

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

COMUNICAÇÃO E COMPLEXIDADE:
DIALOGISMO NO DISCURSO VERBAL E NÃO
VERBAL DE UMA BONECA DE PANOS

ROBERTA MÂNICA CARDOSO

Prof. Dr. Roberto José Ramos
Orientador

Porto Alegre, junho de 2011.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

COMUNICAÇÃO E COMPLEXIDADE:
DIALOGISMO NO DISCURSO VERBAL E NÃO
VERBAL DE UMA BONECA DE PANOS

ROBERTA MÂNICA CARDOSO

Tese apresentada como requisito para obtenção
do grau de Doutor pelo Programa de Pós-
Graduação da Faculdade dos Meios de
Comunicação Social da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Roberto José Ramos

Orientador

Instituição depositária: Biblioteca Central Irmão José Otão
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Porto Alegre.

Junho de 2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C268c Cardoso, Roberta Mânica
Comunicação e complexidade: dialogismo no discurso verbal e não verbal de uma boneca de panos / Roberta Mânica Cardoso. – Porto Alegre, 2011.
224 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pós-Graduação dos Meios de Comunicação Social, PUCRS.

Orientação: Prof. Dr. Roberto José Ramos.

1. Comunicação Social. 2. Complexidade. 3. Semiótica.
4. Análise do discurso. I. Ramos, Roberto José. II. Título.

Bibliotecário responsável: Loiva Duarte Novak - CRB 10/2079

ROBERTA MÂNICA CARDOSO

COMUNICAÇÃO E COMPLEXIDADE:
DIALOGISMO NO DISCURSO VERBAL E NÃO
VERBAL DE UMA BONECA DE PANOS

Tese apresentada como requisito para obtenção
do grau de Doutor pelo Programa de Pós-
Graduação da Faculdade dos Meios de
Comunicação Social da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. ÁLVARO LARANJEIRA – TUIUTI - PR

Prof. Dra. PAULA PUHL– FEEVALE

Prof. Dr. FLÁVIO PORCELLO – UFRGS

Prof. Dra. CLEUSA SCROFERNEKER – PUC-RS

Prof. Dr. ROBERTO JOSÉ RAMOS – PUC-RS

*Para o Vi e a Mel, as razões de tudo.
Para meu pai e minha mãe, meus exemplos de vida.*

AGRADECIMENTOS

A Deus pela força na conclusão de mais um ciclo;

Ao meu marido, amigo e companheiro, Vilmar, pelo amor incondicional, pela compreensão, doação, despreendimento, por me apontar direções e acreditar em cada palavra.

Aos meus pais, pelo incentivo, pela paz e pelo amor projetado em cada pequena parte de mim.

Aos meus irmãos, Valéria e Luiz Henrique, e minha cunhada Heloísa.

Ao meu orientador, prof. Dr. Roberto Ramos, mestre querido que admiro pela sabedoria, tranquilidade e paciência ao conduzir a construção do conhecimento. Por ter o dom de ensinar, de compartilhar e fazer crer.

Ao Marcelo Wasserman pela amizade verdadeira e por tudo que aprendi e continuo aprendendo desde que o conheci.

Ao Márcio Poetsch pelas acolhidas em Porto Alegre, pela força, pela sinceridade e por todos os bons momentos compartilhados.

À Mariane Bonetti pelas viagens e parceria.

À Marina Chiapinotto, pelo afeto fraterno e pela volta para casa.

Aos amigos da UCS que foram fundamentais no fim deste processo, transformando o sentido de cada novo dia. Obrigada Daine Scheid, Misael Montaña e Ronei Teodoro.

À professora Doutora Heloísa Juncklaus Preis Moraes pelo primeiro *paper*, pelo incentivo e por acreditar em mim.

À Sigrid, Fábio e Gabriel por compartilharem os momentos mais especiais e me ensinarem muito sobre o valor da amizade.

À Fabiane e Elizandro amigos para uma vida inteira.

Ao Eduardo Ritter e Lara Nasi, amigos de infância, pelo reencontro eterno em um avião.

À Isadora Dutra pela revisão do texto.

À professora Cleusa Scroferneker por me apresentar à Complexidade, por motivar minhas escolhas profissionais e pela sensibilidade com que exerce sua vocação.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa que permitiu a realização deste doutorado.

À Lúcia pela ajuda, disponibilidade, atenção e por toda a sua boa vontade.

A todos os professores do PPGCOM da PUCRS.

Aos meus alunos que me ensinam a ser melhor a cada dia.

“A vida da gente, senhor Visconde, é um pisca-pisca. A gente nasce, isto é, começa a piscar. Quem pára, chegou ao fim, morreu.

Piscar é abrir e fechar os olhos – viver é isso. É um dorme-e-acorda, dorme-e-acorda, até que dorme e não acorda mais.

[...] A vida das gentes neste mundo, senhor sabugo, é isso. Um rosário de piscadas. Cada pisco é um dia. Pisca e mama; pisca e anda; pisca e brinca; pisca e estuda; pisca e ama; pisca e cria filhos; pisca e geme os reumatismos; por fim pisca pela última vez e morre.

– E depois que morre? – perguntou Visconde.

– Depois que morre vira hipótese. É ou não é? ”

[Monteiro Lobato, em Memórias da Emília (1936)]

RESUMO

Considerando a reflexão acerca da Comunicação a partir do Paradigma da Complexidade, sugerido por Edgar Morin, propomos neste trabalho apontar a permanência histórica da personagem Emília do Sítio do Pica Picapau Amarelo, na sua adaptação televisiva. Tentaremos demonstrar a permanência do objeto, através do reconhecimento da tessitura circular que define a composição da personagem da boneca de panos, além da percepção do caráter indagador de sua elaboração discursiva, dialógica e espiral, no jogo entre mundo imaginário e experiência do real.

Além dos conceitos de Morin, buscamos na contribuição Semiológica de Roland Barthes, o instrumental teórico para entender, através da análise da personagem de ficção, as relações entre Comunicação, Mito, Poder, Cultura, Imaginário e Socioleto.

Percorremos um caminho circular, de pensamento atemporal sobre Emília. Assim, buscamos desbravar a Complexidade, percebida além da sua visualidade multicolorida, compreendendo seus discursos e suas indagações sobre a vida.

Palavras Chave: Comunicação, Complexidade, Imagem, Discurso, Emília,.

ABSTRACT

Considering the thought on Communication through Edgar Morin's Paradigm of Complexity, we propose in this work to indicate the historic permanence of the character Emilia from the Sítio do Picapau Amarelo, Emília, on its television adaptation. We will try to demonstrate the permanence of the study's object through its recognition of the circular texture that it defines the composition of the rag doll's character, besides the perception of the inquisitive nature of its discursive elaboration, dialogic and spiral, in the game between the imaginary world and the real experience.

Besides of Morin's concepts, we search in Roland Barthes's Semiological contribution the theoretical instrument to understand through the fictional character's analysis the relations between Communication, Myth, Power, Culture, Imaginary and Social Dialect.

We pursue a circular path of timeless thought about Emília. Therefore, we search to grasp the Complexity saw besides its multicolor visibility to understand its speeches and questions about life.

Key-words: Communication; Complexity, Image, Discourse, Emília.

SUMÁRIO

Introdução	10
1 O surgimento da narrativa circular de Emília	20
1.1 Conceitos básicos de Modernidade	20
1.2 Do tear ao tecelão: o criador – Monteiro Lobato e a Modernidade	25
1.3 Tecido espiral: O Sítio do Picapau Amarelo: nascimento literário	32
1.4 As teias através de imagens: Televisão e Modernidade	37
1.4.1 A Tela espiral: representações circulares	51
2 Tessitura Teórica e Metodologia	68
2.1 Perfil de Edgar Morin	95
2.2 Paradigma da Complexidade	98
2.3 Princípios para um pensar complexo	106
2.3.1 Princípio Sistêmico ou Organizacional	106
2.3.2 Princípio Hologramático	108
2.3.3 Princípio do Anel Retroativo	109
2.3.4 Princípio do Anel Recursivo	110
2.3.5 Princípio de Auto-eco-organização (autonomia/dependência)	111
2.3.6 Princípio Dialógico	112
2.3.7 Princípio da Reintrodução	113

2.4 Perfil de Roland Barthes	114
2.4.1 Semiologia Barthesiana	116
2.5 Pesquisa Qualitativa	122
3 Tessituras circulares da trajetória discursiva de Emília – Um (re)encontro	129
3.1 - Emília resolve escrever suas memórias. As dificuldades do começo	133
3.2 O Anjinho da Asa Quebrada	161
3.3 A visita das Crianças Inglesas	176
3.4 O Diálogo entre a Boneca e o Visconde	183
3.5 A hipotética viagem de Emília com o anjinho e o Visconde à Hollywood de Shilrey Temple	191
3.6 Últimas impressões de Emília. Suas ideias sobre pessoas e coisas do Sítio	203
4 Evidências provisórias	210
Referências	219
Anexos	225

1 Introdução

O encontro de um pesquisador com o seu objeto de estudo parece ser algo inusitado. Mas, em alguns casos, pode estar relacionado com um pedacinho de você refletido em algum lugar e que se reencontra com outro pedaço na hora de tecer uma nova história, um novo momento.

Encontramos a personagem Emília, a boneca de pano do *Sítio do Picapau Amarelo*, obra literária de Monteiro Lobato, adaptada para a televisão, durante a construção da dissertação de Mestrado. Criamos um vínculo e descobrimos tantas coisas interessantes, que nos restaram ainda mais dúvidas a serem desvendadas. Inicialmente, trabalhamos com o aspecto estético da boneca de Lobato na sua versão televisiva: a sua visualidade, traços, cores, figurino e expressões. Ficamos inquietos. Nos questionamos. Continuamos a buscar respostas. Insistimos e decidimos abraçar o desafio de trabalhar novamente com o mesmo objeto, sob uma outra perspectiva, com outros olhos.

Edgar Morin (2001), em seu pensamento complexo, diz que cada parte contém uma parcela de informação do objeto e, no holograma, essa informação não passará de uma simples evidência de linguagem (retomando Barthes), se não percorrer as partes que o separam para completar o todo. Estes argumentos trazem à realidade o que está separado, o que está sozinho, como verdade, no tema e na forma, e que são contemplados no pensamento complexo que:

O pensamento complexo é o pensamento que quer pensar em conjunto as realidades dialógicas/polilógicas entrelaçadas juntas (complexos). (...) deve ultrapassar as entidades fechadas, os objetos isolados, as idéias claras e distintas, mas não deve deixar-se encerrar na confusão, no vago. (Morin, 2001, p. 430)

Essas contribuições do pensar *complexus* são guias para o nosso trajeto antropológico, as quais vão ao encontro do texto e da imagem de Emília, sua origem que não se fecha na produção e se abre como linguagem de maneira atemporal e circular.

A boneca Emília está presente há mais de meio século no Imaginário¹ infantil. Como em um processo circular, nosso² objeto de estudo, retoma seu lugar na memória dos brasileiros por inúmeras vezes, sempre acompanhando momentos significativos da história nacional. O reconhecimento de seu rosto de boneca, seu figurino de retalhos e de sua alma geniosa e contestadora tornaram-se referência para além do campo literário. Podemos dizer que a figura da boneca assumiu o papel de representação de algumas formas vitais da inteligência, como o despertar do pensamento abstrato e da criatividade.

Monteiro Lobato reproduz, no *Sítio do Picapau Amarelo*, um microcosmo sociocultural que permite, ainda que na perspectiva ficcional, a

¹“Imaginário é um sistema projetivo que se constitui num universo espectral e que permite a projeção e identificação mágica, religiosa ou estética (...) começa na imagem reflexo que é dotada do poder de um fantasma, e se dilata até os sonhos mais loucos, desdobrando ao infinito as galáxias mentais.” (Morin, 1997, p.80).

² Na tese, procuramos usar a 1ª pessoa do plural no sentido de tornar a escritura mais aberta ao Paradigma da Complexidade, em que nunca teremos o todo no uno, e, sim, nas falas, nas expressões e nas manifestações das linguagens que partem da epistemologia moderna sobre a comunicação, passando pelo imaginário e pelo cotidiano da pós-modernidade às novas tecnologias.

constatação da possível e necessária integração das línguas e dos diferentes níveis de linguagem.

Nosso primeiro capítulo faz um apanhado referencial sobre a história da Televisão para pensar a adaptação da obra literária, a origem do *Sítio do Picapau Amarelo*, a biografia de Monteiro Lobato e o contexto histórico envolvendo nosso objeto de análise. Também descrevemos as circunstâncias do surgimento de Emília em plena Modernidade e as modificações culturais daquela época.

O segundo capítulo apresenta nossas escolhas metodológicas os perfis dos teóricos e suas teorias, respectivamente, a Teoria da Complexidade, com Edgar Morin, e, com Roland Barthes, as categorias³ de análise.

O terceiro e último capítulo contempla a análise dos episódios escolhidos para pensarmos a imagem de Emília na construção do imaginário coletivo.

Porém, antes de apresentá-la de fato, faremos ainda algumas exposições sobre a Modernidade e o autor da obra original, Monteiro Lobato. Também, discorreremos sobre o surgimento da Televisão, sua função social na produção de formas simbólicas a partir de um processo histórico estruturado e que, evoluiu, de acordo com a sociedade de cada época.

Escolhemos alguns outros autores para dialogar com nossa Proposta Metodológica. Régis Debray é o autor que contextualiza a questão da origem da Imagem e suas classificações. Bartolomé Ruiz apresenta conceitos sobre o Imaginário. Artur da Távola, Ciro Marcondes Filho e Dominique Wolton são alguns dos autores que contribuem para compreendermos a contextualização história e social da Televisão. Marc Augè possibilita analisar e pensar no lugar de onde fala Emília, assim como no seu possível deslocamento.

³ Procuramos usar como conceito classificatório o termo “categoria” porque achamos mais próximo do Paradigma da Complexidade de Morin.

Para tanto, consideramos algumas questões norteadoras do desenvolvimento da nossa pesquisa: Como se caracteriza a Comunicação nos discursos verbal e não verbal de Emília? De que maneira o Mito está representado em suas relações? Por que a produção de sentido de Emília na Televisão instrumentaliza o Poder? De que modo se manifesta a Cultura do espetáculo? Por que o Imaginário de Emília é atemporal e circular? Como os Socioletos representam singularidades da personagem?

Temos, como objetivo geral estudar a configuração discursiva da personagem Emília, através da construção verbal e não verbal do sentido na adaptação televisiva, dentro do Paradigma da Complexidade, de Edgar Morin, disponibilizando como técnica, a Pesquisa Semiológica Barthesiana do tipo Pesquisa Qualitativa.

Consideramos como objetivo específico compreender e explicar o discurso verbal e não-verbal da personagem Emília, a partir das categorias a priori: Comunicação, de Edgar Morin; Mito, Poder, Cultura, Imaginário e Socioleto, de Roland Barthes, nos 6 episódios da série televisiva "Memórias de Emília": 1) Emília resolve escrever suas memórias, 2) O Anjinho Flor-das-Alturas no *Sítio do Picapau Amarelo*; 3) As visitas das Crianças Inglesas, 4) Diálogo entre a boneca e o Visconde e a Esperteza de Emília e a resignação do Milho; 5) A hipotética viagem de Emília com o anjinho e o Visconde à Hollywood de Shilrey Temple e 6) Últimas impressões de Emília.

Trata-se do relato das ideias da personagem e da construção de suas memórias, escritas pelo Visconde de Sabugosa, sobre pessoas e coisas do Sítio, através das quais a boneca dialoga com seu público.

Conforme Morin (2005) propõe, precisamos compreender que a Complexidade necessita de “uma mudança bastante profunda de nossas estruturas mentais” (p. 87). Devemos romper com a linearidade dos acontecimentos, partindo para a circularidade do pensamento. Em Barthes, a Semiologia, como expressão de compreensão do que se lê, é o método que poderá trazer a linguagem junto à uma ficção. A cada discurso de Emília esse método poderá ser aplicado sem se impor, sem que faça parte de uma linguagem que domine o outro. Temos esses aspectos evidenciados pelo Princípio da Reintrodução, naquilo que se expressa como recuperação do sujeito diante deste princípio, todo “conhecimento é uma reconstrução/tradução” observa Morin, e toda tradução da realidade, das coisas que fazem parte dos autores, permanecem como ideias circundantes, permanecem nascendo a todo instante como uma restauração do sujeito em relação ao outro:

A qualidade de sujeito permite-nos percebê-lo na semelhança e dessemelhança. O fechamento egocêntrico torna o outro estranho para nós; a abertura altruísta o torna simpático. O sujeito é por natureza fechado e aberto. (Morin, 2003, p. 77)

O que temos é esse interpretar, essa nova leitura sobre nosso objeto. Uma tentativa de tradução por parte do nosso olhar, como sujeito da realidade. O que Morin nos propõe é juntar as partes, causa e efeito, para sermos produto e produtor. Ser o produto de nós mesmos. Vemos, nos textos construídos e a

serem tecidos, essa confluência do Uno e do Múltiplo, o “Uno não se dissolverá no Múltiplo e o Múltiplo fará ainda parte do Uno” (MORIN, 2003, p. 77).

A importância destes textos sobre Emília e seu dialogismo é muito mais de ordem de leitura de mundo, no caso, diremos, de imaginários, do que de momentos distintos. Dois imaginários se cruzam e tomam seu trajeto para outro espaço, para outra dimensão do pensar, pois temos a conjunção dos princípios que fazem dos textos a possibilidade de dialogarem, cruzando registros, impressões que partem dos autores, em um processo de compreensão dos fatos, dos acontecimentos e que rompem, na nossa leitura, com o pensamento simplificador.

Pretendemos expandir a abordagem sobre as questões envolvidas nos discursos de Emília. A partir disso, desejamos interrogar e compreender o poder de reação da imagem da boneca como um retrato simbólico da condição humana⁴, localizar metamorfoses e pontos de ruptura deste ciclo dos *habitats* da memória social.

Nossa pesquisa sobre Emília consiste em tentarmos desbravar a Complexidade discursiva que a caracteriza, tecida para além da sua visualidade multicolorida, entendendo seus discursos e suas indagações sobre a vida. Percorreremos, portanto, na análise discursiva de Emília, um caminho que permeia sua antagonia, seu dialogismo, sua maneira espiral de vivenciar o mundo imaginário, a partir de experiências reais.

Como tese, procuraremos analisar, alguns trechos de capítulos, onde o verbal e não verbal aparecem carregados de simbolismo e Complexidade,

⁴ Consideramos aqui o conceito de existência humana no seu sentido paradoxal destacado por Blaise Pascal (1973). Paradoxal porque muda de condição e de qualidade se colocada em relação com dois extremos opostos. Existe um dualismo presente em todas as coisas. São os aspectos contrários entre, por exemplo, quente-frio, devagar-depressa, noite-dia, que nos levam à visão de uma natureza mutante, da existência de uma contradição primordial.

sobretudo, na relação entre Emília e Visconde. Com base no conceito de Roland Barthes, buscaremos observar a diferença de estilo que entremeia o deslocamento de Emília e como seu discurso a caracteriza como sujeito em seu corpo e resgatado pela fruição do corpo-linguagem.

Escute, Visconde... Fique escrevendo. Vá escrevendo [...] conte as coisas que aconteceram no sítio e ainda não estão nos livros. – A história do anjinho serve? – Indagou Visconde. – Ótimo, ninguém lá fora sabe o que aconteceu... Conte isso e mais... O que quiser. Vá contando, contando. –Mas assim as memórias ficam minhas e não suas, Emília. – Não se incomode com isso. No fim dou um jeito; faço como na “aritmética”. (LOBATO, 1987, p. 16)

Para a realização da análise, a seleção dos 6 episódios da série *Memórias de Emília*, exibida pelo programa infantil *O Sítio do Picapau Amarelo*, na Rede Globo em 1977, aconteceu em razão da importância ilustrativa do objeto para a construção das relações coletivas. Na obra referida, as memórias foram escritas pelo personagem do Visconde, que vivenciou com Emília todos os fatos da história. Visconde conhecia profundamente a história, porém, todos os méritos foram para a boneca, a personagem que menos trabalhou nas memórias, mas foi a única que colheu os frutos do trabalho alheio.

Ressaltamos que os episódios são histórias conectadas, com continuidade em seus enredos. Assim, fizemos a seleção de acordo com os momentos mais relevantes para que não se repetissem na análise.

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

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

Deste modo, temos a intenção de estudar como a memória discursiva do Imaginário referente à Emília pode ser visto como um tecido de conjunturas sociais, protagonizado por nós mesmos, ainda que muito distantes da fonte original das histórias do Sítio do Picapau Amarelo de Monteiro Lobato.

Esta tese é consequência das nossas inquietações, das perguntas que nos impulsionam neste movimento vital, circular e complexo. Trata-se de um movimento de mundos entrelaçados na atemporalidade de uma personagem que nos acompanha desde a infância. São resquícios, pedaços, retalhos, de uma

busca iniciada por esta pesquisadora, durante o caminho percorrido no Mestrado, e que ainda procuram, um cordão para amarrar as possíveis respostas. Propomos, portanto, um desafio ainda maior em olhar para um mesmo objeto sob outras perspectivas, com outros aportes metodológicos.

Com a Complexidade de Morin, com os caminhos propostos pelo dialogismo dos discursos de Emília, pretendemos aproximar nossa tese dos registros e pesquisas realizados no início da tessitura deste trabalho, ainda durante o Mestrado em Comunicação. Para contextualizar as representações circulares de nosso objeto, histórico e curiosidades, resgatamos o estudo realizado durante a construção de nossa dissertação intitulada *Imagem, linguagem e comunicação: a estética contemporânea na visualidade televisiva da personagem Emília em "O Sítio do Picapau Amarelo"*.

O conhecimento nunca é por inteiro completo, se olharmos pelo viés da Complexidade, que nunca se fecha ou se reduz ao pensamento, que pretende “conhecer o todo se conhecêssemos as partes”. (Morin, 2004 p. 22)

O fator que sempre separou e/ou compartilhou os saberes foi a ideia de ter uma Ciência que desse conta de todas as coisas, da razão que procurou, por muito tempo, fechar o cerco sobre as possibilidades e as impossibilidades dos

problemas sociais e humanos. Contra esse excesso da razão, Morin acrescenta que:

A especialização abstrai, extrai um objeto de seu contexto e de seu conjunto, rejeita os laços e a intercomunicação do objeto com o seu meio, insere-o no compartimento da disciplina, cujas fronteiras quebram arbitrariamente a sistematicidade (a relação de uma parte com o todo) e a multidimensionalidade dos fenômenos, e conduz à abstração matemática, a qual opera uma cisão com o concreto, privilegiando tudo aquilo que é calculável e formalizável. (Morin, 2004, p. 24)

1 O surgimento da narrativa circular de Emília

1.1 Conceitos básicos de modernidade

Partimos da identificação da Modernidade, tempo que marca o surgimento de Emília na Televisão, e a partir do qual tentaremos conceituar nosso objeto, situando-o, para, posteriormente, adentrarmos na análise de nossa forma simbólica dentro de um contexto.

No início do século XX, a imagem infantil era representada pela resignação e personalidades moldadas quase que exclusivamente pelas famílias. Emília parece ter rompido o paradigma de que as crianças eram bonecos manipulados nas mãos dos adultos. O comportamento mudou e as crianças ganharam direitos, passaram a ter voz. Estas são consequências de um período de transformação cultural sistemática onde o novo conceito, a nova estética e a nova cultura é preponderante. Revoluções, inovações, radicalismos, racionalismo e a incessante sede de progresso marcam a Modernidade.

Para Teixeira Coelho (2001), a maneira de o homem compreender a si mesmo e ao mundo foi profundamente abalada a partir de uma transformação motivada por três aspectos fundamentais: a razão, a tecnologia e a ciência.

Parece-nos importante, a exposição conceitual estabelecida por Teixeira Coelho (2001) para diferenciar as terminologias utilizadas ao definir a modernidade: o moderno, o modernismo e a Modernidade.

Segundo o autor, o moderno menciona alguma coisa sem definí-la ou caracterizá-la como tal, semelhante a um sumário que apenas indica, mostra, localiza, situa. No limite, trata-se do novo. É uma consciência neurotizada da Modernidade.

Por estar diretamente relacionado aos movimentos artísticos da época, o Modernismo pode ser observado como uma visão de mundo, uma fabricação, um fato. Teixeira Coelho (2001) o classifica como uma representação, um sistema, um código, um conjunto de signos de movimentos estéticos.

A modernidade pode ser sintetizada como um estilo. É a ação por ser um processo de descoberta. É também a reação contra um estilo predominante e, nas palavras de Teixeira Coelho (2001), é a reflexão sobre o fato. A Modernidade diz respeito a um período de exclusão, de racionalidade; um tempo que designa mudança de atitude diante da vida. Neste momento, o homem passa de observador a transformador, em um processo de constantes rupturas ideológicas, políticas, da produção artística e de composição de imagens.

A contradição no movimento moderno tratava as imagens com muito rigor e formalismo, embora implicasse o novo, a renovação. O fato de as imagens, mesmo as ficcionais, buscarem obrigatoriamente uma verossimilhança não alterava preceitos da vida social. Segundo Teixeira Coelho (2001), a roupagem era atualizada, mas os conceitos, ainda, se apoiavam em leis morais e valores religiosos.

O marco inicial da Idade Moderna aconteceu oficialmente em 1453 com a queda de Constantinopla e o fim da Idade Média. Contudo, historicamente não há dados que indiquem precisamente a partir de qual fato e data surge a Modernidade. Teixeira Coelho (2001) diz que o projeto da Modernidade é

lançado no século XVIII e consolida-se ao longo do século XIX, movido por conflitos e processos de inovação do pensamento sobre a sociedade como a Revolução Industrial e os estudos iniciais da psicanálise.

As sociedades modernas originam-se primeiramente devido a um conjunto específico de mudanças econômicas, através das quais o feudalismo europeu foi se transformando gradualmente num novo sistema capitalista de produção e de intercâmbio. Com isso, a ascensão do racionalismo e do pensamento antropocentrista reconfigura as relações com a religião. Tradição e fé foram banidas pelo pensamento iluminista em nome de um futuro promissor, que nunca chegou. Grande parte das tensões começa justamente nesse ponto: nas promessas não cumpridas, herdadas das Idades Tradicionais, convencionalmente nomeadas, que antecedem a modernidade.

A Igreja tinha forte influência nas consciências. Era legítimo o sacrifício dos indivíduos pela Nação. O Estado administrava grande parte das atividades da vida econômica e a interpretação ideológico-política tinha inexorável valor.

As relações sociais propunham um novo tempo. A divisão de papéis sexuais era estruturalmente desigual, embora o vanguardismo e, no Brasil, a ousadia de Lobato propunham uma estrutura matriarcal, na qual o papel feminino passa a ser o eixo central das relações familiares.

Em 1789, na Europa, a burguesia tira o poder das mãos dos aristocratas com a Revolução Francesa que, ancorada no racionalismo, altera o sistema de classes sociais, as normas de sucessão no poder e as ideias de direito monárquico. A Revolução Industrial traz, em 1822, todo suporte material e palpável necessário para a confirmação da busca pelo novo, pelo progresso. Os modos de produção industrial facilitam a vida do homem e a invenção dos meios

de comunicação, como o telégrafo e o telefone, indicam um panorama de evolução tecnológica. O cenário, a partir daí, passa a ser urbano e as pessoas valem pelo que fazem e por sua produção. A tecnologia, o futuro e o progresso industrializam as ideias de evolução.

No campo artístico, a modernidade é contra o estilo predominante e defende a multiplicidade da expressão estética. Isto, segundo Teixeira Coelho (2001), faz com que os estilos ou movimentos dentro do próprio panorama moderno se revezem com uma agilidade rara, não observável até o século XVIII. Os sucessivos movimentos de arte moderna reforçam tal afirmação: Fovismo, Cubismo, Surrealismo, Abstracionismo, Expressionismo. A intenção era renovar e inovar, e não complementar ou aprimorar o outro.

Segundo Rahde (2001), enquanto a fotografia e o cinema buscavam a objetividade, as outras artes visuais se esforçavam em função da subjetividade individual de cada artista, de acordo com os princípios modernos estabelecidos por cada escola. Ao encontro desta ideia, Teixeira Coelho (2001) sugere que o subjetivo é o eixo da criação e a predominância do singular sobre o coletivo é regra no processo de criação do artista moderno. Este artista parece estar cada vez mais sozinho.

A causa de sua luta é ele mesmo e a arte que se constrói em um caminho solitário. A única norma é a ruptura, a ausência de regras. Resta a irrupção, o transbordamento do real, o desejo de ver a arte representando apenas o não real, o não palpável que, na relação passado e presente, destaca o moderno e manifesta heranças visuais.

As escolas modernistas racionalistas do período de 1880-1930 podem ser consideradas, em grande parte, responsáveis pelo reconhecimento internacional

dos movimentos artísticos nacionais. Rahde (2001) destaca a mudança nas características visuais introduzidas:

[...] as formas orgânicas, fantasiosas, fragmentadas, improvisadas e dinâmicas da *Art Nouveau*, do Impressionismo, do Expressionismo, do Fovismo, do Futurismo, do Dadaísmo e do Surrealismo começaram a ceder lugar para as formas geométricas universais e calculadas do Cubismo, do Suprematismo, do Construtivismo, da Op Art, do Minimalismo e do Hiper-realismo. A partir de 1930. Dessa época em diante são mais valorizados o racional, o cálculo, a economia de formas e cores, a simplicidade, a precisão e a legibilidade imagísticas. (RAHDE, 2001, p. 7)

A Modernidade tinha confiança no futuro e em um progresso quase automático em direção ao melhor. No entanto, em vez de bem-estar generalizado e felicidade mundial, o que parece surgir são cidades inchadas, miséria, poluição, desemprego e estresse. A confiança no futuro caiu por terra e foi substituída por um hedonismo sem ilusões. O foco era a condução para a possibilidade de valorização do indivíduo e do mercado, e na confiança, no progresso através da ciência.

O primeiro grande impacto de que os tempos estavam mudando foi, no início da Idade Moderna, a percepção do homem de estar descentralizado, que se deu através da descoberta de Copérnico, a qual contestava o fato de a terra não

estar no centro do sistema solar. Darwin, por sua vez, divulga seus estudos sobre a origem das espécies e, duzentos anos depois, o homem é novamente desprovido de sua onipotência, ao perceber que é apenas parte de um processo e não o todo. A Psicanálise é responsável pela terceira transformação, quando afirma que os sujeitos desconhecem, não sabem o que pensam e o que está armazenado em sua mente.

Para caracterizar a incerteza dos novos tempos e complementar os acontecimentos acima apontados, Teixeira Coelho (2001 p.27) denomina-os como os “três abalos clássicos na posição do homem diante do mundo e de si mesmo”. Albert Einstein, demonstra, em 1905, que nada mais será como antes a partir de suas novas descobertas sobre o núcleo do conhecimento humano: a teoria da relatividade. Definitivamente, a mudança, a inconstância e a vulnerabilidade se confirmam como algumas marcas de um novo período.

1.2 Do tear ao tecelão O criador – Monteiro Lobato e a Modernidade

Para situar o surgimento de nosso objeto na Modernidade, precisamos introduzir a posição ideológica de seu criador, Monteiro Lobato. Esta preposição

se faz necessária, pois, conforme já referido, buscaremos interrogar a imagem da boneca Emília, como uma forma simbólica de representação da condição humana. A partir disso, tentaremos observar, como Emília se comporta tanto como um produto social, quanto agente dentro desse meio.

Buscamos dados da cronologia de Emília a partir de biografias sobre o seu criador, Monteiro Lobato e sobre a criação literária e adaptações televisivas de *O Sítio do Picapau Amarelo*, além de *sites* especializados e relacionados ao programa. Neste momento, identificamos, previamente, o Princípio da Reintrodução (Morin, 2005), que opera a restauração do sujeito e ilumina a problemática cognitiva central: da percepção à teoria científica, todo conhecimento é uma reconstrução/tradução por um espírito/cérebro numa certa cultura e num determinado tempo. A alteridade aparece como um paradoxo que estabelece um distanciamento relacional; une e separa o sujeito do objeto.

Seguindo esta linha de raciocínio, Morin (2001b, p. 278) salienta a necessidade de substituir a ideia de objeto pela noção de sistema, pois “todos os objetos que conhecemos são sistemas, ou seja, são dotados de algum tipo de organização”. O enfoque sistêmico de Emília e seus discursos verbal e não verbal permite-nos, tal como um holograma, inúmeros olhares e compreensões.

De maneira intuitiva e pioneira, Monteiro Lobato já explorava o imaginário, percorria os arquétipos e viajava pelos meandros do inconsciente coletivo de uma maneira crítica e criativa. Por meio de suas invenções narrativas provocava as crianças a questionarem a veracidade das convenções impostas pelos adultos (Azevedo, 1997).

Instigante para nossa pesquisa é observar a objetivação do Imaginário construído por Monteiro Lobato em formas concretas (seus personagens), pois,

segundo Bartolomé Ruiz (2003), embora sendo, essencialmente, inovação, o imaginário não pode existir como pura criatividade e, somente por isso, os personagens criados pelo autor, como a boneca Emília, conseguiram consolidar-se como realidade social e histórica.

Essa objetivação das significações sociais na personalidade de Monteiro Lobato e refletidos na personagem Emília introduz, nas significações sociais, uma dinâmica de conservação e estabilidade, que entra em confronto com a natureza criativa e transformadora tão própria do Imaginário. Isso porque o autor é um sujeito socialmente instituído, que se apoia num processo de objetivação para projetar seus valores, atitudes, hábitos, crenças e práticas pessoais em mensagens configuradas a partir da voz inovadora e transformadora de Emília, por exemplo.

Monteiro Lobato foi um escritor-cidadão cercado de lendas e preconceitos. Sua relação com os modernistas, por exemplo, sempre foi cercada de polêmicas e combates ideológicos. No entanto, de acordo com suas biografias, ao invés de experimentalismos vanguardistas, Lobato, pré-modernista, estava preocupado em resgatar as raízes autenticamente brasileiras ligadas ao nosso repertório cultural e folclórico tão diversificado (Azevedo, 1997).

Sobre a postura de Lobato, Bartolomé Ruiz (2003) sugere, por aproximação, que os sentidos simbólicos que o autor criou para Emília e diretamente para suas próprias experiências de vida e para todo o país, entrelaçam-se, formando redes de significados. Essas teias significativas constituem as visões de mundo de personagem. Todos nós, seres humanos, formamos nossa subjetividade na medida em que estamos inseridos em um

determinado contexto. Ao sermos tramados pela rede simbólica do pensamento crítico de Monteiro Lobato através de Emília, podemos, também, assumir o papel de sujeitos socializados.

Embora os autores pré-modernistas ainda estivessem presos aos modelos do romance realista-naturalista e da poesia simbolista, surgia uma novidade essencial em suas obras: o interesse pela realidade brasileira. Aos escritores pré-modernistas interessavam assuntos do dia-a-dia dos brasileiros, originando-se, assim, obras de nítido caráter social.

Graça Aranha, por exemplo, retrata, em seu romance *Canaã*, a imigração alemã no Espírito Santo; Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, aborda o tema da guerra e do fanatismo religioso em Canudos, no sertão da Bahia; e Monteiro Lobato, em *Jeca Tatu*, descreve a miséria do caboclo na região decadente do Vale do Paraíba, no Estado de São Paulo.

Enquanto a Europa se preparava para a Primeira Guerra Mundial, o Brasil começava a viver, a partir de 1894, um novo período de sua história republicana. Os dois primeiros presidentes do país, após a Proclamação da República, eram militares: marechal Deodoro da Fonseca e marechal Floriano Peixoto. O primeiro presidente civil, o paulista Prudente de Moraes, tomou posse em 1894. Com ele, teve início uma alternância de poder conhecida como "café-com-leite", que se manteve durante as três primeiras décadas do século XX. A expressão designa a política estabelecida, mediante acordo tácito, pelos estados de São Paulo e Minas Gerais (Azevedo, 1997).

O advento da República acentuou ainda mais os contrastes da sociedade brasileira: os negros, recém-libertados, marginalizaram-se; os imigrantes chegavam em razoável quantidade para substituir a mão-de-obra escrava. Surgia

uma nova classe social – o proletariado, camada social formada pelos assalariados. De um lado, ex-escravos, imigrantes e proletariado nascente; de outro, uma classe conservadora, detentora do dinheiro e do poder. Mas toda essa prosperidade parece chegar acentuando cada vez mais as disparidades sociais no país (Azevedo, 1997).

Se no cenário mundial a modernidade marca um tempo de inovações – incontáveis criações artísticas e uma explosão industrial –, no Brasil, é possível identificar uma época rica em debates sobre reformas educacionais. Novas teses pedagógicas e fundamentos teóricos de psicologia, surgidos na Europa e nos Estados Unidos, vinham questionar as antigas metodologias de ensino, exigindo a reestruturação do sistema (Azevedo, 1997).

Nesse contexto, aqui, rapidamente delineado, surgiram mudanças na arte brasileira. Essas agitações são sintomas da crise na República do café-com-leite, que se tornaria mais evidente na década de 1920, servindo de cenário ideal para os questionamentos da Semana de Arte Moderna. As relações entre Lobato e o grupo modernista são tão complexas, que desde a década de vinte continuam provocando debates sobre sua preocupação com os prejuízos que as vanguardas européias incidiriam sobre a independência artística nacional. Para o autor, além da ausência de um estilo próprio, o processo artístico brasileiro privilegiaria a elite colonizada (Azevedo, 1997).

Devido ao receio e combate aos “ismos”, Lobato foi visto com desconfiança e ficou fora da Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922. O evento é visto como um divisor de águas, uma espécie de marco inicial na trajetória cultural brasileira. A

partir dela, uma análise reducionista passa a depreciar quase tudo o que a antecedeu.

A tendência globalizada das obras de Monteiro Lobato pode se justificar pelo fato do autor ter morado nos Estados Unidos, em plena Modernidade, de 1927 a 1930, onde trabalhou no Consulado Brasileiro em Nova Iorque. Lá, tomou contato direto com o progresso e com a modernidade, assistiu às primeiras experiências de televisão, do cinema sonoro e do desenho animado. Encantou-se com as bibliotecas públicas. Voltou ao Brasil apostando no binômio ferro/petróleo, para provocar mudanças no seu país (Azevedo, 1997).

A obra *Memórias de Emília*, nos sugere que, no caso de Lobato, a intenção estética e a ideológica podem estar interligadas. Barthes acreditava que toda escrita se fundamenta em textos anteriores, reescrituras, normas e convenções, e que estas são as coisas às quais nos devemos voltar para entender um texto.

