que consideram como real. Um espaço abstrato, que é individual e coletivo, em que trabalhamos com o impossível como possível.

Estamos defendendo nesta tese que esse espaço de interação do imaginário, quando envolve a ficção fantástica e a cotidianidade, é chamado de zona crepuscular. Uma área no limite das nossas práticas diárias, que envolvem táticas e estratégias para construir e lidar com aquilo que é imposto pelo mundo em que vivemos. Que adentra um local de hesitação, em que não sabemos se o que está diante dos nossos olhos existe.

É de lá que saem os casos que são analisados nesta investigação, como o monstro do Lago Ness, os homens-morcegos da Lua e as fadas mágicas de Cottingley. O jornalismo, como uma prática pautada por um tipo de representação cotidiana – que privilegia fatos importantes e interessantes para a sociedade – às vezes reproduz experiências de contato da zona do crepúsculo.

As imagens jornalísticas que materializam visualidades fantásticas funcionam como “evidências” de que esse local existe. São “flagras” que escapam da abstração e se tornam representações da cotidianidade – mesmo que ninguém nunca tenha concretamente vivenciado isso em suas rotinas.

Essas visualidades de seres fantásticos e imagináveis podem ser vistas como parte de um processo de mediação. Quem for estudá-las sob essa ótica, que é o que fazemos aqui, deve ponderar que o receptor cumpre um papel ativo na hora de produzir e reproduzir os sentidos dessas representações imagéticas. Além disso, o investigador também precisa observar quais foram os elementos do cotidiano que interferiram na produção e no consumo dessas formas, como funciona o mercado midiático e se atentar à estrutura da mensagem.

A imagem jornalística do fantástico seria o gênero misto, muito particular aos casos estudados aqui. Nessa categoria, misturam-se princípios do gênero informativo e fantástico, criando uma representação mista e que deve sempre ser analisada com cuidado.

Para isso, sugerimos a metodologia da micro-história, que se atenta aos detalhes indiciários para reconstituir como se deu essa relação visual entre a cotidianidade na zona crepuscular. Com ela, podemos levantar quais são os “efeitos de real”, como essas imagens circularam socialmente e quais foram seus impactos. Dessa forma, recuperamos, entre outras coisas, a própria maneira como as pessoas se relacionam com a informação.

No capítulo 6, analisaremos dois casos de imagens jornalísticas do fantástico. O primeiro deles é o do bebê-diabo, que ocorreu na década de 1970 em São Paulo. O segundo são as aparições do chupacabra no Paraná dos anos 1990. O objetivo é mostrar como se dão essas materializações do imaginário e discutir como elas circularam como se fossem retratos da cotidianidade.

6 O BEBÊ-DIABO E O CHUPACABRA COMO CASOS DA ZONA CREPUSCULAR

A zona crepuscular é um espaço conceitual proposto por esta tese, que define um ambiente de interação entre o cotidiano e o imaginário fantástico. Trata-se de um instrumento teórico que nos auxilia a entender a origem de imagens jornalísticas que representam fatos impossíveis como se fossem parte da vida diária. É o caso de uma plantação de macarrão na Suíça, de homens-morcegos que vivem na lua e de um bando de fadas que se tornaram visíveis para crianças na Inglaterra.

Como afirmado em outros momentos ao longo deste trabalho, nosso objetivo de pesquisa é mapear como determinadas imagens materializam elementos de narrativas fantásticas na cotidianidade por meio do Jornalismo. Por isso, este capítulo vai tratar de dois casos em que isso ocorre. O primeiro deles é a aparição do bebê-diabo nas páginas do *Notícias Populares*, em São Paulo, em 1975. O outro é a cobertura da *Tribuna do Paraná* para os ataques do chupacabra que ocorreram no Paraná, em 1997.

Ao longo das próximas páginas, vamos observar que a zona crepuscular é o ambiente em que as visualidades do fantástico são concebidas – influenciadas por fatores como questões político-econômicas, acontecimentos do dia a dia e produções culturais diversas. Essa área do imaginário é como um “liquidificador”, que bate os ingredientes e os apresenta com um novo sentido. Ali, o inconcebível se torna parte das nossas rotinas.

O jornal é uma das mediações que materializam essas experiências abstratas de contatos da zona crepuscular⁷⁵. É como se as imagens jornalísticas fossem “flagras” e “registros” de ocorrências fantasiosas que “escaparam” para o cotidiano social.

Como vimos no capítulo 2, o noticiário tem sua própria maneira de representar a vida diária, pautado por singularidades consideradas relevantes e interessantes pelo jornalismo. Algumas dessas informações singulares são casos extraordinários e estranhos. Se os relatos da aparição de criaturas como o bebê-diabo e o chupacabras fossem concretos seria esperado que os jornais os noticiassem. Logo, é compreensível que alguns de nós, enquanto consumidores de notícias, levem a sério

⁷⁵ Comentaremos sobre outras mediações possíveis que materializam esse contato do fantástico com o cotidiano oriundos da zona crepuscular nas considerações finais deste trabalho, no capítulo 7.

ou hesitem diante de informações dessa natureza, pois reconhecemos a imprensa como um meio de representações de fatos da cotidianidade.

Ao caracterizarmos a zona crepuscular como uma área do imaginário, podemos afirmar que o conceito se aplica tanto para a coletividade quanto para a subjetividade. Como leitores de veículos como o *Notícias Populares* e a *Tribuna do Paraná*, compartilhamos coletivamente fragmentos do repertório dos jornalistas que construíram a notícia. Individualmente, isso nos ajuda a contextualizar o que lemos nas nossas vidas diárias. Em outras palavras, apreendemos o sentido de um fato como cotidiano e/ou fantástico na nossa própria teia imaginal.

O direcionamento das análises apresentadas nesta parte do texto vem do teórico da comunicação Jesús Martín-Barbero (2006). Como comentamos no capítulo 3, o autor propõe uma trama conceitual para a pesquisa de mediação, considerando que o público tem um certo grau de autonomia. O que propomos aqui é uma forma de se “decifrar” as representações visuais do bebê-diabo e do chupacabra, buscando observar o que elas mostram de fantasioso e cotidiano.

O pesquisador espanhol considera que questões de mercado e estratégias de consumo midiático interferem na mediação. Logo, essas duas questões serão ponderadas ao longo do texto, em um debate sobre como a circulação determina tais sentidos de cotidianidade e/ou fantástico.

Na zona crepuscular, produções culturais também afetam nossa percepção de um fato. A popularidade de um filme como *O Exorcista* (1973) é muito associada à adoção do público ao caso do bebê-diabo no *Notícias Populares* (CAMPOS JR., *et al.*, 2011, p. 105). O mesmo vale para o chupacabra, cuja aparência repete a de um monstro do filme *A Experiência* (1995) (RADFORD, 2011). Por isso, diferentes produtos serão citados como influências para esses casos.

Partimos do princípio de que os sentidos que serão “decifrados” com as visualidades analisadas aqui se dão num espaço imaginal, que “funciona como uma cobertura aplicada sobre uma superfície plana. Transforma o trivial em especial. Potencializa o banal até fazer dele o inimaginável” (SILVA, 2017, p. 22).

Martín-Barbero também defende que o estudo do gênero de uma produção cultural, como um jornal, é fundamental para qualquer trabalho de mediação. Para entender como uma mensagem ou uma imagem cria um sentido de cotidianidade e circula na nossa sociedade é preciso, antes de mais nada, debater a natureza da sua forma e conteúdo.

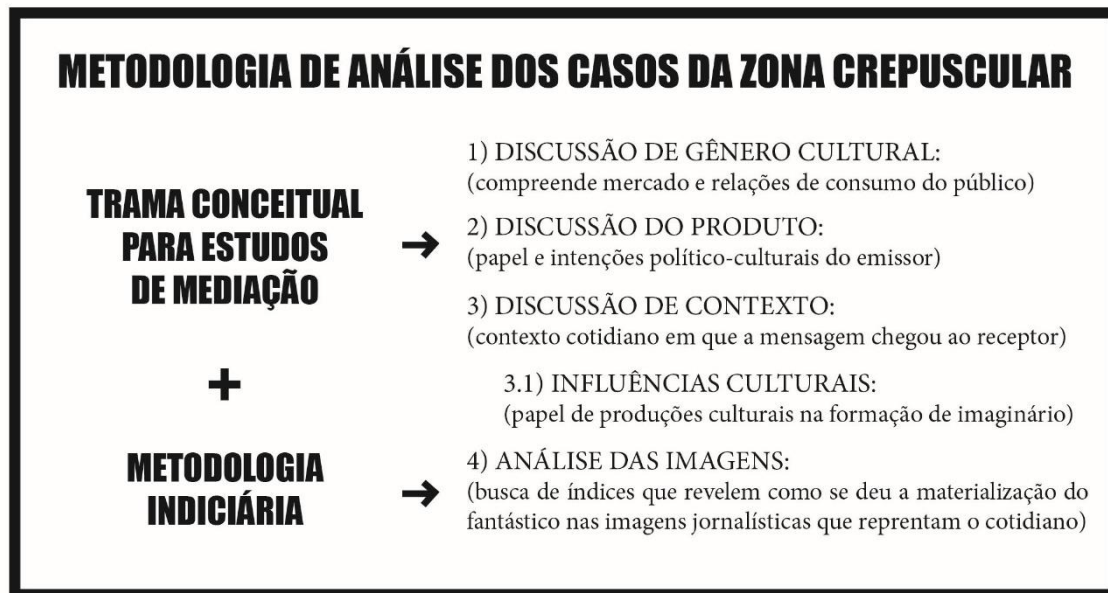
Como metodologia de análise das imagens oriundas da zona crepuscular, propomos, no capítulo 4, o uso do método indiciário de Carlo Ginzburg (2006). A observação de índices nas visualidades jornalísticas pode revelar como se constituiu a interação do fantástico com a vida diária, além de revelar estratégias de mercado, intenções do emissor, sentidos de cotidianidade e caminhos para a recepção da mensagem.

A organização da investigação apresentada ao longo das próximas páginas, portanto, segue o caminho da trama conceitual de Martín-Barbero, combinada com um olhar indiciário para as imagens das capas do jornal, a partir do método proposto por Ginzburg. Desta forma, o texto – que analisa um caso de cada vez – passa por temas como o mercado e as relações de consumo do público com os veículos; o papel e a político-culturais do emissor; e o contexto da recepção.

Depois, parte-se para a busca de índices nas imagens jornalísticas, que podem ser ilustrações ou fotografias. A leitura é conduzida pela busca de analogias com o mundo em que vivemos e o imaginário. Para dar um apoio nesse levantamento de detalhes nas representações visuais do bebê-diabo no *Notícias Populares* e do chupacabra na *Tribuna do Paraná*, adotaremos o conceito de “efeitos de real”, de Barthes (1972). Além disso, também observaremos elementos complementares às imagens, como títulos e legendas, como propõe o autor francês em seu ensaio “A Mensagem Fotográfica” (s/d)⁷⁶. Observe o quadro da figura 21 a seguir:

⁷⁶ Discutimos com detalhes a contribuição de Barthes para esta tese no capítulo 4, cuja leitura certamente ajudará a compreender as escolhas feitas na metodologia apresentada nesta parte do trabalho. Em resumo, os “efeitos de real” e os elementos complementares ao texto, como títulos e legendas, ajudam a dar o sentido da imagem.

Figura 21 – Quadro com a metodologia de análise dos casos investigados no capítulo 6 desta tese. Trajeto combina a trama conceitual para estudos de mediação com a metodologia indiciária.



Fonte: Autoria própria (2019).

Nosso objetivo central dentro desta tese é um mapeamento de como ocorre a materialização das interações fantásticas no cotidiano. Por isso, o caminho apresentado pelos casos deste capítulo são centrais a esta investigação por alcançar tal objetivo – seguindo o trajeto metodológico proposto pela figura 21.

A união da trama conceitual de Martín-Barbero com o método indiciário de Ginzburg nos possibilita mapear o alcance e dos efeitos de uma imagem jornalística da zona crepuscular, no campo político, cultural e social. Discutiremos mais sobre o tema no tópico 6.3 deste capítulo, quando apresentaremos os resultados da análise.

Na figura 21, ainda podemos observar que o primeiro ponto de discussão da metodologia proposta neste trabalho é a observação do gênero na produção cultural investigada. De acordo com Martín-Barbero,

o gênero é um estratagema da comunicação, completamente enraizado nas diferentes culturas, por isso, geralmente, não podemos entender o sentido dos gêneros senão em termos de sua relação com as transformações culturais na história e com os movimentos sociais (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 65).

Neste trabalho, como afirmamos no capítulo 4, os objetos analisados são parte de um gênero misto. Isso significa que as imagens jornalísticas que materializam visualmente as experiências da zona do crepúsculo apresentam elementos

informativos – pautados pela noção vaga de relevância e interesse público – e fantásticos.

Os dois casos analisados aqui, o do bebê-diabo e do chupacabra, são compostos por notícias e imagens que ficam no limiar da cotidianidade e do imaginário fantasioso. É como se alguém tivesse passado pela zona crepuscular e as produzisse para o jornal como um relato da vivência diária⁷⁷.

A discussão de gêneros, para Martín-Barbero, também importa porque ocupa um espaço entre “a lógica do sistema produtivo e a lógica dos usos” (2006, p. 303). O autor, afinal, compartilha da ideia de Michel de Certeau sobre o cotidiano. Ele afirma, por exemplo, que as rotinas diárias, num sistema urbano do capitalismo latino-americano, não só “marcado pela monotonia e despojado de qualquer atividade criativa”, mas “possibilita um mínimo de liberdade e iniciativa” (p. 291).

Nesse sentido, o pensador espanhol argumenta que os estudos de gênero não podem enxergar esses conceitos apenas por suas estruturas combinatórias de formas, conteúdos e finalidades. É preciso percebê-los como estratégias de comunicabilidade, que deixam de ser apenas da ordem textual e narrativa para se tornarem fenômenos culturais.

Se essas formas de comunicação cotidiana produzem e são produzidas pelas relações culturais, precisamos nos deter um pouco mais nas particularidades dos casos que vamos discutir aqui. Entendê-los apenas como fantástico-informativos não daria conta da complexidade desses objetos, uma vez que a maneira como circulam seguem também as lógicas de outro gênero, o do *jornalismo sensacionalista*, que tem raízes históricas profundas na sociedade industrial e liberal do Ocidente.

Tanto o episódio do bebê-diabo quanto o do chupacabra foram escolhidos por se adequarem à proposta da tese. Ambos são frutos de publicações de jornais, que trazem imagens jornalísticas que tornam visíveis as aparições que antes estavam restritas ao imaginário. Isso permite a aplicação de um método indiciário que ajude a reconstituir tal relação imaginal e buscar potenciais “efeitos de real” para identificar como pode ter se dado essa materialização de um elemento fantástico no cotidiano.

⁷⁷ São, nesse sentido, como a placa de metal da aeronave do episódio “Pesadelo nas Alturas”, da série *Além da Imaginação*. Funcionam como evidências tangíveis de um espaço intangível pelo qual passam os personagens e, de alguma forma, o público durante a transmissão do episódio, para a série, ou o período de circulação das notícias, para os casos analisados nesta parte do trabalho.

Os dois casos também são brasileiros, diferentemente dos que apareceram anteriormente nesta tese. São também parte dessa produção noticiosa popular pautada por sensações, sobre a qual discutiremos no próximo tópico deste capítulo – conforme metodologia apresentada há pouco.

6.1 Um jornalismo de sensações

Como uma produção de um sistema tipicamente liberal, os jornais estabeleceram, com o tempo, uma relação de produção-consumo com o público. Isso evidentemente afetou a maneira de se produzir o conteúdo noticioso. Como afirma Marcondes Filho,

a imprensa, à medida que vai se tornando uma grande empresa capitalista, acompanhando o movimento geral da atividade econômica em direção ao modo capitalista de organizar a produção, tende cada vez mais a trabalhar seu produto segundo as imposições da estética e da mercadoria (MARCONDES FILHO, 1989, p. 32).

Essa busca por um público consumidor, que garantiria poder aos grandes empresários da comunicação, está na base do aparecimento do jornalismo popular e sensacionalista. Até então os jornais que circulavam em países como a Inglaterra, a França e os Estados Unidos eram primordialmente voltados para a política e/ou para a economia.

De acordo com o pesquisador Michael Shudson, são os jornais populares que conceberam o conceito moderno de notícia nos Estados Unidos. Veículos como o *The Sun* passaram a se preocupar com o que ocorria no cotidiano de seus leitores. “Pela primeira vez, os jornais norte-americanos transformaram em uma prática regular a publicação de notícias políticas, não apenas internacionais, mas domésticas, e não somente nacionais, mas locais” (SHUDSON, 2010, p. 34).

É nesse momento que se populariza o jornalismo policial, além da própria ideia de que a notícia é o relato de um fato extraordinário. Como eram vendidos a um centavo, esses veículos eram chamados de *penny press* nos Estados Unidos. Na Europa, a raiz dessa imprensa sensacionalista era um fenômeno que os franceses chamavam de *fait divers*.

De acordo com Stephens (1993), desde o século XVI existiam publicações especializadas em fofocas e tragédias. Parte delas são uma continuidade da literatura de cordel e dos trovadores que circulavam pela Idade Média entretendo o público com

histórias peculiares. Com a imprensa tipográfica, essas informações foram postas à forma de notícias e “se revelaram agressivas, e até grosseiras, em seus esforços para atrair leitores” (p. 224).

A fórmula dos *penny press* e dos *fait divers* seria adotada, em menor ou maior escala, no mundo inteiro. Tornou-se a base do jornalismo sensacionalista como o conhecemos no Brasil, por vezes caracterizado como imprensa “marrom” ou “amarela”. Não raro, esse tipo de narrativa jornalística é vista como uma espécie de “vilã”, que atrapalha a pretensa função social dos jornais em manter a sociedade informada e garantir, assim, o equilíbrio do regime democrático.

