

# **O SUJEITO NO INTERIOR DO ENUNCIADO E AS NARRAÇÕES DO MUNDO: problematizando as narrativas jornalísticas e imagéticas**

**PENKALA, Ana Paula**

Doutoranda do PPGCOM/UFRGS; Mestre pelo  
PPGCCOM/UNISINOS; Jornalista pela ECOS/UCPel  
penkala@gmail.com

## **RESUMO**

Na década de 30 do século XX, Walter Benjamin afirmou que, com o surgimento do romance moderno, a narrativa morreu. Fernando Resende, em 2006, afirma ser possível pensar no jornalista como um narrador pós-moderno, trazendo a afirmação de Benjamin para o fazer jornalístico. Neste artigo proponho-me a discutir a narrativa jornalística a partir dessas duas bases, fazendo uma reflexão sobre o sujeito no interior do enunciado e dando início a uma problematização sobre esse sujeito no cinema de não-ficção.

**Palavras-chave:** Sujeito. Enunciado. Sujeito-narrador.

*Textos como esse fazem o que só a literatura pode fazer: transportar-nos para outro tempo e lugar, e familiarizar-nos com emoções e sensações que do contrário nunca sentiríamos.*  
(Mark Bowden)

## 1 INTRODUÇÃO

Quando Walter Benjamin (1996) escreveu que a “[...] cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes” (p. 203), reconhecendo que “[...] quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação” (BENJAMIN, 1996, p. 203), ele estava, no final dos anos 1930, fazendo uma reflexão pertinente para o pensamento que, hoje, se constrói sobre os fazeres jornalísticos. Ao mesmo tempo, colocava em jogo uma possível separação entre aquilo que nos comunica algo e aquilo que nos informa nos produtos midiáticos. Daí a noção de a narrativa ter sido considerada como divergente da prática jornalística, uma vez que no espaço de “objetividade” e de “neutralidade” em que devem se instalar essas práticas não há possibilidades de se pensar em um processo que faz uso do imaginário (e da imaginação)<sup>1</sup>. Vinculada ao fazer ficcional (VOGEL, 2005), a narrativa acabou, no século XX, sendo quase um sinônimo para as histórias que fazem circular a literatura, o teatro e o cinema (de ficção), fazendo oposição ao ato de informar, legitimado como próprio do jornalismo. Ao analisar o fim da capacidade narrativa com o nascimento do romance moderno, Benjamin está fazendo uma importante inferência a respeito do campo jornalístico: ao restringir sua ação à função básica de informar, o jornalismo não constrói narrativas. Para Fernando Resende (2006), é nessa restrição que a narrativa sofre uma atrofia. A “plausibilidade” da informação das narrativas modernas contraria o espírito do ato de narrar (BENJAMIN, 1996). Compreendendo a informação como aspecto fundante do campo jornalístico, Resende (2006) vê na reflexão de Benjamin como que uma visionária figura da própria comunicação nos dias atuais.

A partir dessas primeiras afirmações, e considerando a possibilidade da narrativa no texto jornalístico, proponho-me, neste artigo, a uma reflexão teórica sobre a narrativa, partindo do jornalismo para pensar as narrativas em imagens. Trabalharei, principalmente, sobre dois eixos: a) a narrativa como espaço para serem

pensadas as relações entre ficção e realidade(s); e b) o sujeito que narra e seu trânsito entre o contar uma história e o ato de informar e comunicar. É importante deixar claro, antes de mais nada, que o campo do jornalismo serve, aqui, apenas como fator de tensionamento e ponto de partida para a reflexão sobre a narrativa em imagens e o papel do narrador nelas. Isso significa que, eventualmente, muitas das problemáticas consideradas relevantes no âmbito jornalístico no que se refere à narrativa serão, aqui, brevemente abordadas.