Além disso, de forma a apontar a relativa falta de importância da biografia do autor de um determinado texto, comparado com as convenções textuais e culturais pré-existentes, Barthes pensa que o escritor não tem passado, pois nasce com o texto. Ele também considera que, na ausência da ideia de um "autor-Deus" para controlar o significado de determinado trabalho, os horizontes interpretativos estão abertos para o leitor ativo.

Esteticamente, Lobato autor tinha um projeto literário voltado ao público infantil, que visava romper com as narrativas que circulavam pelo País no início do século XX, respeitando um estilo e uma linguagem própria para criança, contribuindo para a formação de um público leitor. Ideologicamente, o autor crê no papel que a leitura pode desempenhar na formação cidadã dos leitores, pois

deposita todas as suas cartadas nas crianças, enjoado que estava de escrever para os adultos: “escrever para crianças é semear em terra roxa virgem – e não praguejada. Cérebro de adulto é solo já praguejado”.

Dividido em quinze capítulos, *Memórias da Emília* é uma narrativa que narra a si mesma, ou seja, des(a)fia o processo de escrita da memória. Lobato mantém alguns dos princípios da narrativa memorialística, mas os rearticula de forma paródica. Se pensarmos o discurso paródico como aquele em que o autor fala a linguagem do outro, revestindo-a de orientação oposta à orientação do outro, devemos ter em conta que a presença desse novo texto pressupõe a presença do texto ausente. A primeira voz, para servir ao fim paródico, precisa fazer parte do repertório do leitor. (BARROS, FIORIN, 2000, p.12).

Monteiro Lobato parece ter sido um homem muito crítico, um cidadão que sabia e não escondia de ninguém os problemas do nosso Brasil. Muito desse homem crítico e sincero está presente na sua literatura, refletindo e caracterizando o comportamento de Emília e o discurso de suas memórias.

1.3 Tecido espiral: O Sítio do Picapau Amarelo: nascimento literário

Em 1920, Monteiro Lobato teve um *insight* que mudou radicalmente sua carreira de escritor. O fato foi marcado pela narração de Hilário Tácito (o autor de *Madame Pommery*, romance-paródia, editado por Lobato naquele ano) sobre a aventura de um peixinho que morrera afogado por ter desaprendido a nadar. Interessado no tema, Lobato transformou aquilo em um pequeno conto ao qual intitulou de *A história do peixinho que morreu afogado* (Cavalheiro, 1955).

Para melhorar o roteiro da história, Lobato retoma antigas lembranças dos tempos de menino, nas cenas da roça onde passara sua infância. Nesse momento, sua inspiração dá vida à primeira versão de *A Menina do Narizinho Arrebitado*, narrando as peripécias de uma avó, a neta órfã, Lúcia, e a inseparável boneca de pano, Emília, além da negra tia Anastácia.

O livro foi publicado no Natal de 1920, com capa ilustrada e cartonada de 29 x 22 cm, contendo 43 páginas e muitos desenhos coloridos de Voltolino. Lobato criou uma linguagem comovente e simples, marcando o pioneirismo na literatura infantil que praticamente não existia. Antes dele, havia apenas o conto com fundo folclórico. Os escritores retomavam o tema e a moralidade das engenhosas histórias européias e, por muitas vezes, ignoravam as tradições e lendas nacionais. É o caso, por exemplo, dos *Contos da Carochinha*, de Alberto

Figueiredo Pimentel, aparecido em 1896, que pode ser considerado o primeiro livro infantil publicado em português no Brasil. Este foi composto de 61 contos populares de vários países, entre eles alguns de Perrault, Grimm e Andersen. E se pouco ou nada de original escreviam os autores de livros infantis, as traduções eram também raras e irregulares (Cavalheiro, 1955).

A ideia do livro para crianças surge em um momento em que Lobato percebe que os seus filhos não tinham o que ler, exceto umas poucas traduções das obras produzidas e ambientadas na Europa. Por combater ferozmente o hábito de copiarmos tudo o que vinha do exterior, cria enredos com elementos de nossa terra, com personagens representativos da população brasileira. Lobato acreditava que devíamos ter uma Literatura infantil baseada no nosso imaginário para criar identidade com os pequenos leitores e reforçar a auto-estima dos mesmos.

O escritor publica novos episódios de Narizinho em janeiro e fevereiro de 1921, na *Revista do Brasil*, acompanhados de ilustrações de Voltolino. Submetido à aprovação do governo de São Paulo e com a inserção de novas aventuras, o livro foi aceito e adotado para o uso no segundo ano das escolas públicas, tendo em 1921, a edição recorde de 50.500 exemplares, agora em brochura, com 181 páginas, em formato 18 x 23 cm, algumas ilustrações de Voltolino e sob o título de *Narizinho Arrebitado*. (Azevedo, 1997).

Conseguimos observar, aqui, nesta relação histórica com a literatura, que a técnica semiológica ainda preserva relações com a linguística, demonstrando a utilização da língua com ênfase e preocupação ao longo do estudo do discurso. A linguagem representa uma forma de organizar e compreender o mundo que nos rodeia, na qual são refletidas ideias e discursos sobre os vários aspectos da

realidade. E a língua escrita acaba sendo a maneira que encontramos para organizar e representar as ideias, as quais surgem das leituras que fazemos das formas. Nesse sentido, Barthes (2004) argumenta:

Por exemplo, aos estudar sistemas de objetos como os da roupa, ou dos alimentos, nota-se bem depressa que eles só são significantes por que há pessoas ou jornais que falam das roupas ou dos alimentos [...]. Assim se encontra uma condição essencial de nossa civilização, que é uma civilização da palavra, e isso em que pese a invasão das imagens. Assim, ainda, pode-se perguntar se o projeto semiológico não será em breve ameaçado por paralinguistas, que lidarão com todos os discursos dos homens falando sobre objetos, fazendo-os significar através de uma palavra articulada. (BARTHES, 2004, p. 43)

A revolução, no mercado editorial infantil, marca a importante decisão de Lobato: escrever para crianças. Se, no passado, com *Jeca Tatu*, defendia o pensamento que viria ao encontro do movimento ecológico, a partir de então, levanta a bandeira do feminismo, ao estabelecer o matriarcado como modelo ideal de organização da sociedade, claramente representado em *O Sítio do Picapau Amarelo*, uma obra que possibilitava o acesso da criança brasileira aos caminhos da cultura mundial.

O escritor recorria a figuras do cinema e de histórias em quadrinhos – como Shirley Temple, Tom Mix ou o Gato Félix, entre outros – e a fatos de repercussão internacional, cidades e pessoas famosas. Em suas fábulas,

conviviam Alice no país das maravilhas, Chapeuzinho Vermelho e Peter Pan, ao lado de dezenas de outras personagens – que tanto poderiam pertencer a sua época quanto emergir de tempos remotos, como a Grécia antiga. Ao mesmo tempo, recuperava as três culturas que construíram o Brasil, valorizando, em termos de sua contribuição para o feito da nação, tanto o negro africano quanto o indígena e o branco europeu (Azevedo, 1997).

Com Lobato, surgiu uma Literatura infantil brasileira, que evitava os nomes estrangeiros de difícil pronúncia provenientes das histórias de príncipes e princesas encantadas. Anticonvencional por natureza e reformulando a pedagogia da sua época, o escritor afasta, então, o misticismo, a superstição e a fantasia mórbida, que embalaram o pensamento brasileiro durante séculos. Para surpresa geral, demonstra para seus pequenos leitores que a inteligência bem orientada acaba sempre vencendo a força bruta e que “um plano bem executado vale mil vezes mais do que o mais potente dos muques” (Azevedo,1997).

Com base nessa proposição, concordamos com Barthes, que a língua e o discurso são indivisos, subjetivos e particulares de cada sujeito. Contudo, como se dá este processo de produção? Para uma compreensão mais apurada, retomamos brevemente a seguir alguns termos semiológicos constantemente utilizados, como “signo”, “significante”, “significado” e “código”.

A Comunicação humana, de maneira geral, envolve o uso de substitutos, para representar outras coisas. Por exemplo, num texto é preciso escrever, para representar o que queremos dizer, uma vez que a literatura permite inúmeras formas de pensamentos, que não poderão ser traduzidos materialmente. Assim, usamos o “signo” para representá-los, os quais se compõem de dois elementos: o “significante” e o “significado”.

Para Barthes (1980), o “significante” remete à parte física dos signos, à sua forma, ou a qualquer coisa que substitui ou representa uma outra coisa plástica. Um conteúdo pode ter vários significados, mas, essencialmente, sempre haverá um que é contextualizado e outro que é literal.

Assim, o “significado” refere-se a uma imagem acústica, a um conceito mental, ou seja, o sentido do significante. Em Barthes (2004) o “significante” é descrito como uma palavra, que não cabe sugerir, mas sim empregar; metaforizar; opor, principalmente, ao significado que se acreditou no início da Semiologia ser o simples correlato. Para o semiólogo, todo discurso/texto é formado por um significante e um significado, mesmo que muitos sistemas semiológicos possuam uma substância da expressão, cujo ser não está na significação.

Sobre o desenvolvimento da expressão simbólica e de seus objetos significantes, no decorrer de seus 22 livros, Monteiro Lobato contou, com seu modo descontraído, fatos mitológicos, políticos, sociais, históricos e científicos; ensinou matemática, português, geografia e astronomia. E, mesmo escrevendo para crianças, manteve o estilo de sua obra para adultos – sempre claro e objetivo – acrescentando-lhe uma abertura para subverter as regras da gramática e do dicionário. Com desprezo absoluto pelos “sábios cascudos”, o escritor reagia contra a etimologia e contra os acentos. Ele explicava existir uma “lei natural que orientava a evolução de todas as línguas: a lei do menor esforço”. Segundo Lobato, (Azevedo, 1997, p.37) esta lei conduz à “simplificação e jamais à complicação como os acentos a torto e a direito”.

A ideia teve tamanho êxito que até praticamente a década de 80 as crianças estiveram fascinadas pelas obras do escritor. Uma pesquisa feita em

1974 demonstrou que 140 em 200 crianças preferiam as obras de Monteiro Lobato às historinhas da *Walt Disney* (Azevedo, 1997).

1.4 As teias através de imagens: Televisão e Modernidade

A Televisão surgiu na Modernidade⁵, no início do século XX, quando a imagem infantil era de resignação, com personalidades moldadas pelas famílias. Emília (uma boneca) rompe o paradigma de que as crianças eram como bonecos, manipulados nas mãos dos adultos. O comportamento mudou e as crianças ganharam direitos, passaram a ter voz. São consequências de um período de transformação cultural sistemática, onde o novo é preponderante. Revoluções, inovações, radicalismos, racionalismo e a incessante sede de progresso marcam uma nova fase envolvendo o veículo que continua falando para as massas

⁵ Sobre a Modernidade, Harvey (1992) propõe um exame atento à dicotomia entre desintegração e renovação. Ele associa, de antemão, esta dicotomia à ruptura com toda e qualquer tradição histórica precedente e, por outro lado, a quebras e cortes internos inerentes. O que atribuiria a esse tempo moderno o papel de crítico do passado e também de si mesmo, em constante ritmo de criação. Dentre as principais condicionantes da Modernidade, o autor aponta, além da “destruição criativa” ou autodestruição criadora, o fenômeno urbano do início do século XX, o Positivismo e a Arte Moderna.

mesmo quando as novas tecnologias oferecem possibilidades múltiplas de informação.

Debray⁶ (1993) discorre que desde a pré-história, o homem trabalha com imagens. Embora não se preocupassem com detalhes em suas pinturas, estes homens já desenhavam animais em movimento há mais de 40 mil anos, como os inscritos na gruta de Pech-Merle (França). Os desenhos não eram detalhados e, assim, o animal permanecia abstrato. Tal ideia atualiza-se na proposição de Rahde (2000) ao descrever a Imagem como uma representação de uma visualidade já existente, uma aparência configurada a partir de um ponto de vista; uma reprodução, que varia de acordo com o sujeito que cria e com aquele que contempla.

Segundo relatos do autor, para os gregos, conhecidos como a Cultura do Sol, a paixão pela Imagem é tamanha a ponto de ilustrarem o essencial da vida como o ato de ver, e não o de respirar. Morrer para este povo significa perder a vista, não enxergar. Podemos compreender este fato, pois, a dinâmica da Imagem não tem a mesma natureza da dinâmica da palavra, nem está orientada no mesmo sentido.

A Palavra, por sua vez, tem um caráter racionalista, pragmático e lógico, que se presta à modelagem, de acordo com os interesses da Ideologia⁷. Porém, a Imagem tem caráter desestruturador. Enquanto a Palavra estrutura, organiza e

⁶ Atualmente, Debray é mais conhecido como o criador da mediologia – o estudo crítico dos signos e de sua difusão na sociedade.

⁷ Contrariando Karl Marx que sugeria a Ideologia, como ilusão, segundo Althusser a ideologia faz alusão à realidade. As imagens se materializam em prática. Relação imaginária possui aparelhos: mídia, escola, partidos, organizações reprodutoras de uma ideologia dominante. A Ideologia, em Barthes, manifestou-se pelo Mito, pelo Imaginário e pela Ideosfera que possuem invariância e trabalham o seu conceito particular. Para o autor, o ideológico se realiza através da produção discursiva. Apresenta um lugar específico. É a Conotação, onde o linguístico dialoga com o cenário social, histórico e cultural.

convença, a imagem, devido à sua natureza poética e dramatizante, não se enquadra nos rigores racionais da palavra.

Diante das distinções existentes entre a palavra e a Imagem, a indagação de Debray (1993) sobre por quais razões o estudo da Imagem ficou tão atrasado em relação ao da linguagem, também, motiva nossa pesquisa.

Ainda com base nos estudos do autor, podemos observar que, até a emergência bastante recente (quatro mil anos) dos primeiros processos de notação linear dos sons, a Imagem ocupou o lugar da escrita. Este fato ainda é contestado por outros autores, que defendem a tese de que até o aparecimento da imagem, a palavra escrita havia sido o agente ordenador da mente humana. A palavra exigia e impunha um encadeamento lógico e racional da realidade, buscando uma ordem para a aplicação da racionalidade. Com a entrada violenta da imagem na civilização escrita, alteraram-se (e, ainda, se alteram) os padrões de apreensão da realidade e, conseqüentemente, o comportamento humano.

Para Debray (1993), existia um simbolismo, ao mesmo tempo, cósmico e intelectual, altamente, ritualizado, combinado com proferições verbais. Esse período vai dos primeiros esboços semânticos sobre fragmentos de osso até aos pictogramas e mitogramas (construções pluridimensionais e irradiantes). A invenção do traço permanece, então, subordinada à produção de uma informação (rememoração útil, enumeração contábil, indicação técnica, na classificação do próprio autor).

O autor sugere a reflexão sobre os conhecimentos da paleontologia: a transmissão de sentido, quando já não se contenta com um gesto ou uma mímica, pode escolher entre a fonação e a grafia. O *sapiens* articula sons e desenha traços, duas operações complementares. Já não se trata de sinais, como se passa

com o animal, mas sim de signos. A escrita fonética surge desse grafismo ambíguo que tenta explicar o duplo sentido do verbo grego *graphein*, desenhar ou escrever, ou ainda, do *tlacuilo* mexicano, termo, que, em nahuatl, significava, ao mesmo tempo, pintor e escriba. Em compensação, desde que aparece a escrita, tomando para si a maior parte da comunicação utilitária, alivia nessa mesma medida a imagem que se torna, desde então, disponível para funções representativa e expressiva, aberta à semelhança.

“Vamos resumir de forma bastante imperfeita: a imagem é a mãe do signo, mas o nascimento do signo da escrita permite à imagem viver plenamente sua vida de adulto, separada da palavra e alijada de suas tarefas triviais da comunicação” (Debray, 1993, p. 217)

Sob uma perspectiva histórica, o autor nos mostra a antologia, vivida pela espécie humana, ao tentar presumir se no princípio de sua existência estava a palavra ou a imagem.

A fotografia mudou nossa percepção do espaço e o cinema nossa percepção de tempo. A câmera dos irmãos Lumière construiu um mundo visível que já não era o da perspectiva. Outro exemplo citado por Debray, contempla a unanimidade da utilização do preto e branco, para representar a vida, considerado um decalque do real pelo autor até o aparecimento do technicolor que

nos levou a descobrir que também havia cores no campo visual, e a conceber o preto e o branco como um código expressivo, entre outros.

Debray debruça-se sobre a imagem e o seu papel nas nossas sociedades desde a antiguidade, analisando a sua evolução e os seus efeitos. É uma obra do início da década de 90, que abre caminho ao desenvolvimento de uma nova disciplina, a da mediologia, noção entendida como uma forma de análise das mediações e dos seus suportes.

Nessa linha, considerando o caráter cíclico que envolve a história humana, Debray busca demonstrar que somos contemporâneos de uma visão do mundo mergulhada no visível, o qual se prega o exclusivo da verdade e da realidade. Isto é, vivemos numa época em que apenas é dado como certo e factual o que se vê.

A confiança do olhar moderno não está, pois no invisível, que é entendido como falso e irreal. Eis o domínio da videosfera, uma nova ordem que confere supremacia à contemplação da Imagem, desconfiando daquilo que não o é. Aparece a crise da metafísica como propulsora deste *status quo*, que se consubstancia no desaparecimento dos invisíveis.

Ora, face à imposição do visual, o autor tende a sintetizar suas inquietações em uma pergunta-chave: como perceber o invisível, a bem dizer, os códigos invisíveis do visível? Pois são eles os definidores do estado do mundo, em cada época. Ou seja, não põe só a questão de saber discernir o se vê, numa esfera em que só o que nos vemos conta, mas, também, os papéis desempenhados pelo visível e pelo invisível. Esta é a preocupação central, ressaltada pelo autor.

Com efeito, cada esfera específica de mediações, cada *mediasfera*, age em conformidade com o que identifica como o seu sistema de crenças, a partir da sua própria visão do mundo. Através dos “óculos” com os quais vê o mundo, define os seus critérios de credibilidade do real, dividindo-o de uma forma necessariamente binária, demarcando-se do irreal.

Debray (1993, p. 21) classifica a *Mediasfera* como sendo não um contrato social que advém este entendimento, de um acordo infundado entre sujeitos, mas sim de uma herança. Há todo um legado do passado, envolto em mitos específicos e lugares comuns transmitidos ao longo de gerações, que vai constituir cada era. A cultura é resultado deste espólio e do meio técnico-científico em que se insere.

Cada Mediasfera faz-se, então, na base de um compromisso entre o adquirido do passado e as condições presentes da técnica e do estado da ciência. Na *Logosfera*, é o invisível que tem o papel principal; é pelas ideias inteligíveis que compreendemos o mundo. Falamos de culturas como a egípcia, a grega ou a medieval, nas quais a suspeita recai sobre o visível e em que o ausente corresponde ao verdadeiro ser. Já na *Grafosfera*, com o surgimento da Imprensa, o visível ganha um novo destaque, apesar de diluído entre outros elementos. É na videosfera que a visualização da imagem técnica se torna dominante; é nela que se crê e é dela que provém a compreensão do mundo.

Debray (1993, p. 26) considera mesmo que ver se tem confundido nesta era com o explicar, pelo que o primeiro se tem substituído ao último. O ato de ver por si mesmo explica, um enquadramento teórico mais ou menos exaustivo, uma compreensão contextual do visualizado – o invisível.

A cultura torna incontestável o lugar para onde a sua visão está direcionada. O ponto de enfoque do olhar da Ideologia é tomado como irrefutável. Este é variável, é certo. Se nas teocracias, se descurava a aparência visível em favor de uma abstração espiritual – o que, na economia religiosa de tradição católica, cedo, se revelou insuficiente, demonstrando a necessidade da materialização dos ídolos e transcendências, por meio da iconografia –, nas ideocracias a verdade era vista como central e decifrada de forma concreta no mundo.

No regime visual por excelência, tudo pode ser posto em causa, exceto o valor da Imagem. A fé no óptico, o olhar individual que colocamos nas coisas que representam outras, submete-se então a um olhar coletivo, variando de cultura para cultura. É o nosso olhar que se transforma, que se desloca, o que faz com que, sendo outras as imagens, que nos captam a atenção, sejam outros os efeitos a que estamos suscetíveis. Percebemos aqui a variabilidade temporal do olhar humano.

Com maior ou menor intensidade, nos parece, porém, haver sempre algo na imagem que nos incomoda e não nos deixa ficar indiferentes. Debray (1993, p. 25) conta a história de um imperador chinês, que pediu ao pintor-mor do seu reino para apagar uma cascata que este pintara no muro do palácio pelo fato daquela não o deixar dormir. Este conto tenta exacerbar a ideia de que a imagem reproduz efeitos sobre aquele que a olha; a sua simples presença é perturbadora. Assim aconteceu com o monarca oriental, cuja pintura de uma cascata era como se a mesma ali estivesse de fato. Ouvia o ruído da água a cair como se fosse real, o que não o deixava adormecer.

A Imagem aparece como equívoco de natureza ligada ao espectro, ao duplo. O imperador olhava para a pintura como se esta, ou seja, a reprodução de uma realidade fosse a própria realidade. Deste modo, reagia como se estivesse a olhar para uma cascata *verdadeira*, quando, estava apenas perante uma representação, uma simulação.

A raiz etimológica do termo “imagem” tem por base esta mesma lógica de espectro, de espécie de fantasma, concretizada na palavra grega “eidôlon”, ou ídolo. Na cultura clássica grega, o *eidôlon* designava a sombra da alma que saía do cadáver. A própria cerâmica ateniense cristalizou esta concepção de imagem, sendo múltiplas as representações de guerreiros-miniatura a se soltarem dos corpos de guerreiros mortos em combate. A origem de Imagem está então intimamente ligada à morte, também tematicamente, pois, todo o imaginário plástico da Antiguidade está preso a um ambiente lúgubre.

A linguagem do Imaginário constitui, hoje, uma questão situada na arena de debates sobre as possibilidades da comunicação. É digna de reflexão essa busca tumultuada de pistas para compreendermos a forma como os seres lidam com a sua competência comunicativa e as suas frustrações pela não comunicação concreta. Admitimos, atualmente, cada vez mais, a necessidade de se desvendarem os mistérios de uma linguagem com base ontológica, deixando antever o prenúncio de um novo paradigma. Este, poderá vir a ter que, incorporar novas regras num modelo mais amplo e generoso, onde a linguagem simbólica e, portanto, imaginária mostre sua importância e concretude.

Logo, o referido Poder de representação vinculado à Imagem pode ter aqui as suas origens. Na Roma Imperial, quando da morte dos altos monarcas procedia-se à construção de uma efígie exatamente semelhante ao corpo do

soberano, para a qual se transferia a atenção durante as cerimônias fúnebres. Esta prática inspirou mais tarde a corte francesa, que também recorria a um substituto exato e presente do corpo do governante morto, vestido a preceito e dotado das insígnias.

O que interessava era a figura simbólica do Poder, a sua exposição, a sua contemplação, pelo que se tornava acessório ser ou não real – estar vivo ou não – o elemento físico que a representava. Era a cópia do verdadeiro rei que presidia às formalidades fúnebres e que recebia a reverência. O sócia do rei funciona na sua ausência – é um duplo recepcionado como original; uma *imagem* interpretada como o genuíno. Observa o autor que é esta “reserva de poder” atribuída à imagem arcaica, portadora da majestade de indivíduos, que a fez resistir, permanecer.

A Imagem parece funcionar como um simulacro, entendido por Deleuze (1983), como uma “potência positiva”, no sentido de ser uma força recalcada, por realizar, que pretende ao ser e à verdade. Entre a dissemelhança total e o demasiado semelhante, o simulacro vive num jogo dúbio, movendo-se numa relação de presença/ausência. Ser muito parecido (como o é o simulacro-fantasma) lança uma confusão nesta lógica, provocando uma aparição que não surge como cópia, mas que nos parece ser a própria presença. É, pois, este estatuto incerto da Imagem que causa o seu efeito performativo, o qual não permite que lhe sejamos alheios, o que não deixou o monarca chinês dormir descansado.

O espectro e o reflexo, ou o duplo e a sócia, são elementos do equívoco, que fazem vacilar as nossas certezas. Há uma aura, (Debray, 1993, p. 28), como lhe chama o autor, que envolve a imagem e dela procede, operando uma

mediação efetiva entre aquele que vê e o visto. E esta característica tenta se demonstrar imutável, não importa de que regimes ou eras estejamos falando.

A questão, ainda, se torna mais importante, ao acrescentarmos o fato de que as imagens têm um acesso universal. Isto é, não há fronteiras de qualquer tipo que impeçam o olhar em direção a uma imagem, não havendo necessidade de pré-competências pedagógicas àquele que vê. O mesmo já não acontece com as palavras, nota Debray (1993). Neste âmbito, é preciso deter um conjunto de recursos (nomeadamente, dominar um determinado código linguístico) para aceder às palavras. Porém, olhar uma imagem não é sinônimo de compreendê-la.

A interpretação do que vemos não decorre do simples olhar. Denuncia que se tem feito do recurso óptico um instrumento simultaneamente de percepção e de compreensão do mundo. O que se vê tem-se explicado por si mesmo – é o que Debray denomina de terrorismo da evidência.

A Videosfera em que vivemos tem sido responsável por proceder a uma contração da imagem e do seu referente. Uma descrição que nos parece estar adequada para a caracterização de nosso objeto: a imagem de uma boneca, numa alma de ser humano. Desse modo, aquilo para a qual a imagem indicia, está nela própria, abdicando de elementos explicativos exteriores.

A imagem de Emília visualizada aparece com uma auto-suficiência arrogante, que não permite outras hipóteses explicativas ou outras fontes de entendimento. Tudo o que um contemporâneo precisa saber pode encontrar naquilo que vê – daí, ao observarmos a atuação da boneca, é possível retirarmos da mensagem expressa por ela a nossa própria visão do mundo.

Todas as outras possibilidades ou alternativas ficam, assim, sufocadas por este esmagamento da relevância do visual nos nossos dias. Logo, nos parece

que o visível não deixa margem nem à nuance, nem sequer à contraposição. Parece haver, nesta lógica, um binarismo tirânico entre o que é, e o que não é – aquilo a que o autor chama de *teorema óptico da existência*, em que a realidade é entendida como ser, se visível, ou como não-ser, quando invisível.

Daí, o autor sugere (1993) que a Videosfera, de que estamos tratando, emerge como das eras menos dialogantes da humanidade, não admitindo desvios. Não é de estranhar, pois, que, hoje, a luta pela imaginação passe cada vez mais por uma luta contra a própria imagem. É Debray que o reconhece – se o mundo apenas é aquilo que está diante do olhar, então para haver criação e invenção, há que, não só se proceder a um afastamento dessa lógica, como combatê-la pelo fato de não o salvar.

O estudioso francês considera, assim, a emergência de uma nova ordem, que se exprime numa cegueira simbólica. De tanto querer olhar, o mundo cegou. Deixou de conseguir admitir a possibilidade de visualizar para lá do próprio visto, quanto mais fazê-lo de fato. O mundo da Videosfera passou a ignorar o imperceptível pelo sentido visual, o que não quer dizer que aquele lá não esteja. Mais que problematizar a questão, sentimos que Debray (1993), ao traçar este quadro, tenta não considerar a melhor proposta de futuro.

Percebemos que esta nova equação da era visual, em que se colocam a visibilidade, a realidade e a verdade como sinônimos entre si (Visível = Real = Verdadeiro), pode não deixar antever o melhor dos cenários. O autor observa que, ao alinhar o valor de verdade com o de informação, se coloca a primeira numa lógica de mercado, ou seja, de oferta e procura.

É verdadeiro apenas aquilo que tem um mercado. Por conseguinte, o que é invendível, é irreal, falso, sem valor. Possivelmente, podemos compreender a

situação como um tráfico do real, que o autor compara com o funcionamento de tráfico de órgãos, em que a realidade sensível é concebida como uma mercadoria. É o “*pay for view*” ao bom estilo do mercantilismo televisivo.

Nesta lógica de raciocínio, apenas aos ricos pertencerá o monopólio do mundo sensível, pois apenas estes poderão pagar para ver, desabafa o autor de forma irônica. Percebemos assim, como a nossa margem de liberdade parece estar cada vez mais ameaçada.

A isso, se juntam os novos recursos ópticos, a multiplicação de redes e a complexificação de circuitos, cuja interposição mediática entre o olho e o visto ainda aguça mais a questão. O ensejo maior pela visão tem levado ao desenvolvimento de toda uma tecnologia do fazer-crer, em que, como já referido, a imagem é sempre tomada como uma prova por si só.

Os novos dispositivos do olhar auxiliam a uma visão detalhada, através de próteses que desmultiplicam a nossa informação e, acima de tudo, incrementam a faculdade humana de intervenção no meio. Inúmeros novos mecanismos têm ajudado o Homem a apurar o sentido de visão tanto de si mesmo, como do universo, em geral. Para além dos raios-x, dos infravermelhos ou dos raios gama, existe também a oprônica e as suas câmaras térmicas que permitem localizar corpos em movimento à noite sem que sejam detectados.

De igual modo, foram feitos avanços no diagnóstico médico, pelo advento da ecografia, dos ultrassons e mesmo da ressonância magnética. Tudo isso tem permitido ao olho humano caminhar no sentido de nada deixar por perscrutar, não só no corpo a que pertence, mas igualmente nos oceanos, nos outros planetas.

O autor explica como a perspectiva de realidade que temos é crescentemente mediada, interposta, encaminhada. O que as próteses do olhar ocasionam é um deslocamento óptico dos objetos, através, por exemplo, da montagem cinematográfica ou do *zoom* televisivo, fragmentando o real e fazendo proliferar as referências visuais. Debray (1993) dá alguns exemplos, considera que a desmaterialização dos suportes possibilitado pelo registro eletromagnético leva a uma “desrealização” do real exterior, ou que os aparelhos tornados mais e mais em miniatura apenas contribuem para um encolhimento dos discursos lógicos em “micronarrativas”.

Por outro lado, atentemos para a instantaneidade das transmissões hertzianas, que fazem desaparecer a profundidade de tempo, e para o tipo de montagem típica do cinema, o chamado “*cut*” ou em mosaico”, que vai resvalar numa desarticulação lógica dos fatos. É toda uma Cultura do detalhe, dos extratos, do despedaçamento das dialéticas antigas, da totalidade, que está em causa.

Podemos pensar no declínio das grandes narrativas, as quais deixam de ter o seu espaço, muito menos relevante, nesta nova ordem do visual, e em que o global dá lugar à parte, e o total à fração. O autor vai mais longe, afirmando mesmo que esta Mediologia, apenas atinge o seu fim quando coloca para “debaixo do tapete” questões até então de fundo. Debray (1993) repara como se tem passado de um interesse que busca “o quê” e o “porquê” para outro circunstancial que busca o “por onde e como”. Não são mais dos grandes assuntos capitais que nos ocupamos; ficamos satisfeitos ao saber, de modo instantâneo, os seus dados de circunstância.

Interessante notarmos, em paralelo, que o mesmo se passou, de um ponto de vista sociológico, com o aparecimento de uma classe massificada. Aquilo que, no século XVIII, considerávamos ser central no funcionamento da esfera pública, isto é, um debate racional e crítico, nomeadamente ao nível do domínio das elites intelectuais, pela conversa ou permuta de cartas, por exemplo, deu, agora, lugar a um quase monólogo por parte da imprensa.

Com vista à maximização das vendas, o nível dos assuntos abordados precisou ser diminuído, ocasionando a eliminação de notícias ou editoriais sobre política. Temos a impressão de estarmos diante de uma despolitização do conteúdo dos *mass media*, sob a justificativa de democratizar a informação e tornar acessíveis a todos – não mais o questionamento crítico, mas meros circunstancialismos.

Assim, vamos ao encontro do pensamento de Debray (1993) quando este diz que a história técnica do visível não começa com as câmeras, assim como as tecnologias da inteligência não começam com os computadores. Isto quer dizer que a evolução do mundo sensível não seria determinada por nossos sentidos naturais, como também a evolução do mundo intelectual não o é pela soma das inteligências individuais.

Somos, como sujeitos, círculos abertos e surpreendentes. Para Debray (1993), a teleobjetiva, por exemplo, e a ampliação fotográfica modificaram e aguçaram nossa sensibilidade ao detalhe, enquanto as imagens feitas por satélite, representam o vaivém entre o todo e a parte. Para o autor, o que e como transmitir caminham juntos.

Deste modo, podemos pensar que um livro esgota o seu potencial na leitura solitária através do olho que lê e da cabeça que imagina livremente. As

palavras, para o leitor, são também sonoras. Na medida em que esta junção forma beleza, elas podem ser transportadas, também pelo ouvido, por meio de um emissor que domine a arte da fala. A obra televisiva preservou a valorização literária, destacada por Monteiro Lobato. Na década de 70, Emília costumava se refugiar na biblioteca do Sítio para encontrar soluções para os seus problemas.

1.4.1 A Tela espiral: Representações circulares

Pelo seu valor histórico e cultural, poderíamos considerar a Televisão como substância localizada entre a memória e o esquecimento, responsável pela imagem adjacente, criada pela consciência. Trata-se, portanto, de um lemento que transita no espaço do limiar. Por tal perspectiva circular do pensamento, é possível pensar em redundância técnica em forma de espetáculo, de sedução.

Debray (1993) sugere que a Televisão é responsável pela comunicação das substâncias existentes entre o real e o imaginário. Esta promove o transporte técnico da mediação efetiva entre a imagem e o sujeito, numa espécie de metáfora da memória ou, nas palavras do autor, a bacia semântica da lembrança.

Segundo Artur da Távola (1984), a Televisão tem alguma conexão considerável com a Literatura desde que o olho do telespectador não seja distraído pelos jogos fascinantes da imagem e sempre que o ouvido possa predominar. Na TV, a Imagem aprisiona as personagens, segundo as concepções dos criadores dos programas. Ressaltamos, no entanto, que a Televisão é uma forma de dramaturgia; a Literatura é outra. Pode haver adaptações, versões, criações baseadas em livros, mas a verdadeira comunicação na Televisão só se esgota na força da imagem acompanhada do som. Portanto, Televisão e Literatura contituem-se diferentemente em termos expressivos no processo de comunicação que estabelecem com seu público.

De acordo com Ciro Marcondes Filho (1995), a Linguagem televisiva no Brasil é derivada das formas populares de Comunicação: o Circo e o Rádio. A influência do circo sobre a TV brasileira é vista não apenas como a presença dos palhaços ou do homem de auditório, mas também pelo estilo circense de alguns animadores como Chacrinha, Sílvio Santos e Bolinha. Chacrinha e Sílvio Santos, por exemplo, dirigiam-se a um público de nível sócio-cultural mais baixo, apresentando atrações de apelo popular como calouros, gincanas, distribuição de brindes, concursos, premiações e outros.

A Televisão brasileira era pouco ágil no início dos anos 50. O desenvolvimento da produção e do estilo estético era, fortemente, influenciado pelo Rádio. Podemos dizer que existia um Rádio televisionado, pois a TV ainda não havia conquistado sua própria linguagem. Segundo o autor, não havia cores, nem videoteipe. Portanto, tudo acontecia ao vivo.

Em 1960, com a inauguração da capital federal, inicia-se a utilização do VT. Inicialmente, o equipamento fazia apenas a gravação e reprodução das

imagens. A partir dele, surge uma nova linguagem televisiva, através da produção de programas editados que agilizam o *timing*⁸ televisivo.

É o momento da reconfiguração estética do meio e da formação das primeiras redes televisivas nacionais. A possibilidade de copiar e vender programas de sucesso para outras emissoras permitiu o domínio da produção nacional pelo eixo Rio de Janeiro/São Paulo, e, com isso, houve o declínio da produção local. Este cenário influencia a Cultura⁹ e o modo de vida dos brasileiros, já que o sudeste propaga as suas imagens como a legitimação da identidade nacional.

Deste modo, a Televisão chega à contemporaneidade participando, ativamente, das profundas modificações nos modos de relacionamento do homem com a realidade e com o mundo. Atuando direta e, eficazmente, sobre os sentidos, mobiliza muito mais a sensibilidade do que a inteligência. As transformações decorrentes desse processo geraram outras, de ordem social, como a reunião de públicos e a disposição da Televisão em acabar com a dispersão, unindo indivíduos.

Dominique Wolton (1996) compreende a Televisão como um elo entre o sujeito e a sociedade, capaz de se transformar em uma rotina intrínseca ao sistema social contemporâneo.

Qual o caráter da televisão? Reunir indivíduos e públicos que tudo tende a separar e oferecer-lhes a possibilidade de participar de uma atividade

⁸ Termo utilizado, em Televisão, para designar o ritmo do próprio veículo, de um programa ou matéria.

⁹ Barthes (1971) compreende a Cultura como a soma dos fatos cotidianos ao conjunto infinito das leituras e conversas que surgem em razão deles. Em outras palavras, intertextos. O autor expõe o Intertexto como o banco de influências, das fontes, das origens de uma obra e de um autor.

coletiva. É a aliança bem particular entre o indivíduo e a comunidade que faz dessa técnica uma atividade constitutiva da sociedade contemporânea. (WOLTON, 1996, p.15)

O autor refere-se à democratização, ou seja, a Televisão é a única atividade, compartilhada por ricos e pobres, pela população urbana e rural, por jovens e velhos. Segundo o autor, isso acontece não pela tecnologia, mas pelo fato de que os programas são destinados a todas essas categorias. Essa virtude única se deve ao conteúdo. É um papel social fundamental, desde que todas as categorias sociais se identifiquem com o que vêem na Televisão.

Portanto, assistir à TV é um consumo individual de uma atividade coletiva. Eis outro fator fascinante: é isso que obriga o veículo a prestar atenção à diversidade cultural da sociedade e a preservá-la. A Televisão produz uma cultura mediana acessível, sensibiliza o telespectador para outras culturas e reflete o mundo contemporâneo.

Para Távola (1984), a Linguagem televisiva está envolvida no trinômio simplificação, sintetização e massificação. Simplificação decodifica qualquer informação, emoção, texto, palavra ou som, em mensagens já pertencentes ao repertório do público.

A sintetização transforma o produto cultural em algo portátil, fácil e adaptável dentro do escasso tempo ou repertório disponível pelo público. Por fim, a massificação embrulha o produto em embalagem para ser apreciado, aceito e desejado por todas as faixas etárias, ou, pelo menos, pela maioria. Ela trata de homogeneizar o produto.

Esses três elementos típicos da Indústria Cultural¹⁰ são inerentes a um mercado que pode impedir as mudanças. Qualquer alteração repentina do que já foi aceito ameaça o grande público.