Um marco desse tipo de produção noticiosa foi a rivalidade entre os empresários norte-americanos William Randolph Hearst e Joseph Pulitzer, proprietários do *New York Journal* e do *New York World*, respectivamente. Os dois veículos protagonizaram uma importante disputa pela atenção do público entre o fim do século XIX e início do XX. Para Michael Shudson (2010), enquanto outros jornais buscavam respeitar a factualidade e o dever público, ambos preferiram “ser divertidos” (p. 107).

Dessa forma, o entretenimento era o principal foco das narrativas publicadas nas páginas do *Journal* e do *World*. As notícias tinham a função primária de “criar para os leitores experiências de satisfação estética que os ajudem a interpretar suas próprias vidas” (p. 108).

Décadas mais tarde, esse comportamento corroboraria para as críticas dos teóricos da Escola de Frankfurt, com a alegação de que os meios de comunicação entregam conteúdos imediatos, que são feitos para “empenharem unicamente o nível superficial de nossa atenção” (ECO, 2004, p. 41). Para o escritor Umberto Eco, essa perspectiva mais apocalíptica da cultura de massa, e conseqüentemente do jornalismo, surge como parte de uma “superestrutura do regime capitalista, usada para fins de controle e planificação coata das consciências” (p. 42).

Na história da imprensa brasileira há diversos exemplos que corroboram para essa perspectiva. O diário *Última Hora*, comandado pelo jornalista Samuel Wainer apostava em conteúdos voltados para o “sexo, crime, esporte e sindicatos”, mas orientado por uma visão trabalhista, calcada no populismo representado pela figura do ex-presidente Getúlio Vargas (CAMPOS JR. *et. al.*, 2011, p. 34). O *Notícias Populares*, por outro lado, foi criado para fazer oposição ao veículo getulista apostando nos mesmos temas, “mas orientado pela visão conservadora” (*id.*). No

Paraná, o jornal *Tribuna do Paraná* se tornou o maior representante regional do jornalismo popular e sensacionalista. O veículo foi lançado em 1956 e, na década seguinte, se tornava especializado no binômio futebol-policial (OLIVEIRA FILHA, 2004).

No lugar de produzir notícias que promovem a reflexão e a participação da população nas esferas públicas midiáticas, esses jornais lançavam matérias sobre assassinatos grotescos e fofocas de celebridades. Isso quando não relatavam diretamente o aparecimento de alguma monstruosidade fantástica, como veremos ao longo deste capítulo.

O termo *sensacionalista* atribuído aos veículos populares, como os citados acima, refere-se a um tipo de emoção criada pelo tratamento dado às informações publicadas. Segundo o pesquisador Danilo Angrimani, “sensacionalismo é tornar sensacional um fato jornalístico que, em outras circunstâncias editoriais, não mereceria esse tratamento” (1995, p. 16).

Para o autor, existe um claro diálogo entre a produção noticiosa de cunho sensacional e a ficção. O jornal que privilegia as sensações geralmente “extrapola o real e superdimensiona o fato. Em casos mais específicos, inexistente a relação com qualquer fato e a ‘notícia’ é elaborado como mero exercício ficcional” (*id.*). Essas circunstâncias, inclusive, parecem ser as de algumas das manchetes analisadas neste capítulo.

A pesquisadora Leticia Cantarela Matheus afirma que o sensacional na narrativa jornalística, especialmente a que tem foco na violência, é muito mais uma angulação sobre o cotidiano do que um dado em si. A autora descreve o sensacionalismo como um agenciamento narrativo sobre uma cidade, “compreendidas e construídas segundo as teias de relações e significações que nelas se dão, incluindo os trabalhos da imaginação” (MATHEUS, 2011, p. 24).

Os jornais, que, como vimos no segundo capítulo desta tese, compõem uma representação singularizada do cotidiano social, também atuam na construção de um imaginário da cotidianidade. No caso das produções sensacionalistas, configuram-se “lugares imaginários que, por sua vez, compõem um determinado mapa midiático do medo” (p. 25).

Matheus acredita que “o medo molda o cotidiano das grandes cidades, desde seus contornos arquitetônicos até o comportamento de seus habitantes” (*id.*). De alguma forma, a autora parece pensar os veículos noticiosos como componentes que

constroem, ao lado das pessoas e de outras entidades e instituições sociais, a cotidianidade – como propõe o historiador Michel de Certeau.

Não podemos presumir que as notícias relatadas aqui estimulam apenas a sensação do temor. Pois, como veremos adiante, muitas delas criam jogos de sentido que também trabalham com o humor. Essas respostas emocionais buscadas em narrativas dos jornais populares contradizem o próprio princípio do que é considerado “bom jornalismo”, cuja mediação deveria ser um espaço “da objetividade, da racionalidade e da transparência” (MOTTA, 2006, p. 93). Não por acaso, “um noticiário sensacionalista tem credibilidade discutível” (ANGRIMANI, 1995, p. 16).

Para Martín-Barbero (2006), essa perspectiva negativa sobre as produções jornalísticas de cunho sensacional corresponde também à dualidade entre as ideias de cultura popular e cultura de massa. O autor acredita que existe, sim, uma “massificação estrutural em nossa sociedade” (p. 311), mas ela não é isolável das produções culturais oriundas das relações sociais. Ou seja, o que é massivo e industrial se insere no popular.

Essa noção do pesquisador espanhol é importante porque revela que, num processo de mediação, o receptor não é meramente manipulado a comprar e sentir aquilo que os meios jornalísticos o impõem. Há certo grau de interação e de construção de sentido, uma estratégia de cotidiano que ele cria diante daquilo que lhe é oferecido.

O noticiário sensacionalista também auxilia na construção da cotidianidade. Nossa apreensão delas, enquanto sujeitos consumidores de jornais, são apreendidas no imaginário. “O sentido só se dá no imaginário” (SILVA, 2017, p. 22), diz o pesquisador Juremir Machado da Silva. Nesse repositório ativo e imaginal – aquilo que Maffesoli (2001) chama de “aura” – é que fica a zona crepuscular, espaço abstrato em que as pessoas relacionam o que aparece nos jornais com sua própria cotidianidade. Ali, definimos se as narrativas fantásticas são fatos concretos do mundo diário ou experiências subjetivas de contato com o impossível.

Nas próximas páginas, analisaremos o caso do bebê-diabo. No texto, usamos a trama conceitual para estudos de mediação, como proposta por Martín-Barbero, e a metodologia indiciária, apresentada por Ginzburg. O objetivo é mapear de que forma essas produções noticiosas criam uma mediação fantástico-informativa tipicamente popular, repleta de elementos de um imaginário sobre o demônio nos anos setenta. Em seguida, faremos o mesmo com o episódio do chupacabra, que defendemos

materializar uma percepção temporal sobre as aparições de alienígenas no Brasil da década de 1990.

6.2 “Nasceu o diabo em São Paulo”

Estava na boca do povo. O filho do demônio havia nascido para aterrorizar a periferia de São Paulo. Quem duvidava, podia encontrar as “provas” do tormento nas capas do jornal *Notícias Populares*, com matriz na capital paulista, entre 12 de junho e 1º de maio de 1975.

O episódio, que se tornou um dos mais pitorescos da história do jornalismo brasileiro, é descrito por Angrimani (1995) como uma lucrativa “cascata”. De acordo com o autor, a expressão serve como sinônimo para conteúdos noticiosos falsos e mostra que o jornal, enquanto mediação que busca representar a cotidianidade, nem sempre está preocupado com a credibilidade do conteúdo.

O leitor do jornal sensacionalista não se preocupa com essa relação, fundamental no informativo comum. A credibilidade não é tão importante como a forma que essa notícia é narrada. A narrativa tem predominância sobre a veracidade. A relação que o jornal mantém com o leitor, quando conta uma história absurda, é de proximidade, familiaridade, parentesco, compadrio (ANGRIMANI, 1995, p. 98).

Essa relação entre emissor e receptor na reprodução de “cascatas” seria estabelecida como um ouvinte de histórias de pescarias. Aquele que conta, exagera e finge que está dizendo a “verdade”. O que ouve, quando se interessa pelo caso, pode acreditar piamente ou fingir que acreditou.

Enquanto conteúdo jornalístico, uma “cascata” como o nascimento do bebê-diabo do *NP* deve ser problematizada com mais cuidado. Afinal, o jornalismo é uma forma de conhecimento cristalizada no singular, que constantemente leva aos consumidores informações concretas sobre o cotidiano.

Como dissemos antes, há uma diferença entre o que se entende pelo cotidiano social e o cotidiano que aparece na imprensa. O primeiro é demarcado por táticas e estratégias dos indivíduos que diariamente o constroem a partir de interações. O segundo, por outro lado, foca-se no relato de fatos que são, de alguma forma, extraordinários – no sentido que fogem das rotinas ordinárias das pessoas.

Essas informações, então, ganham destaque, por serem importantes e interessantes ao público. Consolidam, assim, um tipo de “verdade” prática e funcional, como afirma Kovach e Rosenstiel (2003). Isso faz com que o jornal seja essa

mediação que carrega o princípio de oferecer representações úteis e relevantes para o consumidor. A dupla, no entanto, afirma que, desde o século 19, os donos de veículos noticiosos tentam “assegurar aos leitores que podiam acreditar no que liam, embora nem sempre honrassem esse princípio” (p. 63).

É preciso fazer uma leve consideração aqui envolvendo a natureza dos fatos extraordinários que entram nos jornais e das informações de narrativas fantásticas que são publicadas como parte do cotidiano. Segundo Motta (2006), na vida diária ocorrem fatos inesperados, mas possivelmente explicáveis. São esses fatos que Freud (2010) vai dar o nome de o “inquietante” (*unheimlich*). Porém, “há outros acontecimentos radicais e ilógicos, independentes das questões morais, éticas e políticas que estamos chamando aqui de insólitos ou fantásticos” (p. 63). Mesmo uma “cascata” como o caso do bebê-diabo ganha contornos de cotidianidade quando publicado no jornal porque existe uma premissa de que o meio também apresenta tais fatos.

O fato insólito é menos compreendido, provoca uma comoção de tipo diferente, sua explicação pode escapar ao racional e muitas vezes remete a imaginários coletivos, remete a causas espirituais e até mesmo à intervenção divina, porque muitos desses fatos não podem ser imediatamente entendidos apenas como coincidências ou acasos (MOTTA, 2006, p. 64).

A história do bebê-diabo se caracteriza perfeitamente como um fato insólito, que seria típico de uma narrativa fantástica da literatura ou do cinema. Ao mesmo tempo, evoca todo um imaginário em circulação no período em que ocorreu e evidencia algumas estratégias de representação do cotidiano em suas imagens. É justamente por isso que o consideramos como um caso típico de contato com a zona crepuscular.

Observar o papel e as intenções do emissor é parte da metodologia desta análise, portanto entender o lugar do *Notícias Populares* dentro da sociedade brasileira pode ajudar a compreender a relação com o imaginário de suas produções entre os leitores. A publicação nasceu em 1963, após um acordo entre o deputado federal udenista Herbert Levy e o jornalista italiano Jean Mellé. Originalmente, o projeto do jornal foi concebido para enfrentar o sucesso do *Última Hora* (UH), voltado para temas populares e com um foco trabalhista.

De acordo com Celso Campos Jr., Denis Moreira, Giancarlo Leipiani e Maik Rene Lima, a ideia de Levy e Mellé era criar um veículo pautado pelos mesmos temas

do *Última Hora* (sexo, crime, esporte e sindicatos) com uma abordagem mais conservadora. “O objetivo era um só: roubar o público do UH e evitar a penetração da mensagem populista nas classes trabalhadoras” (2011, p. 34).

O *NP* se tornou um produto escapista para os leitores de São Paulo durante a ditadura militar, pois “as reportagens de política podiam ser contadas nos dedos, perdendo disparado para a cobertura do cotidiano” (*id.*, p. 75). Em 1965, o matutino foi adquirido pelo grupo *Folha de São Paulo* e, já no início da década de 1970, trazia matérias cujas manchetes eram, no mínimo, questionáveis. É o caso de “Mulher dá à luz a uma tartaruga”, “Homem de São Paulo ressuscitou após 38 anos” e “Vampiros sugam três crianças”, todos de 1971.

Essa redefinição editorial do jornal, como veremos, também vai ocorrer com a *Tribuna do Paraná* e encontra ecos na própria política brasileira. Desde 1964, o país estava sob o comando dos militares, que adotavam práticas de neutralização da oposição e das vozes dissonantes. Em 1968, depois de um movimento intenso de manifestações contra o vigente regime, o governo, sob o comando do General Arthur da Costa e Silva, baixa o Ato Institucional número 5, o AI-5, que dava amplos poderes de repressão e vigilância ao Estado⁷⁸.

Segundo o historiador Boris Fausto, o AI-5 deu início a um novo período de cassação de mandatos e perdas de direitos políticos. Além disso, “estabeleceu-se na prática a censura aos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos do governo” (FAUSTO, 1999, p. 263).

Para a década que se iniciava, essa repressão no ciclo de informações simbolizava o que o pesquisador Marcio Cotrim (2009) chama de “esvaziamento cultural”. O conceito, que o próprio autor desconstrói, se refere ao modo como a cultura brasileira na década de 1970 passou por uma esterilização cultural. Isso por causa de uma política que se destinava “a controlar e dirigir a produção cultural, buscando principalmente forjar uma ideologia que imbricou modernização e nacionalismo como forma de legitimar a violência praticada” (2009, p. 82).

De acordo com o pesquisador,

Somados à esterilização, controle e direção da produção cultural e ideológica do País, ganham relevância na primeira metade dos anos 1970 outros dois fatores: o “milagre econômico” – como ficou

⁷⁸ Na nossa metodologia, esta parte da análise se enquadra como uma discussão de contexto, que ajuda a entender o momento histórico no qual a mensagem circulou e foi apropriada pelo público.

conhecida a enorme expansão econômica – e a difusão e o fortalecimento da indústria cultural (COTRIM, 2009, p. 83).

O amplo investimento nas tecnologias de telecomunicações fazia com que o consumo televisivo crescesse de maneira exponencial, tirando o foco de outros veículos midiáticos. A perseguição aos artistas nacionais deixou um vazio, que, na música e no cinema, “foi preenchido pela importação de *tapes* e matrizes estrangeiras, resultando numa supervalorização de produtos importados” (p. 87).

É nesse cenário em que aparece a história do bebê-diabo. Angrimani (1995) revela que, posteriormente, os responsáveis pelo caso confirmaram que a história toda havia sido inventada, apesar de ser apresentada como verídica pelo jornal. Nesse relato de bastidores, um repórter foi a um hospital de São Bernardo para investigar um suposto nascimento de uma criança “deformada”. A visita ao local não rendeu nenhuma informação além do fato de que ela tinha um “prolongamento do cóccix” e “pequenas saliências na testa”. O caso vai parar nas mãos dos editores que colocam o tema como capa por falta de assunto no dia.

Figura 22 - Primeira capa do *Notícias Populares* com o caso do bebê-diabo.



Fonte: BUONO (2019).

Em 11 de maio de 1975, a manchete do *Notícias Populares* afirmava categoricamente: “Nasceu o Diabo em São Paulo”. Abaixo do título, uma imagem que reproduz um grupo de homens em volta de um berço preto e um desenho do suposto bebê-diabo. A edição é um sucesso e o veículo investe pesado no tema. A repercussão da história entre o público gera comoção e medo.

O jornal não dá nome (nem os inventa), se refere sempre à possibilidade de toda a história ser um boato, mas ao mesmo tempo, reforça as matérias com testemunhos eloquentes e descrições do bebê-diabo que se parece com “aqueles artistas famosos”. O bebê-diabo é “horrível”, tem “atitudes malignas” e “espírito maquiavélico”. O ambiente é de “terror” em São Bernardo, onde “crianças não são mais vistas brincando nas ruas”. (ANGRIMANI, 1995, p. 140)

Depois de lerem a notícia no jornal, muitas pessoas passam a testemunhar que viram a estranha criatura. Segundo Campos Jr., Lepiani, Moreira e Lima, “a resposta do público crescia a cada minuto. Logo no terceiro dia percebia-se que o caso havia sido adotado pelos leitores. Eles telefonavam, escreviam e até visitavam a redação pedido detalhes, revelando fatos novos, contando experiências” (2011, p. 104). Era tênue a linha que diferenciava os depoimentos da população do material inventado pela redação do jornal.

Até o dia 8 de junho daquele mesmo ano, o bebê-diabo apareceria em 27 manchetes nas capas do jornal. Em 16 delas, seria o maior chamariz. Durante esse período, “o *NP* estampou os depoimentos de médicos, feiticeiros, exorcistas, padres, astrólogos, além de dezenas de testemunhas das aparições do capetinha” (CAMPOS JR. *et al.*, 2002, p. 105).

A história acabou perdendo força com o tempo, mas não antes de a redação inventar que a criatura havia desaparecido. O jornal chegou a afirmar que ela havia ido para a Bahia, envolvendo o cineasta José Mojica Marins⁷⁹, conhecido pela alcunha de Zé do Caixão, na história. Em 5 de maio, na penúltima capa do bebê-diabo, o *NP* publica que “Zé do Caixão vai caçar bebê-diabo no nordeste”. A partir dali, o caso já tinha o “fim decretado pelos leitores” (p. 106).

O episódio todo é muito associado à ideia de que, na primeira metade da década de 1970, o demônio era um tópico de discussão e interesse muito popular

⁷⁹ José Mojica Marins (1936-) é um cineasta brasileiro que criou o personagem Zé do Caixão. Dirigiu filmes como *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964), *Exorcismo Negro* (1974) e *O Despertar da Besta* (1983).

entre os brasileiros. Para Campos Jr., Lepiani, Moreira e Lima (2011), isso se dá majoritariamente por causa da estreia de *O Exorcista* (1973), dirigido por William Friedkin (1935-).