## 2 BENJAMIN E AS NARRATIVAS

Se, por um lado, pode-se afirmar a informação como moeda forte dentro da economia do jornalismo, estabelecê-la como fundante dentro das práticas do campo pode ser ignorar outras moedas de grande valor nessa engrenagem. Uma vez que faz circular, produz e reproduz sentidos, o jornalismo não apenas informa, mas comunica. Somente assim é possível considerar que Benjamin (1996), há mais de 70 anos, tenha vislumbrado um quadro da prática jornalística ao falar de fim da narrativa. Tendo como centro dessa sua reflexão o surgimento do romance, Benjamin anunciava uma morte da competência na construção de uma situação comunicativa de “troca de experiências”. Como bem ressalta Resende (2006), Benjamin não estabelece exatamente um conceito do que seja a narrativa, mas afirma que a “verdadeira narrativa” está no cumprimento da função de “dar conselhos” que o narrador possui. Aconselhar implicaria, certamente, um “comunicar experiências”. Assim, ao se referir aos autores de romance modernos, Walter Benjamin acabou afirmando que informar sem trocar experiências não é narrar. Dessa forma, é possível dizer que a comunicação - a produção e circulação de sentidos<sup>2</sup> - faz parte do ato narrativo e é fundamental dentro de suas práticas.

Ao falar dessa burocratização que é responsável pela morte da narrativa - e ao vincular isso, de certa forma, ao excesso de informação no romance -, Benjamin está falando justamente da concepção que Gérard Genette (1976) constrói da narrativa. Para esse autor, a narrativa (literária) é “[...] a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem escrita” (GENETTE, 1976, p. 255). Em Genette, o conceito de narrativa encerra dois tipos de representação diferentes: a narração propriamente dita, que é constituída pela representação de ações e acontecimentos; e a *descrição*, que diz respeito à representação de personagens e objetos. Isso significa que “a narração propriamente dita” tem a ver com o relato de algo que se dá dentro das condições de tempo e espaço. Dizer algo sobre um evento ou uma ação implica contar uma história

propriamente, porque esse ato narrativo está considerando o tempo, os movimentos, os pontos de início e fim, os efeitos.

Descrição e “narração propriamente dita” seriam consideradas por Benjamin (1996) como informação, visto que são um simples relato sobre algo ou alguém. Como diz Genette (1976), ao contrário do discurso, “[...] a objetividade da narrativa se define pela ausência de toda referência ao narrador” (p. 269). Os acontecimentos, segundo o autor, parecem ser narrados por si mesmos. O cinema clássico, acreditava o crítico André Bazin (1991), operava dessa forma: as imagens devem contar o acontecimento por si mesmas. Como será visto mais adiante, essa idéia, além de ingênua, ignora que mesmo uma câmera em um tripé captando uma situação já é *uma forma* de dizer *algo*. E quando digo algo também estou dizendo o não-algo. A narrativa, portanto, é um discurso, apesar da distinção que faz Genette (1976). Ao colocar a narrativa como um ato de relatar um evento e/ou descrever um objeto/personagem, Genette (1976) contraria a idéia de Benjamin (1996) a respeito dessa prática, uma vez que é justamente ao excesso disso que em Genette pode ser chamado de *relatar*<sup>3</sup> e *descrever* que se deveria a morte da narrativa.

Os narradores modernos (seja no romance, seja no jornalismo), se pensarmos nessa perspectiva, não tendo a capacidade de “narrar verdadeiramente”, seriam meros relatores de fatos, burocratizadores dos dizeres sobre o mundo. A “verdadeira narrativa”, para Benjamin (1996), seria então perpassada pela experiência humana, o que é dizer dotada de sentidos subjetivos, algo que contraria o fazer jornalístico tradicional, construído sobre um compromisso com a objetividade. Segundo Franciscato (2005), uma das características do jornalismo é a de justamente “adotar como pressuposto a existência de *uma idéia* de verdade do real que pode ser apreendida em seus aspectos principais por meio de técnicas jornalísticas e transformada em relato noticioso” (p. 166, grifo meu). Segundo essa afirmação, a “verdade do real”, *cujas idéias pressupõe-se que exista*, é apreendida em um processo de neutralização do sujeito (para que o relato seja livre da impressão de discursividade) e de objetivação dos acontecimentos/pessoas. O que Benjamin, há mais de 70 anos, estaria a dizer-nos sobre o jornalismo, portanto?