A Televisão pode encontrar sua plenitude como Linguagem quando está fora dos estúdios, não mais retratando o real, mas tratando do real enquanto ele ocorre. Para Távola (1984), a Televisão é o único meio de comunicação de massa que pode corporificar o real. Segundo o autor, a linguagem televisiva apresenta uma leitura dupla: possui o discurso, que é de caráter ideológico, racional e lógico, e contém a imagem, que possui caráter subjetivo, poetizante e dramatizante, permitindo outras leituras do real.

Para Guy Debord (1997), a dominância da Imagem faz as pessoas deixarem de viver o vivido, para viver sua representação; o telespectador vive por procuração, graças às celebridades que encarnam seus sonhos. A realidade passa a ser a representação do real.

Na década de 90, essa representação, indicada por Debord, fica mais evidente. Surgem outras redes e o sistema de TV a cabo. A participação do telespectador permite a consolidação de uma TV interativa, modalidade na qual, por telefone, o público passa a decidir o final da atração exibida.

O discurso da imagem foge da categorização lógica ou racional. Embora a classificação ajude a decifrar os vários significados da imagem, estes sempre transcendem e ultrapassam a capacidade humana de conceituar. A Imagem tem a

¹⁰ O conceito de Indústria Cultural, criado pelos teóricos frankfurtianos, trata da produção em série, da homogeneização e, em consequência, da deterioração dos padrões culturais. Segundo tal perspectiva, a exploração comercial de bens considerados culturais reforça a dominação técnica imposta pelo sistema, gerando passividade. A cultura, com a intervenção técnica e os meios de reprodução em massa, perde sua "aura" e passa a ser mercadoria, descaracterizada enquanto manifestação artística. Moldada para agradar aos padrões da massa consumidora, a cultura de massa rebaixa o nível dos produtos artísticos. Além disso, a relação entre artista e público é intermediada por técnicos. Os produtos são carregados de ideologia dominante e provocam o conformismo.

possibilidade de funcionar além da razão e da inteligência, nas instâncias do sentimento, da emoção pura, da recordação indefinível e em mecanismos subjetivos variados e incontrolados pelo homem. Trata-se do poder sensibilizador da imagem.

Sobre a (re)configuração dessa realidade sensível, Maffesoli (1995) refere, em outros termos, a uma urgência em atender aos processos emotivos subjacentes aos atos cognitivos. O laço emocional revela-se, assim, como um meio de agarrar melhor o vivido. O sociólogo chama esta ligação de *cola do mundo*, de que resulta em certa *viscosidade social*, situada na ordem da experiência vivida e proporcionada através de diferentes sentidos. Maffesoli (1995) fala ainda em *Ambiência Afetiva*, garantindo que, hoje, há uma nova ordem social, desenhada por uma Comunicação através da qual se evidencia um cotidiano feito de Imagens e agregações.

Na matriz de todos os instrumentos técnicos, que disseminam e democratizam as Imagens, está a Televisão. Apesar de todo o desenvolvimento tecnológico e do surgimento de novas mídias, ainda é possível a reconhecermos como o veículo de maior abrangência na Indústria Cultural Brasileira.

A Televisão parece permitir a vigência de dois planos: o de participar e o de criticar, num mesmo evento. Diante da TV, o telespectador, ora é personagem, ora é platéia. Isto porque o veículo permite que se participe do espetáculo e se assista à distância, obtendo-se a posição de observador, que engendra uma dimensão crítica, ou, pelo menos, a possibilidade de consciência crítica.

De acordo com Távola (1984), a espantosa evolução e crescimento da Televisão no Brasil é resultado de duas verdades sociológicas da segunda

metade do século XX: o vazio cultural do país e um inesperado pacto entre o poder econômico (detentor da Televisão) e os códigos culturais de segmentos ascendentes do dominado. A primeira consequência desse inusitado acordo foi a exclusão do discurso intelectual do processo de produção para encontrar um tipo de linguagem “simplificada”, com o intuito de atender ao nível de Cultura dos dominados. O segundo passo foi o encontro de uma linguagem suficientemente homogeneizada. Explicam-se, aí, os motivos pelos quais alguns segmentos intelectuais são os mais hostis à televisão.

Para Artur da Távola (1984), o pacto de homogeneização contraria o habitual. Na maioria das vezes, o dominante, hegemônico, não quer saber do dominado, a não ser como mão-de-obra ou força de produção. No caso da Televisão brasileira, por uma questão de mercado e por uma coincidência com o modelo econômico adotado no país a partir de 1964, a televisão efetivou o pacto de Poder dominante com segmentos ascendentes do dominado.

A representação desta nova ordem social tornou-se cotidiana, quando a Televisão começou a se expandir, rapidamente, após o final da Segunda Guerra Mundial. Na época, o Cinema e o Rádio eram os responsáveis pela difusão da informação. O Rádio ainda mais, pela ampla penetração cotidiana nos lares. A Televisão poderia ser vista, em termos de Comunicação, mais próxima do Rádio do que do cinema, pela relação informativa e pela possibilidade da realização de outras tarefas ao mesmo tempo em que se ouve ou se assiste uma notícia (MARCONDES FILHO, 1995).

Novos momentos e novas realidades passam a mostrar mundos desconhecidos e inovadores para o público. Nesse sentido, a TV amplia os antigos horizontes de discussão e o diálogo das pessoas, compartilhando sua

vivência com esses novos elementos. O rádio exercia essa função de uma maneira mais parcial, pois era a imaginação do ouvinte que completava a transmissão.

A posição do autor pode ser explicada na variação dos níveis de profundidade linguística na televisão. Temos duas estruturas que podem correr paralelas: a da palavra, com sintaxe e semântica lógicas e lineares, expressão e pensamento; e a Imagem, com estrutura alógica, afetiva e além do pensamento. Se a palavra na Televisão nem sempre consegue níveis de profundidade, a Imagem, mesmo quando sem pretensão, pode transpor níveis de profundidade própria, operando diretamente sobre setores da sensibilidade.

Távola (1984) ressalta que qualquer núcleo afetivo ou emocional, mobilizado de alguma maneira pela Imagem, tem um fator de energia que potencializa e aprofunda as mensagens de maneira independente das palavras que igualmente a compõem. Então, paradoxalmente, o mundo da imagem é dominado pelas palavras. A Televisão convida à dramatização, exagera a importância e a gravidade do acontecimento de forma a torná-lo sensacional, espetacular.

Parece surgir, assim, nos Meios de Comunicação, uma estética da superficialidade: uma linguagem própria de um meio industrial, sem compromissos com a longevidade e durabilidade de sua obra. Essa estética existe e depende da forma pela qual o artista ou produtor desenvolva seu trabalho.

A Linguagem televisiva pode ser um sinônimo da estética da superficialidade. Em outras palavras, uma estética formalista, um discurso de formas; uma reelaboração de experiências estéticas já realizadas – e esgotadas –

nas artes de origem. Como a Linguagem televisiva está no audiovisual, a estética da superficialidade operaria sobre formas visuais de um belo já aceito e já descoberto. São formas transformadas em unidades significantes, para as dimensões da tela luminosa e para as composições que, para ela, serão concebidas em função do olho da câmera, mas feitas para apreciação do olho humano.

Com a expansão dos meios de produção cultural para a infância, é oferecida a oportunidade de ampliar a experiência literária. A partir de 1930, os poemas e narrativas são apreciadas ao lado de revistas infantis, histórias em quadrinhos, que indicam a valorização da imagem pelos novos tempos.

Na década de 50, a linguagem audiovisual institui outra maneira de conhecer o mundo. Desde então, os profissionais de comunicação aproveitam as capacidades expressivas da tevê. Veiculam fatos, recriam ficções e encurtam distâncias culturais, privilegiando o caráter coletivo desse *mass media*. O arranjo audiovisual traz um código diferenciado o que resulta em um número incontável de telespectadores expostos a imagens, ideias e experiências comuns, norteadas pelas pesquisas de audiência.

Historicamente, o nascimento de Emília nas telas é quase paralelo ao da TV no Brasil. Ambas são, genuinamente, modernas. A primeira transmissão no país acontece, em 1950, apenas um ano antes de Emília ir ao ar, na TV Tupi.

A adaptação televisiva das obras de Monteiro Lobato acontece em um momento de grandes transformações políticas e econômicas no Brasil. Conceituando sócio-historicamente a situação econômica brasileira, entendemos que a implantação da indústria automobilística gerava empregos e dava sustentabilidade para a propaganda, que começava a ganhar espaço no cenário

nacional. Ressaltamos que a figura de Emília aparece na Televisão quando os meios de entretenimento precisavam carregar uma mensagem educativa em seus roteiros para dar bons exemplos e ensinar lições às crianças.

A prática da moral e dos bons costumes regia o comportamento da sociedade. Em uma época em que se deveria manter a civilidade até mesmo nas situações de conflito, uma boneca parece instituir um novo panorama de ação e reação, principalmente, ao público infantil.

A primeira adaptação do *Sítio* para TV foi feita em dezembro 1951 por Tatiana Belinky e Júlio Golveia. Eram tempos heróicos em que a TV Tupi dava os seus primeiros passos e o programa ia ao ar duas vezes por semana ao vivo, sem nenhum dos recursos tecnológicos observados hoje. O programa confirma o sucesso da versão radiofônica, criada e veiculada em maio de 1943, na Rádio Gazeta, em São Paulo, por Edgard Cavalheiro e Carlos Lacerda. A Rádio Globo por sua vez, transformou *A Menina do Narizinho Arrebitado* em novela para crianças, em maio de 1945, no Rio de Janeiro.

A versão da Tupi foi considerada o primeiro seriado nacional. A versão era caracterizada por aspectos da Modernidade¹¹ e pela verossimilhança com o texto de Lobato: prioridades desta versão. A crítica literária russa, Tatiana Belinky, fez questão de adaptar as obras de Monteiro Lobato cautelosamente, atenta aos detalhes.

O propósito de Belinky está associado ao fato de que a realidade sócio-histórica do programa é indeterminada, embora exista a intenção de manter

¹¹ Sobre a Modernidade, Harvey (1992) propõe um exame atento à dicotomia entre desintegração e renovação. A qual ele associa, de antemão, à ruptura com toda e qualquer tradição histórica precedente e, por outro lado, a quebras e cortes internos inerentes. O que atribuiria a esse tempo moderno o papel de crítico do passado e também de si mesmo, em constante ritmo de criação. Dentre as principais condicionantes da modernidade, o autor aponta, além da “destruição criativa” ou autodestruição criadora, o fenômeno urbano do início do século XX, o positivismo e a arte moderna.

fidelidade às obras de Lobato. Apoiados nas ideias de Ruiz (2003), percebemos que a intenção da apresentação da obra literária na versão televisiva não se restringe apenas em conhecer o que já existe, para apresentar uma versão exata do *Sítio* tal qual a dos livros, mas criar uma novidade sócio-histórica. Se a realidade é indeterminada, o caminho da criação sócio-histórica da boneca Emília e demais personagens está aberto. A partir disso, sabendo da influência que exercia nas crianças, Júlio Gouveia dirigiu a história com os seus conhecimentos de psicologia e psiquiatria, que seriam aplicados às crianças.

Informações do site <http://www.omundomagicodelobato.com> revelam que a TV Tupi confiava, mais ainda, nos produtores Belynky e Gouveia após saber de sua amizade com o escritor Monteiro Lobato, que chegou a parabenizá-los por suas obras e adaptações literárias na década anterior. *O Sítio do Picapau Amarelo* tornou-se um líder em audiência na Tupi, ficando no ar de 1952 a 1962, somando mais de 360 capítulos.

Entre 1955 e 1964, o acesso ao veículo era restrito no Brasil, assim como em outras partes do mundo. Segundo Wolton (1996), foi uma fase elitista, em que os aparelhos eram caríssimos, mas, paradoxalmente, os programas eram populares. Desde então, a Televisão era considerada um tipo de espetáculo. Os espectadores narravam os programas uns aos outros. Logo, essa função popular passou a romper parcialmente com a adesão inicial das elites e promovendo o laço social. Como parte da Modernidade, a adaptação televisiva de *O Sítio* parece ser um verdadeiro processo de descoberta diante da reação ao estilo predominante da elite. Sua fama atraiu os patrocinadores, transformando o programa no primeiro a utilizar a técnica de *merchandising* na TV brasileira.

Também, nessa época, surgem os comunicadores de auditório e a Telenovela, que, pela grande audiência que começou a ter, transformou-se na principal atração do veículo, com intensa produção. A popularidade da Televisão propiciou a força de influência de suas mensagens e, por esse motivo, foi muito vigiada pelo governo militar, que assumiu a administração do país em 1964. A Televisão brasileira surgiu e evoluiu seguindo o modelo comercial americano.

Apesar de ter conquistado o público e os patrocinadores, a produção da série era reduzida a um único cenário fixo, a varanda do sítio, na qual ocorria a maioria das cenas. Os demais eram montados na hora, dependendo das exigências da cada história. Também, não havia efeitos especiais e as mágicas, precisavam ser adaptados aos recursos da época.

A principal dificuldade era a viagem no tempo e no espaço, proporcionada pelo pó de pirlimpimpim. Um pó mágico¹² capaz de levar a turma do *Sítio* a qualquer lugar seja a Roma Antiga ou a atual São Paulo. Cada episódio tinha a duração de quarenta e cinco minutos, iniciado com o tema da música Dobrado, composto por Salatiel Coelho, e com imagens de Júlio Gouveia, abrindo um livro, para contar uma história. Ao final o episódio terminava com a imagem de Gouveia fechando o livro. A série encerrou a produção em 1962, com um total de 360 episódios, quando Júlio Gouveia se afastou de seu trabalho na Televisão.

Em 1964, *O Sítio do Picapau Amarelo* foi resgatado pela TV Cultura de São Paulo. A série foi exibida sem sucesso durante seis meses com produção de Lúcia Lambertini que voltou a interpretar a Emília. Atores da TV Tupi foram

¹² Segundo informações do site <http://memoriaglobo.globo.com> para caracterizar a magia do pirlimpimpim, os atores cheiravam um pouco de pó, cujos efeitos os deixavam tontos. A câmera perdia o foco e ao retornar, apresentava os personagens em um novo cenário para o qual corriam enquanto estavam fora de foco. O fato acontecia antes das drogas alucinógenas tornarem-se populares.

escalados para esta nova versão, tais como Edi Cerri, que havia interpretado Peter Pan e assume o papel de Narizinho e Roberto Chon, que, curiosamente, foi a Fada Sininho passou a interpretar o Visconde.

O Sítio voltaria ao ar quatro anos mais tarde, desta vez pela TV Bandeirantes sob o patrocínio do Bolo Pullman. Sua estréia ocorreu em 12 de dezembro de 1967, outra vez sob o comando de Júlio Gouveia e Tatiana Belinky e os respectivos atores da Tupi. O investimento foi maior, o cenário era um sítio de verdade e o tema de abertura é interpretado, novamente, por Salatiel Coelho.

Com base nas informações do *site* <http://www.omundomagicodelobato.com> Júlio Gouveia estava insatisfeito com o programa, ele não gostava do videoteipe que eliminava a sensação de se atuar em um teatro, com uma platéia. As paradas para cortes, ajustes de cena, cenário ou atores, além da necessidade de filmar várias vezes cada cena, faziam com que cada episódio de trinta minutos levasse cerca de sete a oito horas para ser filmado, desgastando atores e equipe técnica.

Na Tupi, Gouveia tinha toda a liberdade de criação para os seus programas, já, na Bandeirantes, ele precisava se adaptar ao estilo da casa e não admitia ver os episódios interrompidos para intervalos comerciais, algo que não ocorria na Tupi, quando o programa era ao vivo. Seu descontentamento chegou a atingir o elenco e, após três meses, todos os atores foram trocados. Esta versão da série ficou no ar por três anos.

Convém situar que o período de 1964-1975 foi uma fase de decolagem, para a Televisão brasileira, especialmente para a Rede Globo de Televisão. As classes C e D começam a ter acesso ao veículo e, paradoxalmente, a fase de expansão coincide com a ditadura militar. Segundo Wolton (1996), a Televisão

resultou, ao mesmo tempo, num instrumento de propagação política, de influência mais limitada do que pensavam os militares e também num instrumento de modernização, de identidade nacional, de abertura cultural.

Em 1977, pela primeira vez, aparece uma Emília diferente. Integrando a grade de programação da Globo, *O Sítio* é produzido, com o intuito de aproveitar as tecnologias disponíveis na época e, assim, a boneca vai, gradualmente parecendo se tornar uma nova produção simbólica que não faz mais apenas o intermédio de uma mensagem ideológica e passa a ser a própria mensagem.

Na versão global, Emília torna-se uma boneca com uma roupa feita de diferentes retalhos multicoloridos assim como os cabelos, fugindo, completamente, da concepção da Emília lobatiana. Emília colorida causa uma espécie de contaminação real/imaginário na comunicação de massa e consolida, assim, um dos seus caracteres fundamentais: a dualidade entre o real e o espetáculo.

A Globo crescia, significativamente, na década de 70 e a iniciativa da exibição do programa foi considerado um dos marcos na história da Mídia: um programa a cores veiculado para crianças em um horário acessível ao público.

O Sítio estreou, em 1977, como resultado de um convênio entre a Rede Globo, a TV Educativa e o Ministério da Educação e Cultura. Com direção de Geraldo Casé e supervisão de Edwaldo Pacote. Dirigido especialmente ao público infantil, o programa unia entretenimento a um conteúdo de informação e instrução, sem adotar uma linguagem didática. Os capítulos tinham cerca de 30 minutos de duração.

O conteúdo rural, característica da produção de Monteiro Lobato, foi conservado, permitindo uma ligação maior das crianças com a natureza. Assim

como tiveram a preocupação de respeitar a obra de Monteiro Lobato, os autores procuraram aproximar o programa da realidade e linguagem da época, não esquecendo as diferenças entre o Brasil de 1977 e o da década de 1930.

Em 2000, de acordo com dados registrados no site <http://memoriadatv.blogspot.com>, a Globo assinou um contrato de dez anos com os herdeiros de Monteiro Lobato e, em 2001, no dia 12 de outubro, começou a exibir uma nova adaptação das histórias do *Sítio do Picapau Amarelo* para a Televisão. Inicialmente foram adaptados os livros, depois foram utilizados os mesmos personagens em novos argumentos.

Inicialmente, as histórias eram exibidas dentro do programa *Bambuluá*, comandado pela apresentadora Angélica. Com 15 minutos de duração e levadas ao ar diariamente, divididas em cinco episódios, fechando uma semana para cada enredo. Uma das grandes novidades da nova versão do *Sítio do Picapau Amarelo* foi a personagem Emília ser interpretada pela primeira vez por uma criança. Nas versões anteriores, a boneca foi vivida por atrizes adultas.

A primeira temporada durou de 2001 a 2002. Nesta época, eram usados efeitos especiais para que o Visconde de Sabugosa parecesse ter mesmo o tamanho de um sabugo de milho, mas na segunda temporada em 2003 essa técnica foi deixada de lado porque, no programa, Visconde comeu uma pitada de fermento e ficou do tamanho de uma pessoa normal.

Em 2003, o *Sítio* teve muitas mudanças: as histórias, que duravam só uma semana, passaram a durar um mês; o visual de alguns personagens foi alterado. Tio Barnabé, por exemplo, trocou os coletes com cores africanas por suspensórios e roupas mais caipiras e um chapéu de palha; Tia Anastácia engordou um pouco e ganhou um vestido de mangas compridas e a Cuca ficou

mais descabelada e com roupas diferentes. *O Sítio* ganhou ainda dois novos personagens fixos, o caipira Zé Carijó, e Pesadelo, o ajudante da Cuca.

Também, em 2003, a turma do *Sítio* apareceu em histórias em quadrinhos na cartilha do "Fome Zero". A Cuca chegou até a cumprimentar o Presidente Lula na cerimônia de entrega das cartilhas onde se apresentaram atores, representando os personagens do *Sítio*.

Em 2004, o programa ganhou ares de superprodução e os personagens passaram a atuar em outros lugares além do *Sítio*, como a Floresta Amazônica, Portugal e outros.

Já, em 2005, o formato foi mudado e passou a ser uma novela infantil, com 180 capítulos e uma única história, que durava o ano inteiro. *O Sítio* ganhou nova trilha sonora, com músicas cantadas por famosos cantores brasileiros para que pudesse atrair crianças, jovens e adultos.

A versão de 2006 passa por acentuadas mudanças estéticas, abandona a artificialidade e há a tentativa de (re)aproximação com a obra original de Monteiro Lobato. Além disso, o elenco é totalmente modificado, as histórias ganham roteiros mais infantis e brasileiros, tentando resgatar a essência da intenção do escritor.

A última versão, produzida em 2007, apresenta o formato com episódios separados. O elenco modificado trouxe novamente uma atriz adulta para interpretar a boneca Emília, assim como na versão apresentada nos anos 70 e 80, desta vez a escolhida foi Tatyane Goulart.

As diferentes adaptações de *O Sítio* confirmam as mudanças descritas nos primeiros anos de vida na Televisão. Ressaltamos que as mudanças de Emília estão sempre acompanhadas da reconfiguração de discursos, cenários e

figurinos de outros personagens. Por isso, ao observar a proposta discursiva das primeiras imagens de Emília, podemos interpretar, através delas, um momento social e econômico de transição de valores e costumes, expressos na maneira de vestir.

Notamos a incompreensão, vivida por Lobato, de parte dos setores conservadores do catolicismo que o acusavam de brincar de ser Deus, ao dar vida à Emília. Além disso, criticavam violentamente o “pecado” de fazer ficção.

Pode haver na existência humanizada da boneca Emília um apelo crítico e pessoal, do escritor Monteiro Lobato, que viveu em um Brasil pré-industrial, época em que brinquedo sofisticado só era possível para crianças ricas e se viesse do exterior.

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

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

2 Tessitura Teórica e Metodológica

Nesta investigação, falaremos de outra racionalidade, menos técnica e porventura mais eficaz, por ser Imaginária, mágica, porque é simbólica e, deste modo, significativa e marcante. Buscaremos expor o modo como Emília, a boneca de pano, opera cognitivamente, as elaborações discursivas de sua Ideologia na vivência cotidiana, nos Meios de Comunicação e no Imaginário. Para tanto, pretendemos fazer uso de conceitos abstratos e dados concretos por meio da mediação Complexa, referente à memória da narrativa vivida por nosso objeto na ficção de Monteiro Lobato.

Naturalmente, é apenas uma via entre outras. Mas é a que nos parece representar uma ruptura circular, não linear e caótica, da Cultura escolar, combatida pelo escritor e vanguardista Monteiro Lobato, nos seus padrões racionalistas e discursivos próprios da época. Emília parece passar de uma simples personagem à agente de construção Imaginária. Mesmo sem a intenção, Lobato e seus personagens transmitiram e ainda continuam fazendo mensagens capazes de criar formas de ensino que possam representar um canal de Comunicação entre mundos e experiências, dialogismos e, principalmente, pautados na ligação histórico-social da memória de Produção Cultural Brasileira. Sobre a importância do dialogismo e das instâncias complementares, citamos Morin:

Elaboro e defino a dialógica como associação de instâncias, ao mesmo tempo complementares e antagônicas, e considero as inúmeras dialógicas particulares no mundo físico, no mundo vivo e no mundo humano. (...) Da mesma forma, a vida é ininteligível se não utilizarmos o recurso da dialógica: o ser vivo vive na temperatura de sua própria destruição, ele vive de morte e morre de vida, é autônomo-dependente, auto-eco-organizador. (Morin, 1997, p. 62)

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

A Comunicação, em Morin (2001), nossa primeira categoria escolhida, a priori, permite que cada pessoa interprete mensagens – sejam elas compostas por palavras ou imagens –, de acordo com seus códigos internos, suas impressões e sua compreensão particular de mundo. Ela se conecta à reflexão sobre o conhecimento, quando a partir dele, conseguimos perceber o mundo de modo diferenciado. Portanto, mesmo não constituindo um processo simples, a comunicação carrega em si o estímulo que mobiliza as forças internas do

indivíduo e interage com o inconsciente do mesmo até chegar a um resultado de eficácia no processo de transmissão e decodificação de mensagens simbólicas.

Por ser elemento formador da personalidade, uma força quase não mencionada em relação à Comunicação, há uma necessidade quase natural de vinculação ao outro. Portanto, o processo comunicacional não pode ser um fato isolado, ou uma série de acontecimentos individuais desconexos, mas um fluxo contínuo, de muitas origens e direções, com conteúdos e formas em constante mutação.

No entanto, Morin (2001) faz clara distinção entre Comunicação e Compreensão. A Comunicação torna-se possível, principalmente, quando as pessoas partilham experiências comuns, ou seja, códigos representativos da informação cotidiana e a compreensão mobiliza poderes subjetivos de simpatia, para visualizarmos o outro como Sujeito. Justificamos, assim, os ensinamentos do autor relacionando o fenômeno da comunicação ao processo compreensivo entre as partes, entre os sujeitos envolvidos.

A reciprocidade, expressa em outras palavras, é também sinônimo de Comunicação para Morin (2001). O autor utiliza princípios como o de procurar uma sintonia profunda com o outro; abandonar o egocentrismo e etnocentrismo; interessar-se verdadeiramente. Compreendemos que estabelecer um nível de igualdade e respeito com o próximo facilita até mesmo a utilização das novas tecnologias de comunicação.

Trata-se dos, assim denominados pelo autor, fenômenos ambivalentes no desenvolvimento das comunicações, ou seja, o excessivo desenvolvimento e dinamismo das formas de comunicação e, em contrapartida, a falta de compreensão e eficiência na prática do relacionamento humano.

Somos o que restou de nós mesmos e quando percebemos isso perdemos a ilusão da condição de seres livres e passamos a apostar nas novas descobertas que o século XX em derrocada proporcionou aos intrépidos, isto é, uma das maneiras, para se continuar pensando o pensar contemporâneo.

É a possibilidade de refletirmos sobre as questões do contemporâneo que permite compreendemos também o passado e suas pertinências. Chegamos à Comunicação quando associamos o processo de ligar a produção do sentido da fala de Emília ao conteúdo e à forma, e passamos aos seus receptores, que emergem das novas linguagens. Tudo passa pela palavra e pelo seu sentido de ser hologramático. Retomamos Morin quando este reflete que:

O sentido de uma palavra não é uma unidade, não somente porque uma palavra, produto de um processo muito complexo, é com frequência polissêmica, mas, sobretudo, porque o sentido requer descrições e definições a partir de outras palavras e frases, as quais requerem descrições e definições a partir de outras palavras e frases. (Morin, 2005, p. 207)

Assim como as palavras, a Comunicação também, em nossa busca de reflexão e compreensão, “define-se mutuamente”, dialogicamente em um “circuito infinito”. Para Morin (1999, p. 35-36), o “método” será mais do que uma metodologia, pois essas “são guias *a priori* que programam as pesquisas, enquanto o método derivado do nosso percurso será uma ajuda à estratégia (a

qual compreenderá utilmente, certo, segmentos programados, isto é, ‘metodologias’, mas comportará necessariamente descoberta e inovação)”.

Criando e teorizando o pensamento complexo, Morin se valerá da diferença, que surge como contradição no pensamento e na realidade:

O pensamento complexo, que não pode expulsar a contradição de seus processos, não pode tampouco pretender que as contradições lógicas reflitam contradições próprias ao real. *A contradição vale para o nosso entendimento, não para o mundo. A contradição surge quando o mundo resiste à lógica, mas o mundo que resiste à lógica nem por isso é “contraditório”.* (Morin, 2001, p. 241).

O pensamento complexo trará o reconhecimento das incertezas que servirão de base para uma Teoria da Comunicação, na qual a Ciência não só tem o poder de persuasão, mas o poder de danificar seus próprios fins. O que se esgota no racionalismo exacerbado, que se divide através da técnica, se encontra no próprio fim que não existiu e que passou pela técnica como se fosse apenas o esgotamento e a supressão do sujeito.

Morin (2002, p. 456) vê o método da complexidade se impondo primeiramente na sua “impossibilidade de simplificar”, a qual surge lá onde o cientista descobre fatos e leis e faz aumentar constantemente o volume do conhecimento seguro e indubitável.

Neste sentido, para podermos compreender melhor a realidade da boneca Emília, lembramos que Morin aponta o dissenso como elemento que faz da comunicação uma opção para o tempo presente, para acordar pronto à dialógica pensante:

Assim, o pensamento deve estabelecer fronteiras e atravessá-las, abrir e fechar conceitos, ir do todo às partes e das partes ao todo, duvidar e crer; deve recusar e combater a contradição, mas, ao mesmo tempo, assumi-la e alimentar-se dela. (Morin, 2002, p. 201)

Depois da compreensão de que, nas sociedades, poderemos ter o caminho por onde um dia se costumou dizer que o “sistema das comunicações de massa é um sistema universal” e podemos observar, diante dessas mudanças que o homem presenciou, que nada foi mais além do que o compreender metodológico, por meio das interpretações no espaço ínfimo que existe entre ele e as teorias que o separam e o aproximam dos avanços tecnológicos atuais.

Para Morin, é nas incertezas que a Complexidade, com seu *sujeito-observador* terá, nas antinomias, o *divagar* do curso das racionalizações e, assim como Emília, foge às coisas complicadas da vida. O autor nos aproxima assim verdadeiramente do conceito de Complexidade:

A Complexidade não é complicação. O que é complicado pode se reduzir a um princípio simples como um emaranhado ou um nó cego. Certamente o mundo é muito complicado, mas se ele fosse apenas complicado, ou seja, emaranhado, multidependente, bastaria operar as reduções bem conhecidas: jogo entre alguns fenômenos na linguagem. (...) O verdadeiro problema, portanto, não é devolver a complicação dos desenvolvimentos a regras de base simples. A complexidade está na base. (Morin, 2002, p. 456)

Vivemos na ressaca do apogeu da Globalização, processo em que a informação parece ser excessiva, e, por isso, muitas vezes, redundante. Ao mesmo tempo, é possível notarmos mudanças nas relações sociais em escala mundial, de modo que o tempo-espaço é fundamentado em um distanciamento, que se aproxima muito mais através do local para uma conexão simultaneamente com o resto do mundo.

Para que possamos compreender o que Morin pretende ao indicar a importância da emergência do Paradigma da Complexidade, devemos antes ter conhecimento sobre o que o autor entende por paradigma.

Segundo a formulação de Morin (1998), o paradigma é o organizador dos sistemas de ideias, de modo a orientar o modo como o indivíduo conhece, pensa e age. Isso é claro, de acordo com o paradigma, no qual esse indivíduo está inscrito culturalmente. Quanto a isso, Morin (1998) ratifica: essa indicação de

paradigma caracteriza-se ao mesmo tempo por ser semântica, lógica e ideológica.

Semanticamente, o Paradigma determina a inteligibilidade e dá sentido. Por outro lado, pode vir a determinar as operações lógicas centrais. Sob a ótica da Ideologia¹³, é o princípio primeiro de associação, eliminação, seleção que determina as condições de organização das ideias.

É em virtude desse triplo sentido gerativo e organizacional que o paradigma orienta e governa a organização dos raciocínios individuais e dos sistemas de ideias que lhe obedecem. Morin (1998), ao falar sobre as possibilidades de concepção de um paradigma, aponta para dois critérios.

O primeiro de tais critérios diz respeito à promoção, seleção de categorias mestras de inteligibilidade em termos de constituir o “princípio de seleção/rejeição das ideias que serão integradas no discurso ou na teoria ou descartadas e recusadas” (MORIN, 1998, p. 269). O segundo, corresponde à determinação das operações lógicas mestras, privilegiando, assim, algumas operações lógicas ao invés de outras. Dessa forma, percebe-se que o paradigma permeia, não só a computação de ideias, mas também a cogitação, pelo poder que tem de ser transubjetivo, ao mesmo tempo em que comanda a lógica que o controla.

O paradigma, da mesma forma, fornece um princípio de coesão-coerência, que ajusta os conceitos, inerentes a um sistema de ideias. Com isso, produz a sua verdade, na medida em que garante as condições de inferência e de

¹³ Contrariando Karl Marx que sugeria a Ideologia, como ilusão, segundo Althusser a ideologia faz alusão à realidade. As imagens se materializam em prática. Relação imaginária possui aparelhos: mídia, escola, partidos, organizações reprodutoras de uma ideologia dominante. A Ideologia, em Barthes, manifestou-se pelo Mito, pelo Imaginário e pela Ideosfera, que possuem invariância e trabalham o seu conceito particular. Para o autor, o ideológico se realiza através da produção discursiva. Apresenta um lugar específico. É a Conotação, onde o linguístico dialoga com o cenário social, histórico e cultural.

demonstração de sua proposição. O paradigma, ainda para Morin, “organiza a organização e gera a sua geração ou regeneração” (MORIN, 1998, p. 271). Mesmo sendo obscuro, inconsciente e oculto, o paradigma intervêm no pensamento consciente.

O Pensamento Complexo, desenvolvido por Morin, se apropria do dialogismo para “explicar” o mundo. Trata-se da oposição de ideias, por exemplo, como sabemos que alcançamos a felicidade? Ou como sabemos que estamos tristes? Felicidade e tristeza são dois termos dialógicos, que necessitam um do outro para terem sentido em nossas mentes. Atualmente, temos o hábito de separar o conhecimento em diversos “pedaços” para tentar compreendê-lo, porém, é necessário buscar um entendimento acerca da Complexidade: as contradições das mensagens; as interrelações entre os sistemas que as compõem.

Em suas obras, Morin demonstra como os termos paradoxos estão inter-relacionados: Indivíduo-sociedade, ordem-desordem. Um momento de prosperidade está aliado ao momento de crise, pois, para o autor, a compreensão da atividade humana ultrapassa os limites de uma disciplina específica, pois engloba os aspectos físicos e biológicos, cognitivos, afetivos, sociais e relacionais e, ainda, a capacidade de simbolização através das linguagens.

A segunda categoria escolhida foi Mito. Barthes (1980) caracteriza o Mito como um sistema de comunicação, uma mensagem, um modo de significação. Assim, justifica o fato de não poder classificá-lo, como um objeto, um conceito ou uma ideia, porque é um modo de significação, uma forma. O Mito é descrito por Barthes, como uma fala despolitizada que não nega a realidade, mas torna-a ingênua.

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

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

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

É, portanto, ilusório pretender fazer uma discriminação substancial entre os objetos míticos: já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O Mito não se define pelo

objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o Mito tem limites formais, mas não substanciais (BARTHES, 1980, p. 131).

O semiólogo, ainda, assinala, em seus escritos, que todas as formas do universo podem ser Mito, embora não exista uma manifestação simultânea de todos os Mitos existentes. Este, então, pode estar em formas escritas ou representadas, como, por exemplo, no discurso escrito, na Fotografia, no Cinema e na Publicidade.

Barthes (1980) percebe a fala mítica, como sendo uma matéria já trabalhada em busca de uma Comunicação apropriada, por meio de uma consciência significativa, formando uma representação social, distorcida pela linguagem.

Percebemos, assim, que a técnica semiológica ainda preserva relações com a linguística, demonstrando a utilização da língua com ênfase ao longo do estudo do discurso. A Linguagem representa uma forma de organizar e compreender o mundo, que nos rodeia, na qual são refletidas ideias e discursos sobre os vários aspectos da realidade. E a língua escrita acaba sendo a maneira que encontramos para organizar e representar as ideias, as quais surgem das leituras que fazemos das formas.

O conceito é um elemento constituinte do mito: se pretendo decifrar mitos, é preciso que possa nomear conceitos. O dicionário fornece alguns: a Bondade, a Caridade, a Saúde, a Humanidade, etc. Mas por definição, visto que é o dicionário que nos fornece, estes conceitos não são históricos (BARTHES, 1980, p. 142).

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

Assim, essa forma discursiva tem como característica eliminar a qualidade histórica das coisas, de modo que, ao acessá-las, não vemos os seus traços ou não nos ocorre a lembrança de sua origem. E é nesse aspecto que residem as inquietações do autor, o qual adverte que a realidade, mesmo que seja, presentemente, vivida, também é histórica e que Natureza e História não podem ser confundidas. Barthes (2001) vê na exposição insistente *do-que é-óbvio* um abuso ideológico dissimulado e chama essa fala de “mítica”. Aliás, “uma fala escolhida pela história: não poderia de modo algum surgir da ‘natureza’ das coisas” (p. 132).

É como se os personagens moldados pelos escritores fossem interpretações dos perfis culturais de cada época e de cada povo, em que as marcas são os resíduos da linguagem recompondo o significado através da palavra.

Barthes (2004, p. 43) argumenta:

Por exemplo, aos estudar sistemas de objetos como os da roupa, ou dos alimentos, nota-se bem depressa que eles só são significantes por que há pessoas ou jornais que falam das roupas ou dos alimentos [...]. Assim se encontra uma condição essencial de nossa civilização, que é uma civilização da palavra, e isso em que pese a invasão das imagens. Assim, ainda, pode-se perguntar se o projeto semiológico não será em breve ameaçado por paralinguistas, que lidarão com todos os discursos dos homens falando

sobre objetos, fazendo-os significar através de uma palavra articulada. (BARTHES, 2004, p. 43).

O Mito também é, portanto, uma espécie de discurso, mas, de acordo com o autor, não é um discurso qualquer. Sua distinção no texto está caracterizada pela palavra repetida, pelo modo como apresenta determinada ideia, através da conotação. É uma fala, historicamente, descontextualizada, caracterizada por sua intenção evidente.

O Mito nada esconde; ao contrário, aparece como uma confidência, uma cumplicidade, pois, se não percebêssemos essa intencionalidade, ele não poderia nos atingir. Trata-se de uma intenção naturalizada que nos interpela. Mais do que isso, é uma ideia apropriada por um grupo específico e consumida, por meio de um processo casual, aparentemente espontâneo e indiscutível. “A ubiquidade constitutiva da fala mítica vai apresentar-se, simultaneamente, como uma notificação e como uma constatação” (BARTHES, 2001, p. 145). Assim, ele tem dupla função: faz compreender e impõe; trabalha com imagens pobres e incompletas, ignorando a sua complexidade, onde o sentido está diminuído, simplificado.

Barthes (1980) caracteriza as figuras, estabelecidas como formas retóricas:

– A Vacina

Equivale a uma economia da compensação. Reconhece determinadas subversões, especificando-as, para, posteriormente, manter o controle do todo. Será que ao ressaltar a difícil convivência com a genialidade de Emília, a televisão ofusca as outras características negativas da personagem?

– A Omissão da História

A questão da perenidade relacionada ao Mito é independente da História, não gera questionamentos de sua origem, já emerge pronto, acabado. É estático a ponto de se estabelecer como uma forma de comodismo. A naturalidade com os personagens do Sítio tratam Emília poderia remeter a um tipo de Omissão Histórica? As indagações de Visconde no momento em que Emília começa a escrever suas memórias remeteriam a uma comprovação deste fato?