O filme foi baseado no romance homônimo de William Peter Blatty, que havia escrito o livro inspirado por uma história real. Nos Estados Unidos, revela o jornalista Jason Zinoman (2011), a obra é publicada em 1971 em uma onda cultural com uma temática do demônio. O autor cita como exemplo o aparecimento de bandas como Black Sabbath e filmes como *O Bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polanski, como exemplos desse movimento temporal.

A história do livro de Blatty mostrava a possessão de uma menina por um demônio e o desespero da mãe, que precisou da ajuda de um padre exorcista para se livrar do mal. Sucesso estrondoso de vendas, a adaptação teve os direitos adquiridos pela Warner Bros. e se tornou um dos títulos mais importantes de horror da história do cinema. Aclamado pela crítica, chegou a concorrer a uma dezena de Oscars em 1974 (SKAL, 2001).

No Brasil, tanto o livro quanto o filme chegaram com algum atraso, o que fez com que os jornais trabalhassem muito a ideia de que a obra era um fenômeno lá fora. Lançado pela editora Nova Fronteira, em maio de 1973, o romance de Blatty vendeu 20 mil exemplares nos seus primeiros 15 dias após o lançamento, segundo um anúncio publicitário publicado no *Jornal do Brasil* (1973).

Na estreia do filme, que só foi ocorrer em dezembro de 1974, mais de um ano depois de ser exibido pela primeira vez nos Estados Unidos, os cinemas brasileiros estavam completamente cheios. Uma nota do *Diário de Notícias* descreve como foi a chegada da adaptação de Friedkin aos cinemas do Rio de Janeiro:

O lançamento do filme “O Exorcista”, em seis cinemas da cidade, deu muito trabalho aos encarregados dessas casas de diversão e à polícia. Devido a tumultos, empurra-empurra nas longas filas para a compra de ingresso, desmaios e muita confusão, patrulhas da Polícia Militar foram obrigadas a estacionar nos cinemas [...]. Foram registrados cerca de 50 incidentes (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1973).

André Barcinski e Ivan Finotti (1998) revelam que, aproveitando o momento de espera da chegada da produção norte-americana nos cinemas nacionais, o cineasta José Mojica Marins resolve abrigar a história e lança o filme *Exorcismo Negro* (1974). Gravada em São Paulo, a “fita” entra na onda da repercussão da adaptação do romance de Blatty, referenciando-a até nas peças do material de divulgação.

O longa-metragem de Marins, evidentemente, ajudou a reforçar a presença do demônio no imaginário coletivo brasileiro. No cinema, aliás, o período ainda seria marcado pela presença de diversos outros títulos com o mesmo tema, como *As Bodas de Satã* (1968), *Balada para Satã* (1971) e *A Profecia* (1976), entre outros.

Robert Muchembled, em *Uma História do Diabo*, afirma que a arte sempre conseguiu representar bem fenômenos relacionados ao demônio. O cinema principalmente. “Graças a trucagens cada vez mais hábeis, ela permite ‘ver’ na tela o que a pena dos escritores evoca a respeito do inferno ou dos recônditos da alma humana” (2001, p. 310).

Em sua obra, o autor investiga de que forma o tihoso aparece ao longo da história ocidental, sempre materializando-se em algum tipo de artefato. O século XX parece afastar os cristãos do temor ao demônio, após uma intensa presença de representações pagãs do diabo na segunda metade do século anterior.

A propagação de uma cultura industrial ocidental, porém, possibilitou novas representações. De acordo com Muchembled, particularmente no território norte-americano, ocorre “um impulso de diabolização muito mais intenso” (2001, p. 289) a partir de 1950.

Levadas a extremos, formas de satanismos desembocam em uma obsessão que conduz à multiplicação dos *serial killers* e da violência. No âmbito do imaginário mais comum, Satã e suas criaturas povoam as fantasias dos habitantes do Novo Mundo. Disso dão testemunho as histórias de vampiros, de lobisomens, de animais humanos, de feiticeiros - todas máscaras inumeráveis do inimigo interior, que explodem em Hollywood e invadem os mitos urbanos, os *comics* e outras histórias em quadrinhos (MUCHEMBLED, 2001, p. 289).

O demônio, portanto, era um elemento muito presente no imaginário coletivo da década de 1970. Um caso como o do bebê-diabo não só explorava isso comercialmente, pois fez com que o *Notícias Populares* se tornasse um sucesso de vendas, como materializava essa experiência em imagens e relatos jornalísticos.

Na perspectiva da investigação presente nesta tese, as ilustrações e montagens fotográficas são produzidas como experiências de contato efetivo com esse imaginário fantástico sobre o diabo. Essa interação entre o cotidiano social dos brasileiros e a produção imaginal do demônio se dá no espaço abstrato que chamamos de zona crepuscular. De lá escapam as visualidades que aparecem nas capas do *NP*, muitas vezes com um sentido de cotidianidade.

Vamos observar na figura 23, a seguir, como a imagem da primeira narrativa envolvendo o bebê-diabo mescla elementos desse imaginário demoníaco com “efeitos de real”. Curiosamente, apesar de o caso ser muito associado à popularidade da adaptação cinematográfica de *O Exorcista*, a imagem traz indícios de que está reconstituindo uma cena do filme *O Bebê de Rosemary*, de 1968.

Figura 23 - Comparação entre a ilustração da capa do *Notícias Populares* e a cena final de *O Bebê de Rosemary*, em que é possível perceber que o berço é praticamente o mesmo.



Fonte: BUONO (2019) / ROHWEDDER (2013).

No filme de Roman Polanski, um jovem casal se muda para um edifício de Nova York. Os vizinhos são um casal de idosos, que ajuda o marido a deslanchar na sua carreira como ator da Broadway. O preço da fama é o filho que sua esposa, interpretada pela atriz Mia Farrow, carrega na barriga. A criança é fruto de um ritual satânico e é filho do próprio diabo.

A cena final da produção, que foi um sucesso estrondoso mesmo tendo irritado profundamente a igreja católica⁸⁰, mostra Rosemary descobrindo – em uma festa com as pessoas engravatadas e bem vestidas – que seu bebê tem estranhas deformidades no rosto. Em especial nos olhos. A criança está em um berço, decorado com panos pretos.

⁸⁰ Representantes da liga católica fizeram inúmeros protestos e conseguiram até banir o filme de algumas salas de exibição por ser “profano demais”. Para o jornalista Jason Zinoman (2011), as manifestações surtiram o efeito contrário, pois tornaram a produção um dos maiores sucessos daquele 1968.

Figura 24 - Cena final de *O Bebê de Rosemary* apresenta uma festa de engravatados, como na ilustração da capa do *Notícias Populares*.



Fonte: HELLER (2015).

Há uma óbvia comparação na ilustração do *Notícias Populares* com a cena em questão justamente pelos traços que acompanham o berço no qual estaria o recém-nascido. Pelo que é possível verificar no contraste entre as duas imagens da figura 24, podemos presumir que o corpo médico, engravatados com vestes pretas, faz as vezes dos convidados da festa na cena final do filme do Polanski.

A ilustração talvez não seja uma imagem que traga muitos “efeitos de real”, mas certamente podemos observar que isso ocorre em outros exemplos envolvendo o caso. Como podemos observar na figura 25, o *NP* começou a mesclar técnicas visuais para construir a narrativa do bebê-diabo. A capa abaixo, publicada em 19 de maio de 1975, mostra uma fotografia de uma mulher, com a manchete “Viu bebê-diabo e ficou louca”. Observe:

Figura 25 - Capa do *Notícias Populares* de 19 de maio de 1975.



Fonte: GARCIA (2017).

Acima da fotografia, mais uma representação da criatura, muito semelhante à anterior. Nas duas imagens, o diabo surge com chifres e rabos. A aparência remonta um imaginário milenar do cristianismo. Segundo Carlos Roberto Nogueira (2002), a sociedade ocidental adotou o demônio, há séculos, como um elemento de medo (NOGUEIRA, 2002), que, por muito tempo, foi usado pela igreja para ter algum tipo de controle social.

Essa sensação provocada pela representação visual do diabo parece se repetir no caso das capas do *NP*. Na figura 22, em particular, o texto sugere que só o bater de olho no monstinho pode ser o suficiente para enlouquecer a moça que aparece na imagem. O uso de montagens com fotografias reforça, em alguma medida, a busca por um “efeito de real”, que dialogue com essa materialização do imaginário.

Segundo Angrimani (1995), a mulher que “ficou louca” após ver o bebê-diabo foi mais uma das invenções dos jornalistas da redação. Para atribuir mais credibilidade à informação, no entanto, o fato de ela não ser uma ilustração, mas uma foto, parece

apostar no senso comum de que o dispositivo fotográfico é “mais realista” – o que não é verdade, como nos lembra o pesquisador Arlindo Machado (2015).

O mesmo acontece nas duas capas abaixo:

Figura 26 - Capa do *Notícias Populares* de 25 de maio de 1975.



Fonte: GARCIA (2017).

Figura 27 - Capa do Notícias Populares de 18 de maio de 1975.



Fonte: GARCIA (2017).

Nas duas imagens jornalísticas estão presentes técnicas de colagem que mesclam fotografias – de um telhado de uma casa e de um bebê – que são representações cotidianas com ilustrações. Em ambas, o efeito é uma visualidade do fantástico, que certamente levou muitos leitores do *NP* a hesitar diante dessas figuras. “Seriam verdade?”, alguns podem ter se questionado levando em conta apenas o senso comum da expressão “verdade”.

Os elementos fotográficos presentes nas figuras 26 e 27 atuam diretamente na construção de uma percepção realista da montagem. São “efeitos do real”, que, de alguma maneira, exemplificam bem como funciona a interação entre a cotidianidade e o fantástico na zona crepuscular do nosso imaginário. Por isso, associamos essas representações visuais à ideia de materialização imaginal.

É importante lembrar que a noção de que essas imagens são escapes fantásticos no cotidiano passa também pela organização da informação visual da página. Como afirma Barthes (s/d), a imagem no Jornalismo nunca é isolada, pois

está permeada por diferentes referências discursivas que corroboram para garantir a autenticidade do registro. Ler as demais manchetes, que podem ou não ser de natureza fantástica como a narrativa do bebê-diabo, criam um retrato da cotidianidade.

O documentário *Nasceu o Bebê-Diabo em São Paulo* (2002), dirigido por Renata Druck, traz alguns elementos adicionais para mostrar o impacto do caso no imaginário paulista. Na produção, o jornalista Ivan Finotti, que havia sido repórter do *NP*, questiona moradores de São Bernardo sobre a história da criatura. Ouve em resposta lembranças distantes, muitas delas sob suspeição de pessoas que não sabem dizer se as notícias eram ou não inventadas.

Em um determinado momento da trama, Finotti entra em contato por telefone com uma enfermeira que trabalhava no local. Os espectadores não podem ouvir o que é dito por ela, mas o jornalista dá a entender que ela está bastante frustrada de novamente ser questionada sobre o tema, que lhe trouxe muitos problemas no passado.

Certamente, as informações apresentadas nas imagens do *NP* corroboraram para a construção de um cotidiano pautado por questionamentos e discussões sobre o caso. Em algumas situações, como a da enfermeira descrito acima, a narrativa jornalística trouxe efeitos concretos no modo como as pessoas levavam suas vidas. O bebê-diabo, que nunca deixou de ser uma fantasia, se tornou presente na vida diária. Nesse momento, ele praticamente fugiu do espaço abstrato que costuma habitar, uma área que chamamos de a zona crepuscular.

6.3 Chupacabra ataca rebanhos do Paraná

As informações publicadas na imprensa eram alarmantes. Rebanhos inteiros de ovelhas e cabras eram encontradas sem vida por criadores de Campina Grande do Sul, na Região Metropolitana de Curitiba, no Paraná. O caso ocorreu especialmente entre junho e julho de 1997 e se tornou muito popular nos jornais sensacionalistas da cidade.

A Tribuna do Paraná foi um dos veículos que noticiou os ataques aos animais. Diferentemente do que ocorreu com o caso do bebê-diabo, a cobertura do chupacabra foi mais diluída na mídia. Afinal, não se tratava de uma história inventada por uma única empresa de comunicação, mas de fatos aparentemente concretos e baseados em testemunhos efetivos dos donos das vítimas.

Não raro, os jornais que cobriram o episódio lançaram dúvidas sobre a legitimidade da narrativa que ouviam dos proprietários de animais. A desconfiança aparecia, muitas vezes, como negações e ironias. Nesse jogo de intenções do relato jornalístico, que brinca com a própria credibilidade dos fatos, nasce a hesitação do leitor. Só isso já seria o suficiente para que essa produção de textos e imagens sobre o chupacabra fosse tida como uma materialização do fantástico no cotidiano. Afinal, “o fantástico se define pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos narrados” (MOTTA, 2006, p. 90).

Como no episódio envolvendo o *Notícias Populares*, existe aqui uma tendência em dar um excesso de atenção ao valor-notícia do extraordinário e do interessante/curioso. Como dissemos anteriormente, isso é próprio do gênero fantástico-informativo, que permeia o jornalismo sensacionalista. Essa forma de produção noticiosa privilegia o entretenimento acima de outros critérios de noticiabilidade. Segundo Motta, isso “explica em parte a presença de notícias sobre fatos inusitados relatados numa retórica que valoriza e exacerba o insólito nas páginas dos jornais de referência” (2006, p. 47).

A presença do chupacabra nas páginas da *Tribuna do Paraná* conta com uma dramatização e um enquadramento sensacional que atuam ao lado do trabalho de apuração dos repórteres. Há entrevistas, fotografias de cenas que mostram como foram os ataques aos rebanhos, além de espaço para o contraditório. Os fatos insólitos dividem espaço com temas sérios, como relatos de assaltos, assassinatos e acidentes de trânsito.

Segundo Motta, “por se situarem nos limites entre a racionalidade do jornalismo e a irrazão dos relatos fantásticos, essas notícias podem sugerir singularidades no jogo de sentido jornalístico, podem revelar a impregnação do objetivo pelo subjetivo” (2006, p. 94). Essas narrativas não deixam de ser conhecimentos cristalizados no singular (GENRO FILHO, 1987), que se propõem a representar a cotidianidade. A diferença está na sugestão de que o fato tem uma natureza sobrenatural e não cotidiana.

Como no caso do *Notícias Populares*, entender a relação que se estabeleceu da sociedade com o veículo em que essas informações fantásticas foram publicadas é fundamental. Nunca é demais lembrar que estamos tratando de um estudo de mediação, que considera essencial olhar também o mercado midiático e os sentidos almejados pelo emissor na hora de constituir uma mensagem.

A *Tribuna do Paraná* surge em 1956 com um projeto vespertino da editora do jornal *O Estado do Paraná*, publicado desde 1951 (OLIVEIRA FILHA, 2004). Originalmente, o *Estadinho*⁸¹ foi criado pelos empresários Aristides Merhy, José Luiz Guerra Rego e Fernando Afonso Alves de Camargo para dar sustentação política ao governador paranaense Bento Munhoz da Rocha Neto (1905-1973) (OLIVEIRA FILHA, 2004).

Seu braço mais popular foi pensado para ser um veículo que circulasse durante o dia em Curitiba. O advogado João Féder (1930-2013), um dos diretores de *O Estado do Paraná*, ficou incumbido de desenvolver o novo projeto editorial, que deveria ter um foco local (FÉDER, 1997). O profissional ficou responsável por escolher o título, o formato, as colunas e a equipe responsável pela redação. De acordo com o próprio criador do jornal:

Antes de lançar o jornal, convidei os jornalistas e a equipe para uma reunião para explicar a filosofia do jornal novo que seria vendido na cidade. Disse que a equipe era a mesma de *O Estado do Paraná* e o papel era o mesmo. É tudo igual. A diferença vai ser a nossa filosofia de trabalho. Para a *Tribuna do Paraná* é mais importante um sapo morto na Praça Tiradentes do que o avião que caiu na Malásia. Ou seja eu queria um jornal local da cidade para a gente da cidade (FÉDER, 1997).

No dia 14 de outubro de 1956, o jornal concorrente *Diário do Paraná* trazia, na página 4, o anúncio da chegada da *Tribuna do Paraná*. A nova publicação, que seria lançada no então próximo dia 17, era descrita como um “moderno vespertino da imprensa paranaense” “editado em cores”, que “se constituirá em novo porta-voz a serviço da coletividade” (DIÁRIO DO PARANÁ, 1956).

Logo que foi lançado, a nova empreitada do parque gráfico de *O Estado do Paraná* se tornou um sucesso editorial (FÉDER, 1997). Embora a característica do jornal fosse a de ser um veículo local desde o início, a aposta em uma linguagem mais sensacionalista surge em meados da década de 1960, quando se intensificou também a cobertura esportiva no meio (OLIVEIRA FILHA, 2004).

Em uma entrevista concedida para o projeto *Memória Paranaense*⁸², comandado pelo jornalista José Wille, Féder (1997) parece sugerir que o desaparecimento das informações políticas das páginas da *Tribuna do Paraná* foi uma

⁸¹ O gentil apelido no diminutivo de *O Estado do Paraná* era uma referência ao jornal *O Estado de São Paulo*, chamado socialmente de *Estadão* até hoje.

⁸² Disponível em: <<http://www.memoriaparanaense.com.br/>>. Acesso em 5 de setembro de 2019.

consequência da ditadura militar. Segundo Oliveira Filha (2004), uma crise econômica também atingiu a editora no início dos anos 1960, o que levou seus dois jornais a serem vendidos ao então Secretário da Agricultura do governo do estado, Paulo Cruz Pimentel (1928-), que tinha planos de usá-los para se tornar governador.

Com o passar dos anos, a *Tribuna do Paraná* foi se consolidando como um dos principais veículos paranaenses, eventualmente ganhando sucursais no interior e perdendo parte de sua característica local. Gradativamente, o espaço para o tratamento sensacionalista dos fatos também cresceu e se tornou uma das maiores marcas do jornal. Em meados dos anos 1990, quando surge o caso do chupacabra, a publicação já era um das mais populares de Curitiba (OLIVEIRA FILHA, 2004).