### 3 O JORNALISMO COMO NARRATIVA

Se considerarmos que o jornalismo é “[...] uma reconstrução discursiva do mundo com base em um sentido de fidelidade entre o relato jornalístico e as ocorrências cotidianas” (FRANCISCATO, 2005, p. 167); ou que o jornalista “[...] interpreta o mundo e lhe dá forma” (VOGEL, 2005), é possível dizer que narrar o mundo é, em suma, uma

das principais tarefas do jornalismo, se não a principal. Também, a partir daqui, é possível compreender a narrativa como discurso - o que talvez também demonstre que a distinção de Genette (1976) não nos sirva para pensar o jornalismo.

Reconstruir discursivamente o mundo implica construir um outro mundo em um *texto*; e é esse texto que o jornalista oferece a seu interlocutor, e dentro do qual ele deixa marcas de si enquanto sujeito<sup>4</sup>. Esse discurso<sup>5</sup> sobre o mundo - que o sujeito jornalista constrói a partir de um ponto de vista único, moldado em suas experiências e sua posição - é uma narração do mundo.

A narrativa é o espaço onde a mediação é tornada possível e por meio da qual elas, as mediações, se dão, segundo Resende (2006). A dimensão de construção social da realidade, ou do mundo, que o jornalismo tem pode ser compreendida a partir de Adriano Rodrigues quando este afirma que o campo dos *media* atualiza uma narrativa fundadora e replica muitas pequenas narrativas daí derivadas, as quais (todas essas narrativas) são extensões do que se pode chamar de “imaginário<sup>6</sup> ancestral” (1984<sup>7</sup>, apud RESENDE, 2006, p. 162).

Uma vez que se tem a idéia de que a narrativa é vinculada somente aos textos ficcionais, ela parece ser separada da informação, como se a forma fosse separada do conteúdo. Com isso, se produz uma sensação de que o jornalismo do século XX deixou de trocar experiências, de comunicar, para simplesmente informar. Nas palavras de Fernando Resende (2006), “[...] para o discurso jornalístico, que opera segundo a verdade dos fatos, *o que interessa é o fato em si*. O como narrar esse fato [...] resume-se à utilização de uma técnica” (p. 170, grifo meu). “Moldar” a informação em uma “maneira de dizer”, que se torna tecnicizada pelas demandas modernas da produção do campo, tem sido a materialização dessa atrofiação da narrativa de que o autor fala. Apesar disso, considera ele, é possível pensar em uma outra narrativa não limitada por essas restrições do campo. Uma narrativa que evita explicar-se, como diria Benjamin (1996).

#### 4 A VERDADE, O REAL E O FICCIONAL NO JORNALISMO

Por trás da hiperoferta de informação que impossibilita uma verdadeira narrativa, está a busca pela objetividade e pela neutralidade, imperativos reconhecidos dentro do campo jornalístico. Aqui pode residir o maior problema a ser enfrentado pelo jornalista que quer narrar, ou que quer legitimar sua condição na narrativa. Para Vogel (2005), é possível que a ficção seja uma “característica intrínseca de todos os relatos” (p. 1). Aceitar tais concepções fere, como diz a autora, o “estatuto de veracidade” do jornalismo, assim como a possibilidade de experimentação da narrativa é capaz de gerar embaraços.

A hipótese deixada em aberto por Vogel é tomada aqui como mais que uma hipótese. Se assumirmos a possibilidade de um fazer jornalístico narrativo, e considerarmos que o jornalismo narra o mundo, construindo socialmente realidades; e uma vez que todos os relatos devem ser percebidos como produtos de uma subjetividade, ou melhor, de um sujeito que fala de um lugar e uma situação discursiva específicos e únicos, cada texto jornalístico será uma construção “particular” da realidade.

Ao recortar um fato do cotidiano, o jornalista está fazendo escolhas; ao narrar de determinada maneira determinados fatos, o jornalista está dando sempre uma versão particular da verdade. Se a ficção é um relato imaginativo, criado, ainda que baseado em uma realidade referencial, é possível dizer que a narrativa jornalística está tão próxima da ficção quanto está próxima da verdade, considerando que a verdade não é algo (plenamente) tangível. Aqui, “ficção” não deverá ser conceitualizada como criação irreal, mas como criação sobre o real, o que, a rigor, significaria dizer que toda narrativa jornalística produz relatos de “ficção”.