– A Identificação

Ausência da capacidade burguesa de se deparar com a alteridade e reconhecer o outro. As duas opções com que sabe lidar é de igualdade ou inferioridade. Jamais classificará o outro como superior. As constantes impertinências comportamentais de Emília poderiam ser assim denominadas?

– Tautologia

Consiste em categorizar o mesmo pelo mesmo. É determinante, sem explicações, caracteriza o discurso imperativo do autoritarismo e impõe a significação absoluta sem reflexão ou tempo para processar a mensagem. A postura questionadora de Emília contribui para que o telespectador fique alheio à tautologia?

– A Quantificação do Real

Simplificação da qualidade a uma quantidade mensurável. Compreensão do real por valor reduzido. Seria a função da fantasia de uma boneca de panos ganhar vida e postura crítica diante do mundo?

– A Constatação

As generalizações e universalizações. Lugar-comum que tende a se retratar de maneira uniforme e totalizante. A posição questionadora e impositiva de Emília distingue claramente suas singularidades ou representa mais um discurso generalizado sobre os aspectos característicos do comportamento infantil?

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

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

O Poder sempre foi objeto de discussão. Diante de sua característica invariante – pois está sempre presente, mesmo nos diferentes tempos históricos, assumindo estados distintos –, o Poder desperta a atenção e o esforço conceitual de muito pensadores e tem sido objeto de uma pluralidade de interpretações. Segundo Ramos (2006), nas reflexões barthesianas o conceito de Poder foi, mais uma vez, renovado.

Weber (1967), por exemplo, notabilizou o sentido de Poder, como dominação. Anotou-o como a capacidade de uma elite impor o seu projeto de desenvolvimento a uma maioria. É a expressão da dominação em seu aspecto vertical na relação entre elite e o povo.

Barthes não descartou o sentido weberiano, mas o ampliou. Concedeu-lhe uma abordagem dialética, desembaraçando-o de uma perspectiva mecanicista de enquadramento automático.

Para o semiólogo (1978), o Poder é a *Libido dominandi*, não como prazer sexual, mas como energia prazerosa, que dá motivações ao homem para viver. Baseado nesse pressuposto, não pode ser percebido segundo uma ótica simplista, como se fosse apenas um objeto político: alguns o têm; outros, não.

Além disso, o autor adverte que o Poder também é um objeto ideológico, que pode ser alcançado, através da linguagem, entendida numa perspectiva social. Este não se restringe ao Estado, mas está em todos os mecanismos de

intercâmbio, como nas relações familiares, nos espetáculos teatrais, nos esportes, e até “nos impulsos libertadores que tentam contestá-lo” (p. 11).

A Linguagem é, então, a expressão das relações às quais estamos submetidos e os signos, dos quais se apropria para organizar seus discursos, são instrumentos de Comunicação que tornam possível estabelecer um consenso acerca das ideias de mundo dos diferentes indivíduos, envolvidos neste ambiente e, conseqüentemente, reproduzir ou questionar a ordem social e o modo como seu cotidiano está organizado.

Desse modo, o discurso pode ser o lugar de exclusão ou encerramento dos sujeitos sociais, dependendo da forma que os poderes tomam, para se interdizem ou excluírem. Em outras palavras, o Poder habita a Linguagem, através da língua como instituição social, que se reproduz transsocialmente.

A Língua é responsável pela manutenção do Poder, repetindo as palavras até o momento em que os sentidos nos parecem naturais. Isso porque, para sobreviver no cenário social, precisamos recorrer a ela, utilizar os seus códigos, respeitar a sua estrutura, embora tal apropriação signifique submeter-se às suas regras.

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

Escolhemos a categoria Poder para evidenciar os prazeres representados pela imagem de Emília na Televisão e como a personagem é produzida e

recebida em situações espaços-temporais específicas, atuando tanto como produto do meio televisivo quanto como agente de transformação do veículo.

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

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

Encontramos nos estudos de Barthes que a Cultura é uma categoria, que pode ser percebida no cotidiano, como em conversas, leituras e músicas. Caracterizada pelo autor como intertexto, ela traz como base a linguagem em sinergia com o evento social, ou seja, a ideia de que todo texto traz influências de outros textos.

A noção de Intertexto tem, primeiramente, um conteúdo polêmico: ela serve, para combater à Lei do Contexto. Todos nós sabemos que o contexto de uma mensagem (o seu invólucro material) reduz-lhe a polissemia [...] Por outras palavras, o contexto conduz à significação, ou para ser mais amplo e mais preciso simultaneamente, a significância à comunicação; [...] o contexto é, em suma, um objeto assimbólico; pense em quem quer que seja que invoque o contexto: se explorar um pouco, você encontrará sempre, nele, uma resistência ao símbolo, uma assimbologia.

Tendo como base os pressupostos citados anteriormente, Barthes ainda explica que Cultura (Intertexto) é o conjunto infinito das leituras, das conversas, ou seja, das ideias, baseadas em outras ideias, que são exprimidas num discurso, seja este no formato que for. Para o autor, a Cultura é uma “fatalidade” a que estamos condenados, tendo em vista que, em certo sentido, tudo é cultural, sendo impossível praticar uma não-cultura.

Em relação à prática diária, estamos sempre utilizando fragmentos de Linguagem, que já existem nos diferentes textos e expressões, que produzimos. Barthes faz o mesmo em relação as suas concepções categóricas e assumiu tal prática, refletindo sobre esta. Alguns dos teóricos presentes nas entrelinhas dos textos barthesianos para a formação de uma única concepção dialética e epistemológica são Saussure, Marx, Bakhtin, Althusser, Freud e Lacan.

Vale a pena ressaltarmos que, ao analisar um símbolo e reabilitar seu significado e valor, estamos tentando uma reaproximação do objeto que o originou, buscando, assim, reconhecê-lo. O símbolo permanece na história e não anula a realidade, pois a enriquece por meio da imaginação e da subjetividade pessoal de cada pessoa.

Assim, consideramos que as linguagens, existentes no mundo, são construções estruturadas com base em acordos culturais que os seres humanos estabelecem como parâmetros para as suas construções identitárias e sociais, as quais em cada parte do mundo podem ser vistas/interpretadas de uma maneira diferente.

No Imaginário¹⁴ infantil, nosso objeto é a soma de muitas memórias e, assim, se expressa como discurso que possui e é possuído por outros. Na

¹⁴ Com base na psicanálise lacaniana, para Roland Barthes, o Imaginário representa a ilusão, a alienação e tem um sentido bastante concreto pelo fato de estar relacionado ao inconsciente das pessoas.

composição de Emília, a versão televisiva, apoiada nas obras originais de Monteiro Lobato, (re)constrói um espaço hiperbólico de adaptações e transmutações. O fato é instigante se pensarmos que a personagem tem mais de 70 anos e permanece tão atualizada quanto no momento em que compunha os primeiros capítulos do livro *Reinações de Narizinho*, que a originou em 1921.

Nessa mesma linha de pensamento, Maffesoli (1995, p. 80) salienta que “o imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional”. É uma vibração não visível, mas perceptível, uma construção mental que une um grupo, uma comunidade ou um país através de laços racionais, culturais e, principalmente, afetivos e espirituais. O Imaginário, ao se comunicar simbolicamente e atuar emocionalmente, se constitui numa força que ultrapassa os domínios da razão e gera vínculos de identificação entre um grupo.

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

A Cultura, para Barthes (1988), carrega em si a força do sentido da alteridade e identificação em uma abordagem social e psicanalítica. Por representar um resultado evidente da intertextualidade, da hibridação de vários discursos e estilos já disponíveis e apresentados por outros repertórios visuais televisivos, escolhemos a categoria Cultura para evidenciar as características que compõe a essência e origem da história de Emília, do Sítio e de seus personagens.

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

O Imaginário pode ser descrito como a faculdade de simbolização, da qual provêm todos os medos, anseios e percepções culturais do homem. Todos estamos sujeitos a um imaginário pré-existente, sempre compreendido como algo mais amplo do que apenas um conjunto de imagens. O Imaginário também não é a cultura, apesar de conter elementos culturais do organismo social ao qual está vinculado. Nós o encontramos na intermediação entre o simbólico e o sujeito.

[...] é o além multiforme e multidimensional de nossas vidas, e no qual se banham igualmente nossas vidas [...]. É a estrutura antagonista e complementar daquilo que chamamos real, e sem a qual, sem dúvida, não haveria o real para o homem, ou antes, não haveria realidade humana (MORIN, 2002, p. 80).

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

O Imaginário é a matriz criadora na qual o conceito e o pensamento racional teriam nascido. Durand (2001, p. 41) ressalta também o papel do imaginário, colocando que todo pensamento humano passa por processos simbólicos, “por conseqüência, o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual se forma qualquer representação humana”. Salienta ainda, o fato de que esses sistemas de simbolização são apreendidos e, essa aprendizagem pode variar de acordo com o meio socio-cultural. São nos fluxos e refluxos do Imaginário que ocorre o processo de elaboração e decodificação das imagens. O resultado do deciframento de uma imagem é sempre uma síntese entre duas "intencionalidades": a do emissor e a do receptor. Não existe uma interpretação-padrão, pois cada receptor reage de uma maneira diferente frente à mesma imagem. O olhar uma imagem não é neutro, e nem poderia ser. O sujeito ao olhar uma imagem faz uso do seu repertório cultural próprio, ativa as conexões do seu Imaginário.

Segundo Durand (2001) a realidade humana não é constituída de fatos, e sim de percepções: a razão, a linguagem – lógica e conceitual – a ciência, a arte, a religião e os sentimentos são, por isso, dimensões imaginárias.

Em verdade, nossa realidade é muito mais “imaginária”, pois vivemos o cotidiano em função das projeções e identificações que fazemos, das

representações, das diversas máscaras que compõem a *persona* que somos. É o encontro entre as pulsões subjetivas do indivíduo, como nos explica o autor, e as intimações objetivas provenientes do meio natural e social.

Para Barthes (2002), não há produção televisiva sem ideologias, sem sombras, assim como todo texto está permeado de representação. O autor afirma que o Discurso histórico é uma elaboração ideológica, pois é sempre dominante. Assim, o Imaginário é identificar peculiaridades da nossa realidade e descobrir como vemos e somos vistos pelos outros. Relacionamos, deste modo, o Imaginário ao propósito da imagem televisiva que nos provoca a desvendar a verdade que muitas vezes fica vedada ao circuito espetacular de sua programação. A Televisão pode corresponder ao Imaginário por tentar assumir o papel do real.

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

Unindo a língua e o discurso no campo social da humanidade, deparamo-nos com uma linguagem social que acontece de maneira recortada na sociedade: o Socioleto. Considerado por nós uma categoria de análise, o Socioleto representa uma linguagem, que está, constantemente, presente. Barthes (1984) explica-o “pela sua divisão, sua secessão inexorável, e é nessa divisão que a análise tem de se situar”, ou seja, trata a divisão das linguagens sociais, porém alerta que:

“(...) não podemos meter todos os socioletos (todos os falares sociais), sejam eles quais forem, seja qual for seu contexto político, num vago corpus indiferenciado, cuja indiferenciação, cuja igualdade seria uma garantia de objetividade, de cientificidade; temos de recusar aqui a adiaforia da ciência tradicional, temos de aceitar – ordem paradoxal aos olhos de muitos – que sejam os tipos de socioletos a comandar a análise, e não o inverso” (BARTHES, 1984, p. 96).

De acordo com o semiólogo (1984), a análise/avaliação de um Socioleto acontece de maneira conflituosa junto aos grupos sociais e às linguagens. É preciso abarcar, ao mesmo tempo, a contradição social e a “fractura do sujeito sapiente”.

O Poder, mesmo que indireto, acaba por permear as linguagens e discursos e se faz presente com estruturas de mediação, condução, inversão e transformação. Por isso, Barthes (1984) sugere que se distingam dois grupos de Socioletos: os discursos *no Poder*, ou seja, Encráticos, e os discursos *fora do Poder*, ou Acráticos. O Discurso Encrático é descrito por Barthes (1984, p. 96) como uma oposição ao sistema e, assim, “[...] submetido a códigos que são eles próprios as linhas estruturantes da sua ideologia [...]”. Portanto, o Discurso Encrático – como plenamente ideológico – apresenta o real, como inversão da Ideologia.

É, em suma, uma linguagem não marcada, produtora de uma intimidação amortecida, de sorte que é difícil atribuir-lhe traços *morfológicos* – a menos que

consigamos reconstituir com rigor e precisão (o que é um pouco uma contradição nos termos) *as figuras do amortecimento*. É a própria natureza da *doxa* (difusa, plena “natural”) que torna difícil uma tipologia interna dos socioletos encráticos, há uma *atipia* dos discursos do poder, este gênero não conhece espécies. (BARTHES, 1984, p. 98 – grifo do autor).

De acordo com o autor, os Socioletos Acráticos são mais fáceis e interessantes de analisar, uma vez que representam as linguagens, que se elaboram fora da *doxa* e que são recusadas por ela (geralmente sob o nome de gíria). Refletem, assim, a linguagem dos grupos de intelectuais, escritores, investigadores e pesquisadores, numa análise que não se exterioriza ao objeto.

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

Barthes (1988) explica que não é possível depositar todos os Socioletos (dizeres sociais), sejam quais forem, num vago *corpus* sem distinção, cuja indiferenciação, igualdade, seria uma garantia de objetividade, cientificidade, pois a tipologia é anterior ao significado, e deste modo, são os tipos de Socioleto, que comandam a análise e não o inverso.

Portanto, não é possível uma descrição científica dos Socioletos, sem uma avaliação política fundadora. Deste modo, o semiólogo (1988) sugere a distinção de dois grupos de Socioletos: o Discurso no Poder (à sombra do Poder) e o Discurso fora do Poder (sob a luz do não-poder, ou sem poder); recorrendo a neologismos pedantes, chamemos aos primeiros Discursos Encráticos e aos segundos, Discursos Acráticos (Barthes, 1988).

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

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

A divisão destes dois grupos de Socioletos constringem um ao outro ao opor tipos de intimidação, ou modos, de pressão: o Socioleto Encrático age, por opressão (do excesso endoxal, daquilo que Flaubert chama de Burrice); o Socioleto Acrático (estando fora do Poder, deve recorrer à violência) age, por sujeição e põe em bateria figuras ofensivas de discurso, destinadas mais a constranger o outro do que indicá-lo; e o que opõe essas duas intimidações é o reconhecido papel ao sistema: o recurso declarado a um sistema pensado define a violência acrática; a perturbação do sistema, a inversão do passado em vivido define a repressão encrática: há uma relação inversa entre os dois sistemas de discursividade: patente/oculto.

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

A realização de nossa pesquisa estará alicerçada no Paradigma da Complexidade, de Morin, utilizando como técnica a Semiologia, de Barthes, através de uma Pesquisa Qualitativa.

Para seguir nossa trajetória na perspectiva circular do pensamento complexo, na busca saudável e, porque não, insaciável, pelas incertezas, estaremos apoiados nas obras de Morin e Barthes a partir da aplicação do sétimo Princípio da Complexidade, a Reintrodução daquele que conhece em todo o conhecimento, segundo Morin, todo conhecimento é uma reconstrução/tradução por um espírito/cérebro numa certa cultura e num determinado tempo" (MORIN, 1999, p. 34).

Há necessidade de um pensamento que ligue o que está separado e compartimentado, que respeite o diverso, ao mesmo tempo em que reconhece o uno, que tente discernir as interdependências. Um pensamento que reconheça o seu inacabamento e negocie com a incerteza, sobretudo, na ação, pois só há ação no incerto.

2.1 Perfil de Edgar Morin

Justificamos a abordagem sobre o perfil de Morin, em função do Princípio da Reintrodução daquele que conhece em todo conhecimento: esse princípio opera a restauração do sujeito e ilumina a problemática cognitiva central: da percepção à teoria científica, todo conhecimento é uma reconstrução/tradução por um espírito/cérebro numa certa cultura e num determinado tempo.

Morin é incansável quanto ao problema do conhecimento. Na sua ótica, este é nosso maior desafio. Seu alerta é claro: "é necessário ensinar quais são as armadilhas e ilusões que fazem parte do conhecimento". Segundo ele, isso que nos passam em nome do conhecimento, no fundo, é farsa, pois "nos impossibilita de fazer conexões/pontes entre diversos tipos de conhecimento". Portanto, não existe caminho mais adequado para este enfoque, sintetizado na expressão "Transdisciplinariedade", do que a Complexidade. Sua história, devidamente registrada, no site oficial www.edgarmorin.org.br carrega em si a essência de sua formação e de suas preocupações Ideológicas.

Reformar o pensamento. Essa é a bandeira levantada pelo estudioso francês que passou a vida discutindo grandes temas globais. Pai do Paradigma da Complexidade, minuciosamente explicada nos quatro livros da série O Método,

ele defende a interligação de todos os conhecimentos, combate o reducionismo instalado em nossa sociedade e valoriza o complexo.

Sociólogo, antropólogo, historiador e filósofo, é considerado um dos maiores intelectuais contemporâneos. Diretor do Centro Nacional de Pesquisa Científica, fundador do Centro de Estudos Transdisciplinares da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris. Sua trajetória de vida é marcada por um firme posicionamento no que se refere às questões cruciais de seu tempo, o que se reflete em grande parte da sua produção intelectual (MORIN, 2001).

Morin é um reencantador da Vida. Embora, a morte o acompanhe desde a perda da mãe, aos nove anos de idade. A partir deste fato, a lembrança fúnebre irá marcá-lo pelo resto da vida, e não apenas por se tornar o tema de um de seus livros, mas também por representar para ele um despertar de consciência comparado àquele conhecido por nossa espécie em sua gênese. Morin como que repete, em mescla pessoal, a grande tragédia do *homo sapiens*. Da mesma forma, desde o nascimento, sua vida foi marcada pelas contradições. A princípio, influenciado por Hegel e Marx, ele tentou superá-los em sínteses (MORIN, 2003).

Se de um lado o autor nos aponta fissuras na ciência, incluindo, claro, a sua transformação em religião. Por outro, nos indica algumas pistas de saída. Seu pensamento é fonte abalizada para enfrentarmos as mais diversas e sutis ditaduras político-intelectuais.

Há uma inadequação cada vez mais ampla, profunda e grave entre os saberes separados, fragmentados, compartimentados entre disciplinas e, por outro lado, realidades e problemas cada vez mais polidisciplinares,

transversais, multidimensionais , transnacionais, globais, planetários. [...] A hiperespecialização impede de ver o global (que ela fragmenta em parcelas), bem como o essencial (que ela dilui). [...] o retalhamento das disciplinas (no Ensino) torna impossível apreender "o que é tecido junto", isto é, o complexo, segundo o sentido original do termo" Morin. 2000, p.79).

Morin nasceu em 1921, em Paris, filho de Vidal Nahoum e Luna Beressi, judeus, que moravam na França. Seu nome verdadeiro é Edgar Nahoum. Fez os estudos universitários em História, Geografia e Direito na Sorbonne, onde se aproximou do Partido Comunista, ao qual se filiou em 1941.

Teve papel ativo no movimento de resistência à ocupação nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Após o fim do conflito, participou da ocupação da Alemanha. Em 1949, distanciou-se do PC, que o expulsou dois anos depois. Ingressou no Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS), onde realizou um dos primeiros estudos etnológicos produzidos na França – sobre uma comunidade da região da Bretanha. Criou o Centro de Estudos de Comunicações de Massa e as revistas *Arguments* e *Communications*.

Morin, que é judeu, pagou um euro como pena simbólica. Ainda diretor de pesquisas no CNRS, é doutor *honoris causa* de diversas universidades. É um pensador de expressão internacional, um humanista, preocupado com a elaboração de um método capaz de apreender a complexidade do real, tecendo severas críticas à fragmentação do conhecimento. Um artista, um cientista e principalmente, um polêmico.

Morin (2005) discorre sobre o significado da palavra Paradigma que se divide em modelo ou regra por parte de Platão e argumento baseado em exemplo, que se destina a ser “generalizado”, por parte de Aristóteles. Depois de sua concepção inicial, a noção de Paradigma, evoluiu por diversas áreas do saber, até se designar como “[...] o conjunto das representações, crenças, ideias que se ilustram de maneira exemplar ou que ilustram casos exemplares” (MORIN, 2005, p. 259).

2.2 Paradigma da Complexidade

Na Linguagem coloquial a palavra *complexo* é usada, com frequência e, absolve quem a usa para dar maiores explicações sobre o assunto de que trata. Ouvimos, constantemente, as expressões: a situação é complexa, o problema é complexo, a busca de solução é uma tarefa complexa. A ideia passada de complexidade é de caos, desordem, obscuridade. É o oposto do que a palavra,

por sua etimologia, quer dizer. A palavra vem de *complexus*, que significa entrelaçado, tecido em conjunto.

No mundo biológico, a Complexidade aparece em sua plenitude no ser humano, com seus múltiplos sistemas e aparelhos interagindo para manter a homeostase. No mundo social, a complexidade torna-se cada vez mais importante pelos avanços tecnológicos que permitem comunicações cada vez mais rápidas entre pessoas, povos e nações.

Na obra de Lobato, por exemplo, Emília não nasceu pronta e acabada: foi evoluindo, tanto quanto ele, na técnica de escrever para crianças. Nasceu boneca de pano, com 40 cm. Nos livros, Tia Anastácia a fez bem moreninha, de um pedaço de saia velha. Seus olhos, de início, foram de retrós preto. É a partir da voz da personagem que Lobato revela sua visão de mundo. Para ele, Emília mesmo sendo uma boneca de trapos velhos, diz sempre a verdade e não sabe mentir, pois jamais vivera em uma sociedade.

É preciso ressaltar, contudo, que a Complexidade não funde os seus opostos em um todo homogêneo: ela mantém a distinção entre as partes. Ela associa a imagem da mesma boneca sem tirar a identidade das partes que a compõe, mas sempre considerando que o todo é maior que a soma das partes no sentido de sua humanização como criança mobilizadora.

Para Morin, compreender a unidade e a diversidade é muito importante hoje, visto estarmos num processo de mundialização que leva a reconhecer a unidade dos problemas para todos os seres humanos onde quer que estejam; ao mesmo tempo, é preciso preservar a riqueza da humanidade, ou seja, a diversidade cultural. O autor cita o exemplo das diversidades e peculiaridades

das nações, nas quais cada província, cada região, tem as suas características culturais que devem ser preservadas.

A Complexidade do mundo em que vivemos transparece nas expressões que usamos: o mundo das artes, o mundo da política, o mundo da ciência, o mundo acadêmico, o mundo do comércio. No entanto, só existe um mundo. Todos os mundos acima se entrelaçam num mesmo espaço-tempo em que vivemos.

Nessa lúcida síntese da atual realidade no campo do saber institucionalizado, Morin toca no verdadeiro "nervo" da mutação em processo no mundo: a urgência de uma reforma do pensamento que se sintonize com a nova ótica, através da qual, o mundo vem sendo redescoberta pelas ciências e transformado pela informática.

Pensador dos mais fecundos, entre os intelectuais que, desde meados do século XX, vêm analisando as transformações do conhecimento no mundo atual, o sociólogo Edgar Morin, neste último meio século de estudos e polêmicas tem se dedicado essencialmente às pesquisas que podemos chamar de "sondagens de limiar", ou melhor, sondagem dos "pontos de encontro/desencontro" entre as várias áreas do conhecimento (científicas, culturais, filosóficas, literárias, etc.), em busca das novas respostas (ou de uma nova ordem), que só uma nova consciência-de-mundo poderá dar.

Criando e teorizando o pensamento complexo, Morin se valerá da diferença que surge como contradição no pensamento e na realidade:

O pensamento complexo, que não pode expulsar a contradição de seus processos, não pode tampouco pretender que as contradições lógicas

reflitam contradições próprias ao real. A contradição vale para o nosso entendimento, não para o mundo. A contradição surge quando o mundo resiste à lógica, mas o mundo que resiste à lógica nem por isso é “contraditório” (Morin, 2001, p. 241).

Da imensa rede de fenômenos ou de temas, que vêm sendo pesquisados por Morin (e concretizados em dezenas de textos e livros), destacamos um que é, inegavelmente, basilar em seu pensamento: o confronto que vem sendo feito entre o mundo das certezas, herdado da tradição (fundado na concepção cartesiano-newtoniana, racionalmente explicável por leis naturais, simples e imutáveis), e o mundo das incertezas, gerado pelo nosso tempo de transformações (mundo complexo, desvendado pela Física einsteniana que põe em xeque as leis simples e imutáveis em que se apoiava o conhecimento herdado).

Lembremos que uma das revolucionárias descobertas de nosso tempo é que a ciência já não é o reino da certeza. Se por um lado, o conhecimento científico se constrói sobre múltiplas certezas, por outro, deixou de ser o domínio da certeza absoluta, no plano teórico.

Podemos dizer que o principal "nervo" do pensamento complexo proposto por Morin é a busca de uma nova percepção de mundo, a partir de uma nova ótica: a da complexidade. Em lugar da antiga percepção reducionista, cartesiana, propõe-se a conquista de uma nova percepção sistêmica, pós-cartesiana, ainda em gestação.

Reconhecemos, no entanto, que de fato, o conflito entre essas duas percepções ainda parece estar longe de ser resolvido. Sua solução, como sabemos, depende das transformações em processo no mundo. Mas, ao mesmo tempo (como o alerta Morin) essas transformações dependem da crescente conscientização dos homens, em relação a elas e ao novo lugar que cabe a cada um de nós no novo universo.

O Paradigma da Complexidade e Transdisciplinaridade surge em decorrência do avanço do conhecimento e do desafio que a globalidade coloca para o século XXI. Seus conceitos contrapõem-se aos princípios cartesianos de fragmentação do conhecimento e dicotomia das dualidades (Descartes, 1973) e propõem outra forma de pensar os problemas contemporâneos.

A fragmentação do conhecimento, que se generaliza e se reproduz por meio da organização social e educacional, tem também configurado o modo de ser e pensar dos sujeitos. A Transdisciplinaridade, ao propor a religação dos saberes compartimentados, oferece uma perspectiva de superação do processo de atomização.

Os sete princípios são agenciadores e agenciados por um nó essencial. É a Transdisciplinaridade, que elimina distâncias, barreiras e separações entre teóricos, disciplinas e conceitos. Formata e configura uma outra concepção de conhecimento. Morin (1999, p. 64-65) dimensiona o Conhecimento Complexo, observando-o no próprio ser, porquanto “nascer é conhecer”. Ele pormenoriza:

O conhecimento é, necessariamente, uma tradução de signos/símbolos e em sistemas de signos/símbolos; construção, ou seja, tradução construtora a partir de princípios/regras, que permitem construir sistemas cognitivos, articulando informações/signos e símbolos; solução de problemas, a começar

pelo problema cognitivo da construção tradutora à realidade, que se trata de conhecer [...]

Para o autor,

[...] o conhecimento se higieniza a partir de qualquer postura e tom absolutizante. Perde a sua pose de certeza inequívoca, de ordem metafísica. Ganha uma amplitude, na qual transitam as certezas, em parcerias com as incertezas, sem a hierarquização, com um cenário histórico. É provisório bem ao gosto e dentro da lógica e da ilógica da vida (MORIN, 1999, p. 66).

A Transdisciplinaridade se dá quando algumas disciplinas encontram um ponto de intersecção e trabalham de forma integrada. A Transdisciplinaridade trata frequentemente de esquemas cognitivos, que podem atravessar as disciplinas, às vezes com tal virulência, que as deixam em transe.

De fato,

“[...] os complexos de transdisciplinaridade realizaram e desempenharam um fecundo papel na história das ciências. É preciso conservar as noções-chave que estão envolvidas nisso, ou seja, cooperação, objeto comum e/ou projeto comum” (MORIN, 2000, p. 115).

Portanto, o Paradigma da Complexidade tem um objeto de estudo próprio, bem como uma concepção e uma prática do conhecimento complexo. É um recurso metodológico importante pela pulsão de um conhecimento pleno em sua provisoriidade (MORIN, 1999).

As pesquisas de Morin podem confirmar um dos nossos grandes problemas de Ensino e da Pesquisa: o do conhecimento a ser descoberto, não mais isolado como algo-em-si, mas em suas complexas relações com o contexto a que pertence.

É esse um dos impactos do pensamento, proposto por Morin. Tentarmos assumi-lo resulta em um verdadeiro desafio à nossa capacidade de elaborarmos o nosso conhecimento, seja no sentido de organizarmos, em sínteses provisórias, a avalanche de informações que nos assaltam por todos os lados; seja nas incertezas, que nos lançam em dúvida, quanto à validade ou não do próprio processo de conhecer, que a nova ótica (imposta pela Complexidade dos fenômenos) veio pôr em questão.

De onde provém o conhecimento? Do objeto, em sua realidade objetiva, sem interferência do sujeito? Ou é produzido no sujeito, que encontra em si próprio os critérios de avaliação e conceituação do objeto? (Interrogações, que as descobertas da física quântica vieram suscitar).

Enfim, nos rastros do Pensamento Complexo, o que nos importa ressaltar, aqui, é o fato de que, no lugar do sujeito seguro, baseado em certezas absolutas (fundado no pensamento tradicional: positivista, empirista, determinista), está hoje um sujeito interrogante que (tal qual o aprendiz de feiticeiro), diante desse mundo belo/horrível, em acelerada transformação (e que

ele mesmo criou), tenta encontrar um novo centro ou novo ponto de apoio, para uma nova ordem (mesmo que seja provisória), em meio ao oceano de dúvidas e incertezas que o assaltam.

É em torno desse sujeito interrogante e do poder formalizador de sua palavra (ou forma de expressão), que gira, hoje, o interesse maior das pesquisas, nos vários campos do saber, visando descobrir novas práticas, que substituam as antigas já superadas.

Em um mundo descentrado como o nosso, cada um de nós pode se tornar um centro responsável pela experimentação de novas práticas, sintonizadas com o novo pensamento sistêmico. É o que vem sendo feito por pequenos grupos, em vários campos da pesquisa e do ensino, através das mil veredas desse sertão pós-formal.

Não parece haver caminho principal, nem centro orientador. Todos os caminhos são válidos. Tudo depende do sujeito que está no centro da busca e do objeto-alvo. Essa é uma das ideias básicas do pensamento complexo: em meio à multiplicidade de caminhos que se abrem à investigação, é fundamental a existência de um centro comum a todas as áreas interligadas, a presença de um eu pensante e do projeto (de vida e de busca do saber) que ele ponha em ação.

Deste modo, uma das áreas em que o Pensamento Complexo (ou pensamento pós-formal), vem causando maior impacto é o da Educação e do Ensino. Área que, por natureza, deve ser a "cúpula" ou a síntese da sociedade (cujos valores e conhecimentos de base, ela tem a tarefa de transmitir às novas gerações), nestes tempos de mudanças estruturais, está sendo obrigada a exercer uma tarefa aparentemente oposta: a de questionar tais valores e conhecimentos de base e propor outros em substituição, sem traumatizar o sistema. Na sua obra,

A Cabeça bem-feita (2000), Morin dedica especial atenção ao impasse Sociedade-Escola e ao "buraco negro" que vem engolindo as sucessivas tentativas de reforma.

2.3 Princípios para um pensar complexo

2.3.1 Princípio Sistêmico ou Organizacional

Este princípio religa o conhecimento das partes com o conhecimento do todo e vice-versa. O todo é sempre mais e menos que a soma das partes, já que algumas das qualidades das partes podem ser inibidas ou amplificadas pelo efeito do todo sobre elas ou das partes sobre outras partes. A humanização da boneca Emília exemplifica o fato de que as organizações produzem qualidades

ou propriedades novas em relação às partes consideradas isoladamente: as emergências. Portanto, a condição estática de um brinquedo é inibida em virtude da organização de um conjunto animado, vivo, enunciador e autônomo. Emília não foi sempre falante. No início, era uma simples boneca de pano, desajeitada e recheada de macela, que não tinha qualquer autonomia sobre si mesma. Era carregada por sua dona, Narizinho, que adentra o reino do Príncipe Escamado. É lá que recebe a pílula falante do doutor Caramujo.

Emília engoliu a pílula, muito bem engolida, e começou a falar no mesmo instante (...) e falou, falou, falou mais de uma hora sem parar. Falou tanto que Narizinho, atordoada, disse ao doutor que era melhor fazê-la vomitar aquela pílula e engolir outra mais fraca. E assim foi. Emília falou três horas sem tomar fôlego. Por fim, calou-se (LOBATO, J.B.M. *Reinações de Narizinho*. 1997, p. 6)

2.3.2 Princípio Hologramático

Segundo este princípio, cada parte contém praticamente a totalidade da informação do objeto representado – é o que Morin (1997) chama de "operador hologramático", no qual cada célula contém o nosso patrimônio genético. Sua máxima é "a parte está no todo, e o todo está na parte": a sociedade e a cultura estão presentes enquanto "todo" no conhecimento e nos espíritos cognoscitivos. As partes podem ser eventualmente capazes de regenerar o todo e podem ser dotadas de autonomia relativa, podem estabelecer comunicações entre elas e realizar trocas organizadoras.

Na Literatura, ao contrário da Televisão, existiam outras oportunidades de uma interlocução mais simétrica em relação à leitura da postura crítica de Emília. A partir de sua exibição materializada nas telas, a estrutura de sua imagem passa a ser moldada em razão do consumo, das novas tecnologias e assim, a personagem é capaz de regenerar sua exibição estética, sendo representada por uma atriz mirim. A conquista de um novo público-alvo e o surgimento de novas possibilidades de interação já não se comparam com a leitura feita anteriormente nos livros de Lobato. São sinais do espetáculo, do simulacro.

2.3.3 Princípio do Anel Retroativo

Com este conceito, rompemos com a causalidade linear, já que o efeito retroage informacionalmente sobre a causa, permitindo a autonomia organizacional do sistema (a autonomia térmica de um ser vivo em relação ao mundo exterior, por exemplo, quando a geração de mais calor (efeito) retroage sobre a perda deste calor para o ambiente (causa). Este princípio destrói a ilusão de linearidade na aquisição do conhecimento (os conhecimentos não se somam linearmente, mas retroagem sobre conhecimentos anteriores, repensando-os em novos contextos).

O conjunto das significações sociais produzidas pela Imagem de Emília se integra em forma de rede de sentidos. Cada definição produzida por ela está relacionada ao contexto de outras significações dos demais personagens do *Sítio*. A questão da alteridade contorna o simbolismo de nosso objeto, já que todas as outras significações se conectam numa trama maior, constituindo, desse modo a identidade social do programa infantil.

2.3.4 Princípio do Anel Recursivo

Este princípio vai além da retroatividade, pois traz dinâmica autoprodutiva e auto-organizacional (seus produtos são necessários para a própria produção do processo, os estados finais são necessários para a geração dos estados iniciais), desde que alimentada por um fluxo exterior. Os indivíduos humanos produzem a sociedade em e pelas interações sociais, mas a sociedade, enquanto emergente, produz a humanidade desses indivíduos, trazendo-lhes a linguagem e a cultura.

Depois de aparecer em versões diferenciadas em outras emissoras, a personagem Emília se consagra no imaginário infantil. O elemento que fomenta o elo entre a criança e a personagem é a necessidade de projeção gerada na identificação que compensa a distância com o mundo real. Essa relação da imagem com a magia, de certa forma, perpetuada no cinema e na televisão revela um tempo específico que estabelece significativas relações com a nova condição de ser falante adquirida por Emília e dá um novo significado à pílula do Dr. Caramujo. Ou seja, a pílula falante é a causa da nova condição da boneca Emília e a reprodução dessas imagens tem o poder de encantar, na medida em que atrai e mantém a atenção concentrada na expectativa do novo.

A técnica levou ao aperfeiçoamento da linguagem televisiva, possibilitando a atração que a imagem fantástica de Emília exerce sobre os seus espectadores.

2.3.5 Princípio de Auto-eco-organização (autonomia/dependência)

Os seres vivos são auto-organizadores que se autoproduzem incessantemente, e através disso, despendem energia para salvaguardar a própria autonomia. Como têm necessidade de extrair energia, informação e organização no próprio meio ambiente, a autonomia deles é inseparável dessa dependência, e torna-se imperativo concebê-los como auto-eco-organizadores. O princípio de auto-eco-organização vale, evidentemente, de maneira específica, para os humanos, que desenvolvem a sua autonomia na dependência da cultura, e para as sociedades que dependem do meio geocológico. Um aspecto determinante da

auto-eco-organização é que esta se regenera em permanência a partir da morte de suas células.

2.3.6 Princípio Dialógico

Este faz referência à associação complexa de instâncias, aparentemente, opostas, porém, conjuntamente necessárias à existência, ao funcionamento e ao desenvolvimento de um fenômeno organizado. Esse princípio ajuda a pensar lógicas que se contrariam e se complementam em um sistema dinâmico sem excluírem ou anularem umas às outras (ordem/desordem/organização; autonomia/dependência; indivíduo/totalidade social; vida/morte segundo a máxima de Heráclito: "viver da morte, morrer da vida", trazendo a ideia de regeneração permanente a partir da morte das próprias células; etc.).

Independente dos recursos estéticos, o roteiro ainda se mantém preservado. Quando Emília começa falar, permanece se confundindo na estruturação de sua fala, assim como na obra original. Convém ressaltar que na versão televisiva Emília, ao decorrer das exposições, a personagem perde uma de suas principais características observada nos livros: falar errado. Ela geralmente trocava as sílabas de “caramujo” por “cara de coruja”; “beliscão” por “liscabão”,

“pequeno polegar” por “polegada”, “leite de mandioca líquida”. Sua justificativa era que, para falar absurdo, por exemplo, teria que abrir a boca, mas a costura não permitia. Então ela dizia “bissurdo”.

Portanto, deste momento em diante, Emília vivenciará o mundo sempre como algo contraditório: a proximidade com a condição humana aparece sempre distante, afinal, ela é uma boneca. Embora sendo um fragmento da realidade no contexto do *Sítio*, a personagem carrega fragmentos do universo mágico ao qual foi instituída em seu formato original.

2.3.7 Princípio da Reintrodução

Diz respeito aquele que conhece em todo conhecimento: esse princípio opera a restauração do sujeito e ilumina a problemática cognitiva central: da percepção à teoria científica, todo conhecimento é uma reconstrução/tradução por um espírito/cérebro numa certa cultura e num determinado tempo.

A alteridade aparece como um paradoxo que estabelece um distanciamento relacional; une e separa o sujeito do objeto. Para Emília, surge

como uma condição de possibilidade de existência para se tornar humana e não como opção.