Assim como na década de 1970, a cultura dos anos 1990 no Brasil também é associada a uma espécie de “vazio” (PRYSTHON, 2002) de produções culturais de referência. Em parte, isso se dá pela lógica da construção do que o historiador Boris Fausto (2006) vai chamar de “Nova Ordem Mundial”, que privilegiou uma política econômica baseada na abertura de mercado internacional e na globalização. O período também é muito marcado por uma recuperação do Estado, após inúmeros planos econômicos fracassados e uma certa estabilidade do regime democrático, “apesar das carências e da desigualdade social” (p. 555).

Embora a época tenha sido marcada pela desarticulação da produção cinematográfica nacional⁸³ e de uma mudança no conceito de música popular⁸⁴, a ideia de um esvaziamento da cultura brasileira não deixa de ser questionável do ponto de vista social. Quem levanta essa bola é a pesquisadora Ângela Prysthon, que associa o momento a uma rearticulação de uma “tradição nacional mais na direção de um diálogo com a modernidade incompleta da periferia”, incorporando “uma configuração cultural que às vezes parece pôr em questão toda a rearticulação da tradição efetuada pelas culturas alta e média, porém que simultaneamente enriquece o debate sobre a democratização dos meios e das mensagens” (2002, s/p).

⁸³ O governo do presidente Fernando Collor de Mello, em 1990, extinguiu os órgãos estatais financiadores e fiscalizadores (Embrafilme e Concine) da produção cinematográfica nacional, o que praticamente levou a uma estagnação dos filmes brasileiros lançados até a metade da década, quando se deu início ao período conhecido como retomada (MARSON, 2006).

⁸⁴ O historiador Marcos Napolitano afirma que a expressão Música Popular Brasileira (MPB), entre as décadas de 1960 e 1980, “sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial” (2002, p. 1). Era, portanto, um conceito político. O que ocorre nos anos 1990 é uma reorientação para a ideia de música brasileira popular, que se propaga com a ascensão das classes sociais ao consumo.

A autora cita como exemplo o acesso das classes “C” e “D” ao consumo e o modo como isso levou ao aparecimento de gêneros massivamente populares, como o pagode e o axé. No caso da televisão, há o aparecimento de programas de auditório de cunho sensacionalista e de apelação, exibidos especialmente entre meados de 1997 e 1998. Como principais exemplares desse tipo de produção estavam os programas *Márcia* (SBT), *Madalena* (Manchete), *Sílvia Poppovic* (Band), *Ratinho* (Record/SBT) e *Leão* (Record) (PRYSTHON, 2002).

Os jornais impressos populares da época, incluindo a própria *Tribuna do Paraná*, dialogavam muito com esse tipo de produção televisiva. Não por acaso, o episódio do chupacabra é associado também a uma cobertura de programas como o de Carlos Massa, o Ratinho, que ajudaram a espalhar o folclore da criatura para o resto do país (PETIT, 2007).

Para o ufólogo Marco Antônio Petit, a “cultura do chupacabra” deve muito ao enquadramento da imprensa, que produzia “manchetes de forte impacto emocional” (2007). O autor credita a popularidade do caso no Brasil à veiculação de segmentos no programa *Domingo Legal*, do SBT, que era comandado pelo apresentador Gugu Liberato em 1997. Em uma famosa ocasião, um jornalista da produção chegou a mostrar para os espectadores a cabeça de uma das criaturas, que teria sido encontrada às margens de um rio na selva amazônica. O objeto não passava de um tipo de arraia.

Ao investigar o suposto aparecimento do monstro na América Latina e nos Estados Unidos, o pesquisador Benjamin Radford (2011) aponta que o imaginário do chupacabra tem raízes na região de Porto Rico. Desde a década de 1970, carcaças de animais de fazenda encontradas na região eram atribuídas a seres sobrenaturais, como o Vampiro de Moca.

Figura 28 – O chupacabra segundo o depoimento de Madelyne Tolentino, a primeira testemunha a descrever a criatura, em 1995.



Fonte: Radford (2011).

Em 1995, porém, o nome chupacabra ganha profunda notoriedade entre os porto-riquenhos. Nos cinco anos seguintes, a criatura também daria as caras no México, no Chile, na Nicarágua, na Espanha, na Argentina, no Brasil e nos Estados Unidos.

O estranho predador é majoritariamente descrito como um animal bípede de um metro e meio, com longas garras e espinhos nas costas. Há também quem o associe a um membro da família canídeo, de quatro patas e muito semelhante a um cachorro ou um coite (RADFORD, 2011, s/p).

Radford afirma que as cidades de Orocovis e Morovis, em Porto Rico, passaram por um verdadeiro pânico em

março de 1995, depois que ovelhas e coelhos foram encontrados com o sangue supostamente drenado e com seus corpos mutilados. A primeira testemunha a descrevê-lo é uma mulher chamada Madelyne Tolentino, que avistou o bicho em sua própria casa e deu um retrato falado à imprensa que consolidou o imaginário visual do monstro (Figura 28).

O depoimento de Tolentino é analisado pontualmente por Radford em um determinado momento de seu estudo. O autor defende que a testemunha, na verdade, viu algum outro animal, mas descreveu aquela criatura com o auxílio de ufólogos. A origem da descrição, para o pesquisador, estaria no fato de a mulher ter assistido ao filme *A Experiência*⁸⁵ (1995), dirigido por Roger Donaldson, alguns dias antes.

Com Ben Kingsley, Michael Madsen e Alfred Molina no elenco, a produção conta a história de um experimento de clonagem de seres humanos usando DNA alienígena. Na trama, uma criança, fruto dessas experiências, cresce rapidamente.

⁸⁵ *A Experiência* foi lançado nos cinemas americanos, inclusive nas salas porto-riquenhas, em julho de 1995. O período bate também com as divulgações de ataques às cabras na região. Foi considerado um sucesso de bilheteria, naquele período, arrecadando US\$ 113 milhões e garantindo diversos outros filmes da mesma franquia (RADFORD, 2011).

Quando adulta, a personagem, vivida pela atriz Natasha Henstridge, tem a habilidade de modificar o próprio corpo para se tornar uma criatura verde, com garras afiadas e as costas cobertas por espinhos. O visual do monstro foi concebido pelo artista plástico suíço H. R. Giger⁸⁶.

De acordo com Radford,

O alienígena Sil [de *A Experiência*] e o chupacabra descrito por Tolentino são notavelmente similares. Ambos tem extensos olhos vermelhos ou pretos, uma cabeça elevada, um pequeno ou inexistente nariz, cinco dedos longos, uma série de espinhos que saem da espinha, longos e finos braços, longas e finas pernas, ambos estão sem orelhas e uma boca pequena; e por aí vai⁸⁷ (2011, s/p).

Para se ter uma ideia mais visual da criatura, observe na figura 29, o contraste das duas representações. As duas imagens estão no livro *Tracking the Chupacabra: The Vampire Beast in Fact, Fiction and Folklore* (2011), de Radford. Essas semelhanças entre o monstro cinematográfico e o folclórico, afirma o autor, auxiliam a pensar o chupacabra como um monstro de um imaginário cultural, que inclui também a própria ideia ocidental de vampiros e lobisomens.

⁸⁶ Hans Rudolf Giger (1940-2014) foi um artista plástico suíço, que trabalhava com arte fantástica. Entre suas contribuições mais famosas para o cinema estão o design do monstro do filme *Alien – O Oitavo Passageiro* (1979).

⁸⁷ “The Sil alien and the creature that Tolentino described are remarkably similar. Both have large, red or black wraparound eyes; both have an elongated head; both have a tiny or nonexistent nose; both have five long fingers; both have a series of spikes along the spine; both have long, thin arms; both have long, thin legs; both are missing ears; both have a small, almost nonexistent mouth, and so on” (2011, s/p).

Figura 29 – Comparação do pesquisador Benjamin Radford entre o chupacabra descrito por Tolentino e o monstro alienígena Sil, de *A Experiência*.



Fonte: Radford (2011).

A associação dos ataques dos animais de fazenda em Porto Rico e nos demais países com fenômenos ufológicos, explica Radford, é posterior. No fim de seu livro, o autor apresenta uma série de respostas para as carcaças dilaceradas e para os corpos de animais supostamente sem sangue, que passam pelo ataque efetivo de cachorros e pela presença de morcegos vampiros – cujas presas podem deixar marcas como as descritas pelos proprietários de cabras e ovelhas da região (2011, s/p).

De qualquer forma, a presença de explicações alienígenas para o imaginário do chupacabra também se repetem nas matérias da *Tribuna do Paraná*. Um exemplo é o fato de que, em maio de 1997, mais de um mês antes de o jornal publicar sua primeira chamada de capa para as mortes de animais em Campina Grande do Sul, saem duas matérias sobre ufologia. A primeira delas sai no dia 2 com o título “ETs sequestram seres humanos”. A segunda, no dia 5, com o título “ETs operam curitibanos”. Confira na figura 30, a seguir:

Figura 30 – Notícias do *Tribuna do Paraná* de maio de 1997 mostram que temática alienígena estava na pauta do jornal naquele período.

PÁGINA 2

TRIBUNA DO PARANÁ

CURITIBA, SEXTA-FEIRA, 2 DE MAIO DE 1997

ETs seqüestram seres humanos

Tribuninhas

Crescimento populacional da RMC preocupa Derosso

O presidente da Câmara Municipal de Curitiba, vereador João Cláudio Derosso, está preocupado com o crescimento populacional da Região Metropolitana de Curitiba. Ele adverte que, se a exclusão econômico-social de milhares de cidadãos continuar acontecendo em todo o Brasil, um grande número de pessoas carentes vai se dirigir à Região Metropolitana.

Esta situação vai elevar

taxas de criminalidade serem ampliadas de forma aguda em nossas grandes cidades", avalia.

Derosso diz estar preocupado com o fato de o governo federal não estar dando sua contrapartida na busca de uma maior qualidade de vida dos cidadãos. Para o presidente da Câmara dos Vereadores de Curitiba, a população está cada vez mais insatisfeita com o crescimento das taxas de desemprego e com os índices

Desde ontem, cerca de 300 pessoas estão reunidas no auditório do Edifício Castelo Branco, discutindo os seqüestros e os implantes feitos por extraterrestres em seres humanos e a visita de discos voadores à Terra. Esses temas - discutidos a sério - fazem parte da 5.ª Conferência Internacional de Ufologia e 1.º Encontro Internacional de Abduzidos (pessoas seqüestradas por extraterrestres).

Para as palestras, vieram médicos que afirmam ter realizado a retirada desses implantes, pessoas que afirmam ter sido seqüestradas, além de ufólogos em geral. O encontro termina no domingo. Durante o evento, informa o coordenador, Rafael Cury, será lançada a Campanha Mundial de Reconhecimento Oficial dos Discos Voadores. O objetivo da campanha é fazer com que



Leir: objetos tirados dos corpos.

Os implantes
Segundo os médicos, os objetos alienígenas foram enviados para diversos laboratórios, que não souberam informar o material com que são fabricados. Alguns desses implantes foram feitos há 41 anos. Os médicos também apresentaram casos de pessoas que sofreram o implante e, depois de um segundo seqüestro por extraterrestres, tiveram esses objetos retirados, sem que apresentem qualquer tipo de cicatriz.

Segundo os médicos, todas as pessoas operadas se lembram de alguma experiência que passaram nas mãos de extraterrestres, mas se assustam quando sabem que sofreram o implante.

No Brasil
De acordo com os médicos, antes de fazer a extração, o caso é

Prefeito de Ponta Grossa demite quatro secretários

Ponta Grossa (Sucursal) - O prefeito de Ponta Grossa, Jocelito Canto (PSDB), anunciou novas mudanças em seu secretariado. Canto exonerou quatro secretários: Roberto Mongruel (PSDB), do Planejamento; Ricardo Musi (PMDB), da Saúde; Delmar Pimentel (PDT), de Obras e Serviços Públicos; e Herculano Lisboa (PMDB), da Indústria e Comércio. Os três primeiros são vereadores e vão reassumir suas vagas na Câmara Municipal. Lisboa poderá chefiar a Fundação Promo-Socorro.

ETs "operam" três curitibanos

Três pessoas de Curitiba podem ter sido vítimas de implantes de objetos feitos por extraterrestres. A informação é do médico norte-americano especializado em anestesia hipnótica, Roger Leir, participante da 5.ª Conferência Internacional de Ufologia e 1.º Encontro Internacional de Abduzidos (pessoas seqüestradas por extraterrestres), que terminou ontem, no Edifício Castelo Branco.

Também professor de hipnose, Roger Leir realiza cirurgias de retirada de objetos considerados extraterrenos. As três pessoas que o procuraram, interessadas em se submeter às operações, terão que, primeiro, fazer radiografias que constatem a característica do objeto encontrado.

Incomum e superficial
Roger Leir explica que o objeto encontrado tem que apresentar certos critérios para poder ser extirpado por ele. Entre eles, o fato de ser incomum, ou seja, ser considerado diferente e estranho para a Medicina. A segunda característica é que o objeto esteja na superfície da pele, que se possa chegar com facilidade, sem a necessidade de se aplicar anestesia geral no caso de



Objetos estranhos foram retirados de seres humanos.

O médico lembra que as operações para retirar objetos estranhos de seres humanos são gratuitas. Os recursos são do Fundo para Pesquisa Interativa e Tecnologia Espacial, que congrega estudiosos de ufologia. Roger Leir explica que as investigações são em geral muito caras. Para pesquisar, por exemplo, um dos objetos retirados - diz -, fo-

rum internacional de ufólogos, previsto para o final do ano.

Sábado à tarde, Roger Leir e o colega, também norte-americano, Derrel Simms, mostraram, durante palestra, todo o material em que se baseiam para realizar os estudos sobre os transplantes e objetos implantados em seres humanos por extraterrestres.

Fonte: *Tribuna do Paraná* (1997).

As duas notícias são relatos de informações obtidas em um congresso de ufologia que ocorria na capital paranaense. São também indícios de que esse era um tema que estava presente na rotina dos jornalistas e nas conversas de cotidiano da

sociedade. Vale lembrar que, entre 1996 e 1997, os extraterrestes eram muito presentes nas produções culturais cinematográficas e televisivas.

Enquanto o seriado *Arquivo X*⁸⁸ fez história na televisão ao apresentar uma dinâmica policial para casos extraordinários, Hollywood produzia uma série de títulos com grande repercussão. Entre eles estavam *Independence Day* (1996), *Marte Ataca* (1996), *A Invasão* (1996), *Contato* (1997), *O Quinto Elemento* (1997) e *MIB – Homens de Preto* (1997). Isso sem falar do próprio *A Experiência*, que também havia passado com algum sucesso pelo Brasil em 1995.

Não deixa de ser curioso, no entanto, que a primeira manchete sobre os ataques a animais de Campina Grande do Sul na capa da *Tribuna do Paraná* venha com o título “Chupa-cabras foi só história. Cachorrada matou ovelhas”, publicada no dia 12 de junho de 1997. Embora o tema não tivesse aparecido no jornal ainda, a cobertura dá a entender que se tratava de uma resolução de um mistério. Na matéria interna, na página 3, o jornalista desmistifica a explicação alienígena para os bichos que apareceram mortos em pelo menos oito chácaras da região metropolitana de Curitiba.

Como é possível perceber na figura 31, a única imagem que ilustra o texto é uma fotografia, em preto e branco, de três membros da comissão de representantes da Secretaria do Meio Ambiente de Campina Grande do Sul. O registro sóbrio é um indício do tratamento realista dado o tema, cuja origem fantástica não parecia merecer muita atenção do jornal naquele momento. Não por acaso, a explicação foi o suficiente para dar fim à presença do monstro no noticiário da *Tribuna do Paraná* por vários dias. Confira na imagem a seguir:

⁸⁸ *Arquivo X* (1993-2018) é um seriado criado pelo roteirista Chris Carter e protagonizado pelos atores David Duchovny e Gillian Anderson. O programa mostrava o dia a dia de dois agentes do FBI que precisavam investigar casos sobrenaturais e com potenciais explicações ufológicas. Coincidentemente, uma das principais influências da série era o clássico *Além da Imaginação*.

Figura 31 – Manchete e notícia da Tribuna do Paraná sobre ataque em rebanho de Campina Grande do Sul em 12 de junho de 1997.

"CHUPA-CABRAS" FOI SÓ HISTÓRIA
CACHORRADA MATOU OVELHAS
FIM DO MISTÉRIO EM CAMPINA GRANDE DO SUL. PÁGINA 2.

PÁGINA 2 TRIBUNA DO PARANÁ CURITIBA, QUINTA-FEIRA, 12 DE JUNHO DE 1997

Cães famintos atacaram ovelhas

Tribuninhas

Marinha presta uma homenagem a Lerner

O governador Jaime Lerner foi homenageado ontem pelo Ministério da Marinha com a condecoração de "Ordem do Mérito Naval". Lerner foi condecorado pelo presidente Fernando Henrique Cardoso e pelo almirante-de-esquadra Mauro César Rodrigues Pereira, ministro da Marinha.

Além de Lerner, apenas mais quatro governadores receberam a homenagem: Roseana Sarney, Antônio Britto Filho, José Wilson Siqueira Campos e Garibaldi Alves Filho. Criada em julho de 1934, a Ordem do Mérito Naval homenageia militares da Marinha que se destacam no exercício de sua profissão e, excepcionalmente, pessoas civis que tenham prestado "assinalados serviços à Marinha".

Barrados no baile

Vários integrantes da comitiva que esteve ontem em Brasília para pedir a liberação dos empréstimos internacionais do Paraná

Nenhuma ação extraterrestre. Nem uma primeira pista para a descoberta de seres "chupa-cabras". A comissão formada por representantes da Secretaria do Meio Ambiente de Campina Grande do Sul, do Instituto Ambiental do Paraná, da Polícia Florestal e do Zoológico de Curitiba, pôs fim à fantasia criada em torno dos ataques feitos contra ovelhas de oito propriedades, no município de Campina Grande do Sul, a cerca de 30 quilômetros de Curitiba.