Há, como dirá ainda Vogel (2005), um horizonte tácito previamente estabelecido entre jornalista e leitor segundo o qual a narrativa que circula entre esses dois sujeitos deve ser pertinente e ter veracidade. Por isso se diz que a liberdade estética no ato de narrar é própria da ficção. A narrativa transforma todas as realidades, independente de serem “[...] verificáveis na realidade empírica [...]” ou terem sido construídas pela invenção (VOGEL, 2005, p. 3). “Não se trata [...] de confundir ficção com falsidade ou mentira, mas de perceber que todo relato [...] não prescinde de estratégias que são, afinal, estratégias da ficção” (VOGEL, 2005, p. 4). Essas estratégias são, em resumo, a narrativa: o estabelecimento de um contexto de onde fala um sujeito, um recorte sobre os fatos, um ponto de vista de onde se observa esses fatos e uma *forma de relatar* esses fatos.

O que faz com que o dizer jornalístico esteja o mais próximo possível da verdade dos fatos e que possa ser diferenciável da narrativa de ficção é um imperativo ético (VOGEL, 2005) que perpassa toda a prática no interior do campo. Não esqueçamos, no entanto, que essa ética - considerando que a ética é uma noção universal e que tenha sido absorvida pela tradição jornalística no que diz respeito à veracidade dos relatos - será flexionada levando-se em conta: imperativos morais (portanto pessoais); constrangimentos institucionais sobre o profissional; contextos históricos, e pontos de vista humanos. Se uma ética define que deva ser o jornalista tão fiel aos fatos quanto possível, o ponto de vista pode determinar as verdades possíveis dentro dos limites do sujeito; o contexto histórico pode limitar as noções de verdade, e

os imperativos morais podem produzir recortes sobre essa verdade. Assim, mesmo a ética não supera a intangibilidade da “verdade”. “[...] Todo discurso é propenso a escapar dos dados concretos da realidade, pois ele se volta para as estruturas de consciência de que dispomos para tentar dar conta desses dados”, diz Vogel (2005, p. 5) sobre os discursos jornalísticos. Esses discursos “[...] não refletem o real, mas, sim, têm efeito de real [...]” (Idem). Em se tratando de cinema, o que está representado é o real em si: “[...] numa imagem mecânica como é a cinematográfica, o referente coincide com a representação”, diz Rossini (2006, p. 240), o que produz essa ilusão a que se chama de efeito de real. Esse efeito produz no espectador a idéia de que aquilo que vê existe no real (AUMONT; MARIE, 2003).

Como afirma Resende (2006), essa busca pela verdade e pela imparcialidade no jornalismo produz apagamentos do jornalista enquanto sujeito narrador da narrativa que ele constrói: “Não há, na perspectiva da narrativa jornalística tradicional, alguém que conta a história” (p. 164). Quem seria, então, dentro da “verdadeira narrativa”, o sujeito que conta a história? Onde podemos enxergar isso no jornalismo?

## 5 O SUJEITO NA NARRATIVA

Se é possível reconhecer um narrador no jornalismo, alguém que conta a história, ele é, como já havia dito Benjamin (1996) com relação ao romance, um autor-narrador “*autoritário*” (RESENDE, 2006). A autoridade é imposta dentro da narrativa quando é possível perceber um sujeito que narra mas que ele está em uma instância superior em se considerando o nível da construção da narrativa. É como se, no meio de uma história infantil, uma mão (um olhar, uma voz) interferisse no curso dos acontecimentos: uma mão “divina”, ditatorial, que não é da mesma ordem daqueles sujeitos que ali se encontram. Se essa quebra entre instâncias narrativas desestabilizaria o romance, rompendo com a relação igualitária entre aqueles que são narrados e aqueles para quem a narrativa é dirigida, no jornalismo esse processo macula a necessária troca de experiências da “verdadeira narrativa”. E isso se dá quando, movido pelo “compromisso com a verdade” e pela obrigação de imparcialidade e objetividade, o jornalista (autor) adentra sua construção narrativa impondo justamente as regras de um jogo que só fazem sentido se o considerarmos como um autor no sentido autoritário do termo, ou seja, alguém que está (que se coloca) acima daqueles com quem compartilha as informações. Ao proporcionar/garantir neutralidade ao jornalista, essas regras do processo de produção impedem que o ele recorra a um recurso que sempre foi bem resolvido no nível das criações ficcionais da literatura, por exemplo. Há, nessas narrativas, um estabelecimento de papéis que é claro entre o *sujeito da enunciação*