2.4 Perfil de Roland Barthes

A alteridade aparece como um paradoxo que estabelece um distanciamento relacional; une e separa o sujeito do objeto. Deste modo, com base no Princípio da Reintrodução, princípio que opera a restauração do sujeito e ilumina a problemática cognitiva central, faremos uma breve descrição do perfil de Roland Barthes.

Com base no capítulo Roland Barthes por Roland Barthes, integrante da obra do próprio autor, *A aventura semiológica* (2001), buscamos algumas informações que consideramos importantes para sua descrição.

Roland Barthes nasceu em Paris, em 1915, onde faleceu em 1980. Foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês. Formado em Letras Clássicas em 1939 e Gramática e Filosofia em 1943 na Universidade de Paris, fez parte da *escola estruturalista*, influenciado pelo linguista Ferdinand de

Saussure. Crítico dos conceitos teóricos complexos que circularam dentro dos centros educativos franceses nos anos 50. Entre 1952 e 1959 trabalhou no *Centre national de la recherche scientifique* - CNRS.

Barthes usou a análise semiótica em revistas e propagandas, destacando seu conteúdo político. Dividia o processo de significação em dois momentos: denotativo e conotativo. Resumida e essencialmente, o primeiro tratava da percepção simples, superficial; e o segundo continha as *mitologias*, como chamava os sistemas de códigos que nos são transmitidos e são adotados como padrões. Segundo ele, esses conjuntos ideológicos eram às vezes absorvidos despercebidamente, o que possibilitava e tornava viável o uso de veículos de comunicação para a persuasão.

Para Barthes, o significado seria a representação psíquica de uma "coisa" e não a "coisa" em si. O significado de uma imagem é sua representação gráfica. O significante materializaria a figura do significado (a figura propriamente dita) com o seu significado segmentado e entendido de várias formas, segundo as diferenças culturais de cada leitor ou observador. O autor publicou obras em linguagem acessível ao grande público, o que contribuiu para que suas ideias vanguardistas fossem divulgadas além da comunidade acadêmica, por exemplo: *Mitologias*, *Ensaio Crítico*, *Roland Barthes por Roland Barthes* (autobiografia irônica). Em 1976, criou a cadeira de Semiologia Literária no Collège de France. As aulas e conferências eram frequentadas por um público sempre perplexo e extasiado.

2.4.1 Semiologia Barthesiana

A Semiologia ganhou notoriedade na França a partir da década de 50, impregnada pelos signos do pensamento de Saussure do ponto de vista de uma abordagem Estruturalista, de teor Funcionalista. A Semiologia de Barthes, no entanto, aprofundou esta concepção, e atribuiu ao semiólogo a tarefa de se preocupar com a formulação de conceitos e se ocupar com o desenvolvimento de pesquisa, juntando teoria e prática, em uma síntese do saber-fazer, com um sentido histórico (RAMOS, 2004). Barthes valorizou a linguagem como uma ocorrência decisiva na produção cultural.

Assim, a Semiologia barthesiana trata as relações e inter-relações entre o linguístico e o translinguístico, transcendendo os limites dos signos, fazendo-os dialogar com a territorialidade da subjetividade e do social (RAMOS, 2005).

O real palpável e as suas transformações a partir de determinadas dinâmicas instaladas no cotidiano constituem-se em matéria-prima para as reflexões barthesianas, principalmente se considerarmos que tais dinâmicas são disparadas através da linguagem. A linguagem é a forma de organizar e compreender o mundo que nos rodeia. E os Discursos por meio dela estruturados refletem as ideias de determinados sujeitos ou grupos sobre a realidade, a consciência que esses indivíduos possuem de si, do outro e sobre o ambiente em que vivem.

Partindo desse pressuposto, Barthes (1984) sugere que o homem passa a sua existência buscando conhecer a própria Imagem, não apenas diante do outro, mas diante de si mesmo, localizando o seu lugar como sujeito histórico e reconhecendo o seu papel no cenário social de onde fala.

Aliás, uma das principais preocupações do autor refere-se ao papel da fala na constituição das relações sociais, mais especificamente, da língua; não de modo restrito, ou seja, relacionado à língua escrita, mas às estruturas linguísticas nas quais devemos enquadrar o nosso pensamento para expressá-lo. Para ele, de certa forma, somos aprisionados por essa estrutura, pois necessitamos aceitá-la e usá-la para que a Comunicação se consolide com certo grau de eficiência.

Não são somente os fonemas, as palavras e as articulações sintáticas que estão submetidos a um regime de liberdade condicional, já que não podemos combiná-los de qualquer jeito; é todo o lençol do discurso que é fixado por uma rede de regras, de constrangimentos, de opressões, de repressões, maciças ou tênues no nível retórico, sutis e agudas, no nível gramatical: a língua afluí no discurso, o discurso reflui na língua, eles persistem um sob o outro, como brincadeira de mão.

A Semiologia francesa tem origem no século XX e carrega em si as características de Saussure (1959). Distingue duas tarefas essenciais, através da produção teórica e o desenvolvimento das práticas de pesquisa. As particularidades da Semiologia barthesiana são registradas no livro *Aula* (1996).

Existem duas teses significantes. São a Semiologia Negativa e Ativa, saindo delas uma concepção a respeito do signo, marcada e demarcada por uma abordagem dialética. Na Semiologia Negativa, existe a sustentação de um caráter

apofático. Esta nega os caracteres positivos, fixos, a-históricos do signo, desfazendo-o, como dimensão de metalinguagem e de tautologia. Há a quebra de seu sentido onipotente. Prega a perspectiva interdisciplinar.

Na Semiologia Ativa, sustenta que ela não é uma semiofísis, nem uma semioclastia. É, antes de tudo, uma semiotropia, porquanto trata e imita o signo, procurando compreendê-lo. O seu objeto são os Textos do Imaginário, como significantes, que, com diferentes gêneros, percorrem a territorialidade do cotidiano.

Para Barthes o apofatismo acarreta duas consequências que interessam diretamente, ao ensino da semiologia: a) não pode ser uma metalinguagem, sendo toda relação de exterioridade de uma linguagem com respeito a outra é insustentável; b) tem uma relação com a ciência, mas não é uma disciplina. Mas, que relação? Uma relação ancilar: ela pode ajudar certas ciências. Diante disso, Barthes (1996, p. 41) afirma a sua concepção de Semiologia, com a ênfase de uma explicitude, com uma abordagem relativizadora. Ela é o “curso de operações ao longo do qual é possível usar o signo, como um véu pintado, ou, ainda, uma ficção”.

Assim, a Semiologia parece ganhar uma concepção barthesiana, com alguns traços que esboçam a sua tessitura. Possui a hegemonia do significante em relação ao significado. A conotação é mais importante do que a denotação. O signo é decodificado, como uma produção social e histórica. É, ao mesmo tempo, linguístico e translinguístico, em sua dupla face.

Ao se fundamentar na Semiologia, Barthes abre caminhos para libertar a linguagem para o prazer do texto e renova desse modo, a maneira de manter um discurso sem o impor; pois o que pode ser opressivo em um ensino não é o saber

ou a cultura que ele veicula, são as formas discursivas através das quais ele é proposto (p.43).

Entendemos que para uma mesma formação ideológica há diferentes formas enunciativas, pois o enunciado pode ser repetido em situações estritas, a enunciação jamais; o que permite ao enunciador se deslocar de acordo com o seu(s) interlocutor(es), isto é, o discurso pode ser o mesmo, porém, sua forma enunciativa é diferente.

Desse modo, o autor desloca as palavras, desfocaliza significantes de significados, desnivela a enunciação estabelece um jogo marginaliza um assunto e enfatiza outro. É nesse domínio do léxico que ele age. É, ao mesmo tempo, polido, modesto e irônico. A sua prática de escrever se ritualiza em uma comunicação imediata, o que justifica as várias vírgulas, dois pontos, hífen, paralelismos gramaticais.

Porém, o discurso em Barthes se constitui na recusa de um modelo pragmático e, assim, joga com a língua, fazendo do texto a *Aula* uma demonstração de como trabalhar com os signos linguísticos. Ao mesmo tempo em que fala da semiosis, a usa como exemplo do que afirma, reafirma, teima, desloca-se e, até brinca com a possibilidade de abjurar. E, essa competência, nos faz vê-lo como uma espécie de singularidade mística enquanto discurso.

De acordo com Barthes (2007), o objetivo da investigação semiológica é reconstituir o funcionamento dos sistemas de significação diferentes dos da língua. Assim, tendo em vista a Complexidade e amplitude possível dos textos presentes no social, o autor recorreu a um princípio limitador: o Princípio da Pertinência. Mesmo proveniente da Linguística – a qual o autor não ignora, mas aprimora e dela se apropria –, tal princípio permite que possamos fazer da

descrição uma peça-chave, na medida em que os elementos a serem retidos/analizados sejam apenas os que interessam ao pesquisador, com possível exclusão de qualquer outro. Barthes descreve:

[...] a pertinência escolhida pela investigação semiológica diz respeito por definição à significação dos objetos analisados: interrogam-se os objetos unicamente sob o aspecto do sentido que possuem, sem fazer intervir, pelo menos prematuramente, isto é, antes de o sistema estar o mais reconstituído possível, os outros determinantes (psicológicos, sociológicos, físicos) desses objetos; é certo que não devemos negar esses outros determinantes, caso um dos quais revela de uma outra pertinência; mas devemos tratá-los em termos semiológicos, isto é situar seu lugar e sua função no sistema do sentido (BARTHES, 2007, p. 94).

O autor ainda observa que o Princípio de Pertinência arrasta, evidentemente, o analista para uma observação de um determinado sistema, através de seu interior.

Para isso, devemos conhecer os fatos que podem estar ligados a esse sistema, a fim de compreender a sua estrutura. Esses fatos são caracterizados como um conjunto de conhecimentos prévios, que Barthes (2004) denomina *Corpus*, ou seja, “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, segundo certo arbitrário (inevitável) e sobre a qual ele vai trabalhar” (BARTHES, 2007, p. 94).

Todavia, o *Corpus* pode ser utilizado de duas formas: heterogêneo e homogêneo. Por toda a narrativa, o escritor se apropria de recursos geniais. Ele tem uma capacidade encantadora de jogar com as palavras, tornando-as verdadeiras melodias para o leitor.

Observa-se isso com a definição de “verdade” feita pela personagem Emília: “Verdade é uma espécie de mentira bem pregada, das que ninguém desconfia” (LOBATO, 1987 p. 8). Quem pode discordar de tal definição? Quantas mentiras tornaram-se e ainda se tornam verdades absolutas ao longo da história, sem que ninguém desconfie? Emília, por ser uma personagem dinâmica e mostrar-se eternamente viva, desconfiou de muitas verdades que foram ditas e aceitas como verdades indissolúveis. Após a definição de verdade, a boneca resolve definir “vida”. Afinal, não há nada que Emília não consiga definir. Para ela, não há obstáculos, há saídas estratégicas ou não, mas há. Não há indefinição, há começo, meio e fim.

“[...]”
podemos aceitar corpus heterogêneos, mas tendo então o cuidado de estudar atentamente a articulação sistemática das substâncias em causa (particularmente de separar cuidadosamente o real da linguagem que o toma a seu cargo [BARTHES, 2007 p.95-96]”.

A homogeneidade, no caso, é tida pelo autor como ligada à temporalidade. Assim, sugere que devemos preferir um corpus variado, mas limitado no tempo, a um corpus restrito, mas de longa duração. Porém, o teórico alerta:

Estas escolhas iniciais são puramente operatórias e são forçosamente arbitrárias em parte: não podemos avaliar com antecedência o ritmo de

mudança dos sistemas, visto que o objetivo talvez essencial da investigação semiológica (isto é, o que será descoberto em último lugar) é precisamente descobrir o tempo próprio dos sistemas, a história das formas (BARTHES, 2007, p. 96).

Portanto, ao estudarmos as relações entre as formas presentes no espaço social seguindo o Princípio da Pertinência, faremos questionamentos sobre as relações de sentido e as significações dos signos presentes no objeto.

2.5 Pesquisa Qualitativa

A metodologia de pesquisa para Minayo (2003, p. 16-18) é o caminho do pensamento a ser seguido. Ocupa um lugar central na teoria e trata-se basicamente do conjunto de técnicas a ser adotada para construir uma realidade. A pesquisa é assim, a atividade básica da ciência na sua construção da realidade.

A Pesquisa Qualitativa, no entanto, trata-se de uma atividade da ciência, que visa a construção da realidade, mas que se preocupa com as ciências sociais em um nível de realidade que não pode ser quantificado, trabalhando com o universo de crenças, valores, significados e outros construto profundos das relações, que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

A pesquisa qualitativa é embasada por algumas características principais, as quais embasam também este trabalho:

Considera o ambiente como fonte direta dos dados e o pesquisador como instrumento chave; possui caráter descritivo; o processo é o foco principal de abordagem e não o resultado ou o produto; a análise dos dados foi realizada de forma intuitiva e, indutivamente, pelo pesquisador; não requereu o uso de técnicas e métodos estatísticos; e, por fim, teve como preocupação maior a interpretação de fenômenos e a atribuição de resultados. (GODOY, 1995, p. 58)

A Pesquisa Qualitativa, ao contrário da Quantitativa, não procura enumerar e/ou medir os eventos estudados, nem emprega instrumental estatístico na análise dos dados, envolve a obtenção de dados descritivos sobre pessoas, lugares e processos interativos pelo contato direto do pesquisador com a situação

estudada, procurando compreender os fenômenos segundo a perspectiva dos sujeitos, ou seja, dos participantes da situação em estudo (GODOY, 1995, p. 58).

De acordo com Bauer e Gaskell (2002), superficialmente, podemos pensar que a Pesquisa Quantitativa lida com números, usa modelos estatísticos, para explicar os dados, sendo considerada Pesquisa *hard* (sólida, consistente). Em contraste, a Pesquisa Qualitativa evita números, lidando com interpretações das realidades sociais, considerada Pesquisa *soft* (leve). No entanto, é correto afirmar que a maior parte da pesquisa quantitativa está centrada ao redor do levantamento de dados (*survey*) e de questionários, apoiada pelo SPSS (*Statistical Package for Social Sciences*) e pelo SAS (*Statistics for Social Sciences*) como programas padrões de análise estatística.

Tal prática estabeleceu padrões de treinamento metodológico nas universidades, a tal ponto que o termo metodologia passou a significar estatística em muitos campos da ciência social (BAUER E GASKELL, 2002, p. 23).

Em contrapartida ao desenvolvimento de centros metodológicos quantitativos, a Pesquisa Qualitativa cresceu no meio comercial e foi sendo direcionada para infinitos propósitos, abrindo uma nova janela de discussão metodológica acerca do cotidiano e das práticas sociais; foi utilizada, até mesmo, de forma conjunta com a Pesquisa Quantitativa. Por isso, releva-se que não são os métodos de análise que decidem o grau de elaboração teórica da pesquisa, pelo contrário,

[...] na teorização da problemática feita desde o início da pesquisa já se delimita o grau de abstração e de generalização que se pretende alcançar. [...] A pesquisa que se define como

interpretativa desde a etapa de definição do objeto já fixa em seus objetivos ir além da descrição, antecipando as operações que deverá desenvolver de acordo com o modelo teórico (LOPES, 1999, p. 134).

Assim, apesar de sabermos da possibilidade cruzada das duas formas de pesquisa, continuamos classificando nossa Pesquisa como Qualitativa, uma vez que temos como prioridade, desde o início, compreender as interpretações que os atores sociais fazem do mundo por meio da história e da interpretação simbólica de imagens de realidade, não tendo nenhuma relação direta com a quantidade.

Sobre a Semiologia, nossa Técnica Metodológica, Barthes aplicou a análise semiológica em revistas e propagandas, destacando o seu conteúdo político. Dividia o processo de significação em dois momentos: denotativo e conotativo. Resumida e, essencialmente, o primeiro tratava da percepção simples, superficial; e o segundo continha as mitologias, como chamava os sistemas de códigos que nos são transmitidos e são adotados como padrões (RAMOS, 2007).

A concepção de Barthes (1996, p. 41) da Semiologia é:

[...] o curso de operações ao longo do qual é possível – quiçá almejado – usar o signo, como um véu pintado, ou, ainda, uma ficção. Ela possui a hegemonia do significante, em relação

ao significado. A Conotação é mais importante do que a denotação [...]

Segundo o autor, esses conjuntos ideológicos eram, às vezes, absorvidos despercebidamente, o que possibilitava e tornava viável o uso de veículos de comunicação para a persuasão (RAMOS, 2007).

Barthes concedeu um estatuto à Semiologia, sintonizou-a com a influência crescente da mídia, ocorrida, sobretudo, na segunda metade do século XX. A Semiologia do autor persegue o translinguístico, portanto a Mídia doa-se como objeto para suas pesquisas semiológicas (RAMOS, 2007).

O autor discorre que não representa a Semiologia, pois nenhum homem no mundo pode representar uma ideia, uma crença, um método, e muito menos alguém que escreve, cuja prática eletiva não é nem a fala, nem a escrivência, mas a escrita (BARTHES, 1984, p. 12).

Conforme o autor, Semiologia é uma aventura, isto é, “aquilo que me acontece”. Em sua versão francesa, é filha do século XX, e Barthes situa seu nascimento por volta de 1956, embalada pela influência de Saussure.

Essa aventura se divide em três momentos. O primeiro foi o de admiração, no qual o discurso dá-se como objeto constante do trabalho do autor. O segundo momento foi o da ciência, em que se esforçava para conseguir a análise semiológica de um objeto significante, já que, naquela época, seria a Moda.

Este período, conforme Barthes, foi menos de um projeto de fundar a Semiologia como ciência, que o prazer de exercer uma Sistemática, no caso, de

análise e classificação. O terceiro momento foi, com efeito, o do Texto, no qual o questionamento era feito no “que é, então, o Texto?”. O sentido moderno, atual, que tentamos dar a esta palavra, distingue-se fundamentalmente da obra literária (BARTHES, 1984).

Segundo Barthes (1999, p. 103),

“[...] o objetivo da Pesquisa Semiológica é reconstituir o funcionamento dos sistemas de significação diversos da língua, segundo o próprio projeto de qualquer atividade estruturalista, que é construir um simulacro dos objetos observados.”

Para empreender este tipo de pesquisa, é necessário aceitarmos um princípio limitativo, oriundo este da Linguística, que é o princípio de pertinência. A partir deste princípio, o pesquisador decide-se a descrever fatos reunidos a partir de um só ponto de vista e, por consequência, a reter, na massa heterogênea desses fatos, só os traços que interessam a esse ponto de vista, com a exclusão de todos os outros.

Conforme Barthes (1999, p. 104),

O Princípio de Pertinência acarreta evidentemente para o analista uma situação de imanência, pois se observa um dado sistema do interior. Todavia, como o sistema pesquisado não é conhecido de antemão em seus limites, a imanência só pode ter por objeto, inicialmente, um conjunto de fatos que cumprirá ‘tratar’ para conhecer-lhe a estrutura. Esse Conjunto deve ser definido pelo pesquisador anteriormente à pesquisa: o *corpus*.

Barthes (1999, p. 104) conceitua *Corpus* como “[...] uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, conforme certa arbitrariedade (inevitável) em torno da qual vai trabalhar [...]”. Estudando o *corpus*, deveremos a ele ater-nos rigorosamente: de um lado, nada lhe acrescentar no decurso da pesquisa, mas também esgotar-lhe completamente a análise, sendo que qualquer fato incluído no *corpus* deve reencontrar-se no sistema (BARTHES, 1999).

O *Corpus* deve ser bastante amplo, para que possamos, razoavelmente, esperar que seus elementos saturem um sistema completo de semelhanças e diferenças: é certo que, quando dissecamos uma sequência de matérias, ao cabo de certo tempo, encontramos fatos e relações já referenciados (ao passo que *a priori* já sabemos que a identidade dos signos constitui um fato de língua). Esses “retornos” são cada vez mais frequentes, até que não se descubra nenhum material novo: o *corpus* está então saturado (BARTHES, 1999).

O autor chama a atenção de que é aceitável termos um *corpus* heterogêneo, mas precisamos ter cuidado, então, de estudar meticulosamente a articulação sistemática das substâncias envolvidas (sobretudo, de separar bem o

real da linguagem que dele se incumbe), isto é, dar à sua própria heterogeneidade uma interpretação estrutural; em seguida, homogeneidade temporal. Em princípio, o *Corpus* deve coincidir com um estado do sistema, um “corte” da história.

Barthes (1999, p. 106) finaliza defendendo que o “[...] objetivo talvez essencial da Pesquisa Semiológica, isto é, aquilo que será encontrado em último lugar, é precisamente descobrir o tempo próprio dos sistemas, a história das formas”.

3 Tessituras circulares da trajetória discursiva de Emília –

Um (re)encontro

A nossa linha de análise contemplará os discursos de Emília que demonstrem sua representatividade simbólica como protagonista e mediadora das relações sociais. A partir disso, tentaremos fazer a releitura do dialogismo de Emília a partir de seus discursos verbal e não verbal. Considerando que os 15

episódios estão conectados entre si, dando continuação aos enredos a cada exibição, selecionamos como recorte de análise 6 episódios.

Nossa amostra é resultado da adaptação do livro editado em 1936, *Memórias de Emília*, para a série televisiva exibida pela Rede Globo de Televisão, em 1977. Esta é uma das obras que mais diretamente abordam questões relativas à escrita: as memórias da Emília são escritas pelo Visconde de Sabugosa, revistas e corrigidas pela boneca. Com base na Pesquisa Qualitativa, abordaremos a linguagem e a construção de seu corpus como sistema aberto e que Bauer (2002) nos coloca como algo importante para o discernimento das linguagens e do pensamento abordado em um trabalho.

A nossa preocupação está no fato de fazer a reflexão sob enfoque metodológico da Complexidade com a produção de sentido produzida pelos discursos verbal e não verbal de Emília, discutindo as categorias no espaço qualitativo das coletas e aplicação das teorias trabalhadas.

Nosso enredo de reflexão abordará, primeiramente, o episódio em que Emília decide escrever suas memórias. Em seguida seguimos na espiral em direção a alguns episódios que contemplam as principais características da personalidade de Emília, como *O Anjinho Flor-das-Alturas no Sítio do Picapau Amarelo*; *As visitas das Crianças Inglesas*; *Diálogo entre a boneca e o Visconde*; *A hipotética viagem de Emília com o anjinho e o Visconde à Hollywood de Shilrey Temple*. Mas, mais do que isso, a história narra-se a si mesma, isto é, narra o processo de escritas das Memórias.

O verbo ler aplicado à imagens, paisagens e sociedades é uma metáfora em pulsão de literalidade. Imagens clamando por operações de leitura estão

presentes em *Lendo imagens*, obra de Alberto Manguel, autor que também se dedica à história da leitura de livros. Esse autor pergunta:

Mas qualquer imagem pode ser lida? Ou, pelo menos, podemos criar uma leitura para qualquer imagem? E, se for assim, toda imagem encerra uma cifra simplesmente porque ela parece a nós, seus espectadores, um sistema auto-suficiente de signos e regras? Qualquer imagem admite tradução em uma linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de Narrativa da imagem, com N maiúsculo? (MANGUEL, 2001, p. 21)

De fato, empregamos o verbo ler, nesta análise, antes de mais nada, em relação à leitura da palavra escrita. Mas, ao utilizarmos o verbo ler para o campo das imagens, marcamos e impomos seu caráter textual, de forma que a imagem não seja tida apenas como dado complementar ou um mero acessório do texto, embora esta seja também uma das possibilidades dialógicas entre os *media*.

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (MANGUEL, 2001, p. 27)

Assim, cabe ressaltar sempre que imagem e texto, filme e livro não são *media* que concorrem entre si, não são “dois galãs competindo pela mesma leitora bela no campo de batalha intelectual” (MANGUEL, 2001, p. 282).

Para conduzir nosso olhar neste percurso espiral do pensamento, iniciamos o trajeto analítico com a descrição sintetizada do episódio, e, em seguida, passamos a registrar partes dos diálogos que representam a dialogicidade, polifonia e polissemia dos discursos verbal e não verbal de Emília.

Tanto na visita das crianças inglesas, que trazem de contrapeso Popeye e o Capitão Gancho, como na permanência de Emília em Hollywood, ilustra-se magnificamente a expansão do universo fantástico de Lobato, que incorpora elementos de outras mitologias, de outros mundos fantásticos, podendo mesmo ser visto como uma “colagem”, tão ao gosto modernista.

Destacamos que, a nossa técnica metodológica escolhida, a Semiologia de Barthes, transcende o território dos signos, propondo o dialogar com a territorialidade e do social. Como sugere Ramos (2008), não os vê de forma linear, mas revestidos de um sentido dialético, através da importância da conotação.

3.1 – Emília resolve escrever suas memórias. As dificuldades do começo

Nosso primeiro *corpus* de análise será a cena correspondente ao primeiro episódio escrito por Lobato na série *Memórias de Emília: Emília resolve escrever suas memórias. As dificuldades do começo*, em que a boneca decide registrar os acontecimentos de sua vida. A partir de um processo de criação, seus relatos percorrem o Imaginário infantil, encontrando outros personagens do mundo da fantasia. É o início, como se fosse a primeira página de uma história. Uma história feita das memórias de uma boneca de panos. Para nossa reflexão, contemplamos as categorias *a priori* Comunicação, Mito, Poder, Cultura, Imaginário e Socioleto.

Tudo começa, quando, após uma conversa existencial sobre a vida e a morte com Dona Benta, Emília decide escrever suas memórias. Neste momento, observamos o destaque concedido à posição da mulher como matriarca independente em uma época de repressão e de desigualdades sociais, principalmente, entre homens e mulheres.

Segundo Barthes, o Mito se faz presente na Mídia através da naturalização e eternização da sociedade burguesa. “O mítico está presente em

todo lugar onde se façam frases, onde se contem histórias” (Barthes, 1988, p. 82). Além de estar lendo um livro, Dona Benta ainda coordena toda a estrutura familiar. Esta forma lhe cai como uma roupagem e assim pode assumir várias representações: pai, mãe, mulher, cidadã, leitora. A utilização da conotação não extingue a factualidade das mensagens e sua denotação. Deste modo, o Mito se reflete nas relações estabelecidas entre nosso objeto de estudo, Emília e Dona Benta.

A Comunicação entre Emília e Dona Benta permeia o campo filosófico, reflexivo. Uma visão diferenciada do mundo tradicional e ao mesmo tempo, semelhante ao questionamento de qualquer criança. A importância do Conhecimento dimensionada por Morin (1999, p. 64-65) está no próprio ser, porquanto nascer é conhecer. Segundo o autor, o conhecimento é necessariamente a tradução de signos/símbolos em sistemas de signos/símbolos; a própria construção sistêmica que articula e traduz as memórias de Emília.

Para esclarecer nossa intenção sobre a tentativa de conceituar o *Mito*, convém dizer que mesmo tendo Emília como objeto de análise, este não tem aqui a conotação usual de fábula, lenda, invenção, ficção, mas a acepção que lhe atribuíam e ainda atribuem as sociedades arcaicas, as impropriamente denominadas culturas primitivas, onde Mito é o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais.

O real palpável e as suas transformações a partir de determinadas dinâmicas instaladas no cotidiano constituem-se em matéria-prima para as reflexões barthesianas, principalmente se considerarmos que tais dinâmicas são disparadas através da linguagem. A linguagem é a forma de organizar e compreender o mundo que nos rodeia. Os Discursos por meio dela estruturados

refletem as ideias de determinados sujeitos ou grupos sobre a realidade, a consciência que esses indivíduos possuem de si, do outro e sobre o ambiente em que vivem.

Em outros termos, Mito, é o relato de uma história verdadeira, ocorrida nos tempos dos princípios, quando com a interferência de entes sobrenaturais, neste caso bonecas, sabugos de milho e animais falantes, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o cosmo, ou tão-somente um fragmento, um monte, uma pedra, uma ilha, uma espécie animal ou vegetal, um comportamento humano. Mito é, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo, que não era, começou a ser.

De outro lado, o Mito é sempre uma representação coletiva, transmitida, através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo. Mito é, por conseguinte, a *parole*, a palavra revelada, o dito. E, desse modo, pode se exprimir ao nível da linguagem, ele é, antes de tudo, uma palavra que circunscreve e fixa o acontecimento, o registro das memórias de Emília e sua relação com o mundo real. Por isso, vemos o Mito como o que é sentido e vivido antes de ser inteligido e formulado. Mito é a palavra, a imagem, o gesto, que circunscreve o acontecimento no coração do homem, em nosso contexto de pesquisa, emotivo como uma criança, antes de fixar-se como narrativa na memória social.

O Mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, ao encontro da Teoria da Complexidade e de suas possibilidades de incertezas, o Mito não pode ser lógico, assim como Emília, seu discurso e identidade também

não são: ao revés, é ilógico e irracional. Nosso objeto pode ser então, como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações.

Decifrar o Mito é, pois, decifrar-nos. Como afirma Barthes, o Mito não pode, conseqüentemente, ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. Assim, não definimos o Mito por Emília, objeto de sua mensagem, mas pelo modo como ela profere esta mensagem.

Entre as duas personagens, percebemos o fenômeno da Comunicação se estabelecer diante de um processo empático, no qual a compreensão de Dona Benta se faz como um gesto de interesse e atenção pelos pensamentos descabidos de Emília.

Partindo desse pressuposto, Barthes (1984) sugere que o homem passa a sua existência buscando conhecer a própria imagem, não apenas diante do outro, mas diante de si mesmo, localizando o seu lugar como sujeito histórico e reconhecendo o seu papel no cenário social de onde fala.

Aliás, uma das principais preocupações do autor refere-se ao papel da fala na constituição das relações sociais, mais especificamente, da língua; não de modo restrito, ou seja, relacionado à língua escrita, mas às estruturas linguísticas nas quais devemos enquadrar o nosso pensamento para expressá-lo.

Para ele, de certa forma, somos aprisionados por essa estrutura, pois necessitamos aceitá-la e usá-la para que a Comunicação se consolide com certo grau de eficiência.

Não são somente os fonemas, as palavras e as articulações sintáticas que estão submetidos a um regime de liberdade condicional, já que não

podemos combiná-los de qualquer jeito; é todo o lençol do discurso que é fixado por uma rede de regras, de constrangimentos, de opressões, de repressões, maciças ou tênues no nível retórico, sutis e agudas, no nível gramatical: a língua aflui no discurso, o discurso reflui na língua, eles persistem um sob o outro, como brincadeira de mão. (BARTHES, 1978, p.32)

Os Discursos que produzimos e aqueles a que acessamos são constituídos, em parte, por quem somos e, em parte, pelo tempo em que vivemos, pelas relações que estabelecemos com os outros sujeitos, que dividem certos cenários conosco, e pelo modo como vamos preenchendo a forma do texto com o sentido. Contudo, também são constituídos pelos limites que esse tempo, que essas relações e as regras que surgem a partir delas vão traçando.

As ligações estabelecidas entre as partes (Emília e Visconde) e o todo (contexto familiar) nos indicam o Princípio Sistêmico ou Organizacional. As personagens aparecem envoltas em um processo de interações discursivas que se revelam no sentido verbal e não-verbal, onde os seus interesses particulares estão intimamente ligados ao interesse dos espectadores, ao mundo exterior. Afinal, todos nós já refletimos um dia sobre questões existenciais. É a Metonímia que pronuncia os diálogos entre as duas como representantes e representativas de um contexto, do todo, de forma verossímil.

No decorrer da conversa, Emília ressalta que as suas memórias devem ser lidas como *peta*, expressão inventada por ela para descrever uma *mentira com muita manha* e dar a ideia de que é verdade pura. Emília, desafiada por Dona

Benta sobre o sentido da verdade, filósofa: *Verdade é uma espécie de mentira bem pregada, das que ninguém desconfia. Só isso.*

Barthes (1988) entende que o Socioleto, em nível de discurso, é uma verdadeira língua, pois uma língua não se define pelo que permite dizer, mas pelo que obriga a dizer. Da mesma forma, todo Socioleto comporta rubricas obrigatórias, grandes formas estereotipadas fora das quais a clientela do Socioleto não pode falar, nem pensar. A discursividade envolta no Discurso Encrático apresenta a singularidade de Emília e sua aptidão de trabalhar valores, sensações, como um ser único na sua forma particular de organização cognitiva.

No caso da personagem Emília, encontramos Discurso Encrático, aquele que está ligado ao Poder. Identificamos este tipo de discurso naturalmente, devido ao potencial da imagem televisiva e de sua mobilização sensorial, de valores, experiências.

A relação entre o Poder e a posição diferenciada do *status* social da mulher em uma época em que não existia espaço para as igualdades, resulta no seu Socioleto Encrático.

Portanto, a conjugação da ação de conhecer de Emília está relacionada à Linguagem, por isso, é uma tradução construtora e precisa revelar sua capacidade de relativizar o mundo Imaginário com o mundo real, que, em toda sua extensão e profundidade, é indivisível.

Na fala de Emília, uma importante pista nos remete ao princípio de conjugação de uma Figura de Linguagem. Trata-se da antítese como possibilidade de unificação de um ser que é vivo e, ao mesmo tempo, não corresponde à biologia de tal. É a unificação dos opostos, a vida e a morte, os

antagônicos que simbolizam as noções dos conflitos emocionais, neste caso, representados pela questão existencial, que ligam o ser humano ao social.

Num primeiro momento, sua fala é expressa de maneira desorganizada, mas aos poucos vai sendo acomodada, embora preserve sempre um espaço vivo de criação, que é expresso no prazer inicial de transgressão das regras, na reinvenção das palavras. Seu percurso no universo linguístico expressa o caráter intermitente do pensamento: vai e volta, pois extrai as significações que residem nas coisas e nas palavras. A conquista da linguagem marca o nascimento de Emília, representa o despertar de sua consciência para o mundo:

“– (...) Só acordei quando o doutor Cara de Coruja...

– Doutor Caramujo, Emília!

–Doutor CARA DE CORUJA. Só acordei quando o doutor CARA DE CORUJÍSSIMA me pregou um liscabão.

–Beliscão – emendou Narizinho pela última vez, enfiando a boneca no bolso. Viu também que a fala da Emília ainda não estava bem ajustada, coisa que só o tempo poderia conseguir”.

Saindo da inércia verbal, Emília passa a interagir com o mundo e, através da experiência de uso da linguagem, organiza suas ideias em palavras e frases que vão tornando-se cada vez mais elaboradas: nasceram dentro do fluxo histórico de comunicação e estabelecem constante diálogo com ele. Afinal, as palavras que passa a enunciar não pertencem somente a ela, foram assimiladas em seu convívio com os outros, com o mundo, com as outras falas, enfim, com uma rede de relações simbólicas que acomoda infinitos sentidos.

Para Demo (1995), aprender aponta para um fenômeno admirável: a realidade é sempre a mesma em seus componentes elementares, mas nunca se repete no todo. Sucede isto não apenas no fenômeno histórico, mas igualmente no natural, considerado também irreversível.

No fundo, a realidade é fenômeno reconstrutivo, no sentido de que se apresenta como processo dinâmico sempre multifacetado, complexo e contraditório. Antes, dizíamos que a realidade é precisa. A imprecisão seria aparência e ocorreria por conta da imprecisão de nossos métodos de captação.

Os achados da física indicariam esta direção: a realidade nos parece confusa, complexa, mas se bem analisada, ou seja, decomposta em suas partes cada vez menores, chegamos a ordem interna que sempre se repete e que podemos, hoje, ver na tabela atômica. Agora, dizemos que a realidade é complexa, imprecisa por constituição inerente e que seria pretensão deturpada pretender encaixá-la em nossos métodos de análise. Nossos métodos é que são problemáticos, não a realidade.

Isto mostra o chão tipicamente reconstrutivo do conhecimento e da aprendizagem, ao mesmo tempo em que descortina sua tessitura política, porque incorpora a maneira que o ser humano tem de construir seu espaço próprio, opondo-se à manipulação vinda de fora, dos outros ou da natureza. Reconhece os obstáculos e tenta pensar o que fazer, como fazer.

O sujeito Cata padrões na Complexidade reinante, para poder orientar-se em algum sentido, sabendo que nunca dá conta de toda a realidade, pois esta é muito maior que a possibilidade de compreensão e interpretação. Um dos centros da aprendizagem é a constituição do sujeito. Este processo é intrinsecamente político, porque expressa a conquista da emancipação. Por isso

também educação está tão próxima da cidadania. Todavia, a discussão sobre inteligência muitas vezes desconhece esta dimensão, por estar muito presa ao legado racionalista.

Levando em consideração o pensamento de Aumont (2002), a imagem abstrata de Emília estaria ligada à ideia de não representação. Esta estabelece a perda de uma referência direta da realidade. Assim a *representação* perdera seu espaço enquanto valor universal da imagem. A ideia de representação remete à referências que mostram o mundo. A perspectiva de não representação na arte abstrata esta ligada a o ideal de imagem pura, proposto e ao instante percebido.

De acordo com Aumont (2002), a estética abstrata trabalha representação, categoria do pensamento e conhecimento enquanto valor artístico, desligando-se de seu caráter empírico na relação indivíduo – imagem. Assim, na inter-relação entre imagem e memória, o indivíduo é auxiliado, de modo inconsciente, consciente e através de outros mecanismos da memória, pelo que Jacques Aumont denomina de índices de referência, delineando características externas da imagem dada através de uma construção temporal e espacial atados à historia dos indivíduos e dos grupos sociais.

A entrada de Emília no universo simbólico se dá justamente quando, através da corrente de comunicação verbal, que é também imagem, passa a apreender o mundo subjetivamente: quando entrou no ribeirão em companhia de Narizinho a boneca mergulhou no mundo da linguagem.

Durand (1997), assinala o dinamismo característico do imaginário. No caso de Emília, isto confere-lhe uma realidade e uma essência própria. Em princípio, o pensamento lógico não está separado da imagem. A sua imagem

seria portadora de um sentido cativo da significação imaginária, um sentido figurado, constituindo um signo intrinsecamente motivado, ou seja, um símbolo.

Essas imagens simbólicas nos remetem ao que Aumont (2002) classifica como um desejo de autonomização, a vida das formas. A expressão estaria ligada ao modo como Emília se relaciona com o espectador em suas possibilidades de comunicação em referência à uma estética tida socialmente como expressiva ressaltando esta como um valor artístico em relação com o Humano.

Assim, seguindo a lógica do autor, reconhecemos que a imagem de Emília, no plano visual, não se coloca numa relação simples de assimilação pelo sujeito e nem tão pouco se projeta dela mesma a partir de um mundo atemporal na qual essa seria um simples processo mimético, entendido como a realização da cópia da cópia.

O simbolismo é cronológica e ontologicamente anterior a qualquer significância audiovisual; a sua estruturação está na raiz de qualquer pensamento. Além disso, “o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas, sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor” (DURAND, 1997, p. 432).