Com base em exames feitos em seis animais atingidos e nas análises laboratoriais de nove tipos de pêlos encontrados nos locais onde ocorreram os três ataques, a comissão divulgou oficialmente ontem que as ações contra as 40 ovelhas - que resultaram na morte de 16 delas - foram praticadas por cães domésticos. Eles teriam atacado as ovelhas, possivelmente, porque estavam com fome.

Somente no Recanto dos Três, propriedade de Samuel Lago, localizada na região chamada Condomínio Olhos D'Água, morreram oito das 25 ovelhas atacadas. Os ataques começaram em janeiro. O último aconteceu no começo do mês passado.

Lesões

A análise feita em laboratório provou que os pêlos encontrados nas propriedades são de diferentes espessuras e cores e que, por isso, os cães predadores são de diferentes raças. Os biólogos chegaram à conclusão que os cães são domésticos pela forma de ferimentos que causaram em suas presas. "As lesões não são compatíveis às feitas por animais selvagens", constatou Luiz Roberto Francisco, diretor do Zoológico de Curitiba.

A secretária do Meio Ambiente de Campina Grande do Sul, Tosca Zamboni, explica que, por não terem características de predadores, os cães domésticos machucam muito mais suas presas do que os selvagens

que, instintivamente, já atacam no local certo. Por isso, é que de muitas ovelhas foram arrancadas até mesmo as orelhas, o que ajudou a aumentar os comentários sobre a possibilidade de os animais terem sido vítimas de extraterrestres.

Invenções

Segundo a bióloga Tosca Zamboni, algumas orelhas foram encontradas nas propriedades onde ocorreram os ataques. "Os cães devem ter engolido uma orelha, mas, por elas terem pêlos, devem ter irritado a mucosa e eles acabaram regurgitando", acredita.

A comissão envolvida no caso das ovelhas negou ainda que as lesões tinham características cirúrgicas. Para a secretária do Meio Ambiente de Campina Grande do Sul, estes comentários não passaram de invenções. "Também não é verdade que não havia sangue", conta ela em referência ao que foi publicado por um jornal de Curitiba.

A bióloga disse que as 16 ovelhas morreram em decorrência de dois motivos: pelos traumatismos generalizados e pelo estresse causado pelo susto. Tosca explica que as ovelhas são animais frágeis e suscetíveis ao estresse. "Quando sentem medo elas ficam paralisadas e não se defendem", disse Tosca.

Campanha vai orientar a população

Mesmo não tendo mais sido registrados ataques contra ovelhas em Campina Grande do Sul, a Secretaria Municipal do Meio Ambiente está fazendo uma campanha junto à população, a fim de evitar novos ataques, inclusive contra pessoas.

Segundo a secretária Tosca Zamboni, a recomendação é que população tenha mais zelo com os próprios animais, dando carinho e alimentação suficientes para que, principalmente os cães, não precisem buscar o que comer em outra propriedade. Além disso, a bióloga disse que os animais com características de agressividade devem ficar sempre em canis ou em lugares bem cercados.

Tosca Zamboni recomendou para os criadores de animais, como ovelhas, gansos, galinhas e outros igualmente frágeis a agressões, que construam abrigos protegidos por telas para os animais passarem a noite.

Vacina

Junto à campanha, a Secretaria do Meio Ambiente está promovendo uma vacinação anti-rábica em massa no próximo dia 21. Tosca Zamboni diz que a vacinação é uma ação constante da prefeitura daquele município e não decorrente dos ataques dos últimos meses.



Comissão pôs fim às fantasias.

Estrada liberada ao tráfego

Fonte: Tribuna do Paraná (1997)

No dia 30 de junho, uma caricatura do boxeador Mike Tyson faria uma brincadeira visual com o imaginário do chupacabra. Isso porque, dois dias antes, o lutador teria mordido a orelha do rival Evander Holyfield na disputa pelo título de pesos pesados (TRIBUNA DO PARANÁ, 1997). Isso levou o cartunista do jornal Claudio Seto⁸⁹ a desenvolver um desenho que associava o personagem do esporte mundial ao monstro que estava presente no imaginário popular.

A imagem materializava a ideia de que o chupacabra era também uma criatura que devorava carne de outras pessoas brutalmente. A ilustração, que simulava os

⁸⁹ Cláudio Seto (1944-2008) foi um quadrinista brasileiro que atuou em Curitiba como chargista de jornais e artista plástico. É considerado um dos pioneiros na elaboração de revistas em mangá no país (YANO, 2008). Nos anos 1990, assinou diversas ilustrações para a *Tribuna do Paraná*.

traços de Tyson, dava também uma aparência monstruosa ao lutador. Confira na

Figura 32 - Caricatura do boxeador Mike Tyson, pelo cartunista Claudio Seto, publicada em 30 de junho de 1997.



Fonte: Tribuna do Paraná (1997).

figura 32, a seguir:

Cinco dias depois, a criatura volta às manchetes da *Tribuna do Paraná* com mais uma imagem assinada por Seto. Desta vez, porém, o humor seria deixado de lado para uma caracterização bem mais grotesca e horripilante da criatura. No dia 4 de julho de 1997, o jornal publica a manchete “Chupacabras passeava na estrada”.

Na hora de compor o desenho, o artista, que também atuava como quadrinista, desenvolve uma narrativa em três quadros. Tratava-se de uma dramatização visual do relato de dois motoristas de uma empresa de viação paranaense que avistaram o chupacabra em uma estrada próxima do município de Irati, no Paraná. O animal foi descrito pelas testemunhas como um “monstro”,

“corcunda, peludo, cabeça de rato, unhas gigantes e olhos do tamanho de uma bola de pingue-pongue”. O texto da capa complementava que aquela era uma “coisa de outro mundo” (TRIBUNA DO PARANÁ, 1997).

O conceito de dramatização parece adequado para a discussão do episódio, pois se trata de uma estratégia narrativa recorrente no noticiário sensacionalista. O drama, afirma Angrimani (1995) é sempre presente na prática de relatar um fato no Jornalismo, mas o excesso de emoção é o que caracterizaria esse tipo de produção. “A apresentação deve ser chocante, exigindo o envolvimento emocional do público” (p. 41). Observe a seguir:

Figura 33 – Capa do jornal Tribuna do Paraná de 4 de julho de 1997, com ilustração de Claudio Seto retratando caso de motoristas que avistaram o chupacabras no Paraná.



Fonte: Tribuna do Paraná (1997).

Na figura 33, os quadros são parte da percepção do que ocorreu. A narrativa começa com a chamada “Motoristas de ônibus levam baita susto”, que estimulam uma empatia no relato, como se desafiasse a noção de objetividade. Segundo, Motta, isso se dá porque produções como essa capa da *Tribuna do Paraná* “ora tende para o narrativo, ora utiliza figuras e outros recursos de linguagem para incitar emoções, ironias e fantasias que nada têm de objetividade” (2006, p. 94).

A ilustração parece seguir as descrições dos testemunhos apresentados pelo jornal. Por isso, a caracterização como imagem jornalística permanece. A peculiaridade é o fato de ser uma produção sensacional, que reverbera um imaginário da zona crepuscular. Dentre as representações visuais do chupacabra no jornal, essa seja a capa que melhor caracterize a materialização de uma experiência fantástica no cotidiano.

Isso se deve justamente pelo fato de que a cena ocupa um espaço de destaque no noticiário. Há claras tentativas de o ilustrador recriar “efeitos de real” que possam ser identificados pelo espectador, como o uniforme dos motoristas e os traços do

ônibus, cuja placa o descreve como vindo para a direção de Curitiba – um detalhe, mas que ajuda na construção de um sentido cotidiano à imagem.

Na parte interna da matéria, na página 8, não há imagem alguma. Só o texto noticioso, que afirma que o episódio com os dois motoristas teria ocorrido mais de três meses antes. Com o aumento do interesse público pelo chupacabra, com os ataques aos animais de Campina Grande do Sul, as duas testemunhas teriam criado coragem para contar o que aconteceu e encontrar pessoas que acreditassem em seus relatos (TRIBUNA DO PARANÁ, 1997).

Alguns dias depois, o tema volta às capas da *Tribuna do Paraná* com uma fotografia de um ataque que teria ocorrido no interior do estado. Em 9 de julho de 1997, a manchete “Chupacabras ataca no norte do Paraná” reforça a ideia de que o monstro continuava muito próximo da rotina diária dos paranaenses. Observe a figura 34, abaixo:

Figura 34 – Capa do jornal *Tribuna do Paraná* de 9 de julho de 1997.



Fonte: *Tribuna do Paraná* (1997).

A presença da foto de uma ovelha, que teria perdido apenas uma orelha nos ataques, indica um tratamento realista dado à informação. O animal é descrito como um “misterioso bicho”. A característica monstruosa da capa anterior foi deixada de lado para que o foco fosse inteiramente dado às consequências de sua aparição em algumas fazendas dos municípios de Cambira, Nova Esperança e Mandaguari.

A fotografia aqui parece bem mais realista do que a ilustração da figura 33 por representar mais analogicamente o mundo visual (AUMONT, 2012). A pobre ovelha

da capa, que teria perdido uma orelha, funciona quase como uma evidência – “não manipulada”, – de que, de fato, existe um predador atacando animais indefesos por todo o estado. Como afirma Barthes, no ensaio “A Mensagem Fotográfica”, elementos como o título da manchete, as legendas e próprio jornal enquanto veículo de representação do cotidiano, reforçariam a analogia daquela fotografia com uma concretude diária.

A última capa a tratar da presença do chupacabra no jornal *Tribuna do Paraná* entre junho e julho de 1997 retorna ao humor, com o título “‘Chupa-vaca’ existe. É ele!”. A manchete foi publicada o dia 19 de julho e mostrava a prisão de um homem que teria sido apelidado de “chupa-vaca” em referência ao predador de animais de fazendas, depois de “esquartejar a vaquinha leiteira do vizinho” (TRIBUNA DO PARANÁ, 1997).

Figura 35 – Capa do jornal *Tribuna do Paraná* de 19 de julho de 1997.



Fonte: *Tribuna do Paraná* (1997).

Aqui o jornal apresenta uma representação bastante complexa de sentidos. Ao mesmo tempo em que brinca com os ataques à vaca protagonizados pelo personagem que estampa a principal foto da capa, também há uma tentativa de dar materialidade ao fato – mostrando o pacote de carne que foi resultado do “esquartejamento da

vaquinha leiteira”. Ao lado, uma chamada sobre um casal que torturava os seis filhos pesa sobre a representação bem-humorada do caso.

Para Motta, “o efeito de comicidade retira do relato qualquer insinuação fantasmática, desnuda o mistério” (2006, p. 151). Em outras palavras, fazer graça com o chupacabra é, também, negá-lo enquanto cotidianidade. Apesar disso, o imaginário da criatura continua vivo no estado.

O pesquisador e ufólogo Carlos Alberto Machado se tornou uma referência em sua área justamente por investigar os ataques aos animais no Paraná em 1997. O resultado de seu trabalho está no livro *Olhos de dragão: reflexões para uma nova realidade*, publicado originalmente em 2001. O texto acabou se tornando bastante referenciado por pessoas que discutem fatos insólitos.

Em 2017, Machado participou de um podcast chamado *República do Medo*⁹⁰. No programa, discutiu como o caso é importante para o estado e repercutiu as informações do estranho animal como se fossem parte de uma história concreta do que ocorreu. Para os ouvintes, o episódio – cheio de estranhas coincidências narradas pelo ufólogo – não deixava dúvidas de que aquele era um elemento fantástico no cotidiano. Materializada diretamente da zona crepuscular.

6.4 Entre o fato e fantasia

Enquanto um espaço conceitual e abstrato, a zona crepuscular é a área do imaginário que abriga as interações entre o cotidiano e o fantástico. Quando fechamos os olhos e imaginamos, na rua em frente à nossa casa, o filho do demônio ou um alienígena que ataca cabras, essas imagens se formam nesse ambiente de crepúsculo, como se fosse uma trama de um episódio de *Além da Imaginação*.

Nessa projeção imaginal, mesclamos o cenário da rua que conhecemos com o que pensamos ser tais criaturas. Para dar uma aparência a elas, recorremos à cultura, captando referências em filmes e informações que consumimos da mídia. Ali, próximo da calçada, a ficção fantástica se mistura à cotidianidade.

Na nossa própria subjetividade, sabemos diferenciar o que imaginamos do que é parte concreta do cotidiano⁹¹, pois vivenciamos essa concretude diariamente.

⁹⁰ Disponível em: <<http://republicadomedo.com.br/chupacabras-e-os-olhos-de-dragao/>>. Acesso em 5 de setembro de 2019.

⁹¹ As exceções provavelmente passariam por questões de outras áreas do conhecimento, como a Psicologia e a Psiquiatria. Evidentemente, não temos nenhuma intenção de misturar um conceito teórico como a zona crepuscular com discussões de saúde mental por falta de espaço e domínio da

Quando essas imagens projetadas na zona crepuscular são materializadas e apresentadas como representações do dia a dia em jornais, hesitamos sem saber se o que está diante dos nossos olhos é um fato ou uma invenção. Afinal, o bebê-diabo e o chupacabra simplesmente não integram nossa vida diária.

Mesmo assim, os jornais *Notícias Populares* e *Tribuna do Paraná* os materializaram como se fossem registros da cotidianidade. Se nosso objetivo nesta tese é mapear de que forma essas visualidades foram parar nesse limiar entre o dia a dia e o fantástico, a zona crepuscular entra como um conceito instrumental, proposto para entender essas imagens – em sua origem e função –, apresentadas como representações de fatos que concretamente ocorreram na sociedade.

Os dois casos analisados neste capítulo mostram, entre outras coisas, o caminho dessa materialização das interações cotidianas e fantásticas. Ao apresentar esse percurso, que entendemos como um processo de mediação, alcançamos nosso objetivo de propor um mapa do trajeto feito pelas imagens nessa área de contato do imaginário até a chegada da publicação no receptor. Da zona crepuscular, em que são criadas sob influência de diferentes produções culturais e fatos do mundo em que vivemos, o bebê-diabo e o chupacabra se tornam visibilidades do cotidiano representados pelos jornais. Observe o quadro na figura 36, a seguir:

área. A ideia é que o conceito sirva, inicialmente, apenas para entender materializações fantásticas em narrativas sobre o cotidiano, como o Jornalismo.

Figura 36 – Quadro com o mapa que mostra como imagens materializam elementos do fantástico no cotidiano.



Fonte: Autoria própria (2019).

Para traçar esse mapa, foi preciso percorrer o caminho inverso nas análises das imagens publicadas na imprensa. Nessa investigação, passamos pelo gênero de um produto de comunicação midiática. Tanto o *Notícias Populares* quanto a *Tribuna do Paraná* são exemplares de um noticiário do tipo sensacionalista, que dá um tratamento sensacional aos fatos do cotidiano (ANGRIMANI, 1995), ampliando aspectos dramáticos e inventando casos que possam atrair mais leitores.

Jornais sensacionalistas não se furtam a inventar detalhes e até notícias inteiras para atrair a atenção dos leitores. Na redação, abusam do humor e da violência, dando enquadramentos próprios às notícias – que se afastam da objetividade do relato jornalístico pregado pelos manuais da profissão (PINTO, 2009). Ao mesmo tempo, tais veículos continuam publicando fatos do cotidiano e são consumidos como fontes de informação.

Nossa mediação com a mensagem enviada pelo emissor também é afetada por questões sociais, políticas e culturais. Tanto o crescente consumo de produtos midiáticos internacionais na década de 1970 quanto uma redefinição da cultura popular brasileira na metade dos anos 1990 interferiram nos casos analisados neste capítulo.

Depois de publicadas, essas imagens jornalísticas deixam rastros de como ocorreu o contato entre o cotidiano e o fantástico no nosso imaginário. Como no exemplo do monstro que imaginamos estar na rua em frente à nossa casa, essas representações mostram o chupacabra e o bebê-diabo lidando com objetos, vestimentas e cenários do mundo em que vivemos. Esses índices, que dialogam com o que Barthes chama de “efeitos de real” (1972), são apontamentos que nos ajudam a entender aquela imagem como oriunda da zona crepuscular.

Nosso problema de pesquisa se propôs a buscar uma maneira de entender essas imagens que representam um cotidiano de circunstâncias fantásticas no Jornalismo. Descobrimos, logo no capítulo 2, que tratá-las como “reais” ou não pode levantar mais questões do que respostas. Por isso, a adoção da ideia de cotidianidade com base na obra de Michel de Certeau (1994). O autor diz que a sociedade é construída diariamente, por meio de estratégias e táticas que são feitas por sujeitos ordinários – nós mesmos – que tem autonomia para lidar com o que lhe é dado em suas rotinas.

“Imagens como as do bebê-diabo e do chupacabra seriam representações concretas do cotidiano?” é uma das questões que podemos levantar a partir desse conceito apropriado da obra de Certeau. A resposta mais breve encontrada nesta tese seria “não”. Afinal essas visualidades não fazem parte da nossa vivência. Pelo menos não até que apareçam nos jornais e comecem a alterar nossas rotinas, afetando nossas escolhas e nos dando medo.

Ao mesmo tempo, elas são representadas como parte da cotidianidade por serem publicadas em um jornal. Há depoimentos que efetivamente afirmam que os casos podem ter acontecido, enquanto suas descrições parecem se originar num imaginário típico da ficção fantástica. O conceito da zona crepuscular, novamente, nos aponta que essas visualidades são, na verdade, produções que habitam um linear entre o nosso mundo e o mundo da imaginação – alimentado pela literatura, pelo cinema e pelo folclore, entre outras formas de relações culturais.