(que é o autor da história) e o *sujeito do enunciado*, que pode ser encontrado no mesmo nível da narrativa, e não acima dela (como a mão/voz/olhar autoritária do autor que interfere na narrativa).<sup>8</sup>

O sujeito da enunciação é o sujeito do ato de enunciar, é quem produz a narrativa. O sujeito do enunciado é um sujeito criado dentro do enunciado, parte integrante de sua lógica e seus processos, e que é reconhecível no mesmo nível dos sujeitos dentro da narrativa. O primeiro é o autor, aquele a quem se pede um autógrafo no lançamento do livro; é o jornalista que recebe um pagamento no fim de cada mês. O segundo é o sujeito que diz “Era uma vez, em uma floresta muito distante...”. É ele quem se reporta ao leitor. É essa figura que permite, no discurso, um espaço dialógico, e é por isso que Benjamin (1996) e Resende (2006) falam em narrativas autoritárias: quando não se constrói, dentro da narrativa permitida ao campo jornalístico, um sujeito do enunciado, não há mediação possível, apenas um processo que *transmissão* vertical de informação.

É possível, como acena Fernando Resende (2006), construir uma narrativa que permita o diálogo. O autor compreende a falha do jornalismo na construção de uma narrativa como a que idealizava Benjamin para a literatura, já que os imperativos do campo exigem recursos que são os responsáveis pelas assim chamadas neutralidade, objetividade e veracidade. Essa negação do próprio campo em procurar alternativas a isso são responsáveis, diz o autor, pela manutenção da ilusão de que é possível encontrar a verdade. É aqui que Resende (2006) chega a um ponto interessante para pensarmos a narrativa em imagens. Ele fala de um narrador como “[...] um outro que vê [...]” (p. 176), que é exatamente a questão construída na enunciação cinematográfica. O autor está fazendo referência, é preciso dizer, a um relato escrito de um jornalista correspondente no conflito entre israelenses e palestinos. “Ele [o jornalista] é contundente e faz enxergar o que se passa. Não há qualquer preocupação com a questão da objetividade, por exemplo, e, no entanto, é difícil pensar em uma cena mais objetivamente descrita”, diz Resende (2006, p. 176). Como pensar essas relações quando o próprio relato já dá a ver, já mostra em imagens o evento como está ocorrendo?

## 6 O SUJEITO DO ENUNCIADO NAS IMAGENS

Considerando que o que foi dito até aqui estabelece uma espécie de contexto geral e caminho básico para que se possa inserir tal questão, passo, portanto, a pensar nesse sujeito que podemos encontrar no enunciado das imagens. É possível que esse ponto aflija o pensar sobre o cinema documental desde sempre: quando a própria narrativa já



é a imagem do evento em sua duração e movimentos, como pensar em um sujeito do enunciado? Para isso, é necessário considerar a imagem que se vê não como mais objetiva que a narrativa escrita de um jornalista. Pensemos o olhar enquadrante da câmera e os planos e movimentos que ela produz como equivalentes da escolha feita por um jornalista na hora de traduzir em palavras (faladas ou escritas) aquilo que viu. Como encontrar um sujeito do enunciado que nos possa conduzir pela experiência proposta pela narrativa?

A construção do jornalista-narrador que o jornalista-autor faz se dá, a partir do que já foi visto aqui, pois existe a necessidade de construção de um sujeito no interior do relato, que seja do mesmo nível dos sujeitos relatados, através de quem o leitor “enxerga” a experiência passada pelo relato. O jornalista-narrador (o sujeito do enunciado) tem um papel dentro da narrativa jornalística que é o de propiciar o diálogo. Ele é o olho humano através do qual o leitor experiencia a realidade. Esse sujeito é humanizado porque são humanas as personagens de quem ele fala e porque são humanos os sujeitos que o lêem. Interessa, aqui, perceber como esse sujeito se constitui na imagem do cinema.