Esse jogo será a tônica das memórias, que, segundo a Marquesa de Rabicó, serão escritas ao “longo de sua vida” e a única mentira é que não morrerá verdadeiramente:

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

Daremos continuidade à nossa argumentação por via de uma outra questão que decorre do esquema de significação do Mito. Diz Barthes que o conceito, obtido a partir do sistema mítico, é, por assim dizer:

(...) constituído por associações moles, ilimitadas. É preciso insistir sobre este carácter aberto do conceito (mítico); não é absolutamente uma essência abstrata, purificada, mas sim uma condensação informal, instável, nebulosa, cuja unidade e coerência provêm, sobretudo de sua função” (BARTHES, 1957, p. 141).

Essa observação refere-se diretamente aos modos de reenvio, de relacionar a forma e o conceito mítico. Devemos dizer, mais uma vez, que, aqui, ressalta a motivação que preside esse sistema. Digamos que, ao contrário da

linguagem natural, que é arbitrária e imotivada como já vimos, a mítica “não é nunca completamente arbitrária, é sempre em parte motivada, contém sempre uma analogia” (BARTHES, 1957, p. 147).

Sua significação precisa sempre de uma analogia tanto na forma quanto no sentido. Por seu turno na significação mítica, nada se apresenta completamente arbitrário, reconhece Barthes. O Mito é, em grande parte, motivado, o significante é motivado pelo conceito que representa. Essa motivação, que pode ser analógica, é assim sustentada apesar de o conceito mítico ter à sua disposição uma massa de significantes possíveis que exemplifiquem a mesma coisa.

Isto quer dizer que a motivação pode ser exercida dentre várias possibilidades sem que por isso venha a ser considerada arbitrária. Por exemplo, o conceito de “imperialidade francesa” obtido na capa da revista *Paris Match*, citada em *Mitologias*, poderia bem ser atingido, como sugere Barthes (1957, P.148), pela imagem de “um professor francês branco dando aulas a jovens negros atentos”.

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

Ao iniciar seus registros, Emília convoca o Visconde para assumir oficialmente a função de escritor e de seu secretário. Depois de filosofar sobre

conceitos e modos de produção do gênero memórias, incumbe o sabugo cientista de narrar a história.

Compreendemos a Imagem simbólica de Emília como a de qualquer criança que, quando começa a participar dos círculos sociais e, ao encontrar um mundo pronto, percebe a realidade diferente dos adultos. Assim como Emília, a criança é questionadora e modificadora, pois, desafiando a lógica dominante, vai escapar do enquadramento normatizado, dando outro sentido à utilização dos objetos e das palavras, possibilitando uma nova contextualização das coisas.

O Paradigma da Complexidade possui um significado básico que é o de gerar diálogo entre as partes e seu todo, desfazendo limites entre diferentes áreas do saber, com sua interpelação transdisciplinar.

Deste modo transdisciplinar, na mudança de paradigma, a simbologia de Emília é vista de múltiplas maneiras pelas crianças, que são os telespectadores criativos e imersos no caos proposto por Morin (2006, p. 14), pois enxergam, nas linhas da criatividade aguçada de uma boneca de panos, estímulos para desenvolver o senso crítico e a inteligência acerca dos fatos sociais. Do mesmo modo acontece com as variadas versões transmitidas pelas emissoras de televisão. A versão televisiva do *Sítio*, até estar definitivamente na Rede Globo, buscou a audiência em variados estilos de adaptação também de seus personagens.

Nessa perspectiva Aumont (2002), concebe a representação como uma estrutura universal da relação, uma premissa da constituição da imagem visual. As imagens expressivas de Emília são vinculadas a duas problemáticas históricas, o que exprime a obra expressiva e qual é sua noção de expressividade.

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

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

A Cultura condensa em seu silêncio, as noções de alteridade e de identificação (Barthes, 1988). O Princípio Hologramático observa que as partes se localizam no todo. Por isso, observamos a discursividade de Emília como parte de um todo Organizacional, que é o Sítio do Picapau Amarelo, um programa televisivo, e vice-versa, o Sítio também sendo parte da totalidade de seu discurso. Visconde, parte integrante deste contexto, questiona sobre os tipos de memórias que uma criatura que viveu tão pouco poderia escrever. Emília não se intimida, embora admita que começar a escrever é difícil.

Começam, então, uma série de desculpas dadas pela boneca, pois não sabia, de fato, como iniciar suas memórias. Em determinado momento, decreta a Visconde:

– Vamos! (...) Escreva bem no alto do papel: Memórias da Marquesa de Rabicó¹⁵. Em letras bem graúdas. O Visconde escreveu: MEMÓRIAS DA MARQUESA DE RABICÓ.
– Agora escreva: Capítulo Primeiro.
O Visconde escreveu e ficou à espera do resto. Emília, de testinha franzida, não sabia como começar.
– Isso de começar não é fácil. Muito mais simples é acabar. Pinga-se um ponto final e pronto; ou então escreve-se um latinzinho: FINIS. Mas começar é terrível. Emília pensou, pensou, e por fim disse:
– Bote um ponto; ou, antes, bote vários pontos de interrogação. Bote seis...
O Visconde abriu a boca.
– Vamos, Visconde. Bote aí seis pontos de interrogação – insistiu a boneca.
Não vê que estou indecisa, interrogando-me a mim mesma?

E foi assim que as Memórias da Marquesa de Rabicó principiaram de um modo absolutamente imprevisto e relataram o seu pertencimento ao contexto social e familiar do Sítio.

Neste espaço de pertencimento, o Anel Retroativo pressupõe os sentidos de movimentos no jogo entre as causas e os efeitos. Não são fixos, estáticos. Podem trocar de posição, diante da condição tecnológica, por exemplo. Estamos cercados por meios eletrônicos que servem de janelas para o mundo globalizado. A partir disso, verificamos a complexidade e diversificação da

¹⁵ Transcrição livre da autora da cena televisiva.

representatividade de Emília na Televisão para também, compreender o processo de mobilidade dos espectadores em torno de um consumo de programação mais específica e com possibilidades de escolhas.

Assim sendo, um evento não é filho único de uma causa, porém de uma pluralidade causal. O texto literário de Lobato está preservado, em sua essência, com o antigo intuito de fazer pensar, refletir, de fazer valer o conhecimento. No entanto, os resultados da convergência tecnológica e da possibilidade de se evitar os lugares-comuns oferecidos pela programação da TV aberta, visam, na maioria das vezes, apenas o retorno publicitário garantido, omitindo-se em qualidade informacional que a personagem Emília poderia transmitir em sua essência, com sua alma crítica e reflexiva.

Na instituição dos novos tipos de consumo, a Televisão, como um meio de massa, opera no sentido de gerar uma linguagem mais abrangente possível, por meio dos valores ditos universais, de estereótipos e da espetacularização dos temas e personagens. Portanto, o conteúdo transmitido pela imagem de Emília ocorre de maneira que a mensagem se molde ao formato do meio, que inclui diretamente as estratégias comerciais.

Deste modo, na medida em que o espectador não seleciona, não opta pelo que vai assistir assume as consequências pelo direito de consumir o que os meios querem e podem veicular. É assim que se manifesta a Cultura da imagem espetacularizada de Emília. Ao invés de se divertir com a rusticidade do Sítio, ela envia emails ou joga videogame com Pedrinho.

Com a evolução da técnica, não só a produção do programa foi incrementada como os comerciais ficam mais artísticos. Até que num determinado instante as pessoas começaram a ver os comerciais e não os

programas e os filmes. Tanto foi que em um segundo momento, definiu-se uma estética da publicidade – utilizando a mobilidade, a descontinuidade, o cientificismo – e num terceiro, arte ou algo semelhante a isso, começou a seguir as propostas da publicidade. Tudo claro, ideias exportadas do exterior, um discurso sem conteúdo e sem referente.

Pensar este contexto televisivo permite identificar a importância da permanência de Emília no Imaginário infantil e comprovar sua circularidade no sentido de atemporalidade. A Emília (re)inventada e adaptada aos avanços tecnológicos em 2001 exerce um papel de maior impacto publicitário do que reflexivo/crítico e apresenta um caráter mobilizador e sensibilizador diferente daquele exibido em 1977 por estar próxima demais do cotidiano das crianças.

O Anel Recursivo agencia essa dinâmica, estabelecida entre sujeitos e objetos. Os diretores fazem os programas, lidam com seus objetos. Os espectadores por sua vez, assistem aos programas editados, se apegam aos personagens, que ao serem produzidos, também o fazem. Representa o ritual, que abraça os liames entre criador e criatura, em suas verossimilhanças respectivas. Essa estratégia, que visa aglutinar os múltiplos segmentos da audiência, atingiu os diversos tipos de programas por dialogar com a massa.

Nesta mediação, constituída de uma forma dialógica, embora sem muita perfeição devido ao seu nível de profundidade, o Princípio Dialógico viabiliza a aproximação e associação de contrários. Possibilita a articulação mesmo em suas divergências e oposições, vértices convergentes. Apresentam interações. São protagonistas de processos, marcados e demarcados pelo diálogo.

Sob todas as suas formas particulares de informação, Publicidade e propaganda ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui um

modelo presente e dominante na vida social. Neste sentido, compreendemos Debord (1997), quando afirma que a identificação do espectador com as imagens que lhes são oferecidas diariamente como representação das suas necessidades o afasta, cada vez mais da possibilidade de compreender o significado de sua existência e do seu desejo.

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

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

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

Ao pensarmos em Emília como uma simuladora da vida real, já que ela não é somente o brinquedo de Narizinho e sim sua companheira de brincadeiras,

temos um exemplo simples de como as narrativas sugerem um mundo de representação acima do real e nos leva a pensar com naturalidade sobre a condição da boneca. Tratamos a personagem como um sujeito real ao invés de um produto. Produtora de um Imaginário e pertencente a ele.

A explicitação do real e o Imaginário dimensiona o Conhecimento Complexo. Seja na possibilidade do faz-de-conta de Emília, pelo Pó de Pirlimpimpim ou pelo fato de que no Sítio os sabugos de milho, as bonecas de pano e alguns outros animais tornam-se gente. O fato é que na obra de Monteiro Lobato a fantasia se mistura constantemente à realidade – Visconde é um cientista e Dona Benta é um permanente apelo à realidade e ao bom senso.

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

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

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

A partir do Paradigma da Complexidade, de Morin, da Semiologia de Barthes, entendemos que a discursividade de Emília pode induzir novos hábitos, valores de novos lugares que chegam e que são visitados no Imaginário da criação audiovisual e paralelamente da questão dos produtos de sua Cultura, que são aceitos não só por curiosidade e estranhamento, mas por serem realmente bons, depois de legitimados pelos personagens do programa do *Sítio do Picapau Amarelo*.

A Cultura de massa é animada por esse duplo movimento do Imaginário imitando o real e do real pegando as cores desse Imaginário. No Socioleto midiático, a interpelação emocional de Emília se compromete com a reflexão filosófica, como recurso persuasivo que convive com os significantes econômicos, agenciados pelas razões comerciais.

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

A respeito de nossas questões norteadoras de pesquisa: "Como compreender as interpelações discursivas e ideológicas de uma Boneca de Pano? De que forma ela falará de um passado, se não o teve?", entendemos, respectivamente que, a discursividade de Emília é permeada pela

intertextualidade. Emília se transforma em *representação* por ser uma forma simbólica com tantos significados, já que sua fala implica uma pluralidade de sentidos. Esse caráter polissêmico da análise da personagem que tanto nos fascina ao decorrer desta pesquisa se organiza dentro de uma rede de sentidos, dentro da qual se expressa de forma mais ampla e complexa.

A boneca traz em seu histórico a herança da Modernidade, mas seu contexto de exibição na televisão impõe uma configuração espetacularizada e guiada pelas normas mercadológicas.

Embora com aspectos de espetacularização e sendo o primeiro programa a utilizar técnicas de *Merchandising*¹⁶, havia a essência das histórias, simplicidade da indumentária e a magia de um enredo que encanta. Neste ponto, concluímos que Emília reflete a realidade da indústria cultural, porque além de ser produto, ela reflete as atitudes dos sujeitos enquanto consumidores: o divertido, o fantástico, o engraçado, o descontraído, a satisfação.

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

¹⁶ *Merchandising* é uma ferramenta de Marketing, formada pelo conjunto de técnicas responsáveis pela informação e apresentação destacada dos produtos no ponto-de-venda, de maneira tal que acelere sua rotatividade. Originada do termo francês *merchand*, a palavra inglesa *merchandiser* significa "negociante". Por sua vez, a tradução de *merchandising* seria "mercadização", nome que em português não corresponde exatamente ao significado da atividade como é conhecida. *Merchandising* seria então uma derivação da palavra *merchandise*, que podemos traduzir como "operação com mercadorias". Teoria e prática do Marketing, 10.^a edição, Dom Quixote, Lisboa, 2004.

Retomamos aqui, sinteticamente, o quanto nos foi interessante esta visão complexa destacando os pressupostos iniciais da trajetória discursiva da boneca Emília, ao iniciar o registro de suas memórias. A Comunicação marcada pela reciprocidade e o Socioleto manifestado na singularidade de Emília costuram e interligam as demais categorias. Há um elo entre os conceitos desenvolvidos.

O contexto do mercado, com a explicitação da sociedade do consumo, permitiu a interpretação da imagem de Emília no limite das transações capitalistas, demarcadas por questões muito específicas, que se baseiam acima de tudo nos índices de audiência do programa.

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

Já a Cultura espetacular dos processos discursivos de Emília neste episódio em 2001, é determinada pela tendência da informatização. Diferentemente das adaptações de 1952 e 1977, a visualidade da boneca não supera o enredo. Há influência das antigas adaptações, no entanto, a figura de uma criança interpretando a personagem desconstrói os modelos que a antecedem.

O excesso de efeitos especiais incide, diretamente, na naturalidade da apresentação estética e mesmo agindo de maneira mobilizadora sobre o

Imaginário e sendo parte constituinte dele. Por estar atualizada com o mundo virtual, a versão 2001 não comunica nada de novo para crianças que já integram este universo mediado pelas tecnologias.

Por ser uma das formas de referência cultural de um povo, a Televisão, na maioria das vezes, busca a sua referência no que Marc Augé (1994), denomina lugar antropológico. A Simbologia constituída de Emília parece desconstruir as referências típicas desse lugar, que confere ao homem uma identidade, define sua relação com o meio, bem como o situa em um contexto histórico.

No episódio em questão, surpreende-nos a ausência das marcas usuais da historicidade. Não há sequer uma referência temporal que nos permita dizer com segurança em que momento histórico, o mundo ficcional, pertencente à Emília, deve ser inserido. No entanto, a própria ausência de marcadores temporais permite-nos fazer reflexões acerca do seu significado.

A percepção do tempo se faz sentir apenas na memória da boneca e nas observações do Visconde, o narrador. No *continuum* do tempo, o passado do qual a personagens se recorda é o conjunto de atitudes e valores que poderia vir a incorporar antes da sua materialidade humana e, sob esse aspecto, o passado e o presente, são julgados um à luz do outro na diegése.

Não se pode dissociar a ausência de referentes temporais de Emília da ausência de referentes espaciais. Numa perspectiva historicista, a definição do tempo e do espaço se faz essencial, mesmo porque os métodos da historiografia assim o exigem. Há um lugar, ela está ali situada, e sempre esteve. Desde quando suas memórias não podiam registrá-lo.

No entanto, o olhar que o pós-modernismo lança ao passado ultrapassa as barreiras formais da história. Especificamente, a atitude pós-moderna consiste em tecer leituras do passado, tomando por parâmetro a consciência de que o conhecimento que se tem dele nada mais é do que a textualização das impressões humanas acerca dos eventos.

Ao desempenhar uma mensagem em que essas marcas de identificação espaço-temporal revelam-se enfraquecidas, uma simples boneca de pano se humaniza e faz dela mesma a mensagem pré-elaborada pelo seu criador, um espelho onde nós, os leitores/espectadores poderemos mirar e refletir sobre o seu papel, enquanto cidadão do mundo, na construção da história da humanidade.

A supressão de uma antiga identidade e a ênfase da composição estética de Emília está associada ao fato de que ela, diferentemente, de outros personagens que são identificadas por outros meios: pelas profissões que exercem, pelas relações de parentesco ou por traços físicos marcantes, assume sua condição instantaneamente. Assim, ao assumir que herança genética e realidade são desnecessários ao seu relacionamento no *Sítio do Picapau Amarelo*, nossa personagem deixa implícita, a trajetória que terão de seguir na descoberta dolorosa do eu e do outro.

Do ponto de vista da historiografia, dado o esbatimento dos três conceitos inerentes à compreensão histórica – o tempo, o espaço e a identidade – a história da vida de Emília seria mesmo impossível de situarmos. Tentaremos, no entanto, mostrar que é exatamente essa impossibilidade que faz de nosso objeto, um retrato tão contundente da condição humana.

Em *Não-lugares*, Augé (2004) analisa a relação do homem com o espaço, a questão da identidade e da coletividade. Ele designa "não-lugar" todos os

dispositivos e métodos que visam à circulação de pessoas, em oposição à noção sociológica de "lugar", isto é, à ideia de uma cultura localizada no tempo e no espaço. Emília poderia ser um exemplo desta condição. Não há, para ela, uma localização específica dentro da história, além do hoje, do presente vivido.

Segundo Augé, os espaços em que vivemos carecem de uma reavaliação, pois "vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar". Não há como deixar de perceber a analogia entre a posição de Augé e a epígrafe escolhida por Emília para representar sua visão sobre a vida, no diálogo com o Visconde:

A vida, Senhor Visconde, é um pisca-pisca. A gente nasce, isto é, começa a piscar. Quem pára de piscar, chegou ao fim, morreu. Piscar é abrir e fechar os olhos – viver é isso. É um dorme-e-acorda, dorme-e-acorda, até que dorme e não acorda mais. A vida das gentes neste mundo, senhor sabugo, é isso. Um rosário de piscadas. Cada pisco é um dia. Pisca e mama. Pisca e anda. Pisca e brinca. Pisca e estuda. Pisca e ama. Pisca e cria filhos. Pisca e geme os reumatismos. Por fim, pisca pela última vez e morre. – E depois que morre – perguntou o Visconde.
– Depois que morre, vira hipótese. É ou não é?

Ao analisar as relações entre o homem e o seu grupo social, Augé nos alerta para o fato de que a organização e a constituição de lugares são um dos desafios e uma das modalidades das práticas coletivas e individuais. As coletividades têm necessidade de pensar, simultaneamente, a identidade e a

relação e de simbolizar os constituintes das diferentes formas de identidade: da identidade partilhada de Emília, suas conjunturas, seu ímpeto explorador, sua alma intempestiva – pelo conjunto de um grupo; da identidade particular – de um grupo ou de um indivíduo ante outro – e da identidade singular – naquilo em que um indivíduo ou grupo difere de todos os outros.

Os questionamentos suscitados pela condição de Emília, como um ser emotivo, crítico, pensante, advêm da desconstrução e posterior construção desses conceitos. A ausência de marcadores temporais e espaciais na sua narrativa e a própria mensagem transmitida pelos outros personagens, como Dona Benta e Visconde, reforçam a ideia do *não-lugar*, principalmente, porque não há nenhum tipo de contestação, negação ou mesmo, desconstrução do Imaginário de Emília.

Todas as antigas raízes que a boneca poderia ter e que marcariam o lugar antropológico – que pretende ser identitário, relacional e histórico – são desfeitas, são solúveis e ignoradas, simplesmente, por não existirem.

Assim, o lugar antropológico, cultural e espaço-temporalmente definido é substituído pelo não-lugar, pela provisoriedade da subsistência num mundo das efemeridades, pela redução dos códigos de convivência social a um estado de barbárie, em que será preciso aprender a viver de novo, a construir novos parâmetros para a identidade e a relação.

Parece-nos relevante observar, no entanto, que, no não-lugar, recompõem-se alguns lugares, até porque os lugares evocados pelos ritos da memória, onde se encontram inventariados, nunca se apagam completamente, assim como o não-lugar nunca se realiza totalmente. Graças à reconstituição das

relações humanas, ainda que sob novos códigos e regras, o não-lugar é impedido de existir numa forma pura.

É a existência do não-lugar e a redimensão das relações humanas que põem Emília, já instituída como indivíduo, em contato com outra imagem de si próprio e do outro. A individualidade absoluta torna-se impensável, uma vez que há uma alteridade complementar que é constitutiva de toda individualidade. Já não se pode pensar o eu sem a figura do outro. O eu individual passa a ser um dos elementos da identidade partilhada; está condicionado ao grupo ao qual pertence.

O espaço do não-lugar libertou Emília para a produção de seu pensamento complexo, circular, pois ela conseguiu penetrar nas amarras de sua vida habitual, a tal ponto que, enquanto "passageiro" desse não-lugar, pode até mesmo ser capaz de gozar, momentaneamente, as alegrias passivas dessa desidentificação com o eu. Assim, mesmo compreendendo que não tem nenhuma memória para contar, nenhum registro sobre seu passado, encontra prazer na autodescoberta, isto é, aprende a reconstruir sua história, a se reinventar.

Para Augé (2004), a "presença do passado" no presente expressa-se numa polifonia em que o velho e o novo se cruzam, na evocação de uma temporalidade contínua. Ao mesmo tempo, Emília, juntamente com Visconde, evoca os lugares da memória, substitutos para o lugar antropológico do qual já não fazem parte. As citações e provérbios que entrecortam a narrativa são a evocação de lugares antropológicos diversos, dos quais o romance, em sua aparente ausência de espaço-temporalidade, não se afasta na realidade.

Isso se dá, antes de tudo, porque o lugar de Emília, sua posição no mundo e para o mundo, se concretiza pela palavra. Se a troca de palavras ocorre entre pessoas no nível de uma intimidade cúmplice, algo do lugar antropológico pode ser recuperado e reordenado. Estas citações surgem invertidas, como a destituírem-se de um caráter absoluto, desprovendo a si mesmas de sentido. Eis uma explicação para as primeiras frases de nossa boneca falante, aparecem todas ao contrário. Essa inversão é metafórica. No esvaziamento do sentido, ela exhibe a cegueira da palavra – o desconhecimento. Há que gerar comportamentos verbais que se conectam com esse novo padrão de existência.

No plano da diegese é no não-lugar, isto é, no percurso que Emília faz desde sua primeira tentativa de fala, até a elaboração mais complexa dos registros de suas memórias, que as contradições da natureza humana se revelam e são experimentadas. No plano da narração, conduzido por Visconde, por ser espaço transitório do pensamento e da reflexão sobre o romance enquanto obra de arte, onde as estratégias novas e antigas se encontram, onde passado e presente se cruzam no ato constante de recriar, a escritura revela-se o *locus* onde, por meio da exposição do caos, o leitor/espectador é convidado a repensar o mundo em que vive.

O texto de Marc Augé, ao qual fizemos referência em boa parte de nossa análise, esclarece-nos quanto ao olhar que lançamos ao passado, mesmo sem sua concreta definição, quanto ao modo pelo qual revolvemos os resquícios do passado como uma maneira de manter vivo o lugar antropológico do qual fazemos parte. Podemos identificar assim, o surgimento de uma categoria a *posteriori*, o Lugar Antropológico, de Augé.

Mais do que isso, esse texto nos chama atenção para o fato de que o habitante do lugar antropológico vive na história, não faz história. É no lugar da memória, contrapondo passado e presente, que construímos a nossa diferença

A desobediência ao discurso memorialístico se processa também pelo modelo escolhido: Emília. Ela não pertence a um grupo seletivo, ao mundo das celebridades, das pessoas públicas. Sua árvore genealógica, se restringe a “uma saia velha de Tia Nastácia” costurada e preenchida de macela.

Por outro viés, ela tem o poder da fala. Nem tanto boneca, nem tanto gente (ser híbrido); nesse limiar somente ela entre as personagens do Sítio assume esse papel distanciador, de quem está fora e de quem está dentro, questionando e subvertendo o discurso canônico.

3.2 O Anjinho da Asa Quebrada

No segundo episódio de análise, *O anjinho de asa quebrada*, Visconde assume dupla função: de escriba que assume o papel do outro (Emília) e ordena as suas próprias memórias, dentro de um limite imposto pela boneca, o das “coisas que aconteceram no Sítio e ainda não estão nos livros” (p.243).

Para Morin (2002), o sujeito é produto unitário de sua dualidade, porque traz em si mesmo a alteridade pela qual ele pode comunicar-se com outrem. Perpassamos as categorias a *priori* Comunicação, Mito, Poder, Cultura, Imaginário e Socioleto e uma categoria a *posteriori*: Personagem.

Visconde seleciona a história do anjinho de asa quebrada e tenta dar veracidade às memórias colocando-se como integrante do episódio vivido. Sobre a atitude de Visconde, Morin (2002) ressalta que a natureza ambivalente da informação resulta numa disjunção entre Comunicação e compreensão. Esta disjunção resulta da subjetividade e simpatia do sujeito para entender uma pessoa como pessoa e como sujeito. O autor nos faz refletir sobre o valor agregado à Comunicação na sua função social, de partilha, de vida em sociedade.

Neste sentido, compreendemos a Comunicação como o elemento que estabelece a ponte entre Emília e os demais personagens do Sítio, à medida que, através dela, criamos e mantemos vínculos. A Comunicação como suporte para nossos relacionamentos implica em qualquer forma de discurso, que supomos representar, apresentar e difundir o simbolismo de Emília no seu contexto social. Sob este aspecto, a Comunicação tende a identificar os suportes imateriais e discursivos que diferenciam a produção e recepção (consumo) das imagens do Sítio do Picapau Amarelo enquanto programa de Televisão.

A imagem do anjinho que desceu do céu com Emília é transmitida como o de uma criatura doce, cabelos cacheados, olhos azuis, asas mais brancas que as de cisne. A vida parou no Sítio. Emília não se cansava de repetir como era mimoso aquele ser de asa quebrada.

Aparece aqui o caráter paradoxal do Mito. O Mito e seu significado nos remetem à essência, ao espírito, e garante a afetividade, ingrediente fundamental para tecer o social e lançar novos olhares sobre o real. Sob a perspectiva de Barthes (2003), a figura do anjo é uma fala e assim sendo, passa a ser considerada como Mito, pois é passível de gerar um discurso.

Os Mitos no entanto, podem personificar um objeto, uma marca, ou seja, um signo global. Podemos assim, perceber a similitude do pensamento Complexo e os Mitos, em que o todo reflete as partes, mas a soma das partes não representa o todo. Para Barthes, (1980):

[...] o mito apenas considera uma totalidade de signos, um signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica. E é precisamente este termo final que vai transformar-se em primeiro termo ou termo parcial do sistema aumentado que ele constrói.” (BARTHES, 1980, p. 136).

Mais uma vez temos a relevância da utilização do que está nas entrelinhas do discurso de Emília para uma melhor compreensão de nosso objeto, já que os Mitos também se manifestam pela linguagem tendo como mecanismo chave a língua. Barthes chama este Sistema de linguagem-objeto, em que o Mito constitui o sistema, constituindo metalinguagem, pois é uma segunda língua quando se fala da primeira (Barthes, 1980).

É via imaginário coletivo que o Mito se manifesta mais fortemente, sendo que através da retórica toma o impulso necessário para construir sua imagem nos Públicos. Barthes argumenta que:

[...] a mitologia participa de um construir do mundo; tomando como ponto de partida permanente a constatação de que o homem da sociedade burguesa se encontra, a cada instante, imerso numa falsa Natureza, a mitologia tenta recuperar, sob as inocências da vida relacional mais ingênua, a profunda alienação que essas inocências têm por função camuflar. Esse desvendar de uma alienação é, portanto, um ato político: baseada numa concepção responsável da linguagem, a mitologia postula deste modo a liberdade dessa linguagem. (BARTHES, 1980, p. 175-176).

Deste modo, a presença do anjinho é capaz de designar, notificar, fazer compreender e impor. Com isso, assume forte caráter interpelativo, e ao, interpelar, motiva os relatos de Visconde, transformando sua intenção histórica em natureza.

Por estar entre o real e o imaginário, a ficção, faz com que estes se contrariem e se complementam em um sistema dinâmico sem excluírem ou anularem umas às outras, podemos Identificar aqui, o Princípio Dialógico.

No posfácio às *Mitologias*, Barthes define o mito como um sistema semiológico segundo construído sobre uma série semiológica já existente antes dele. Esta série constitui o significante do signo que o mito é. A língua, enquanto sistema semiológico primeiro é a matéria prima ou a linguagem objeto do mito enquanto sistema semiológico segundo.

Barthes mostra mediante o exemplo do jovem negro vestido com um uniforme francês fazendo a saudação militar à tricolor como o sentido primeiro dessa imagem constitui o significante de um outro signo. O autor tenta ilustrar que, assim como na compreensão da composição de Emília, o que importa é saber como o sentido segundo se constrói sobre o sentido primeiro, isto é, descortinar como é que se dá a estratificação dos sentidos de um mesmo objeto. No caso apontado, o sentido segundo tem como significante aquilo que constitui o sentido formado pelo sistema semiológico prévio, a saber, "um soldado negro faz a saudação militar francesa".

Este sentido, em relação à conjuntura analítica de Emília pode ser encarado de dois diferentes pontos de vista: como termo final da decifração da imagem ou como termo inicial de uma mensagem. Terminologicamente, Barthes chama-lhe sentido enquanto termo final e forma enquanto termo inicial. O mito, enquanto sistema semiológico tridimensional (significante, significado, signo), vai buscar o sentido do sistema linguístico na sua forma (o significante).

Relembramos que, na qualidade de registro do vivido (aqui o vivido ficcional), Visconde relata a descrição das circunstâncias do fato narrado enumerando as peripécias realizadas na *Viagem ao Céu*, de onde trouxeram a figura celestial.

Sob a ótica da Complexidade, vemos Princípio Sistêmico ou Organizacional neste contexto por religar a parte imaginário ao panoramana de realidade dos telespectadores, já que o cenário de qualidades evidenciado pelo imaginário celestial, tão detalhadamente contado por Visconde, pode inibir ou ampliar o efeito de encantamento de Emília sobre o anjo, do anjo sobre Emília, ou de ambos pelos demais personagens do Sítio.

No despertar da categoria Poder, que habita na linguagem e se reproduz transsocialmente (Barthes (1978), Visconde tenta configurar em suas letras um panorama de intercâmbio imaginário com as vontades subliminares do pensamento de Emília. O paradoxo apresentado pelo episódio leva-nos a refletir sobre um dos traços mais marcantes da Semiologia de Barthes, que reside na estratificação de sentidos, que aparece como um composto de camadas sucessivas de significados.

As conversas entre Emília e o Anjinho não tinham fim e, por mais que ela explicasse as coisas da Terra, ele cada vez entendia menos. No entanto, a presença do Anjinho no Sítio, foi causa de muitas brigas. Referindo nossa categoria Poder, a boneca se considerava dona dele. Pedrinho e Narizinho a acusavam de monopolizar o Anjo, não o largando e o atropelando com perguntas filosóficas durante todo o dia.

Ao encontro desta observação, Demo (2002) sinaliza que a Complexidade pode ser caracterizada de algumas maneiras específicas, dentre as quais podemos destacar o fato de ser dinâmica, no sentido de possuir um caminho criativo, como a possibilidade de ir ao céu, de encontrar um roteiro para o imprevisível, que está além do que poderíamos vislumbrar em um determinado

momento, ultrapassando o horizonte do conhecido; e não linear, no sentido de repensar a noção de simples organização das partes para atingir modos de ser.

A posição de Visconde ao assumir o papel de co-autor das memórias de Emília, nos instiga a pensar que talvez, não baste a noção sistêmica, que desde sempre previu que o todo possui capacidade de reorganização das partes. Por exemplo, por alguns momentos, durante o episódio, ignora-se a noção de realidade.

Na categoria Cultura, as cenas trazem um contexto fictício. No entanto, a falta de imagens da viagem ao céu, em determinados momentos não são necessárias para viabilizar o todo. De certas partes, porém, como a lembrança da necessidade do retorno para casa, sem citar os detalhes de como o caminho de volta poderia ser reconstruído é possível religar o todo, neste caso o real e o imaginário. O equilíbrio sistêmico tende a se impor a partir dos discursos memorialísticos.

Nestes discursos, nos deparamos com a categoria do Imaginário. O Imaginário “consiste num discurso histórico da civilização, um processo de significação que busca preencher o sentido da História” (Barthes, 1984, p. 128). Na espiral para a compreensão do Imaginário, buscamos as representações coletivas do engajamento de Emília como instrutora, professora, quase uma guia do anjinho da asa quebrada durante sua visita à terra.

Sua postura incisiva tende a demonstrar gestos e comportamentos que aparecem como uma vestimenta crítica. Esta vestimenta parece colocar-nos diante do Poder da sua imagem. Frente a frente com esse Poder, parecemos

sucumbir, acreditar em sua fala e nos entregarmos à representação ilusória da realidade, que parece ter sido engendrada pelos diálogos míticos.

Esta não linearidade de apresentação das histórias nos episódios do Sítio implica equilíbrio em desequilíbrio, mudando não de forma linear, previsível e controlada, mas sendo criativo, surpreendente e arriscado. Com isso, percebemos que a Cultura pode assumir um duplo sentido no contexto do discurso de Emília. No entanto, ambos os sentidos parecem evidenciar, no seu intertexto, a necessidade de estabelecer contato com uma realidade diferenciada, não reconhecida no cotidiano, mas que, simultaneamente, compartilha um mesmo momento histórico.

Quanto a essa questão, Demo (2002) pondera que, para as crianças do Sítio, não há a obrigação de vivenciar a ideia de que a realidade tenha um fundo, pois já não se preocupam com a ideia de encontrar o fundo da realidade. A imaginação e o delírio em vivenciá-la motivam o circuito da afetividade.

Podemos nos perguntar então, mas afinal como captar a realidade neste episódio? Como compreender qual é a base das experiências de Emília? De acordo com o autor, Emília, assim como os demais personagens do Sítio, são seres infinitos, que percebem a sociedade de forma incompleta. Não se distanciam do objeto, são observadores que se observam. Diferente da condição, que nós assumimos em nosso cotidiano. Nós construímos a realidade e a padronizamos. Para captar o real é preciso se reconstruir.

O objeto construído não é um objeto inventado. Um dos processos mais típicos é o ordenamento-mito da padronização, o conhecimento científico vive de padronizar. Segundo Demo (p.9), “não lidamos com a realidade diretamente,

mas com a realidade interpretada, reconstruída. Não sabemos bem nem o que é a realidade, nem como a captamos”.

Ao analisarmos a condição heurística do anjinho no episódio, se destacam os fragmentos visuais que compõem os detalhes do cenário, estabelecendo o diálogo com os níveis e práticas significativas em função da visibilidade, foco de nossa pesquisa durante o Mestrado em Comunicação.

A estratégia comercial de propagandear seus títulos anteriores dentro das novas narrativas é frequente em toda a produção de Monteiro Lobato. No caso específico de *Memórias da Emília*, o diálogo com o espectador se dá por títulos que aparecem ao longo da narrativa e explicitamente em trechos como este:

“As crianças que leram as *Reinações de Narizinho* com certeza também leram a *Viagem ao Céu*, aonde vêm contadas as aventuras dos netos de Dona Benta, da Emília e também as minhas no país dos astros” (p. 244).

O Visconde transporta para sua fala os fatos acontecidos, colocando-os no discurso direto das personagens, enquanto representação de um diálogo, isto é, que assume o papel de imitação de um discurso entre personagens. Um discurso dentro do discurso.

Neste episódio, a categoria Socioleto se destaca quando Emília reflete, também, sobre a evolução histórica e social da linguagem, os contextos em que as palavras são empregadas e sua pluridimensão. No entanto, Emília vincula as calamidades do mundo à língua. Para aquele ser ingênuo que desconhece a língua e seu uso, Emília adverte: “Você vai custar a compreender os segredos da língua” (p.247). Mais ainda, ao final da narrativa, quando está a fechar a suas memórias com uma autodefesa, expõe o poder da leitura pelo seu aspecto ideológico: “Eu era uma criaturinha feliz enquanto não sabia ler e, portanto não lia os jornais. Depois que aprendi a ler e comecei a ler os jornais, comecei a ficar triste. Tanta guerra, tantos crimes, tantas perseguições, tantos desastres, tanta miséria, tanto sofrimento [...]” (p.290).

A presença no Sítio de um anjo de asa quebrada que desconhece as coisas da terra propicia à Emília a oportunidade para introduzir as “aulas peripatéticas”, ao gosto e modelo aristotélico, como método de ensino da língua portuguesa para “Flor das alturas”, que no ar livre do pomar aprende os “mistérios da língua”. Emília aponta para a multiplicidade de sentidos das palavras, como a do vocábulo “cabo”:

– Cabo é uma perna só por onde a gente segura. Faca tem cabo. Garfo tem cabo. Bule tem cabo (e bico também). Até os países têm cabo, como aquele famoso Cabo da Boa Esperança que Vasco da Gama dobrou; ou aquele Cabo Roque, da Guerra de Canudos, um que morreu e viveu de novo. Os exércitos também têm cabos. Tudo tem cabo, até os telegramas. Para mandar um telegrama daqui à Europa os homens usam o cabo submarino. (p.245)

Emília brinca com as formas e possibilidades dialógicas de transmissão da palavra, do uso cotidiano ao uso literário: a cobra como animal odiado e a serpente como motivo de sedução; o tigre cruel e o seu significado de bravura. As suas informações sobre as coisas cotidianas vão se imbricando de poeticidade, desautomatizando as informações de sua rotina, do contexto usual: “Raiz é o nome das pernas tortas” (p.244); “Machado é o mudador das árvores” (p.244); “Frutas são bolas que as árvores penduram nos ramos” (p.247).

O anjo, Flor das Alturas, parece ter aprendido bem a lição: num primeiro momento, quando demonstra à Alice (a do País das Maravilhas) sua sabedoria, repete ao pé da letra os ensinamentos de Emília; mas, num segundo momento, apresenta a sua própria interpretação, ao falar dos bolinhos de Tia Nastácia:

– Ela amassa esse pó com gema de ovo e gordura
– continuou o anjinho. – Enrola os bolinhos entre as palmas brancas de suas mãos pretas e os põe em lata num buraco muito quente chamado forno. Passado algum tempo os bolinhos ficam no ponto – e é só comer. (p.259)

Assim, as palavras adquirem novos significados; desprovidas do significado neutro do dicionário, elas assumem seu papel de elemento vivo e concreto na comunicação.

O figurino, o cenário e a condição divina do anjo, promovem o início dos questionamentos sobre o que é real dentro das Memórias contadas por Emília. Podemos observar aqui, o surgimento de uma categoria a *posteriori*: Personagem.