No capítulo 7, em que apresentamos as considerações finais deste trabalho, vamos também expandir esse instrumento teórico da zona crepuscular. Isso porque acreditamos no seu potencial como chave de compreensão para outras formas de representação da cotidianidade que dialogam com o fantástico, dentre as quais a própria historiografia – que frequentemente se apropria de narrativas de monstros e relatos fantasiosos. Antes disso, porém, vamos debater como o tema das *fake news* se relaciona com nosso objeto de pesquisa.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns dias antes do primeiro turno das eleições brasileiras para presidente da República, em 2018, começou a circular um vídeo que vinculava o candidato Fernando Haddad, do Partido dos Trabalhadores (PT), à entrega de mamadeiras com bicos de borracha no formato de pênis em creches municipais de São Paulo. A montagem, que foi postada pela primeira vez por um usuário do Facebook em 25 de setembro daquele ano, afirmava que o objeto era usado “com a desculpa de combater a homofobia” e fazia parte do chamado “kit gay” (ESTADÃO VERIFICA, 2018).

A gravação tinha menos de um minuto e não trazia qualquer comprovação da veracidade das afirmações do narrador. A única “evidência” apresentada para o espectador era a própria mamadeira (figura 37), que profissionais de checagem de notícias como Gilmar Lopes, do site E-Farsas⁹², descobriram ser um item comum em lojas de produtos eróticos. Na época, o objeto podia ser facilmente adquirido em sites de compra como o Mercado Livre⁹³ (LOPES, 2018).

Figura 37 – Imagens do vídeo que alegava que a “mamadeira de piroca” havia sido distribuída nas creches e escolas municipais de São Paulo como forma de combate à homofobia.



Fonte: LOPES (2018).

⁹² Disponível em: <<http://www.e-farsas.com>>. Acesso em 7 de setembro de 2019.

⁹³ O Mercado Livre é um site de compra e venda pela internet, que pode ser acessado por qualquer usuário para estabelecer relações comerciais com lojas e outros usuários.

Embora crie alegações falsas, o vídeo da “mamadeira de piroca”, como ficou popularmente conhecido, foi visto mais de 3 milhões de vezes em 48 horas (ARDUINO; MORAES, 2019). Tornou-se uma ferramenta para a campanha política de difamação de Haddad. Não por acaso, a montagem havia sido realizada por um apoiador de um dos candidatos opositores. Depois de mostrar o objeto e garantir que aquilo fazia parte de um plano do PT para acabar com a homofobia, o narrador recomenda voto a Jair Bolsonaro, do Partido Social Liberal (PSL) – que acabou vencendo o pleito e se tornou 38º Presidente do Brasil.

A disputa entre Haddad e Bolsonaro, os dois candidatos à presidência que foram para o segundo turno nas eleições de 2018, foi pautada pela presença de notícias falsas, mais conhecidas como *fake news*. Um levantamento feito por repórteres do jornal *O Estado de São Paulo* mostra que entre 16 de agosto e 1º de outubro daquele ano (uma semana antes das eleições do primeiro turno), “pelo menos um boato relacionado aos presidentiáveis esteve entre os dez termos que mais cresceram em buscas no Google por semana” (PEREIRA; TOLEDO; MONNERAT, 2018).

O candidato do PSL, que venceu a disputa eleitoral, era o que mais tinha notícias falsas ligadas ao seu nome (*id.*). Uma reportagem do portal de notícias *El País* relatou que, no mesmo período, grupos de pessoas na plataforma de troca de mensagens instantâneas *Whatsapp* criaram cerca de 1 mil *fake news* por dia favoráveis a Bolsonaro (BENITES, 2018). Muitas atacando o rival no segundo turno.

Um projeto de Haddad não implantado de 2011, período em que foi Ministro da Educação da então presidente Dilma Rousseff, que previa a formação de professores para lidarem com o tema da diversidade de gênero nas escolas foi distorcido para virar uma proposta para “sexualizar as crianças” (GASPAR, 2019). O candidato também foi acusado de criar um projeto de lei que permitiria a pedofilia (*id.*). Adélio Bispo de Oliveira, o homem que esfaqueou Jair Bolsonaro em uma cidade do interior de Minas Gerais⁹⁴ cerca de um mês antes do primeiro turno, foi falsamente vinculado ao Partido dos Trabalhadores (*ibid.*).

⁹⁴ No dia 6 de setembro de 2018, o candidato Jair Bolsonaro, do PSL, estava cumprindo uma agenda de campanha em Juiz de Fora, em Minas Gerais, e caminhava entre uma multidão de apoiadores quando foi esfaqueado por Adélio Bispo de Oliveira. O político, que tinha uma atuação como deputado, foi submetido a uma série de cirurgias e se ausentou nos debates da TV e suspendeu a campanha de rua. Depois do atentado, as intenções de voto a Bolsonaro dispararam. Oliveira, que está preso, confessou o crime e afirmou que havia agido sozinho, “a mando de Deus” (TAVARES, 2019).

Não é possível afirmar que Bolsonaro deve a cadeira de presidente do Brasil apenas às *fake news*, mas sua campanha certamente foi beneficiada pela propagação de informações inventadas. Uma pesquisa divulgada pela *Folha de S. Paulo* em 2 de novembro de 2018 indicava que 89,77% dos eleitores do candidato do PSL expostos a uma ou mais notícias falsas “acreditavam que os fatos eram verdade” (PASQUINI, 2018).

Ouvido pela notícia que divulgou os dados, o coordenador de campanhas Diego Casaes, representante da organização responsável pelo levantamento, avaliou na ocasião que “as *fake news* devem ter tido uma influência muito grande no resultado das eleições, porque as histórias tiveram alcance absurdo” (CASAES *apud*. PASQUINI, 2018). O entrevistado deu como exemplo uma informação que denunciava falsamente fraudes em urnas eletrônicas para dar mais votos a Haddad e que “alcançou 16 milhões de pessoas nas redes sociais 48 horas após o primeiro turno” (*id.*). Dos eleitores que responderam à pesquisa, 93,1% tinham visto a notícia sobre o tema e 74% disseram acreditar nelas.

Fake news são informações falsas que se apropriam da forma de notícias jornalísticas e podem ser publicadas em portais que aparentam serem noticiosos com intenção de enganar o público (TANDOC JR.; LIM; LING, 2017). Não são fenômenos recentes na cultura midiática – o caso do monstro do Lago Ness, dos homens-morcegos na lua e das fadas de Cottingley, vistos ao longo deste trabalho, estão aí como exemplos para mostrar que se trata de uma questão com dimensão históricas.

Embora as materializações fantásticas do cotidiano possam ser associadas ao conceito de *fake news*, o tema aparece apenas no fim deste trabalho por acreditarmos que o termo carrega um sentido diferente dos casos analisados nesta tese. Trata-se de uma discussão com muitas implicações na atual conjuntura político-social do mundo moderno e que depende muito do papel das mídias sociais – mediação que implica um tipo diferente de relacionamento da sociedade com a informação do que o jornalismo fantástico-informativo.

De acordo com Edson Tandoc Jr., Zheng Wei Lim e Richard Ling (2017), serviços como o *YouTube*⁹⁵, o *Twitter*⁹⁶ e o *Facebook*⁹⁷ possibilitaram uma transformação no processo de mediação tradicional. O papel do receptor se tornou ainda mais participativo e dinâmico, frequentemente ocupando lugares da emissão na hora de transmitir a mensagem. “Por meio de contas de redes sociais, usuários podem postar informações, fotos, vídeos e narrativas sobre eventos noticiáveis como testemunhas e em primeira mão”⁹⁸ (p. 3).

Essas ferramentas de mídias sociais viraram uma parte importante da construção da cotidianidade (SHIRKY, 2011). Com os usuários ocupando o papel de emissores, a maneira de se entender o que era uma notícia mudou (TANDOC JR.; LIM; LING, 2017). Qualquer banalidade do cotidiano que rendesse cliques e leituras poderia ser atraente para os veículos noticiosos, como uma frase de 140 caracteres de um político no Twitter ou um cantor famoso atravessando uma rua do Leblon, no Rio de Janeiro. Quando os jornais não publicam tais informações, os usuários das redes sociais o fazem.

Enquanto facilitadores na produção e transmissão de conteúdo, as mídias sociais acabaram transformando o modo como lidamos com a informação na vida diária. Segundo Tandoc Jr., Lim e Ling, um jornal pode publicar uma reportagem com base em fatos, mas o texto nos atinge em nossas contas nas redes sociais com a mesma intensidade que outros conteúdos gerados por pessoas ordinárias. Isso porque, para os autores,

os usuários de mídias sociais precisam navegar por muitas informações compartilhadas por múltiplas fontes, que podem ser percebidas como um conjunto de camadas com vários níveis de proximidade com o leitor. Receber informações por fontes sociais mais próximas pode legitimar a veracidade da informação que é compartilhada pelas redes sociais. No entanto, usuários raramente verificam as informações que eles compartilham⁹⁹ (TANDOC JR.; LIM; LING, 2017, p. 3).

⁹⁵ O YouTube é uma das principais plataformas de envio e consumo de vídeos do mundo. Pode ser acessado por qualquer usuário, que cumpre o papel de emissor e receptor na ferramenta.

⁹⁶ O Twitter é um micro-blog em que os usuários produzem os próprios conteúdos, com postagens que podem ter até 280 caracteres.

⁹⁷ O Facebook é uma rede social de compartilhamento de imagens e mensagens. Como no Twitter, os usuários podem produzir e consumir os próprios conteúdos e se organizar em grupos.

⁹⁸ “*Through their social media accounts, users can post information, photos, videos, and narratives about newsworthy events they witness first-hand*” (TANDOC JR.; LIM; LING, 2017, p. 3).

⁹⁹ “*Social media users, therefore, have to navigate through a multitude of information shared by multiple sources, which can be perceived as a set of layers with various levels of proximity to the reader. Receiving information from socially proximate sources can help to legitimate the veracity of information*”

Se um vídeo como o da “mamadeira de piroca” é transmitido por uma fonte de informação próxima, como um parente que sempre nos dá bons conselhos na vida, a possibilidade de o conteúdo nos parecer um registro da cotidianidade é grande. Mesmo que o fato não faça parte da vida diária. É o que mostram os dados publicados pela *Folha de S. Paulo* que comentamos acima.

Um ponto de distanciamento entre as materializações do fantástico no cotidiano vistas ao longo deste trabalho e as notícias falsas da atual conjuntura política e social é o fato de que o primeiro é um fenômeno concreto, a segunda ainda é uma expressão com um sentido em disputa. Além de ser um sinônimo de informações distorcidas e/ou inventadas, o termo também “já serviu ao discurso de líderes autoritários em pelo menos 15 países. Na maioria das vezes, apareceu imerso em discursos que buscavam limitar a liberdade de imprensa” (RESENDE, 2017). Ou seja, o termo se refere a um adjetivo para desqualificar o trabalho de jornalistas e para descrever boatos publicados com a aparência de uma informação jornalística sobre o cotidiano.

A expressão “*Fake news*” foi selecionada como a palavra de 2017 pelo Dicionário Britânico Collins, que escolhe os termos mais importantes de cada ano. O motivo para a seleção foi justamente o fato de o presidente dos Estados Unidos Donald Trump usá-la para desmerecer o trabalho de jornais que publicavam notícias negativas sobre sua campanha em 2016. Isso fez com que as menções a ela aumentassem 365% no ano seguinte (BBC, 2017).

Apesar de existir um distanciamento com o objeto de análise desta pesquisa, a questão das *fake news* ainda pode ser vista como uma dimensão da zona crepuscular a ser investigada por outros trabalhos. Um caso como o da mamadeira erótica associada à campanha de Fernando Haddad à presidência do Brasil levanta questionamentos semelhantes aos de muitos casos vistos nesta tese. Há imagens, oriundas do cotidiano, que ganham contornos fantasiosos como as informações adicionadas pelo narrador – que afirma que o item foi entregue em creches municipais paulistas como parte de uma campanha contra a homofobia.

Como se fossem narrativas fantásticas, nossas relações com as notícias falsas são de desconfiança e hesitação. Esses conteúdos lidam com algum tipo de factualidade, que pode ser distorcida, descontextualizada e/ou inventada nas redes

that is shared on social networks. However, users seldom verify the information that they share (TANDOC JR.; LIM; LING, 2017, p. 3).

sociais (TANDOC JR.; LIM; LING, 2017). É preciso interpretá-los com atenção, para evitar que essas informações inverídicas afetem nossos cotidianos. Afinal, sem o compromisso de ser uma forma de representação do dia a dia, as *fake news* podem ter efeitos drásticos nas nossas estratégias e táticas diárias – como influenciarem na nossa escolha por um presidente.

Em alguma medida, esse debate levanta um alerta para que cuidemos com o que compartilhamos nas redes sociais. Imagens e textos que consumimos de fontes que desconhecemos, devem ser checadas antes de serem repassadas para frente. Só que esse ainda é um hábito que não é muito comum entre os brasileiros (DAYRELL; RIGA; RAMOS, s/d). Um levantamento de 2018 do instituto Ipsos revelou que 62% dos brasileiros acreditam em notícias falsas. A pesquisa ouviu pessoas de 27 países e concluiu que o Brasil é a nação em que mais se acredita em boatos (BASILE, 2018).

Quando mais da metade das pessoas entende um relato inventado ou distorcido como se fosse uma informação da vida diária, estamos diante de uma sociedade que não sabe mais distinguir fatos do cotidiano da ficção. É como se estivéssemos todos vivendo dentro da zona crepuscular, em uma das narrativas de um episódio de *Além da Imaginação*.

Presente no fim do capítulo 6, nosso mapa que mostra o caminho da materialização do fantástico no cotidiano pode ser um instrumento que auxilie a nos desvencilhar das *fake news*. A ferramenta pode nos ajudar a analisar a origem de certas informações falsas, de modo que revele se o conteúdo que consumimos tem origem em um imaginário povoado pela ficção ou se trata de uma notícia da cotidianidade. O quadro da figura 36, que está presente na página 146, também pode servir como caminho para novas pesquisas que se aventurarem a debater a relação da sociedade contemporânea com os boatos que se passam por relatos do dia a dia.

7.1 A zona crepuscular em outras formas de representação da cotidianidade

Nosso objetivo nesta tese foi mapear como determinadas imagens materializam elementos do fantástico em narrativas do cotidiano no Jornalismo. Para isso, propomos um instrumento teórico chamado zona crepuscular, que nos ajuda a entender esse caminho feito pelas representações visuais. O termo refere-se a um espaço abstrato do imaginário, em que a ficção fantástica interage com a cotidianidade. Dali, saem as fotos e ilustrações que povoam os veículos discutidos ao

longo do trabalho – a maior parte deles formada por representante do gênero noticioso sensacionalista.

O mapa que propomos para a compreensão de como se formam essas visualidades fantásticas no cotidiano não é uma exclusividade do jornalismo fantástico-informativo. Como vimos no início destas considerações finais, o debate sobre as *fake news* – que estão em alta na sociedade contemporânea especialmente por causa da política eleitoral – também pode se beneficiar do mapeamento e da metodologia que apresentamos no capítulo 6.

Além disso, acreditamos que o caminho da materialização de imagens da zona crepuscular também possa ser adotado para investigar outras formas de narrativas do cotidiano, além do próprio Jornalismo. Isso porque registros científicos, livros de história e relatos de cunho religioso, entre outras produções culturais, também podem apresentar um diálogo da vida diária com elementos da ficção fantástica.

Tomemos como exemplo uma fonte histórica como o tratado *On Monsters and Marvels*, escrito por um cirurgião-barbeiro de Paris chamado Ambroise Paré, publicados em coletâneas médicas europeias na segunda metade do século XVI (PALLISTER, 1983). A obra é um bestiário – uma espécie de enciclopédia de bestas – que “revolucionou o campo da monstruosidade no Renascimento” (PRIORE, 2000, p. 595), pois o autor catalogava criaturas avistadas por viajantes com uma metodologia – separando as estranhas das fantásticas em “monstros” e “maravilhas”.

Paré acredita que o monstro era, na verdade, um “desvio” do curso natural da natureza. Um ser que iria além da ordinariedade do cotidiano. Para a historiadora Mary del Priore, há no texto do cirurgião francês uma equivalência entre o raro e o monstruoso.

Ora, o raro podia ser tanto o que acontecia esporadicamente como o que fosse singular: assim, a virtude de um ímã é rara, mesmo que ela jamais deixe de se manifestar. Assim também o curso natural das coisas é ao mesmo tempo o comum, o que acontece habitualmente e, mais especificamente, aquilo que se conforma à ordem da natureza (PRIORE, 2000, p. 614).

O curso natural das coisas permite a diferença. O monstro é uma diferença acentuada, um ponto fora da curva que se destaca. Existe como um “inquietante”, aos moldes do que conceitua Freud (2010). A categorização de Paré permitia categorizar como monstruoso qualquer homem que tenha algum tipo de deformidade visível do

que é percebido pelo universo contextual do próprio autor. Observe as imagens da figura 38, a seguir:

Figura 38 - Imagens de Paré retratam um hermafrodita, à esquerda, e uma criança com má formação, à direita. Ambos são chamados pelo cirurgião de monstros.



Fonte: PARÉ (1983, pp. 28 - 35).

Nas duas ilustrações, podemos perceber como o “monstro” é uma ideia bem específica no tratado de Paré. O autor usa a primeira imagem para explicar como um hermafrodita pode ser caracterizado como “homem-e-mulher” ou “mulher-e-homem”, a depender das características físicas apresentadas no corpo humano.

A segunda imagem mostra um menino de nove anos, cuja história Paré ouviu em meados de 1573. O autor descreve o jovem: “este monstro tinha apenas dois dedos na mão direita. O braço estava bem formado do ombro ao cotovelo, mas deformado do cotovelo aos dedos”¹⁰⁰ (PARÉ, 1983, p. 33).