Jost (1995) considera que nos relatos cinematográficos o narrador é um “grande imaginador”. Essa instância corresponde ao autor da obra literária (assim como ao jornalista empírico, autor de um relato). O grande imaginador, afirma também Milton José Pinto (1997), é um meganarrador que não pode ser confundido com o narrador que este autor chama de “personagem que narra”. Ele é o diretor/produtor/roteirista que constrói o relato em imagens. O narrador-personagem, ou seja, o sujeito do enunciado, é uma figura que “aparece”, no cinema clássico, como os velhos narradores de teatro: por meio de uma voz *em off* ou mesmo de sua figura humana, ele introduz a história que vai ser contada, apresenta ao espectador esse relato. Logo, porém, o cinema tradicional dá lugar a esse meganarrador, que é percebido como nada menos que as próprias imagens do filme (ignorando que o narrador-personagem seja uma imagem também, pensemos essa afirmação quando ela se refere aos acontecimentos que estão para serem narrados). Esse processo já estabelecido de se fazer cinema, de se contar histórias no cinema está muito próximo do próprio processo narrativo do jornalismo tradicional, uma vez que quem, na verdade, relata a história é um meganarrador. Aqui, no entanto, existe um conflito entre a possibilidade de realismo com que acena o cinema (mesmo o de ficção), pelo já mencionado poder do efeito de real e pela (ilusão de) objetividade da imagem, e o modo de narrar que também bebe da fonte da literatura.

Pinto (1997) não faz, no entanto, uma separação entre essa instância de

produção, que é o meganarrador, e o que ele chama, a partir de André Gaudreault, de *mostrador*, que corresponderia ao sujeito do enunciado no cinema. Há, sim, para ele, uma diferença entre ações: o meganarrador assume uma posição de “mostração” ao fazer circular afetos. “A mostração é usada para provocar adesões e rejeições, num processo de sedução” (PINTO, 1997, p. 191). Esse meganarrador acumula, para Pinto, as funções de mostrador fílmico e narrador fílmico. Nesse caso, o mostrador é quem concretamente faz a imagem, enquanto que o narrador é quem produz sentidos a partir das imagens inscritas na fita (porque é ele quem faz a montagem, que é uma ação de produção de sentidos sobre o que se considera imagem objetiva - a filmagem). O que isso nos diz é que não há, nesse processo e nesse cinema, a construção propriamente de um sujeito do enunciado no sentido que foi trabalhado até aqui. Na encenação do relato, conforme o que diz Jost (1995), o narrador é apagado. Mostrar, nesse sentido, apaga a instância narrativa humanizada. Afirmar tais coisas seria considerar, no entanto, que o cinema, assim como o jornalismo tradicional, não produz seus sujeitos do enunciado que sejam capazes de fazer todo o processo de narração, e não apenas a introdução de uma história.

Se por um lado esse sujeito-narrador teatralizado - que no cinema é responsável pelas narrações em *off*, pela apresentação do filme -, destaca a presença dessa figura; por outro, a torna menor quando a tira de cena para que então a mostração proceda e as “imagens falem por si”. Há uma instância possível no cinema a que possamos chamar de sujeito do enunciado, sem que ela seja o narrador típico do teatro ou sem que esta instância seja esmagada pela mostração? A hipótese com que trabalho aqui é que haja essa instância, e que ela esteja a meio caminho entre o teatralizado-porém-humano narrador-personagem e a tecnicidade da câmera, que faz o trabalho de mostração atribuído ao meganarrador. No cinema documentário e em alguns filmes não tradicionais de ficção, essa instância narradora existe e pode ser chamada de *sujeito-da-câmera*. Embora Jost (1995) ainda assim a chame de meganarrador ou grande imaginador<sup>9</sup>, é na concepção de outros autores que podemos compreendê-la não mais como a figura de um narrador autoritário, um autor, mas como a construção de sujeito que se faz na enunciação e que serve de mediação entre o relato e o leitor/espectador. Ele é o “narrador implícito” de Jost, o “narrador invisível” de Ropars-Wuilleumier, ou, propriamente, o “enunciador” de Casetti ou de Gardies (JOST, 1995). Trabalho com *sujeito-da-câmera*, com base em Bill Nichols (1997), Vivian Sobchack (2004) e Fernão Ramos (2004), pois a mim interessa falar, neste trabalho, do sujeito do enunciado como constituído nos filmes de ficção não tradicionais ou nos próprios documentais (embora esses autores tratem o conceito apenas dentro da