As personagens de ficção são essenciais para que se tenha uma obra de valor cultural atrativa, tendo em vista que elas são um dos principais argumentos do autor, vindo depois o cenário, o qual também contribui para com o sucesso da narrativa.

Pode ser comum a confusão entre Personagem e Pessoa. Vejamos o que diz a escritora Beth Brait: é provável que os leitores mais críticos achem curioso e até engraçado que muitos leitores de Conan Doyle reservem um espaço de sua viagem turística à visita a Baker Street, nº 221 B, na esperança de ali encontrar os aposentos, o laboratório e os velhos livros de Sherlock Holmes. Esses amantes da ficção acreditam realmente na existência de uma pessoa chamada Sherlock Holmes. (BRAIT, 1987, p. 9)

Uma personagem bem elaborada e bem conduzida por seu criador, dentro de uma narrativa sólida e rica em acontecimentos do mundo real, torna-se quase que um “ser vivo”, fazendo com que a confusão entre personagem e pessoa se torne cada vez mais acentuada:

A confusão entre personagem e pessoa é tão acentuada que chegaram a escrever “biografia” de personagens explorando partes de sua vida ausente do livro. Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo lingüístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda a relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo

modalidades próprias da ficção. (BRAIT, 1987, p. 11)

Comumente, leitores experientes se surpreendem discutindo a “vida” das personagens fora do texto ou contexto no qual elas foram inseridas como se elas realmente tivessem vida própria. Isso acontece porque seu criador faz com que a personagem adquira uma espécie de vida que ultrapassa o texto.

Para Massaud Moisés (1984), ocupa um lugar relevante o setor representado pelas personagens. Para ele e para muitos teóricos da literatura, as personagens podem ser ordenadas em dois grupos: personagens redondas e personagens planas.

As personagens planas “seriam bidimensionais, dotadas de altura e largura, mas não de profundidade, um só defeito ou uma só qualidade” (p. 109). No que se referem às personagens redondas, o escritor nos informa que “ostentariam a dimensão que falta às outras e, por isso, possuiriam uma série complexa de qualidades ou defeitos” (MOISÉS, 1984, p. 110). Massaud Moisés (1984), ao longo de sua discussão literária envolvendo as personagens, alerta-nos para o seguinte equívoco:

[...] uma personagem plana é suscetível de ser analisada estática e/ou dinamicamente. Idêntico raciocínio se adapta às personagens redondas, pois seu dinamismo enquanto personalidade não impede a adoção da análise estática e/ou dinâmica, pois se trata de dois dinamismos, o da

personagem em si e do processo de interpretá-la.
(MOISÉS, 1984, p. 111)

Ainda segundo Moisés (1984), após esclarecidos os equívocos, podemos então partir para o processo de análise: “a análise estática diz respeito à descrição da personagem, segundo as palavras diretas do próprio ficcionista”.

Podemos fazer essa análise por meio de uma leitura atenta, procurando identificar em que estágio se encontra a personagem a qual se deseja analisar. Procuramos ainda observar se houve evolução com a personagem ou se ela está estagnada. Para Massaud Moisés (1984), a tarefa do analista reside no confronto entre as diversas descrições da personagem no rumo às suas metamorfoses.

Esclarece ainda que a “análise dinâmica” realiza-se pela desmontagem da evolução da personagem, plana ou redonda, ao longo do romance” (p. 113), ou seja, o analista necessariamente precisa estar atento à personagem, observar suas evoluções e suas metamorfoses, a partir daí traçar um perfil sobre a mesma, para em seguida concluir se a personagem em questão é plana ou redonda.

Podemos exemplificar o que foi dito anteriormente com a personagem Emília, objeto principal deste estudo. Afinal, Emília era uma boneca de pano como outra boneca qualquer, porém ao longo da obra de Lobato essa boneca sofreu metamorfoses, evoluindo bastante. Sua maior evolução deu-se com a fala. Foi pela fala que Emília se declarou independente, fez filosofias e esbravejou contra muita gente. Emília nos parece ser uma personagem com características marcantes de uma personagem redonda.

Lembramos que nosso objeto consagra-se como personagem atemporal devido a sua origem literária. Lobato a eternizou. O seu desejo era despertar o senso crítico nas crianças e, ainda na adaptação de 1977, era possível identificar esta característica.

Massaud Moisés finaliza sua discussão sobre as personagens com o seguinte fragmento: “Dir-se-ia que as personagens planas não evoluem (por dentro), mas que se repetem, ao passo que as redondas somente nos dão ideia de sua identidade profunda quando fechado o romance” (p. 113).

Concordamos com Massaud Moisés quando ele diz “que as personagens redondas nos dão ideia de sua profunda identidade quando encerra-se a leitura do romance”, pois é muito comum para o leitor, ao término de uma obra, ficar tão encantado com a profundidade de algumas das personagens, ao ponto de internalizar muitas de suas palavras, deixando que elas de alguma forma participem ou modifiquem algumas de suas práticas cotidianas.

Neste capítulo, identificaremos nossas categorias *a priori*: Comunicação, Mito, Cultura, Imaginário, Socioleto.

O encontro com o Anjinho da Asa quebrada destaca a intenção de Emília em querer direcionar as situações, em conduzir os diálogos e de estar posicionando sua opinião diante dos fatos. A confusão entre o real e o imaginário parece potencializar o simbolismo das relações e trazem muitas indagações sobre o princípio da linguagem formal, principalmente, quando Emília tenta questionar o Anjinho sobre as coisas mais simples da terra, como o que é uma árvore ou mesmo, sobre as razões de os insetos terem língua.

3.3 A visita das Crianças Inglesas

A ruidosa visita de crianças do mundo real ao Sítio não é novidade na obra de Monteiro Lobato. Contudo, temos neste episódio das Memórias, um grupo de crianças favorecido por uma escolha democrática: os “inglesinhos” que, como as outras crianças do mundo, estavam curiosos para ver o anjo de asa quebrada. O escritor enumera os soberanos pelas suas titulações honoríficas (o Rei da Inglaterra, o Presidente Roosevelt, Fuehrer na Alemanha, Duce na Itália, o Imperador no Japão e Negus na Etiópia).

Por trás do episódio da escolha democrática entre os governantes de países diversos (Alemanha, Itália, Etiópia, Japão, EUA e Inglaterra), podemos ler a ironia do autor, pois historicamente isto não poderia acontecer haja vista que a Alemanha nazista, sob o comando de Hitler, vivia numa ditadura, bem como a Itália fascista de Mussolini que, em 1936, conquista, a força, à Etiópia.

Juntamente com as crianças inglesas e o Almirante Brown, vêm Alice e Peter Pan, duas personagens da literatura infantil inglesa. Lobato, ao citar os dois livros de Lewis Carrol, *Alice no país das maravilhas* (1865) e *Alice através do espelho* (1872), dialoga com objetos da sua tradução. Não podemos esquecer que em 1931, mesmo ano da tradução do primeiro *Alice*, Lobato dava ao público *Robinson Crusóé*, citado no início d’*As Memórias da Emília*. Os autores ingleses e norte-americanos foram seus preferidos e na “*Coleção Terramar*” deu vazão ao exercício de tradução, uma constante na sua carreira.

Observamos a categoria Comunicação quando Emília apresenta a personagem inglesa à Tia Nastácia, o faz como se fosse uma velha conhecida: “– Esta aqui, Tia Nastácia, é a famosa Alice do País das Maravilhas e também do País do Espelho, lembra-se?” (p.271). O jogo comunicativo entre o que se sabe sobre e a tradução é destacado na argumentação da Emília frente ao espanto de Tia Nastácia, que ao ser apresentada à menina descobre que ela se comunica na língua portuguesa:

– Muito boas tardes, Senhora Nastácia! –
murmurou Alice cumprimentando
de cabeça.
– Ué! – exclamou ela. – A inglesinha então fala a
nossa língua?
– Alice já foi traduzida em português – explicou
Emília (p.271).

A proximidade com Peter Pan também nos remete à categoria Comunicação e já é uma personagem conhecida no Sítio do Picapau Amarelo, ora na possibilidade de ser o Peninha, ora como Peter Pan. A história do eterno menino da terra do nunca, criada pelo romancista e dramaturgo inglês James M. Barrie, foi adaptada por Lobato em 1930, na sua linha de introduzir Dona Benta contando as histórias em pequenos serões para os moradores do Sítio do Picapau Amarelo.

Prosseguindo na espiral do Mito, identificamos no discurso do episódio da chegada das crianças a Tautologia, que, conforme Barthes (2003), é um

processo verbal do qual se concebe o mesmo pelo mesmo e no qual aqueles que não encontram explicações para algumas situações se sentem protegidos ao se esconderem por trás de uma argumentação autoritária, originando os Estereótipos.

Os Estereótipos assim, particularizam a Comunicação através do fenômeno social da Repetição, da imitação, ainda que, como nos coloca Barthes (1973), deva ser uma ação refutada nos dias de hoje. O teórico ainda o lê como sinônimo de oportunismo:

[...] Conformando-nos com a linguagem reinante, ou antes aquilo que na linguagem, parece reager (uma situação, um direito, um combate, uma instituição, um movimento, uma ciência, uma teoria, etc.); falar por Estereótipos é situarmos ao lado da força da linguagem; esse oportunismo deve ser (hoje) recusado. (BARTHES, 1984, p. 270)

No entanto, devemos buscar neste estudo, ainda dentro da subcategoria Idioclogia, que representa a linguagem Mitológica através da citação, referência do Estereótipo (BARTHES, 1971), corroborando à ideia de que o Mito parece comunicar através destes fatores.

Porém, como já foi mencionado, o Mito nem sempre fortalece a imagem de Emília, mas, muitas vezes por ser de maneira oportunista, acaba prejudicando e dificultando a sua Comunicação com seus afetos. Morin, contudo evidencia:

O ego-etno-sócio-centrismo, institucionalizado nos sistemas de poder, de dominação, de raça, de classe, de nação, de clã, etc.; o sistema histórico do meu, com a estrutura desdobrada – múltipla da personalidade e processos habituais de boamá-fé que decorrem dela; as fixações resultantes de traumatismos genéticos (relações com os pais, Édipo, etc.); os grandes tabus; as pequenas fixações e os demônios mesquinhos (maledicências, maldades, tudo isso sobretudo nos meios onde em princípio deveria reinar a lucidez – os intelectuais – ou a bondade – as igrejas); os processos de interpretação projetiva – agressivos que têm como base de partida a combinação parcial ou total dos fenômenos mencionados acima [...]; [...] o enorme peso da inércia nas relações humanas [...] (MORIN, 2003, p. 222).

Estes e outros fatores, muitas vezes, podem impedir ou mesmo prejudicar a compreensão da Comunicação de Emília e suas ações, que, para Morin (2001), só é possível se a mensagem for compreendida, podendo ser interpretada.

Desta maneira, podemos dizer que a Comunicação em Emília, neste episódio, se particulariza através do Estereótipo pelo uso da linguagem repetitiva, de imitação e, sobretudo, oportunista. Este oportunismo caracteriza-se assim, segundo Barthes (1973), como fenômeno social desta sociedade de cultura de massa na qual vivemos.

A escolha dos visitantes ingleses demonstra um tipo de ruptura com o paradigma vigente daquela época pelo simbolismo da representação dos personagens estrangeiros, adaptados à realidade do Sítio como se fossem velhos amigos. Esta situação parece propiciar duas inversões de papéis provocadas por Emília e pelos netos de Dona Benta. A primeira, ainda referindo ao Mito,

consiste, no mascaramento do Visconde em anjinho, quando o divino é vulgarizado ao ser travestido com uma camisola de Emília e asas de gavião polvilhadas com farinha de trigo.

A segunda, contextualizando a categoria Poder, na manutenção do Almirante Brown como refém durante a estada no Sítio, situação na qual um adulto e responsável por uma tripulação é subordinado ao poder das crianças. O celestial (anjo) e o Poder (almirante) são rebaixados de suas posições. Os cuidados tomados para a segurança do anjo são ameaçados por outras duas personagens do mundo maravilhoso: o Capitão Gancho e o marinheiro Popeye. Mas Pedrinho e Peter Pan, auxiliados por Emília, conseguem derrotá-los.

Ao ser introduzida na narrativa do *Sítio* uma personagem da história em quadrinhos, observamos a categoria Cultura, quando notamos que Lobato tenta dialogar com esta linguagem pela descrição da ação da luta em movimento contínuo, necessidade primordial dos quadrinhos: Popeye *versus* Capitão Gancho; Popeye *versus* Peter Pan e Pedrinho. Não podemos esquecer que a primeira aparição de Popeye no Brasil se dá justamente em 1936, o que nos leva a concluir que Lobato dialoga com um fenômeno novo, mas conhecido do público.

Observamos a categoria Imaginário quando Popeye é duplamente ridicularizado. Primeiro, por sua descrição de bêbado e, segundo, por sua derrota que coincide com o desmascaramento de seu próprio artifício – o uso do espinafre, que Emília troca por couve amassada. Esse Imaginário Coletivo, tal qual Barthes (1987) o concebe, pode ser encontrado nas imagens e narrativas do capítulo terceiro ao nono, quando Visconde narra, sem a interferência de Emília, “toda a estória do anjinho, a vinda das crianças inglesas, a luta de Popeye com o

Capitão Gancho, com os marinheiros do *Wonderland* e depois com Pedrinho e Peter Pan [...]” (p.274).

Ainda considerando o Imaginário relacionado a Popeye, houve um “abrasileiramento” do personagem, processo que Lobato também utilizava em suas obras. Em se tratando de dar cor local ao personagem, criando condições para isotopia figurativa¹⁷, também o produto que confere força extraordinária ao Marinheiro foi substituído: no lugar de espinafre, o amazônico açaí, produto televisivo que ganhou força comercial nas duas últimas décadas, associando-o a questões de brasilidade no Imaginário popular.

No enredo original, Emília substitui o espinafre por couve, com a ajuda do próprio Anjinho que o Marinheiro queria levar consigo para Hollywood. Na trama televisiva, Emília faz o trabalho sozinha, trocando açaí por suco de beterraba. Notamos, no segundo caso, uma simplificação do processo, com menos detalhes no plano mirabolante da boneca para que Peter Pan e Pedrinho vençam o invasor.

A mistura de sotaques e a linguagem estrangeira pode configurar a categoria Socioleto neste episódio. Emília tenta traduzir as falas dos visitantes, embora crie outros significados a partir de suas habilidades como intérprete. A curiosidade das crianças sobre o Anjinho também se dá em função da sua fala, de suas definições das coisas e do mundo.

Identificamos neste episódio, uma das características polêmicas na descrição das obras de Monteiro Lobato. O autor, no decorrer de sua obra, revela o quão preconceituosa é nossa cultura. E é por meio da personagem Emília que o

¹⁷ Por isotopia figurativa entende-se, conforme Barros (1994), a repetição de traços relacionados ao mesmo tema, o que acaba por acentuar a idéia. Assim, associar um campeão brasileiro em uma modalidade esportiva que exige força física e agilidade a um produto da Amazônia (açaí) que é amplamente conhecido por suas propriedades energéticas faz com que se reforce a idéia de brasilidade.

escritor manifesta a dimensão do nosso preconceito cultural. Vejamos as palavras ofensivas que a boneca manifestou à Tia Nastácia, ao ver que sua solicitação não foi atendida, pela empregada, uma negra que teme o desconhecido: “Perdemos o anjinho por sua culpa só. Burrona! Negra Beiçuda! Deus te marcou, alguma coisa em ti achou. Quando ele preteja uma criatura é por castigo [...] Tia Nastácia rompeu em choro alto” (LOBATO, 1987 p. 81).

A boneca Emília, manifestando-se dessa forma tão preconceituosa, mostra o quão verossímil é sua personagem, quando assume posturas tipicamente humanas.

Emília, assim como todo ser humano, diante de uma situação desagradável, que não sai a seu contento, resolve encontrar alguém para crucificar.

Acabou “crucificando” tia Nastácia com duras palavras: “Por causa da sua lerdeza, do seu medo, do tal sacrilégio, perdemos o nosso anjinho. Eu vivia insistindo [...] E ela com esse beição todo: não tenho coragem [...] É sacrilégio [...] Sacrilégio é esse nariz chato” (LOBATO, 1987, p. 82).

O preconceito de Emília para com tia Nastácia não se restringiu apenas ao fato da fuga do anjinho, já que foi nessa ocasião que Emília começou a se mostrar rancorosa e preconceituosa. Após esse episódio, em meio às suas memórias, Visconde começa a fazer críticas pesadas com relação à sua “pessoa”. A boneca lê as críticas e concorda com elas, mas coloca a culpa de suas fraquezas na empregada:

[...] pensando bem, vejo que sou assim mesmo. Está certo [...] Sou tudo isso e ainda mais [...] Pode ficar como está. Cada um de nós dois, Visconde, é como tia Nastácia nos fez. Se somos assim ou assado, a culpa não é nossa é da negra beijuda [...] não posso falar nessa negra beijuda sem que o sangue não me venha à cabeça. (LOBATO, 1987, p. 90)

Neste capítulo, refletimos sobre nossas categorias *a priori*, Comunicação, Mito, Poder, Cultura, Imaginário e Socioleto. Estereótipo aparece como categoria *a posteriori*. Podemos observar o papel crítico e preconceituoso exercido por nosso objeto ao longo do enredo.

3.4 O Diálogo entre a Boneca e o Visconde

O Diálogo entre a boneca e o Visconde tenta destacar a esperteza de Emília e a resiliência do Milho. Em um dos episódios em que podemos melhor visualizar a personalidade de Emília e sua relação com Visconde temos uma narrativa que corresponde ao processo de Comunicação que liga o Sabugo e a boneca.

Chegamos à categoria Comunicação quando associamos o processo de ligar a produção ao conteúdo, à forma, e passamos aos seus receptores que emergem das novas linguagens. Tudo passa pela palavra e pelo seu sentido de ser hologramático. Usamos Morin quando aponta que:

O sentido de uma palavra não é uma unidade, não somente porque uma palavra, produto de um processo muito complexo, é com frequência polissêmica, mas, sobretudo, porque o sentido requer descrições e definições a partir de outras palavras e frases, as quais requerem descrições e definições a partir de outras palavras e frases, etc. (Morin, 2005, p. 207)

Visconde estava escrevendo os capítulos quando Emília aparece, indaga como vai o serviço e aprova os capítulos escritos, admitindo que agora poderá dizer que sabe escrever memórias. Sob esta afirmação, o Visconde interroga:

– Sabe escrever memórias, Emília? Repetiu o Visconde ironicamente.

– Então isso de escrever memórias com as mãos e a cabeça dos outros é saber escrever memórias?

– Perfeitamente, Visconde! Isso é que é o importante. Fazer coisas com a mão dos outros, ganhar dinheiro com o trabalho dos outros, pegar nome e fama com a cabeça dos outros; isso é que é saber fazer as coisas.

[...] Olhe, Visconde, eu estou no mundo dos homens há pouco tempo, mas já aprendi a viver. Aprendi o grande segredo da vida dos homens na terra: a esperteza! Ser esperto é tudo (p.274).

A partir da categoria Comunicação, percebemos a reação do Visconde, indicando a possível interrupção do processo de escrita, mas, para nossa surpresa, o Sabugo se mostra resignado diante dos argumentos da boneca de que qualquer outro poderá continuá-la, inclusive o Quindim. A dedicação ao relatar as memórias demonstra sua fidelidade e compromisso com Emília, embora ela sempre ganhe os méritos do trabalho.

Sobre a Comunicação, Morin (2002) nos lembra que:

[...] a comunicação entre as pessoas é medida pelas conversas, essa troca desajeitada das palavras convencionais, pontuadas de sorrisos delicados e risos espasmódicos, de solilóquios cruzados, entre os quais, às vezes, surge uma pequena luz. Na vida cotidiana, a comunidade é bloqueada, atrofiada, desviada – daí o sucesso da comunicação imaginária dos filmes e dos romances (MORIN, 2002, p.77)

Assim como as palavras, para Morin, a Comunicação também em nossa busca de reflexão e compreensão, “define-se mutuamente” e dialogicamente em um “circuito infinito”. É preciso encontrar o elo que possa unir nossas preocupações teóricas com relação ao comportamento de Emília em seu contexto. Destacamos, assim, a crítica ferrenha à escrita da memória encomendada, prática comum na década de 1930 e que persiste até hoje. Não se discute aqui o papel de escriba, pois o Visconde cumpre a dupla função: não só redige como cria a memória.

Sobre a atitude de Visconde, o antropólogo Marc Augè (2001) refere a noção de suspensão, que diz respeito a um dos três elementos do esquecimento, na medida em que os outros dois elementos são: o retorno e o recomeço. Baseado na constatação de sua importância como contador das memórias, o Sabugo é estimulado pelos fluxos informacionais e pelas redes globais da Comunicação.

Barthes expõem que:

Atingimos assim o próprio princípio do mito: transforma a história em natureza. Compreende que aos olhos do consumidor de mitos, a intenção, o apelo dirigido ao homem pelo conceito, pode permanecer manifesto sem, no entanto parecer interessado: a causa que faz com que a fala mítica seja proferida é perfeitamente explícita, mas é imediatamente petrificada numa natureza; (...) mas para o leitor de mito, a saída é totalmente diferente: tudo se passa como se a imagem provocasse naturalmente o conceito, como se o significante criasse o significado: o mito existe a partir do momento preciso em que a imperialidade francesa adquire um estatuto

natural: o mito é uma fala excessivamente justificada. (Barthes, 1975 p. 150-151)

Esta ideia de Mito como fala justificada cabe a esta análise, ao passo que a mesma está justificada diante do fato de estar não somente se reposicionando o discurso de Emília, seu lugar de fala, mas também, em estar afirmando a necessidade da parceria com Visconde para a construção de suas histórias. Ambos se completam no percurso de vivência em comum.

Marc Augè (2001) propõe uma revisão crítica da noção de memória e esquecimento. Em sua análise do regime imaginário da atualidade, Augè interroga-se sobre a noção de *lembança mnésica* e sobre a relação entre recordação e esquecimento, que fundamentam o conceito de memória. Em sua visão, o esquecimento é tão necessário à sociedade como ao indivíduo, na medida em que é preciso esquecer para saborear o gosto do presente, do instante e da espera.

Consideramos a categoria Poder para relativizar com o que Marc Augè, chama de estado de suspensão. O momento em que Visconde se coloca ao registrar as memórias, designa uma forma de esquecimento na medida em que “ambiciona recuperar o presente cortando-o provisoriamente do passado e do futuro e, mais exatamente, esquecendo o futuro quando este se identifica com o regresso do passado” (2001, p. 68).

O humor de Lobato leva o leitor a refletir e perceber a verdadeira condição humana velada pela prática capitalista e individualista do ter sempre mais, dar um “jeitinho”. A esperteza emiliana pela exploração do mais fraco, a possibilidade de tomar do outro o que lhe é proveitoso, caracteriza personagens

ontológicos nacionais como Macunaíma (Mário de Andrade) e Pedro Malazartes (narrativa popular) e a eles a boneca de pano foi muitas vezes comparada.

Neste episódio, assim como em toda a série Memórias da Emília, Lobato consegue transparecer seu desejo de liberdade representado em Emília, que assim se comporta durante toda a narrativa, sempre muito crítica e objetiva:

Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros, logo tem de mentir [...], para dar idéia de que está falando a verdade... (LOBATO, 1987, p. 8)

Consideramos a categoria Cultura no teor de liberdade explicitado em seu discurso com Visconde. Podemos observar a oscilação de sua existência e na importância que dá a função do Sabugo e ao mesmo tempo, tem consciência do quanto ganha visibilidade a partir das escritas do Sabugo.

– E como lhe explicar o que é ser esperto? – indagou o Visconde
– Muito simplesmente, respondeu a boneca. Citando o meu exemplo, e o seu, senhor Visconde. Quem é que fez a Aritmética? Você. Quem ganhou nome e fama? Eu. Quem é que está escrevendo as Memórias? Você. Quem vai ganhar nome e fama? Eu.

Assim, conseguimos relacionar a pretensão em ser famosa de Emília com a sua confiança no desempenho de Visconde. O simbolismo determinado pela capacidade de escrever o que a boneca gostaria de dizer, parece representar uma das formas mais sincronizadas de comunicação desenhadas por Lobato.

Considerar a cultura como sistema que faz comunicar – em forma dialética – uma experiência existencial e um saber constituído. (...) É claro que as culturas se diferenciam, não apenas pela amplitude do campo, mas pelo código, pela infinita diversidade dos modelos, e, mais profundamente, pelas formas de distribuição e de comunicação entre o real e o imaginário, o mítico e o prático. (Morin, 1977, p. 77-79)

Ao transgredir os códigos (tanto da língua como sociais) Lobato aponta para as contradições do mundo. Na categoria Imaginário, observamos que ao longo deste episódio, as memórias da boneca mistura-se com a do Visconde, provocando a descontinuidade da narrativa e coloca em contradição a escrita da memória. Segundo Barthes:

Assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma rejeição generalizada. (Barthes, 1989, p. 13)

Na categoria Socioleto, identificamos o próprio percurso sequencial do relato é rompido com a terceira interrupção de Emília, que vem “espiar” suas memórias, mas sempre parte com a desculpa de estar ocupada, deixando ao encargo do Visconde a continuidade do relato. Outro fator que auxilia como suporte de interrupção, bem que ilusória, é a disposição da estrutura em capítulos, que provoca a incerteza do pensar sobre as surpresas seguintes.

Para Morin, é nas incertezas que a Complexidade, com o eu sujeito-observador, terá, nas antinomias, o divagar do curso das racionalizações:

A complexidade não é complicação. O que é complicado pode se reduzir a um princípio simples como um emaranhado ou um nó-cego. Certamente o mundo é muito complicado, mas se ele fosse apenas complicado, ou seja, emaranhado, multidependente etc., bastaria

operar as reduções bem conhecidas: jogo entre alguns fenômenos na linguagem. (...) O verdadeiro problema, portanto, não é devolver a complicação dos desenvolvimentos a regras de base simples. A complexidade está na base. (Morin, 2002, p. 456)

3.5 A hipotética viagem de Emília com o anjinho e o Visconde à Hollywood de Shilrey Temple

A presença do anjinho no decorrer dos episódios da série *Memórias de Emília* complementa o enredo. A criatura celestial acompanha a narrativa como se fosse um antigo morador do Sítio. A trama da viagem a Hollywood, história que Emília inventa para realizar o sonho de ser estrela do cinema, que consome aproximadamente 10% de seu texto, dá mais dinamismo nas cenas em virtude da velocidade dos fatos e pela presença de diálogos curtos e de pouca interferência

do narrador. Neste episódio, observamos as categorias a *priori* Comunicação, Mito, Poder, Cultura, Imaginário e Socioleto.

A própria escolha da aventura, ou seja, da representação da saga de D. Quixote, do envolvimento com Shirley Temple e com o diretor da Paramount, na corrida para Hollywood, alternados pela disputa na condução dos fatos, defendida com vigor por Emília e pelo Visconde, dá o movimento diferenciado ao conjunto de imagens. Para a boneca, a viagem para Hollywood é ótima, exceto por Visconde, que vomitou logaritmos, ângulos e triângulos, leis de Newton.

Na alternância das situações envolvidas, encontramos nossa categoria Comunicação. Para Morin (2002c, p. 64), o desenvolvimento da Comunicação entre indivíduos pressupõe:

- a. desenvolvimento de um código/linguagem (químico, gestual, mímico/sonoro);
- b. desenvolvimento das relações interpessoais (inclusive, afetivas);
- c. estratégias coletivas de ataque ou de defesa;
- d. transmissão das informações;
- e. aquisição de conhecimentos em outrem;
- f. procedimentos de confirmação/verificação dos dados ou acontecimentos.

A partir disso, podemos compreender que a relação de Emília com Visconde e o anjinho desenvolve o conhecimento “e a dialética ação/conhecimento torna-se uma dialética ação/conhecimento/Comunicação”. Sobre as possibilidades de Comunicação que passam a ser vistas em Hollywood, as quais Morin chama de “reinos da falsa comunicação ou da comunicação

imaginária” (2001, p. 76), são permeadas pelo espetáculo que satisfaz um público, simplesmente, pelo encanto que causa em uma pessoa, no prazer estético de estar ouvindo ou vendo um espetáculo e, de outro modo, quando sentida na ordem em que se bifurcam o conteúdo e a forma em que revela e aproxima uma ideia de se estar comunicando pelo diálogo.

Desse modo, relatando as aventuras que viviam enquanto personagens das aventuras das Memórias, temos como cenário a sala de jantar da mãe de Shirley Temple, cuja personagem entra em cena querendo explicações do que seriam aquela situação e aquelas pessoas diferentes, estranhas, diante dela.

A necessidade do entendimento, da compreensão é a criação do vínculo proposto pela Comunicação, numa relação entre os personagens que deve ser provida de confiabilidade e reciprocidade.

Morin (2001) nos ratifica a proposta de que Comunicação:

(...) Porque o desenvolvimento das Comunicações (...) é um fenômeno notável no sentido que pode ter efeitos muito positivos, que permitam comunicar, entender e intercambiar informações. Mas não devemos confundir comunicação e compreensão, por que a comunicação de informação as pessoa ou grupos, que podem entender a informação. Mas a compreensão é um fenômeno, que mobiliza os poderes subjetivos de simpatia, para entender uma pessoa, como pessoa, que também é um sujeito (...)

Desta forma, nos utilizamos do entender de Morin (2001) sobre a Comunicação, em que o autor nos remete à ideia de encontro dos moradores do Sítio com a realidade de Shilrey Temple, num momento que a Comunicação está atrelada ao sentido de compartilhar a informação, mas ao mesmo tempo entendê-la.

As cenas em que Emília aparece treinando seu inglês com o Almirante e as outras crianças inglesas que aparecem durante a viagem nos remetem a nossa categoria Mito, que pode trazer às claras as influências causadas através de seus diálogos entre significado e significante. No fim da primeira semana de viagem, o velho Almirante declarou em relação a Emília a Peter Pan: – “É extraordinária a inteligência desta criança! Já está falando inglês sem o menor sotaque português” (1994, p. 50).

Nas nossas análises, por exemplo, podemos verificar que por meio de suas falas, que Emília, tenta persuadir as pessoas com que se relaciona, muitas vezes tornando-se a heroína dos mesmos, estimulando o Imaginário Coletivo. Barthes (1980, p. 144) observa que:

A significação do Mito é constituída por uma espécie de toniquete incessante que alterna o sentido do significante e sua forma, uma linguagem-objeto e uma metalinguagem, uma consciência puramente significante e uma consciência puramente representativa; esta alternância é, de certo modo, condensada pelo conceito que se serve dela como de um significante ambíguo, simultaneamente intelectual e imaginário, arbitrário natural.

Os Mitos podem personificar uma Marca, uma Organização, ou seja, um signo global. Podemos assim, perceber a similitude do pensamento Complexo e os Mitos, de modo que o todo reflete as partes, mas a soma das partes não representa o todo. Para Barthes, (1980):

[...] o mito apenas considera uma totalidade de signos, um signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica. E é precisamente este termo final que vai transformar-se em primeiro termo ou termo parcial do sistema aumentado que ele constrói. (BARTHES, 1980, p. 136)

Mais uma vez temos a relevância da utilização das análises dos discursos verbal e não verbal para uma melhor compreensão de nosso objeto de análise, já que os Mitos também se manifestam pela linguagem tendo como mecanismo chave a língua.

É via imaginário coletivo que o Mito se manifesta mais fortemente, sendo que através da retórica toma o impulso necessário para construir sua imagem nos Públicos. Barthes argumenta que:

[...] a mitologia participa de um construir do mundo; tomando como ponto de partida permanente a constatação de que o homem da sociedade burguesa se encontra, a cada instante, imerso numa falsa Natureza, a mitologia tenta recuperar, sob as inocências da vida relacional mais ingênua, a profunda alienação que essas inocências têm por função camuflar. Esse desvendar de uma alienação é, portanto, um ato político: baseada numa concepção responsável da linguagem, a mitologia postula deste modo a liberdade dessa linguagem. (BARTHES, 1980, p. 175-176)

A cena seguinte mostra Shirley Temple explicando a confusão daquela visita para sua mãe. Enquanto isso, Emília, Visconde e o Anjinho correm para a rua, à procura de um táxi para levá-las para a aldeia da Mancha.

Ao final do percurso, quando descem do carro, ocorre um desfecho imprevisível: após as reticências indicativas, num silêncio prolongado, talvez de suspense, temos Narizinho e Pedrinho às costas de Emília, como se estivessem aguardando que ela passasse a escrever a história, que, depois de ser lida pelos dois, é continuada pelo Visconde, por imposição de Emília, sob a ameaça de “depenamento” (1994, p. 54-5).

No discurso incisivo de nosso objeto, podemos observar nossa terceira categoria, Poder. O Poder tem relação com as linguagens, as quais, segundo Barthes (1982), se enunciam como parte de um discurso, se relacionando por estarem dentro da estrutura de uma sociedade.

A própria característica como gênero autobiográfico parece indicar a presença da categoria Poder. As *Memórias da Emília* são um exemplo de ruptura

com o modelo tradicional desse gênero e, embora se constituam, na sua maior parte, de textos escritos pelo Visconde, conservam ainda o valor biográfico. Ao mesmo tempo, salta logo aos olhos a disputa discursivo-ideológica entre ambos os narradores, um primeiro aspecto de interesse estilístico.

Isso pode ser constatado, por exemplo, no trecho em que o Visconde, como escritor autoritariamente eleito por Emília, revela verbalmente o que pensa da dona das *Memórias*.

Tencionando pregar-lhe uma peça e revoltado por ser ela quem assina e ganha fama, Visconde desabafa ao concluir a narrativa sobre a chegada e saída do anjinho ao Sítio e expõe suas impressões sobre a autora mandona. Mantendo sempre a conduta de um cavalheiro, ele diz que “Emília é uma tirana sem coração. Não tem dó de nada” e que “é a criatura mais interesseira do mundo” (1994 p. 48). Entretanto, por mais que pretenda mostrar os defeitos da companheira exploradora, Visconde não perde a oportunidade de realçar o que ela tem de bom e de admirável. E confessa:

Emília é uma criaturinha incompreensível. Faz coisas de louca, e também faz coisas que até espanta a gente de tão sensatas. Diz asneiras enormes, e também coisas tão sábias que Dona Benta fica a pensar. Tem saídas para tudo. Não se aperta, não se atrapalha. E em matéria de esperteza, não existe outra no mundo. Parece que adivinha, ou vê através dos corpos. (*ibid.*, p. 48)

Poder, na acepção barthesiana, aqui ganha a pluralidade. Da chegada de Emília a uma dimensão imaginária, onde ela apenas observava, passa a ser intérprete direta do cotidiano, das mínimas coisas que poderiam ter representação apenas nos personagens que ela apenas ouvia falar nas histórias contadas por Visconde e Dona Benta. Não mais como espectadora, ela passa a encontrar nesses acontecimentos um fio para suas histórias. Temos em Barthes essa suma de uma realidade que está presente na vida de Emília:

Adivinhamos então que o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos libertadores de quem tenta contestá-lo... (Barthes, 1989, p. 11)

Barthes nos mostra que há uma luta contra os poderes, que se perpetua, não perece nunca, pois a cada derrocada se insurge logo adiante em mãos de outrem, ou daqueles mesmos que agora estão legitimados por suas interpretações. Não basta simplesmente a compreensão dos fatos, a linguagem trata de recriar em toda sua força mais adiante aquilo que não tinha importância alguma.

Vendo-se traída pelo Visconde, a boneca, quando de posse da função de escrever, aproveita-se da situação e torna efetivo seu desejo e reitera sua posição, colocando as coisas, a seu modo, na boca de Shirley Temple: – Esta é a Emília, a famosa boneca que faz coisas do arco-da-velha, no sítio de Dona Benta, e este é o anjinho de asa quebrada, que ela *caçou* nas estrelas. (ibid., p. 53)

A Cultura, em Barthes, é contextualizada pela realidade de Emília em relação ao seu pertencimento com o inusitado nas situações dos acontecimentos da vida. A realidade da narrativa nos episódios de Memórias está em ser dialógica, em fazer parte de um todo, em que as partes se comunicam através do que Barthes chama de uma “heterologia do saber”. Segundo Morin, podemos dizer que está na origem da Complexidade da Comunicação a tentativa de compreender o que é dito, escrito, nos falares do texto. Morin (2004, p. 19) nos leva ao outro lado do texto, na sua compreensão, na tentativa de ser aquele que investiga, o hermeneuta, o que busca compreender.

Trata-se do que ele chama de a comunicação que “ocorre em situações concretas, acionando ruídos, culturas, bagagens diferentes e cruzando indivíduos diferentes”, e ela sempre é complexa, sendo que os emissores e os receptores têm a mesma importância.

Pensando a Cultura em Barthes, podemos refletir, além do domínio de Emília sobre o anjinho, para sobrepor-se à forma contada por Visconde, à revelia do sábio que protestara, dizendo que seria ficção e não memória. Emília tenta fazer de suas escrituras lugar especial para esboçar um auto-retrato e falar o que pensa sobre as personagens do Sítio.

Quanto à estrutura narrativa, identificamos a categoria Imaginário na produção da enunciação simbólica. A escolha de certas unidades do léxico é um

ponto relevante para a percepção do estilo da narrativa e composição visual de Emília e do Visconde.

Este, enquanto escrevente das *Memórias*, referindo-se aos diálogos empreendidos por ela, pensa na boneca como “diabinha” (ibid., p. 35) e com a expressão Emília parece fazer ganchos de tomada e retomada dos acontecimentos, intercalados com a sua própria situação de produção, como numa fita de cinema, em que uma cena se justapõe a outra, sem a necessidade de qualquer antecipação ou explicação dos fatos.

O Imaginário de Emília no contexto de experimentação em Hollywood é uma representação ilusória. Equivale à Ideologia, é a falsa consciência de ser também reconhecida como uma estrela. Há um desejo latente, que está presente nas entrelinhas, embora não esteja expresso. No sentido lacaniano, é alienação e sua interpretação remete à alusão da realidade. Segundo Barthes (2002), é a inconsciência do inconsciente. O Imaginário é o que Emília vive, mentalmente, uma estrutura, uma maneira de escolha dentre tantas conotações. É a omissão do Eu, do sujeito. Mas ela existe e está lá, alguém que diz e faz. Para Barthes (2002), podemos pensar numa ilusão, uma alienação do processo histórico da experiência.