Para Paré, as maravilhas, por outro lado, eram “coisas que acontecem completamente contrárias à natureza, como uma mulher que dá a luz a uma serpente ou a um cachorro”¹⁰¹ (PARÉ, 1983, p. 3). Estão mais próximos, nesse sentido, de um

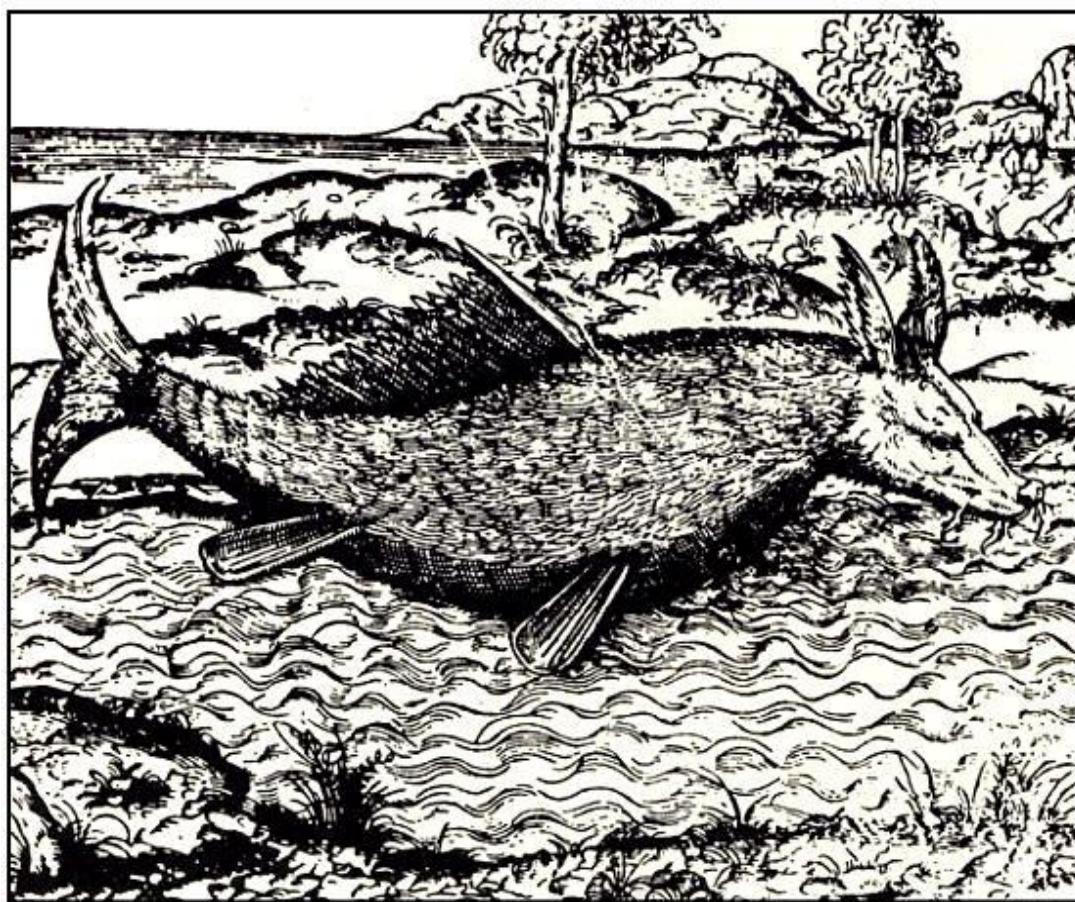
¹⁰⁰ “This monsters had only two fingers on its right hand, and the arm was rather well-formed from the shoulder to the elbow, but from the elbow to the two fingers [it] was very deformed” (PARÉ, 1983, p. 33).

¹⁰¹ “Marvels are things wich happen that are completely against Nature as when a woman will give birth to a serpent, or to a dog” (PARÉ, 1983, p. 3).

ser fantástico, nos moldes das descrições de Todorov (2014). Um relato ou uma imagem desse tipo de ser vivo nos levaria a uma hesitação sobre sua existência.

Um dos exemplos dados pelo autor do século XVI como uma maravilha em *On Monsters and Marvels* é Hoga, uma criatura marinha “tão grande quanto uma foca”. O animal, supostamente, era avistado em Themistitan, na região onde hoje fica o México, no século XVI. Chegou a ser referenciado em outras obras clássicas, como o tratado *Cosmografia*, do Frei André Thevet (PARÉ, 1983, p. 121).

Figura 39 - Retrato de Hoga, um monstro marinho registrado por Ambroise Paré no século XVI.



Fonte: PARÉ (1983, p. 122).

A ilustração de Hoga nos parece fantástica porque sabemos que ela não é um fato do nosso cotidiano. Tal animal nunca existiu (PALLISTER, 1983), apesar do que afirmavam os navegantes europeus do século XVI. Como entender uma imagem dessas? Historicamente ela é apenas mentirosa ou faz parte de um imaginário cultural e fantástico do período? Parece-nos que a segunda opção está mais próxima dos casos que analisamos neste trabalho.

A imagem de Hoga não é tão diferente assim das ilustrações do bebê-diabo no *Notícias Populares* e do chupacabra na *Tribuna do Paraná*. Há referências de materialidade e “efeitos de real” na imagem, como as vegetações e o cenário onde está a maravilha. A própria criatura usa de traços realistas, em que a cabeça e partes do corpo nos remetem a outros animais. É possível, inclusive, especular como todos esses elementos se misturaram na zona crepuscular e deram origem à ilustração de Pará.

Na investigação de um caso como esse, nosso caminho metodológico apresentado no capítulo 6 pode ser muito útil para perceber a origem de imagens fantasiosas. Além das maravilhas de Pará, poderíamos aplicar o modelo de pesquisa a outras formas narrativas que registraram a existência de seres fantasiosos na cotidianidade. O conceito de zona crepuscular pode servir a pesquisadores que se interessem em analisar a presença de espíritos em fotografias, casos policiais de assassinatos com explicações sobrenaturais e testemunhos de abdução alienígena, entre outras situações de limite da vida diária.

Aqui investigamos apenas circunstâncias que envolvessem imagem, mas o discurso textual também pode ser objeto de interesse de pesquisadores. Para cada alteração de área em que o mapa de como se materializam as experiências de contato do fantástico com o cotidiano, no entanto, seria preciso rever as relações de mediação. Ao se observar o gênero de produção, o contexto e o próprio produto do bestiário de Pará, certamente estaríamos diante de um trabalho bem diferente do que o que propomos ao analisar a presença do bebê-diabo no *Notícias Populares* e do chupacabra na *Tribuna do Paraná*.

Por isso, acreditamos que as possibilidades de pesquisa envolvendo a zona crepuscular estão apenas dando seus primeiros passos nesta tese. Há um universo inteiro a ser explorado quando pensamos na relação entre o dia a dia e a ficção fantástica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luis Fernando Silveira. **Fragmentos de um discurso biográfico: poéticas, políticas e devorações do biografema na comunicação contemporânea**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018 [dissertação].

ANAZ, Sílvio ; AGUIAR, G. ; LEMOS, L. ; FREIRE, N. ; COSTA, E. . Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. **Revista Nexi**, v. 1, p. 5-5, 2014.

ANGRIMANI, Danilo. **Espreme que sai sangue. Um estudo do sensacionalismo na imprensa**. São Paulo: Summus, 1995. ´

ARAÚJO, Carlos Alberto. A pesquisa Norte-Americana. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz Claudio; FRANÇA, Vera Veiga (Orgs.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

ARDUINO, Luiz Guilherme de Brito; MORAES, Vânia. A transmissão de fakenews como um recurso de propagabilidade durante a campanha eleitoral de 2018. In: **Anais da Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Vitória - ES – 03 a 05/06/2019. Disponível em:<<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2019/resumos/R68-0374-1.pdf>> Acesso em 22 de setembro de 2019.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papyrus Editora, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito: a vida e a obra do Zé do Caixão**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

BARROS, Ana Thaís M. P. Raízes dos estudos do imaginário: teóricos, noções, métodos. In: ARAUJO, Denize C.; CONTRERA, M. S. (Orgs). **Teorias da Imagem e do Imaginário**. Compós, 2014. [online]

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BARTHES, Roland. **A mensagem fotográfica**. In: ADORNO et al. Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, s/d. [versão digital].

BARTHOLOMEW, Robert; RADFORD, Benjamin. **The Martians have landed!: a history of media-driven panics and hoaxes**. North Carolina: McFarland & Company, 2012 [e-book].

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, T. **A Construção Social da Realidade**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

BLUM, Gustavo Glodes, Os conceitos de espaço, território e estado numa perspectiva político-geográfica dos investimentos diretos no estado do Paraná, **Conjuntura Global**, v 3, n 1, 2014, p.28-42.

BUITONI, Dulcilia Schroeder. **Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004.

BURKE, Peter; BRIGGS, Asa. **Uma história social da mídia: de Gutenberg a Internet**. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

CAMPOS JR., Celso de; MOREIRA, Denis; LEPIANI, Giancarlo; Lima, Maik Rene. **Nada mais que a verdade**. A extraordinária história do jornal Notícias Populares. São Paulo: Summus Editorial, 2011.

CANDIDO, A.; GOMES, P. E. S.; PRADO, D. A.; ROSENFELD, A. **A personagem da ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1986. [online]

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Curitiba: Editora UFPR, 2004.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

COSTA, Rosa Maria Dalla; MACHADO, Rafael Costa; SIQUEIRA, Daniele. **Teoria da comunicação na América Latina: da herança cultural à construção de uma identidade própria**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

COTRIM, Marcio. Sociedade e cultura nos anos 1970: vazio cultural e experimentalismo. **Dobras** (Barueri, SP) , v. 3, p. 35-42, 2009.

DAGNINO, Renato. **Um Debate sobre a Tecnociência: neutralidade da ciência e determinismo tecnológico**, Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

DAWKINS, Richard. **A magia da realidade: como sabemos o que é verdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DOMÈNECH, Josep M. Català. **A forma do real: introdução aos estudos visuais**. São Paulo: Summus, 2011.

DUARTE JR., João Francisco. **O Que é Realidade?** São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIEFEL, 2004.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

FARACO, Carlos Alberto. Tecnologia e Linguagem. In: **Revista Tecnologia e Interação**. Curitiba: CEFET-PR, 1998.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1999. [online]

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: **Obras completas – Volume 14**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

GAIMAN, Neil. Foreword. In: **Dimensions Behind the Twilight Zone**. A backstage tribute to television's groundbreaking series. Toronto: ECW Press, 2007.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide - para uma teoria marxista do jornalismo**. Porto Alegre, Tchê, 1987.

GIARD, Luce. **História de uma pesquisa**. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência e terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GIOVANNINI, Giovanni. **Evolução na Comunicação: do sílex ao silício**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

GOMBRICH, Ernst H.. **Arte e Ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMBRICH, Ernst H.. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GONZATTI, Christian. **Bicha, a senhora é performática mesmo: sentidos queer nas redes digitais do jornalismo pop**. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2017 [dissertação].

GOODMAN, Mathew. **The Sun and the moon: the remarkable true account of hoaxers, showmen, dueling journalists, and lunar man-bats in nineteenth-century.** New York: Basic Books, 2008.

HANLEY, Richard. "Where is the Twilight Zone?". In: CARROL, Noël e HUNTER, Lester H. (orgs.) **Philosophy in The Twilight Zone.** Oxford, Massachusetts, EUA: Wiley-Blackwell, 2009.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: o breve século XX.** São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

HUNT, Lester. "And Now, Rod Serling, the Creator of The Twilight Zone: The Author as Auteur". In: CARROL, Noël e HUNTER, Lester H. (orgs.) **Philosophy in The Twilight Zone.** Oxford, Massachusetts, EUA: Wiley-Blackwell, 2009.

ISER, Wolfgang. "O Fictício e o Imaginário". In: **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser.** ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise de Imagem.** Lisboa: Ed. 70, 2007.

KING, Stephen. **Dança Macabra: O fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo.** São Paulo: Geração Editorial, 2003.

KUEHL, Jerome. Prologue: Nothing New under the Sun—Or on Film. In: MILLER, Cynthia (ed.). **Too bold for the box office : the mockumentary from big screen to small.** Plymouth: Scarecrow Press, 2012.

LAPLANTINE, Francois; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário.** São Paulo: Brasiliense, 1996 [online].

LEVI, Giovanni. Sobre micro-história. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas.** São Paulo: UNESP, 1992.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular: uma teoria da fotografia.** São Paulo: Gustavo Gil, 2015.

MACHADO, Carlos Alberto. **Olhos de dragão: reflexões para uma nova realidade.** Curitiba: Rede Brasileira de Pesquisas Ufológicas, 2001. [online]

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Famecos,** Porto Alegre, n.15, p. 74-81, 2001.

MARCONDES FILHO, Ciro. O capital da notícia. São Paulo: Conselho Editorial, 1989.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine.** Campinas, SP : 2006 [dissertação].

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton (org). **Sujeito, o lado oculto do receptor.** São Paulo: Braziliense, 2002.

MARTINS, Maura. **Novos efeitos de real no jornalismo televisivo: Reconfigurações estéticas e narrativas a partir da ubiquidade das máquinas de visibilidade.** Covilhã: Universidade da Beira do Interior, 2017.

MATHEUS, Leticia Cantarela. **Narrativas do Medo: o jornalismo de sensações além do sensacionalismo.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 1964.

MILLER, Cynthia (ed.). **Too bold for the box office: the mockumentary from big screen to small.** Plymouth: Scarecrow Press, 2012.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Notícias do Fantástico.** São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo.** Séculos XII - XX. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A Música Popular Brasileira (MPB) nos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular**, Cidade do México, abril de 2002.

NICKELL, Joe; RADFORD, Benjamin. **Lake monster mysteries: investigating the world's most elusive creatures.** Lexington: The University Press of Kentucky, 2006. [e-book]

NOBLAT, Ricardo. **A arte de fazer um jornal diário.** São Paulo: Editora Contexto, 2010.

NOGUEIRA, Carlos Roberto. **O diabo no imaginário cristão.** São Paulo: Edusc, 2002.

OLIVEIRA FILHA, Elza Aparecida. Apontamentos sobre a história de dois jornais curitibanos: Gazeta do Povo e O Estado do Paraná. In: **Cadernos da Escola de Comunicação da Unibrasil.** Curitiba, v. 02, 2004.

OWEN, Alex. "Borderland Forms': Arthur Conan Doyle, Albion's Daughters, and the Politics of the Cottingley Fairies." In: **History Workshop**, No. 38 (1994), pp. 48-85.

PALLISTER, Janis L. Introduction. In: PARÉ, Ambroise. **On Monsters and Marvels.** Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

PARÉ, Ambroise. ***On Monsters and Marvels***. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

PINTO, Ana Estela de Souza. **Jornalismo Diário: reflexões, recomendações, dicas e exercícios**. São Paulo: Publifolha, 2009.

PONTE, Cristina. **Para entender as notícias**. Linhas de análise do discurso jornalístico. Florianópolis: Insular, 2005.

PRIORE, Mary Del. **Esquecidos por Deus - Monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII)**. São Paulo: Cia das Letras, 2000. [online]

PRYSTHON, Ângela. **O negócio da tradição. Cultura de massas no Brasil dos anos 90**. Lumina - Juiz de Fora - Facom/UFJF - v.4, n.2, p. 67-80, jul./dez. 2001 v. 5, n. 1, jan./jun. 2002.

RADFORD, Benjamin. ***Tracking the Chupacabra: the vampire beast in fact, fiction, and folklore***. Albuquerque: University of New Mexico, 2011. [e-book]

REIS, Pedro Henrique Baptista. ***The twilight zone, utopia e construção da identidade: em outros mundos seremos outros homens?*** Tese [Doutorado em Comunicação Social] – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, 2014.

RIBEIRO, Alexandre Alvarenga. O conceito sistêmico de viralização em redes sociais na internet. **Nexi**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, São Paulo, PUC-SP, n. 4, jun. 2018.

ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. **Micro-história italiana: modo de uso**. Londrina: Eduel, 2012.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

RÜDIGER, Francisco. A Escola de Frankfurt. In HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (Org.). **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Ed Vozes, 2001, p. 131-150.

SANT'ANA, Raquel. Estrutura de sentimento: reflexões conceituais e metodológicas a partir da análise da "Marcha para Jesus". In: **Marx e o Marxismo 2013: Marx hoje, 130 anos depois**. Rio de Janeiro: UFF, 2013. Disponível em: <<http://www.niepmarx.com.br/MManteriores/MM2013/Trabalhos/Amc501.pdf>>. Acesso em 20 de março de 2016.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova: Da crítica da Geografia à Geografia Crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SCHWARTZ, A. Brad. **Broadcast Hysteria: Orson Welles' War of the Worlds and the art of Fake News**. New York: Hill & Wang, 2015. [e-book]

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo**

conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SHUDSON, Michael. **Descobrimdo a notícia: uma história social dos jornais nos Estados Unidos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

SILVA, Juremir Machado da. **Diferença e descobrimento. O que é o imaginário? A hipótese do excedente de significação**. Porto Alegre: Sulina, 2017.

SKAL, David J. **The Monster Show: A Cultural History of Horror; Revised Edition with a New Afterword**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

SMITH, M.R. Technological Determinism in American Culture. In: M.R. Smith & L. Marx (eds.). **Does Technology Drive History?** Cambridge: The MIT Press, 1994.

SOUSA, Francisco das Chagas de Loiola. Diálogos com Michel de Certeau sobre pesquisa nas ciências humanas. **Revista Crítica Histórica**, ano 2, n. 3, p. 181-194, 2011.

STANCKI, Rodolfo. **Entranhas da imprensa: teoria e prática dos gêneros jornalísticos**. Curitiba: Editora Intersaberes, 2018.