produção documentária).

Esse sujeito aparece em filmes como *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), *Caché* (Michael Haneke, 2005) ou *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) - nestes casos, *forjado*, pois são filmes de ficção -; e *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999) ou *Estamira* (Marcos Prado, 2006) - e nestes casos, “reais”, pois trata-se de filmes documentais. Ambos os tipos de sujeitos do enunciado, nomeados aqui de sujeitos-da-câmera (os forjados e os “reais”), são estratégias formais usadas no cinema com o objetivo de plantar dentro do filme um narrador que conduz o olhar do espectador pela experiência narrada. O primeiro tipo, no entanto, é uma criação assumida pela instância de produção (o/s autor/es) para concretizar essa figura no interior da narrativa, é construído por uma “imitação”<sup>10</sup> das marcas típicas dos documentários (que são marcas que dão a ver a operação de uma câmera que medeia a visão, como quando o “REC”, de “recording/gravando”, aparece no canto da tela; enquanto no segundo caso o sujeito-da-câmera é manifesto, marcado nas imagens pelo próprio processo de registro (a imagem treme, perde o foco, etc.). “Essa testemunha invisível seria - grosseiramente falando [...] - o fotógrafo que ‘registra’ a cena, além de todo o pessoal técnico que fabrica o filme”, diz Arlindo Machado (2007, p. 10).

O sujeito-da-câmera é o olho que agencia o plano, diz ainda Machado (2007). No documental, ou quando esse sujeito é forjado no ficcional para parecer o “registrador documental”, a câmera funciona como o olho do documentarista. O que a câmera mostra e a maneira com que mostra é a materialização imagética de uma pessoa; ela possibilita um relato em primeira pessoa. Ela “diz”: “Eu, documentarista, estive lá”. Ela é a mediação que se marca nas imagens como o sujeito do enunciado, e é ela quem cede os olhos do documentarista ao espectador, para que este possa olhar também, para que possa “experimentar a experiência” relatada pelo documentarista. Quando diz “você está vendo o que eu vejo”, a câmera documental estabelece uma nova forma de relação entre os sujeitos do discurso (o sujeito do enunciado e o sujeito que “lê” esse enunciado), pois promove a troca de experiências entre eles ou, ainda, porque coloca o espectador no centro de sua experiência como testemunha dos fatos.

Quando a câmera produz efeitos que marcam nas imagens a presença de um indivíduo que a opera (o tremor, o foco perdido), ela acaba garantindo uma veracidade ao espectador que não o coloca em lugar de ver os eventos se narrarem por si mesmos. O espectador não encontra, neste último tipo de narração (a da cinematografia clássica), um sujeito com o qual dialogar. Garantindo “[...] a autenticidade do seu próprio ato de transmissão [...]” (FECHINE, 2006, p. 145), o sujeito-da-câmera e suas

marcas no filme reiteram sua busca pela verdade, mas também constroem a mediação entre um sujeito do enunciado e o espectador.

[...] a incorporação de erros, de imprevistos e até de problemas técnicos, que em outros gêneros seriam inaceitáveis, são interpretados antes [...] como marcas de fidedignidade da transmissão e do que é transmitido. [...] essas marcas [...] *instauram um efeito de acesso imediato, direto e genuíno aos fatos*. Instaura-se assim uma promessa de autenticidade [...] (FECHINE, 2006, p. 145, grifo meu)

O peso do testemunho, como afirma Susan Sontag (2003), está nessas marcas, que revelam um registro que parece ser o registro sem manipulação, pois aproximam-se dos registros de foto e cinejornalistas.