Assim, na trama em Hollywood, inventada pela boneca para alcançar a glória no cinema, o Visconde representando D. Quixote de la Mancha, após ser golpeado impiedosamente por Emília, que se passava pelo moinho de vento, contra quem o cavaleiro investira, é socorrido por Sancho, que esquece a fala original e diz, remete à categoria Socioleto, pois, para Barthes (1982), não há “real sem linguagem”. A linguagem está em todo lugar, aos falares, que é parte

indispensável de nosso trabalho : – Senhor *meu amo, bem feito!* Eu não disse que era moinho? Não quis acreditar, não é? Pois agora *fomente-se*.

Visconde, nosso narrador-mor das memórias, ainda que, por vezes, tente rebelar-se contra a declarada subordinação à bonequinha de Narizinho, não se furta ao papel de registrar as façanhas de Emília, demonstrando também empenho na defesa do anjinho contra os invasores e o desejo de conservá-lo vivendo no Sítio entre eles. Entretanto, não cede por completo ao propósito da boneca de tornar-se a heroína da história e relata, sem hesitação, a fuga do anjinho para o céu, deixando-a furiosa e a todos tristes, o que faz com que Emília, num segundo momento, assuma a escrita para realizar-se como estrela de Hollywood.

Depois de descobrir que o escrevente-mor a tinha traído na narrativa que este havia construído, fazendo Mr. John – o governador da Paramount – recusá-la como estrela para os filmes de Hollywood (porque “bonecas de pano não valem nada”), Emília se vingou, obrigando-o a escrever a seu modo:

– E então – ditou ela – o tal Mr. John aceitou como estrela da máxima grandeza no céu de Hollywood, primeiro Emília, Marquesa de Rabicó, depois o anjinho. Ao último, o tal *Visconde de Sabugueira* ou Sabugosa, recusou imediatamente, dizendo:

– “Isto aqui não é cocho de vacas. Que ideia, Senhora Shirley! Era lá possível eu contratar para a Paramount um sabugo de perninhas? Sabugos, minha cara, temos cá na Califórnia aos milhões. Não é preciso que venha nenhum de fora.” E jogando dali para bem longe aquele sabugo bolorento, levou-nos em seu lindo

automóvel para os estúdios da Paramount. (ME, 1994, p. 57).

Emília transgride a norma, emprestando ao nome próprio características dos nomes comuns. Retomando o entendimento de Barthes (1988) sobre o Socioleto, em nível de discurso, podemos pensar numa verdadeira língua, pois uma língua não se define pelo que permite dizer, mas pelo que obriga a dizer. a mesma forma, todo Socioleto comporta rubricas obrigatórias, grandes formas estereotipadas fora das quais, a clientela do Socioleto não pode falar, nem pensar.

Em *Memórias da Emília* (1994e), o caso de a boneca trocar o nome do Visconde de Sabugosa para Visconde de “Sabugueira”, reconstruindo-o com base na troca do sufixo *-osa* por *-eira*, formas legítimas do processo de criação de palavras – a derivação –, atribui ao fiel companheiro a conotação depreciativa que, dado o contexto situacional, a bonequinha queria impingir-lhe.

Depois de descobrir que o escrevente-mor a tinha traído na narrativa que este havia construído, Emília se vinga, obrigando-o a escrever a seu modo: – E então – ditou ela – o tal Mr. John aceitou como estrela da máxima grandeza no céu de Hollywood, primeiro Emília, Marquesa de Rabicó, depois o anjinho.

3.6 Últimas impressões de Emília. Suas ideias sobre pessoas e coisas do Sítio

Emília sentou e escreveu: "Acabo de contar as folhas de papel já escritas e vejo que são muitas. Vou parar. Este livro fica sendo o primeiro volume das minhas Memórias." A realidade do texto está em ser dialógica, em fazer parte de um todo, em que as partes se comunicam. O último episódio da série das memórias de Emília retoma questões existenciais que iniciam sua escrita e que foram o recorte da nossa primeira análise nesta pesquisa:

– Antes de pingar o ponto final quero que saibam que anda escrito a respeito do meu coração. Dizem todos que não tenho coração. É falso. Tenho sim, um lindo coração, só que não é de banana. Coisinhas a toa não o impressionam; mas ele dói quando vê uma injustiça. Dói tanto que estou convencida de que o maior mal deste mundo é a injustiça. (1994, p.58).

Pensando na categoria Comunicação, nos parece importante destacar que tudo passa pela palavra e pelo seu sentido de ser hologramático. Usamos Morin quando considera que:

O sentido de uma palavra não é uma unidade, não somente porque uma palavra, produto de um processo muito complexo, é com frequência polissêmica, mas, sobretudo, porque o sentido requer descrições e definições a partir de outras palavras e frases, as quais requerem descrições e definições a partir de outras palavras e frases, etc. (Morin, 2005, p. 207)

O fato de pensarmos Emília na linguagem, na categoria Comunicação, parece nos remeter à compreensão das coisas que vai mais além ou aquém quando ela tensiona o método: Não se pode ter por objeto senão a própria linguagem, à medida que ele luta para baldar todo o discurso que pega: e por isso é justo dizer que esse método é também uma Ficção: proposta já avançada por Mallarmé, quando pensava em preparar uma tese de linguística: “Todo o método é uma ficção. A linguagem apareceu-lhe como instrumento da ficção: ele

seguirá o método da linguagem: a linguagem se refletindo” (Barthes, 1989, p. 42-43).

O discurso não verbal de Emília, na sua exposição simbólica neste episódio, nos faz pensar na necessidade de nosso objeto em estabelecer um vínculo com os telespectadores, atentando para assuntos sociais e até mesmo, religiosos, questionando a crucificação de Jesus Cristo.

Além da referência ao seu perfil filosófico, questionador, Emília diz ter perdido a felicidade plena, quando aprendeu a ler e, passou a acompanhar as notícias tristes dos jornais. A categoria Mito pode ser descrita aqui por Barthes (1980) como uma fala despolitizada que não nega a realidade, mas torna-a ingênua. Segundo o autor, trata-se de um sistema de Comunicação, uma mensagem; é um modo de significação e, inicialmente, uma forma.

Seria, portanto totalmente ilusório pretender fazer uma discriminação substancial entre os objetos míticos: já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais. (BARTHES, 1980, p. 131)

A condição da boneca parece significar o pensar, sentir e sofrer como os humanos. Mesmo vivendo no limiar do real e do imaginário no ambiente do Sítio, nossa personagem infere à categoria Poder quando faz um paralelo entre a realidade e seus aspectos negativos, inclusive, o mais cruéis, como as guerras e crimes. Para o pesquisador, o Poder está atrelado à Psicanálise (*Libido dominante*) e a uma linguagem que é inconsciente e dependente da condição humana, reproduzida pela língua. Assim, ele vai a fundo ao descrever o Poder:

[...] o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou para ser mais preciso sua expressão obrigatória: a língua. (BARTHES, 1978, p. 12)

Ao refletir sobre as questões complicadas do mundo real, Emília compara o Sítio ao único lugar do mundo onde há paz e felicidade, o céu. Todas as características imagéticas simbolizam este momento, tentando gerar uma dimensão de que as Memórias de Emília tiveram uma razão maior para serem escritas, o processo de valorização da sua terra, do seu lugar: – “Por isso, acho que o único lugar do mundo onde há paz e felicidade é no sítio de Dona Benta.

Tudo aqui ocorre como num sonho. A criançada só cuida de duas coisas: brincar e aprender” (1994 p. 58).

A todo instante, enquanto suas últimas palavras são registradas, todo o universo encantado do Sítio é maximizado em planos abertos e ângulos que conotam um mundo maravilhoso, fazendo a relação entre os seres inanimados e a nossa protagonista. Emília parece estar num plano diferenciado, remetendo à ideia do valor da linguagem nas relações sociais. Encontramos aqui a categoria Poder. Para Barthes, o Poder está atrelado à Psicanálise (*Libido dominante*) e à uma linguagem que é inconsciente e dependente da condição humana, reproduzida pela língua. Assim, ele vai a fundo ao descrever o Poder:

[...] o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou para ser mais preciso sua expressão obrigatória: a língua. (BARTHES, 1978, p. 12)

Emília vai relatando os detalhes e as imagens ilustram sua fala. Todos os elementos do sítio são citados, entre eles o Burro Falante e sua idade avançada, o Quindim e suas lembranças do tempo em que morou em Uganda, lutando com perigosos caçadores. A boneca permite entender aqui a categoria Cultura ao falar de La Fontaine, segundo ela, aquele homem que passeava no País das Fábulas,

tomando nota do que ouvia dos animais para escrever livros. A Cultura condensa em seu silêncio, as noções de alteridade e de identificação (Barthes, 1988). O Princípio Hologramático observa que as partes se localizam no todo.

Além de citar todos os personagens, detalhes e fatos inusitados do Sítio, Emília parece dizer muito com sua expressão facial. Um olhar nostálgico, quase transgressor guia as linhas de sua conclusão. Ela fala dos livros, da ciência e da dimensão de se viver em um lugar mágico, nos levando a entender aqui a categoria Imaginário. Utilizaremos o conceito “Imaginário” por meio de Barthes (2004, p. 296): “registro do sujeito onde ele cola uma imagem, num movimento de identificação e onde ele se apoia”.

Por fim, Emília assume que durante a escrita de suas memórias falou muita “asneira”, remetendo a categoria Socioleto. Toda construção de linguagem de Emília parece ser espontânea e passa a ser sua identificação como personagem. O Socioleto, diretamente relacionado com o Poder, pode ser percebido na insistência da imagem e do texto em propor uma boneca humanizada, falante e em movimento.

A partir do Socioleto, podemos pensar nos jogos de linguagem, na maneira como Emília se apropria das múltiplas formas de usar a linguagem como modo de ação nos contextos sociais concretos das relações do Sítio. O significado linguístico da boneca, a verdade, a validade e a legitimidade das decisões são consensuais portanto, uma vez que resultam da interação entre os falantes que adotaram as mesmas regras de um consenso provisório, relativo, sujeito a redefinições, a alternativas e não como expressão de princípios regulativos de caráter universal, observado como linguagem simbólica.

Dessa linguagem simbólica, se vale o imaginário para transmitir sua fala. Emília fala pela fala da vivência e nisso consiste sua liberdade. O seu processo simbólico é um dado fundamental e universal do espírito humano, visível em todas as culturas.

Pensamos em Emília pela conduta, no domínio do imprevisível e da inovação. O consenso em aceitar suas imposições, consiste assim, apenas no fato de que aceitamos jogar o jogo, participar dele. Os critérios de validade, os elementos que legitimam o seu discurso parecem se estabelecer nele próprio e não exteriormente a ele, não supõem, portanto condições ideais. O imaginário de Emília parece não conseguir se manifestar a não ser sob formas simbólicas. Um simbolismo sempre perpassado pela racionalidade, mas também uma racionalidade sempre impregnada de simbolismo. Eis por que podemos pensá-la como ser humano, como um ser simbo-lógico ou, de forma mais ampla, um ser essencialmente mitológico.

4 Evidências provisórias

O que nos levou a pensar, novamente, em Emília foi a Complexidade deste tema, o não-fechamento das ideias em torno de uma teoria. Podermos ver a Complexidade em suas variações, em suas impossibilidades de simplificações num movimento circular e dinâmico.

A curiosidade em pensar o que Emília representa além de sua simbologia visual¹⁸, foi uma das principais motivações para conviver e investigar por mais um período o mesmo objeto.

O trabalho de pesquisa que encerramos tenta representar, a partir das características da boneca Emília, uma amostra do que a obra de Monteiro Lobato representa, no contexto cultural em que foi concebida.

¹⁸ Durante o Mestrado, nossas fontes de pesquisa permitiram a elaboração de um quadro de significados e definições para as variações da visualidade de Emília em cada época. Convencionamos denominar este percurso analítico por *Panorama visual*¹⁸. A intenção é apresentar dados sobre o contexto televisivo, condição determinante e visualidade de Emília nas respectivas épocas de exibição de *O Sítio do Picapau Amarelo*, facilitando a leitura sobre a configuração estética da boneca do período moderno à condição pós-moderna.

Entrar nas questões legadas do pensamento complexo nos possibilitou uma certa cumplicidade teórica. Privilegiamos o pensamento complexo de Morin em que nos permite a passagem por essa viagem, através de outros teóricos e estudos, como a Semiologia de Roland Barthes, sobre as questões que estão no nosso Imaginário intelectual. Foi uma decisão da Complexidade em detrimento de um pensamento único, linear, que sempre procuramos nos aventurar pela Comunicação e pela compreensão dos discursos de Emília. A complexidade simbólica do ser humano, observada no comportamento de Emília deflagrou historicamente confrontações entre os teóricos que defendiam uma ou outra posição e, para tanto, se empenhavam em negar a contrária ou mostrar sua insignificância. Mais uma vez, podemos perceber o paradoxo do Imaginário se ampliando pelas diversas dimensões do humano.

Ele, o Imaginário, transita entre os espaços da consciência e do inconsciente de Emília, liga o sem-fundo humano e o logos da vigília, co-implica produtivamente a potencialidade criadora e o poder objetivador do imaginário. Na implicação paradoxal desses aspectos, o simbolismo de nosso objeto emerge como produtor de novos sentidos, como novas formas culturais.

O simbólico de uma boneca falante parece não estar limitado às definições conceituais do logos, nem imita uma correlação de significados previamente definidos pelo inconsciente.

Este simbolismo de Emília pode transformar todas as definições prévias, porém para existir deve concretizar-se em formas culturalmente definidas, como um ser carismático, autoritário e autônomo. Assim, podemos analisar o simbólico do nosso objeto de estudo, como a manifestação da potencialidade

criadora do Imaginário, mas que também, se restringe à significação social definida que ela parece instituir em suas relações coletivas.

Sobre a personalidade de Emília, sua abrangência e profundidade apontam genericamente para duas grandes vertentes, em vias de mão dupla: a distinção e a integração entre língua e literatura, visto ser a língua um elemento temático relevante, dentre outros, além de instrumento, matéria-prima para a construção dos textos lobatianos, e a distinção e integração entre língua falada e língua escrita, num contexto ficcional em que se instaura a discussão, a reflexão e a crítica a respeito de tudo.

As aventuras vividas no Sítio de Dona Benta constituem uma incursão no universo linguístico e literário contemporâneo do escritor, recriado à base da ficção, no qual interagem elementos e fatos reais e imaginários.

É possível distinguir alguns, dentre eles, tendo como parâmetros um conhecimento razoável da história da língua e da literatura infanto-juvenil brasileira. Podemos observar que a produção de Monteiro Lobato remonta a um tempo de transição, de tentativa de libertação da dependência cultural do Brasil junto aos países do Ocidente, de além-mar.

A proposta desta pesquisa foi tentar esgotar nossas inquietações, a fim de compreender o movimento vital, circular, complexo de nosso objeto. Acreditamos que trilhar por caminhos diferentes, entrelaçados na atemporalidade de um personagem que nos acompanha desde a infância, poderia ser um processo interessante, diante de um amadurecimento pessoal, profissional e acadêmico.

Buscamos nesta tese aquilo que sobrou da unidade, seu fragmento, o ser. Nós, como sujeitos, tentamos pensar em Emília como, mais do que apenas parte

da unidade, nem com absolutismo do pensar e a necessária ligação aos objetos em sua inseparabilidade. Estamos de acordo com Morin, que propõe, com o Paradigma da Complexidade, novas posturas de o sujeito se relacionar com as suas partes, fazendo da unidade apenas o fragmento de um todo. Para ele a Complexidade não é complicação, e o complicado pode, sim, simplificar em sua tentativa cega de ver a unidade nas partes, de se perder no emaranhado das coisas simples em que poderia encontrar sua diversidade. O verdadeiro problema da Complexidade está na base. O Paradigma da Complexidade cria um novo tipo de unidade, qual seja a sua não-redução, no circuito:

O paradigma da Complexidade não é antianalítico, não é antidisjuntivo: a análise é um momento que volta sem parar, ou seja, que não se afunda na totalidade/síntese, mas que também não a dissolve. A análise é que chama a análise, e isso ao infinito em um produtor de conhecimento. (Morin, 2002, p. 462)

O processo de repensar a estrutura de construção simbólica de Emília, parece ter gerado, uma certa cumplicidade. A aproximação se tornou tão sincera e natural a ponto de parecer dialogar com clareza com nossas categorias *a priori* Comunicação, Mito, Poder, Cultura, Imaginário e Socioleto.

A Comunicação pode nos fazer pensar de maneira ampla, privilegiando os processos de relacionamento, respeitando os deslocamentos e cumprindo sua

função em adaptar as brechas teóricas que surgem enquanto tecemos a nossa tese. Emília parece ser a representação desta intenção em pensarmos o todo na parte e a parte no todo. A identificação com o aspecto de reciprocidade constituiu uma das características desta categoria ao longo das análises.

O Mito parece indicar um panorama de edificação social em relação ao comportamento de Emília aos demais personagens do *Sítio do Picapau Amarelo*.

Podemos ilustrar a categoria Poder a partir das tentativas em representar a superioridade em seus discursos. Além disso, Emília parece estar acostumada com atitudes mais autoritárias e preconceituosas.

A categoria Cultura pode carregar em si um dinamismo no fluxo de informações e tentar postular certos tipos de atitudes. Observamos a mudança de comportamento de nosso objeto, principalmente, em sua visita a Hollywood e ao receber as crianças inglesas no Sítio. Além da tentativa de se adaptar, parece existir um embate sócio-cultural diante dos diferentes países no discurso autobiográfico de Monteiro Lobato.

Emília começou a criar seu próprio estilo de linguagem assim que começou a falar. Toda a estrutura de seus diálogos, a troca de nomes, a construção invertida das palavras são características da nossa categoria Socioleto.

As ideias, os conceitos, as atitudes metalinguísticas empreendidos nas narrativas examinadas são valiosos, ainda na atualidade, uma vez que existiram e coexistem num diálogo que concilia passado, presente e futuro. O fenômeno metalinguístico nos parece fundamental para entender a língua, na base desses três momentos: se hoje está assim, é porque veio de onde veio e como veio e caminha para onde estudiosos talvez possam prever.

Outra observação interessante sobre a obra *Memórias de Emília* é o movimento intertextual. Na obra em questão, como é frequente em Lobato, são trazidos à interação com os “habitantes” do Sítio ou citados personagens de clássicos da literatura: Peter Pan, Alice, Dom Quixote, Sancho Pança. Na versão televisiva, vemos a redução do número de personagens citados (Alice não aparece) ou sua substituição por outros mais populares (Chapeuzinho Vermelho e Lobo Mau no lugar de Dom Quixote e Sancho Pança). Tais modificações podem ser justificadas pelo contexto de veiculação, mas também pode servir como reflexão aos educadores: se as crianças da primeira metade do século passado, que tinham menos facilidades de acesso aos livros, conheciam mais personagens, alguma coisa está errada. Também sabemos que Lobato foi o grande responsável por apresentar os clássicos universais às crianças, feito que não é repetido pela sua versão televisiva por questões comerciais. Ao contrário, observamos nesta última, uma tendência, como é própria do veículo, à pasteurização de conteúdos, globalizando o sítio e nivelando “por baixo” os conteúdos veiculados, repetindo fórmulas já utilizadas por desenhos animados de sucesso.

Na busca por audiência, a versão televisiva aposta na força dos personagens de Lobato que, conforme nos diz Amodeo (2003, p. 235) “já se tornaram grandes figuras do universo cultural brasileiro.” Isso ocorre tendo em vista o fato de que elas “têm força semântica para sobrevirem dentro e fora de suas histórias, em qualquer forma que assumirem” (op. cit., p.235). Essa força, na versão televisiva em análise, tem sido explorada à exaustão, uma vez que os esforços de atualização da obra, muitas vezes, testam o limite desse poder que

esses personagens têm de representar do universo infantil brasileiro, podendo chegar a descaracterizá-los.

Emília é a personagem-biógrafa mais importante para compreender o universo lobatiano. Observamos durante a análise, seu estereótipo de força, de heroína, sua vontade e seu domínio, além de seu individualismo. Seu espírito de liderança tenta representar com obstinação seu ponto de vista e opiniões. O cenário narrativo do enredo nos leva a pensar na concepção de criança e de infância, no viés de sua evolução, quando perpassa a linha atemporal da literatura às cenas televisivas.

Pensar em Emília como um produto cultural, constituído como tessitura midiática, como amostragem específica das cenas analisadas, e representante particular da cultura, pode ser enfocada a partir de uma ótica peculiar, onde se recortem as marcas de significação, permitidas pela nossa metodologia e quem sabe, através de alguma tentativa pragmática, de reconhecimento histórico.

Por fim, Emília, pelo intermédio, pela mediação da Complexidade, nos sensibiliza não por sua mensagem ou conteúdo, mas por fazerem parte desta abertura, desses instrumentos de novas linguagens e domínios da técnica, na qual, ainda não foi superada sua relação com o sujeito na tentativa de dominá-lo por completo.

Podemos observar as linguagens e as técnicas como parte na vida de todos. Nem por isso as reflexões acerca destes temas se esgotaram por estarmos vivendo uma nova era tecnológica.

No processo dialógico existente nos discursos de Emília, podemos apreender que os Socioletos denotam a existência de todo um discurso que

circula pelo Imaginário de cada autor. Que cada autor, ao preferir um tema, transfere a este Imaginário um pouco de suas ideias.

Essa relação das ideias com o estatuto das linguagens comportamental da boneca é o que encontramos a existência de uma linguagem distinta, dos textos em livro e o enredo adaptado para a Televisão, ou seja, da possibilidade ali estar um início para Comunicação que estabelecerá um religar na compreensão da construção do ser humano.

Nossa proposta de pesquisa pode contribuir com o dialogo entre os estudos que contemplam a Televisão e a Literatura. Compreender a perspectiva circular das trajetórias de enunciação da mensagem de Monteiro Lobato em suportes diferentes traz a reflexão sobre o quanto um objeto pode significar para uma geração.

O discurso de Emília parece sintonizar a palavra com o sentimento espontâneo, livremente encadeado, que significa amarrar o tempo da narrativa, que em alguns momentos, tenta se dividir, entre o tempo efetivo do discurso e o imaginário da historia.

A estrutura da Linguagem Televisiva parece acompanhar a linha do Imaginário da Literatura, desenhada pela ousadia em tratar de temas que despertassem sentimentos e fizessem sentido para as crianças de uma época, marcada pela repressão e condicionamento do pensar e do criar.

Lembramos que Lobato foi o grande responsável por apresentar os clássicos universais às crianças na Literatura, fato que passa por muitas alterações na versão televisiva, em razão das questões comerciais.

Nesse movimento de transposição, as modificações assumem, pelo menos, duas dimensões: se, por um lado, as alterações ancoram o enredo no mesmo

contexto social em que se inserem os telespectadores, por outro, essa ancoragem subtrai do telespectador a chance de conhecer o contexto original, distanciando ainda mais a produção televisiva da obra literária.

Quando se busca essa ancoragem, incorporam-se à trama fatos, personagens e cenários similares à realidade em que se inserem os espectadores, em um movimento semelhante ao que se faz em telenovelas.

A adaptação dos discursos de Emília para a Televisão, indica o distanciamento entre as gerações nas escolhas de entretenimento. O formato da narrativa, apresenta cenas que tentam aproximar o telespectador da sua realidade. No entanto, podemos validar a força da circularidade narrativa da Literatura de Lobato, ainda utilizada como fonte de produção, pesquisa e ensino.

Em Memórias de Emília percebemos a interação entre crianças e brinquedos. Os discursos são marcados pela curiosidade e interesse nos elementos que constroem a relação lúdica dos personagens com o cenário intertextual do Sítio. Deste modo, podemos diferenciar o papel da criança e do adulto nas cenas analisadas.

Entendemos que a permanência do movimento intertextual, a estrutura das adaptações do texto literário para o cenário televisivo, podem guiar nossos estudos no Pós-Doutorado e dar continuidade a nossa trajetória acadêmica.

Referências

AMODEO, Maria Tereza. Literatura infantil e televisão: que sítio é este? IN: JACOBY, Sissa (org.) *A criança e a produção cultural*. Do brinquedo à literatura. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

AUGÈ, Marc. *As formas do esquecimento*. Tradução: Ernesto Sampaio. Almada: Íman Edições, 2001.

_____. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Tradução: Lúcia Mucznik. Rio de Janeiro: Bertrand Editora, 1994.

AUMONT, Jaques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.

AZEVEDO, Carmen Lucia de. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: SENAC, 1997.

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

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz; *Diálogo, Polifonia e Intertextualidade*. EDUSP, 2000.

BARTHES, Roland. *O sistema da moda*. São Paulo : 70, 1981

_____. *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*. Lisboa: Presença, 1975.

_____. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1964.

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1980.

_____. *O óbvio e o obtuso*. São Paulo: 70, 1982.

_____. *O rumor da língua*. Lisboa: Signos, 1984.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O grão da voz: entrevista, 1961-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Inéditos: Imagem e Moda*. vol. 3. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Elementos de Semiologia*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *Sociedade de consumo*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. *Da sedução*. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. *Sociedade de consumo*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1981.

BAUER Martin, W. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som : um manual prático*. 3. ed. Petrópolis : Vozes, 2002.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 8. ed. São Paulo : Ática, 1987.

CAMARGOS, Márcia. *Juca e Joyce: memórias da neta de Monteiro Lobato*. Depoimento a Márcia Camargos. São Paulo: Moderna, 2007.

CARDOSO, Roberta Mânica. *Imagem, linguagem e comunicação: a estética contemporânea na visualidade televisiva da personagem Emília em O Sítio do Picapau Amarelo*. Porto Alegre, 2008.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Nacional, 1955.

COELHO NETO, José Teixeira. *Moderno pós-moderno : modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

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

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem : uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis : Vozes, 1993.

DELLEUZE, A. Gilles. *Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DEMO, Pedro. *ABC : iniciação à competência reconstrutiva do professor básico*. 4. ed. Curitiba : IBPEX, 2002.

_____. *Éticas multiculturais : sobre convivência humana possível*. Petrópolis : Vozes, 2002.

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

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

LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre : Artes e Ofícios, 1995.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens : uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1995.

MARTINS, Francisco Menezes [Org]. *Para navegar no século XXI: tecnologias do imaginário e cibercultura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

MINAYO, M.C. de S. [Org]. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 22ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

MORIN, Edgar. *Do Caos à Inteligência Artificial*. In PESSIS-PASTERNAK, Guitta. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. *Cultura de massa no século XX: necrose*. 3ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense Universitária, 2006. v. 2.

_____. *O Método*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, Edgar; KERN Anne Brigitte. *Terra-Pátria*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. *O X da questão*. O sujeito à flor da pele. Porto Alegre: Artmed, 2003.

_____. *Meus demônios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *A cabeça bem-feita*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. *As Duas Globalizações: Complexidade e Comunicação*. Uma Pedagogia do Presente. Porto Alegre: Sulina-Edipucrs, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira : através dos textos*. 20. ed.rev.aum. São Paulo : Cultrix, 1984.

PIAGET, Jean. *Para onde vai a educação?* 15ª ed. Rio de Janeiro : J. Olympio, 2000.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado. *Imagem: estética moderna & pós-moderna*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

RAMOS, Roberto. *Roland Barthes: A Semiologia Dialética*. Em *Questão*, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 173-184, jan./jun. 2006.

_____. *Paradigma da Complexidade. Uma leitura Semiológica.* Revista Famecos, Porto Alegre, v. 17, n. 6. p. 2007.

SANTOS, Roberto Elísio dos. *As teorias da comunicação: da fala à internet.* 2ª ed. São Paulo: Paulinas, 2008.

TÁVOLA, Artur da. *A liberdade do ver: televisão em leitura crítica.* Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

_____. “TV, criança e imaginário”. In: PACHECO, Elza Dias [Org]. *Televisão, criança, imaginário e educação: dilemas e diálogos.* 2ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2000 (p. 39-49).

TV GLOBO. *Memórias de Emília.* Coleção Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: Som Livre, 2004. DVD

WOLTON, Dominique. *É preciso salvar a comunicação.* São Paulo: Paulus, 2006.

XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão.* São Paulo: Senac SP: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

SITES CONSULTADOS

<http://memoriadatv.blogspot.com>

<http://www.globo.com/>

<http://lobato.globo.com/>

<http://www.omundomagicodelobato.com/>

<http://www.memoriaglobo.com/>

ANEXOS

5.3.1 Emília 1952 – Modernidade

Contexto televisivo

- Condição determinante: TV elitizada: no início 200 aparelhos importados foram distribuídos à população;
- Iluminação improvisada com as lâmpadas e luminárias do local;
- Não havia produção de cenário – os episódios eram ensaiados em um ambiente montado com lençóis e móveis, seguindo o estilo teatral;
- Já na década de sessenta, o número de aparelhos chega a 300 mil;
- Economia agrícola, sociedade patriarcal - entre 50 milhões de habitantes, 27% habitavam áreas urbanas e 63% as zonas rurais;
- Somente três países produziam televisão na época: Estados Unidos, França e Inglaterra;
- Brasil foi o primeiro país do hemisfério sul a ter televisão;
- Desde sua origem, movida por fortes interesses políticos, econômicos, financeiros;
- Influência do rádio;
- Sem videoteipe, a programação era ao vivo;
- Escassez de recursos audiovisuais;
- A adaptação do texto é fiel aos livros do escritor;
- Os patrocinadores decidem a programação, determinam como e quem fará os programas veiculados;

Quadro 1 – Contexto televisivo 1952

Fonte: O Autor (2008).

Visualidade – Emília Inovadora



- Condição determinante: Ausência de cores na televisão
- Figurino recatado; Comprimento do vestido abaixo do joelho;
- Babados e botões de pérolas compunham o romantismo do visual moderno;
- Forma estética fechada, sem alterações no visual ao longo da exibição dos episódios;
- Cabelos pretos, com tranças e lacinhos brancos tais quais os livros de Lobato;
- Maquiagem expressiva com linhas longínquas remetendo ao formato de pontas de uma estrela. Na época, a fabricante de brinquedos Estrela começava sua produção e consolidação da marca no Brasil;
- Tem o propósito de dar voz e vez às crianças;
- O tom dos comportamentos era ascético;
- Sua imagem de boneca falante, mesmo sem cores, se sobrepõe ao roteiro e remete o imaginário da criança ao lúdico, ao fantástico somente por ver uma boneca de panos falar;
- A boneca é o significado de uma geração sem referencial;
- Sua imagem permite leituras diferenciadas sobre a condição da criança na sociedade, um apelo contra a repressão;
- A presença marcante dos atores no consumo dos produtos dos patrocinadores garantia o *merchandising*;
- A música de abertura era cantada ao vivo no próprio estúdio;

5.3.2 Emília 1977 - Primeiros sinais pós-modernos

Contexto televisivo

- Condição determinante: Exibição em cores;
- Popularização da televisão;
- Início da expansão tecnológica da Rede Globo;
- Adaptação mais conhecida e exportada para todo o mundo, sobretudo para países de língua portuguesa;
- Com o VT, há inserção de comerciais, mas o *merchandising* continua lançando moda e decretando as necessidades da sociedade do consumo;
- Os cenários eram compostos manualmente, com materiais simples e sem recursos gráfico-visuais avançados;
- As cores representavam a tecnologia de ponta e por isso, Emília as explorava muito bem;
- A produção já indica sinais pós-modernos com construções baseadas em colagens de estilos e técnicas;
- Ruptura com a temporalidade; Emília se consolida como atemporal;
- Ainda em evolução, a TV apresentava mensagens fechadas, distantes da participação significativa do telespectador;
- O significado era mais linear, objetivo;
- De acordo com o censo, 27% das residências possuem televisão. A maioria concentrada no eixo Rio/São Paulo

Quadro 3 – Contexto televisivo 1977
Fonte: O Autor (2008).

Visualidade – Emília renovadora



- Condição determinante: Emília serve como moduladora de cores para TV;
- Rompendo determinações da época;
- Instituído valores entre as crianças – senso crítico;
- Reação contra a repressão paterna;
- A imagem colorida de Emília deixava o roteiro em segundo plano;
- Os cabelos são coloridos, com a prevalência do amarelo e do vermelho;
- As tranças ganham cores e laços diferentes;
- Sua visualidade está aberta às cores e mudanças;
- A *performance* visual se constrói ao longo da produção;
- A cada novo episódio, Emília usa vestidos diferentes e com cores diferentes;
- A variação das cores indica a intensidade das cenas e o temperamento da personagem;
- Emília agora, passa a ser significante de uma sociedade que se abre para o novo, para o desejo de mudança;
- A indeterminação de seu figurino provoca o espectador. Há sempre alguma novidade;
- Os retalhos em seu corpo são evidenciados vez ou outra e possuem as cores verde, amarelo e lilás;

- O corpo da personagem é revestido por um tecido que varia entre o amarelo e o branco, com luvas brancas nas mãos e nos pés, sapatilhas coloridas;
- A maquiagem ganha cores vibrantes;
- As linhas longitudinais dos olhos perdem a forma exata de uma estrela,
- A boca apresenta batom vermelho, formando um pequeno lábio de boneca;
- As bochechas e o nariz são rosados;
- Os enquadramentos são abertos no plano geral e fechados nos personagens repassando a idéia de subjetividade;
- O programa passa a ser gravado e editado;
- Há intervalos comerciais;
- Os cortes geralmente são feitos antes das revelações, no ápice dos acontecimentos;
- A iluminação ganha mais potência e novas cores constituem o cenário;
- A vinheta é colorida e seus desenhos remetem à idéia rural;
- A música de abertura é cantada por Gilberto Gil;
- A personagem Emília ganha três interpretações: primeiro, Dirce Migliaccio, depois Reny de Oliveira e, por último, Suzana Abranches.

Quadro 4 – Visualidade 1977
Fonte: O Autor (2008).

5.3.3 Emília 2001 – Ápice da Espetacularização

Contexto televisivo

- Condição determinante: Avanços tecnológicos; Espetáculo;
- Democratização da televisão;
- Virtualização da informação;
- Propagação de novas mídias: *O Sítio* está na *internet*;
- Alta resolução de som e imagem;
- *Design* e tecnologia atualizam a vinheta de abertura;
- Produções complexas e híbridas;
- A competência narrativa dos enunciados passa a ser fundamental na recepção,
- Programação dividida em gênero – *O Sítio do Picapau Amarelo*: entretenimento
- Canais abertos cada vez mais generalistas;
- A TV aperfeiçoa sua função comercial;
- Alta qualidade evolutiva das técnicas de produção;
- Cenários perfeitamente elaborados; Simulacros do real;
- A trilha sonora reúne grandes nomes da Música Popular Brasileira. O baiano Carlinhos Brown fez a letra para o tema do personagem Saci, que originalmente era instrumental. Ed Motta compôs a música para o Marquês de Rabicó. Ivete Sangalo gravou o tema de Narizinho e Max Vianna, filho de Djavan, cantou a música do Tio Barnabé;
- As histórias são reelaboradas: novos roteiros, novos personagens, novos lugares, novas palavras e expressões;

- Presença marcante da intertextualidade;
 - Evidente descontinuidade na apresentação dos episódios;
 - Apropriação de novos argumentos para aproximar o *Sítio* da cidade.
 - Artificialidade na composição das produções;
 - Texto e imagem se fundem na mesma proporção; Ambos estão igualmente configurados pelo espetáculo;
 - A direção e interpretação apresentam desejos em comum e demonstram entrosamento;
 - Há muitos recursos visuais e gráficos;
 - Os efeitos especiais estão presentes até mesmo nos episódios mais rudimentares;
 - Há planos em todas as disposições;
 - As câmeras fazem enquadramentos gerais que privilegiam o aspecto rural atualizado do programa;
 - Os cortes são cuidadosamente elaborados, criando sempre a expectativa de algo novo;
 - Ângulos privilegiando os atores protagonistas;
 - Inserções de aparatos tecnológicos nos episódios;
- Informatização do *Sítio*;

Quadro 5 – Contexto televisivo 2001
Fonte: O Autor (2008).

Visualidade – Emília mobilizadora



- Condição determinante: espetacularização e plasticidade excessiva;
- Há uma desconstrução da imagem original de Emília;
- Pela primeira vez Emília é representada por uma criança;
- A atriz Isabelle Drumond interpreta a personagem de 2001 a 2006;
- Os cabelos estão mais curtos, na altura da orelha;
- Emília usa uma faixa sob os cabelos e as cores predominantes dos fios são laranja, amarelo e vermelho;
- Figurino com viés mais anárquico, despojado. Mistura das costuras antigas com um vestido curto, com quadrados em vermelho e amarelo remetendo ao dadaísmo e suas formas;
- O corpo é revestido por tecido branco com pontilhados pretos representando as costuras de uma boneca por sua extensão;
- A maquiagem acompanha a tonalidade das cores.
- Emília tem batom vermelho na boca, suas sobrancelhas são grossas e se destacam por uma textura que se assemelha à base vermelha;
- O pequeno nariz apresenta um círculo vermelho na ponta;
- Cada bochecha apresenta três pintas feitas com lápis representando suas marcas de nascença;

5.3.4 Emília 2006 – A descaracterização estética

Contexto Televisivo

- Condição determinante: Retomada dos aspectos originais da obra de Lobato. Tentativa de elevar os índices de audiência abandonando a artificialidade;
- Virtualização do *Sítio* – *sites* e *blogs* divulgam os produtos pela internet;
- Projeto de desenvolvimento da TV digital;
- Os movimentos da câmera são definidos pelo centramento-subjetivo conceituado por Aumont (1995). A partir dos ângulos e planos apresentados neste episódio do *Sítio*, o espectador pode ter uma idéia central da imagem que observa e se situar dentro de duas coordenadas angulares que situam a direção olhada em relação a esse centro, horizontal e verticalmente;
- Interação com a televisão;
- Democratização da televisão;
- Alta resolução de som e imagem;
- Produções complexas e híbridas;
- A competência narrativa dos enunciados passa a ser fundamental na recepção,

Quadro 7 – Contexto televisivo 2006
Fonte: O Autor (2008).

Visualidade – Emília descaracterizada, sem identidade



- Condição determinante: opacidade, ausência de cores, desconstrução da imagem anterior;
- A preocupação com os excessos da edição anterior deixa Emília opaca;
- Representa a ausência das cores. Somente os cabelos mantêm os fios laranja, vermelhos e amarelos coloridos;
- Sua roupa apresenta um figurino ascético, branco, com vestido de babados discretos e românticos.
- Quase não se nota os detalhes da roupa;
- O corpo é revestido com pano branco para representar uma boneca;
- Não há mais maquiagem colorida no rosto;
- A maquiagem é feita apenas uma base branca, um batom vermelho e sobrancelhas desenhadas com lápis preto.
- A boca não tem mais as características de boneca, assim como as bochechas.
- Emília perdeu sua identidade; se transformou num “Michael Jackson”;