STEPHENS, Mitchell. **História das comunicações: do tantá ao satélite**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

TANDOC JR., E.; LIM, Z. W.; LING, R. Defining "Fake News": A Typology of Scholarly Definitions. In: **Digital Journalism**, 5 (7): 1-17. 2017.

TELOTTE, J.P. "*In the Cinematic Zone of The Twilight Zone.*" **Science Fiction Film and Television 3.1** (2010): 1-18. ProQuest [online]. 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo – Volume II**. A tribo jornalística, uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2005.

VARGAS, M. Prefácio. In: Grinspun, M.P.S.Z. (org.). **Educação Tecnológica – Desafios e Perspectivas**. São Paulo: Cortez, 2001.

VERASZTO, E. V.; SILVA, D.; MIRANDA, N. A.; SIMON, F. O. Tecnologia: buscando uma definição para o conceito. In: **Prisma.com** (Portugual), n. 8, p. 19-46, 2009.

WALTY, Ivete Lara Camargo. **O que é ficção?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

WATTERS, David A. K. *Loch Ness, Special Operations Executive And The First Surgeon In Paradise: Robert Kenneth Wilson (26.1.1899 – 6.6.1969)*. **ANZ J. Surg.** 2007, 77, pp. 1053–1057.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WINANDY, André; WINANDY, Rita. “*The Twilight Zone: Imagination and Reality in Jules Verne’s Strange Journeys*”. *Yale French Studies*, 1969, 43: 97–107.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

YANO, Célio. Morre, aos 64 anos, Claudio Seto, um dos pioneiros do mangá no Brasil. In: **Gazeta do Povo** [Paraná], dia 16 de novembro de 2008. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/morre-aos-64-anos-claudio-seto-um-dos-pioneiros-do-manga-no-brasil-ba49ebj0hgzd4djtl0je2de8e/>>. Acesso em 21 de agosto de 2019.

ZICREE, Marc Scott. *The Twilight Zone Companion*. Nova York: Bantam Books, 1982.

ZINOMAN, Jason. **Shock Value. How a few eccentric outsiders gave us nightmares, conquered Hollywood and invented modern horror**. New York: Penguin Books, 2011 [e-book].

JORNAIS E WEBSITES CONSULTADOS

A HISTÓRIA SEM FIM. In: **Internet Movie Data Base (IMDb)**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0088323/>>. Acesso em 17 de setembro de 2019.

ALÉM DA IMAGINAÇÃO (1985). In: **Internet Movie Data Base (IMDb)**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0088634/>>. Acesso em 10 de setembro de 2017.

ALÉM DA IMAGINAÇÃO (2002). In: **Internet Movie Data Base (IMDb)**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0318252/>>. Acesso em 10 de setembro de 2017.

BAIANA DÁ À LUZ QUADRIGÊMEOS EM SALVADOR; BEBÊS TÊM ENTRE 1,2 KG E 2,2 KG. In: **G1**, dia 4 de janeiro de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2019/01/04/baiana-da-a-luz-quadrigemeos-em-salvador-bebe-mais-pesado-tem-22-kg-e-mais-leve-12-kg.ghtml>>. Acesso em 20 de setembro de 2019.

BASILE, Juliano. Brasileiro é o povo que mais acredita em boatos, aponta pesquisa. In: **Valor Econômico**, dia 8 de outubro de 2018. Disponível em: <<https://valor.globo.com/brasil/noticia/2018/10/08/brasileiro-e-o-povo-que-mais-acredita-em-boatos-aponta-pesquisa.ghtml>>. Acesso em 22 de setembro de 2019.

BENITES, Afonso. A máquina de ‘fake news’ nos grupos a favor de Bolsonaro no WhatsApp. In: **El País**, dia 8 de novembro de 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/26/politica/1537997311_859341.html>. Acesso em 7 de setembro de 2019.

BIZARRO. In: **TecMundo**. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/bizarro>>. Acesso em 25 de julho de 2019.

BUONO, Vinicius. Filhote de cruz-credo: conheça o bebê-diabo do abc paulista. In: **Revista Aventuras na História**, dia 10 de julho de 2019. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/filhote-de-cruz-credo-o-bebe-diabo-do-abc-paulista.phtml>>. Acesso em 22 de setembro de 2019.

CÃES FAMINTOS ATACARAM OVELHAS. In: **Tribuna do Paraná** [Paraná], dia 12 de junho de 1997, p. 2.

CANDELARIA, Fausto. Caetano estaciona carro no Leblon nesta quinta-feira. In: **Terra**, dia 10 de março de 2011. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/gente/caetano-estaciona-carro-no-leblon-nesta-quinta-feira,41d3399ae915a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em 18 de setembro de 2019.

COLUNA Show Business. **Última Hora** [Paraná], dia 2 de fevereiro de 1963, p. 6. [online]

CHUPACABRAS E OS OLHOS DE DRAGÃO. In: **Podcast República do Medo** [Paraná], dia 5 de abril de 2017. Disponível em: <<http://republicadomedo.com.br/chupacabras-e-os-olhos-de-dragao/>>. Acesso em 5 de setembro de 2019. [podcast]

CHUPA-CABRAS ATACA NO NORTE DO PARANÁ. In: **Tribuna do Paraná** [Paraná], dia 9 de julho de 1997, p. 1.

CHUPA-CABRAS PASSEAVA NA ESTRADA. In: **Tribuna do Paraná** [Paraná], 4 de julho de 1997, p. 1.

“CHUPA-VACA” EXISTE. É ELE!. In: **Tribuna do Paraná** [Paraná], 19 de julho de 1997, p. 1.

DAYRELL, Marina; RIGA, Matheus; RAMOS, Pedro. Senso crítico é arma para combater “fake news”. In: **Estadão**, s/d. Disponível em: <<https://infograficos.estadao.com.br/focas/politico-em-construcao/materia/senso-critico-e-arma-para-combater-fake-news>>. Acesso em 22 de setembro de 2019.

DESMAIOS E CONFUSÃO ANUNCIAM “O EXORCISTA”. In: **Diário de Notícias** [Rio de Janeiro], dia 12 de novembro de 1974, p. 1 [online].

ELOI, Arthur. *The Twilight Zone* é renovada para a 2ª temporada. In: **Omelete**, 29 de março de 2019. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/series-tv/the-twilight-zone-renovada-2a-temporada>>. Acesso em 25 de julho de 2019.

ESTADÃO VERIFICA. “Mamadeiras eróticas” não foram distribuídas em creches pelo PT. In: **Estadão**, dia 28 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/blogs/estadao-verifica/mamadeiras-eroticas-nao-foram-distribuidas-em-creches-pelo-pt/>>. Acesso em 7 de setembro de 2019.

ETS “OPERAM” CURITIBANOS. In: **Tribuna do Paraná** [Paraná], dia 5 de maio de 1997, p. 2.

ETS SEQUESTRAM SERES HUMANOS. In: **Tribuna do Paraná** [Paraná], dia 2 de maio de 1997, p. 2.

“FAKE NEWS’ É ELEITA PALAVRA DO ANO E GANHARÁ MENÇÃO EM DICIONÁRIO BRITÂNICO. In: **BBC**, dia 2 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-41843695>>. Acesso em 22 de setembro de 2019.

FURQUIM, Fernanda. “Além da Imaginação” estreia no Netflix. In: **Revista Veja**. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/temporadas/8216-alem-da-imaginacao-8217-estreia-no-netflix/>>. Acesso em 25 de julho de 2019.

GARCIA, Roosevelt. A manchete que mexeu com São Paulo nos anos 70 – o bebê-diabo. In: **Veja São Paulo**, dia 30 de outubro de 2017. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/memoria/a-manchete-que-mexeu-com-sao-paulo-nos-anos-70-o-bebe-diabo/>>. Acesso em 22 de setembro de 2019.

GASPAR, Almudena Barragán. Cinco ‘fake news’ que beneficiaram a candidatura de Bolsonaro. In: **El País**, dia 17 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/18/actualidad/1539847547_146583.html>. Acesso em 22 de setembro de 2019.

HELLER, Harrison. Monstrosity, Horror, and the Blind Spot in Rosemary’s Baby (1968). In: **Critical Mass**, dia 19 de maio de 2015. Disponível em: <<https://thecriticalmassblog.wordpress.com/2015/05/19/monstrosity-horror-and-the-blind-spot-in-rosemarys-baby-1968/>>. Acesso em 22 de setembro de 2019.

IRISES (Lírios), de Vincent Van Gogh. In: **The J. Paul Getty Museu**. Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/826/vincent-van-gogh-irises-dutch-1889>>. Acesso em 18 de setembro de 2019.

JOVEM DE 17 ANOS SOBREVIVE APÓS SER ATINGIDO POR DOIS RAIOS EM 1 SEMANA. In: **G1**, dia 4 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/sao-carlos-regiao/noticia/2015/02/jovem-de-17-anos-sobrevive-apos-ser-atingido-por-dois-raios-em-1-semana.html>>. Acesso em 20 de setembro de 2019.

LOPES, Gilmar. É verdade que o PT de Haddad distribui mamadeira erótica nas escolas?. In: **E-Farsas**, dia 27 de setembro de 2018. Disponível em: <<http://www.e-farsas.com/e-verdade-que-o-pt-de-haddad-distribui-mamadeira-erotica-nas-escolas.html>>. Acesso em 7 de setembro de 2019.

NETTO, Francisco Bettega. UH vê o filme: Além da Imaginação. In: **Última Hora** [Paraná], dia 26 de setembro de 1962, p. 8 [online].

NOTÍCIAS/BIZARRO. In: **Jornal Extra**. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/bizarro>>. Acesso em 25 de julho de 2019.

OS DEMÔNIOS ESCAPARAM DAS LIVRARIAS. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1º de setembro de 1973, Caderno B.

O PPGTE. In: **Universidade Tecnológica Federal do Paraná**. Disponível em: <<http://www.utfpr.edu.br/cursos/coordenacoes/stricto-sensu/ppgte/sobre>>. Acesso em 11 de setembro de 2019.

PASQUINI, Patrícia. 90% dos eleitores de Bolsonaro acreditaram em fake news, diz estudo. In: **Folha de S. Paulo**, dia 2 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/11/90-dos-eleitores-de-bolsonaro-acreditaram-em-fake-news-diz-estudo.shtml>>. Acesso em 22 de setembro de 2019.

PEREIRA, P.; TOLEDO, L. F.; MONNERAT, Alessandra. O terreno movediço das “fake news”. In: **O Estado de São Paulo**, dia 1º de outubro de 2018. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,oterreno-movedico-das-fake-news>>. Acesso em 17 de setembro de 2019.

PETIT, Harry. Loch Ness monster could be REAL as scientist reveals ‘one plausible theory’ about legendary beast. In: **The Sun**, dia 21 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://www.thesun.co.uk/tech/9765977/loch-ness-monster-real-scientist-theory/>>. Acesso em 17 de setembro de 2019.

PETIT, Marco Antônio. A cultura do chupacabras chegou ao Brasil através do sensacionalismo da mídia. In: **Revista UFO**. Dia 1º de junho de 2007. Disponível em: <<https://ufo.com.br/artigos/a-cultura-chupacabras-chegou-ao-brasil-atraves-do-sensacionalismo-da-midia.html>>. Acesso em 19 de agosto de 2019.

PLANETA BIZARRO. In: **G1**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/planeta-bizarro/>>. Acesso em 25 de julho de 2019.

RESENDE, Leandro. ‘Fake news’: usar ou não usar esta expressão?. In: **Agência Lupa**, dia 23 de dezembro de 2017. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2017/12/23/fake-news-dizer-ou-nao-dizer/>>. Acesso em 22 de setembro de 2019.

ROD SERLING PHOTO. In: **Legacy.com**. Disponível em: <http://static-cms.legacy.com/sites/default/files/styles/hero_detail/public/rod-serling-getty-hero.jpg?itok=13q33U7m>. Acesso em 10 de setembro de 2017.

ROHWEDDER, Kristie. The 'Rosemary's Baby' Remake Has Us Putting All of Hollywood In Pixie Cuts. In: **bustle.com**. Dia 10 de dezembro de 2013. Disponível em: <<https://www.bustle.com/articles/10466-the-rosemarys-baby-remake-has-us-putting-all-of-hollywood-in-pixie-cuts>>. Acesso em 22 de setembro de 2019.

ROSSI, Marina. Precisamos falar sobre a pobreza. In: **Observatório da Imprensa**, dia 12 de maio de 2015. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/caderno-da-cidadania/precisamos-falar-sobre-a-pobreza>> Acesso em 18 de setembro de 2019.

SURGEON'S PHOTO [A foto do cirurgião]. In: **The Telegraph**. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/content/dam/Travel/leadAssets/32/73/Surgeon_s-photo_3273486a.jpgmwidth=450>. Acesso em 17 de setembro de 2019.

TAVARES, Joelmir. Facada que quase matou Bolsonaro completa 1 ano e vira trunfo político. In: **Folha de S. Paulo** [São Paulo], dia 31 de agosto de 2019. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/08/facada-que-quase-matou-bolsonaro-completa-1-ano-e-vira-trunfo-politico.shtml>>. Acesso em 7 de setembro de 2019.

THE WAR OF THE WORLDS [A Guerra dos Mundos], ilustrada por Henrique Alvim-Corrêa. In: **British Library**. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/the-war-of-the-worlds-illustrated-by-henrique-alvim-correa>>. Acesso em 19 de setembro de 2019.

TRIBUNA DO PARANÁ [anúncio]. In: **Diário do Paraná** [Paraná], dia 14 de outubro de 1956, p. 4 [online].

TYSON, O “CHUPA-CABRA” [desenho de Claudio Seto]. In: **Tribuna do Paraná** [Paraná], dia 30 de junho de 1997, p. 1.

VACA DÁ À LUZ BEZERRO COM DUAS CABEÇAS EM SÍTIO DE PROMISSÃO. In: G1, dia 22 de agosto de 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/baurumaria/noticia/2018/08/22/vaca-da-a-luz-bezerra-com-duas-cabecas-em-sitio-de-promissao.ghtml>>. Acesso em 20 de setembro de 2019.

FILMOGRAFIA E VIDEOGRAFIA

“A Beleza Está Apenas em Quem Olha” (*Eye of the Beholder*). Direção: Douglas Heyes. In.: **ALÉM DA IMAGINAÇÃO** (*The Twilight Zone*) – Segunda Temporada. Produção: CBS / Rod Serling. São Paulo: World Classics. 1960. 5 DVDs, disco 1 (25 min), NTSC, preto e branco.

A EXPERIÊNCIA (*Species*). Direção: Roger Donaldson. Produção: David Streit / MGM. Distribuição: Warner Bros. 1995. DVD. NTSC, colorido.

A HISTÓRIA SEM FIM (*The NeverEnding Story*). Direção: Wolfgang Petersen. Produção: Mark Damon / Warner Bros. Alemanha Ocidental: Constantin Films. 1984. Blu-Ray, 1080p, colorido.

BBC: SPAGHETTI-HARVEST IN TICINO. In: MySwitzerland. YouTube. Publicado em 27 de março de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tVo_wkxH9dU>. Acesso em 28 de agosto de 2019.

FÉDER, João. Memória Paranaense: Jornalista João Feder, o criador da Tribuna do Paraná. [Entrevista concedida a] José Wille. **Portal Memória Brasileira**, Curitiba, 1997. Disponível em: <<http://www.jws.com.br/2016/07/memoria-paranaense-joao-feder/>>. Acesso em 22 de setembro de 2019. [vídeo].

NASCEU O BEBÊ-DIABO EM SÃO PAULO. Direção: Renata Druck. Produção: Pablo Goes E Rodrigo Magoo / TC Filmes. São Paulo: TC Filmes. 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_c_AKJjAfBk>. Acesso em 22 de setembro de 2019.

O BEBÊ DE ROSEMARY (*Resemary's baby*). Direção: Roman Polanski. Produção: William Castle / Paramount Pictures. California: William Castle Productions. 1968. DVD, NTSC, colorido.

“Odisseia do Voo 33” (*The Odissey of Flight 33*). Direção: Jus Addiss. In.: **ALÉM DA IMAGINAÇÃO** (*The Twilight Zone*) – Segunda Temporada. Produção: CBS / Rod Serling. São Paulo: World Classics. 1961. 5 DVDs, disco 3 (25 min), NTSC, preto e branco.

O EXORCISTA (*The Exorcist*). Direção: William Friedkin. Produção: Noel Marshall / Warner Bros. California: Warner Bros. 1973. DVD. NTSC, colorido.

“Onde Estão Todos” (*Where is Everybody?*). Direção: Robert Stevens. In.: **ALÉM DA IMAGINAÇÃO** (*The Twilight Zone*) – Primeira Temporada. Produção: CBS / Rod Serling. São Paulo: World Classics. 1959. 5 DVDs, disco 1 (25 min), NTSC, preto e branco.

O PLANETA DOS MACACOS (*Planet of the Apes*). Direção: Franklin J. Schaffner. Produção: Arthur P. Jacobs / 20th Century Fox. California: 20th Century Fox. 1968. DVD, 720p, colorido.

“Os Monstros da Rua Marple” (*The Monsters Are Due on Marple Street*). Direção: Ron Winston. In.: **ALÉM DA IMAGINAÇÃO** (*The Twilight Zone*) – Primeira Temporada. Produção: CBS / Rod Serling. São Paulo: World Classics. 1960. 5 DVDs, disco 4 (25 min), NTSC, preto e branco.

“Pesadelo nas Alturas” (*Nightmare at 20,000 Feet*). Direção: Richard Donner. In.: **ALÉM DA IMAGINAÇÃO** (*The Twilight Zone*) – Quinta Temporada. Produção: CBS / Rod Serling. São Paulo: World Classics. 1963. 5 DVDs, disco 1 (25 min), NTSC, preto e branco.

UMA NOITE ALUCINANTE 3 (*Army of Darkness*). Direção: Sam Raimi. Produção: Dino De Laurentis / Universal Pictures. Califórnia: Universal. 1992. Blu-Ray, 1080p, colorido.