Embora não seja considerado como tal, podemos pensar um tipo de documentário como um tipo de jornalismo, considerando que aquele também opera buscando uma verdade e propondo uma troca de experiências. É um jornalismo que faz circular, em imagens, uma narrativa do mundo, e o faz através de um sujeito do enunciado. Esse sujeito, que é ausente, como afirma Machado (2007), existe no filme como lacuna, “[...] para que o espectador ocupe o seu lugar” (MACHADO, 2007, p. 20), e o faz com o propósito de “[...] colocar o espectador no centro de seu processo de significação” (Idem). Somente encontrando esse sujeito dentro do enunciado é possível ao leitor/espectador tomar parte na experiência relatada. É esse sujeito que falta na construção narrativa autoritária do jornalismo tradicional - sejam quais foram os motivos para isso - e que pode ser encontrado em vários relatos pós-modernos (como o *narrador-jornalista* proposto por Silviano Santiago que Resende cita<sup>11</sup>). Esse sujeito é quem pega o leitor/espectador pela mão e a ele oferece um lugar em seu relato, em sua própria experiência; torna-se aberto ao diálogo e a um tipo de comunicação que se dá entre sujeitos de mesmo nível.

Um exemplo é o que vemos no documentário brasileiro, *Ônibus 174*, 2002, de José Padilha. Nos minutos finais do filme, há uma construção interessante de sentidos que diz respeito ao narrar em imagens. Essa construção não foi possível à época da transmissão ao vivo do seqüestro, feita por várias redes de televisão, mas feita pelo documentarista (sem, portanto, a pressão dos imperativos do campo jornalístico, como o tempo, por exemplo). Trata-se do momento crucial em que Sandro do Nascimento, o assaltante, sai do ônibus, segurando Geísa Gonçalves como escudo, e apontando para a cabeça da moça um revólver. Cercado por curiosos, jornalistas e principalmente policiais do Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro (o BOPE, de policiamento tático), Sandro desce do veículo quando, em uma fração de

segundo, é abordado de surpresa por um dos atiradores de elite da PM. Uma versão superficial diria que Sandro foi atingido pelo atirador e rendido depois de, por reflexo, disparar várias vezes contra a refém. Essa foi a versão que circulou logo após o término do seqüestro, reiterada pela dúbia informação permitida pela extrema rapidez do acontecimento e pela falta de nitidez ou clareza das imagens. No documentário, José Padilha mostra, montando em seqüência imagens de vários ângulos, que não só o tiro do PM dirigido ao seqüestrador não o atingiu como foi responsável pela morte da refém. Em câmera lenta, Padilha conta de outras e variadas formas aquilo que a imprensa havia contado anos antes, na transmissão ao vivo dos telejornais. Sem palavras, mas com imagens, ele diz que, no fim das contas, quem matou a moça foi a polícia. Essa imagem não diz apenas uma coisa. Como dirá Jost (1995), vários enunciados encontram-se em uma imagem: os policiais foram incompetentes, os policiais mataram a vítima; Sandro não matou a vítima e, finalmente, a imprensa divulgou uma versão errada do caso.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caso de Sandro do Nascimento e do ônibus 174 fazem pensar naquilo que foi tratado neste artigo. Como as narrativas fazem circular as realidades? Como os sujeitos se constituem dentro das narrativas? Como o jornalismo narra? Pelo exemplo dado aqui do documentário de Padilha, e pelo que foi dito a respeito dessas questões neste trabalho, é possível encontrar algumas respostas, mas que apontam, talvez, para outras questões. O que é importante dizer é que, ao narrar, o jornalismo faz descer de um pedestal de autoridade o autor e, no nível de seus interlocutores, pela figura do sujeito do enunciado, pegar leitores/espectadores pela mão e oferecer-lhes um lugar na experiência que narra. Como o faz Padilha quando cede seus olhos e percepção e diz: “Vou te *mostrar* como foi que isto aconteceu”. Embora neste texto apenas abordadas rapidamente, em função do espaço, considero que as questões que envolvem o narrar cinematográfico documental e o fazer jornalístico podem nos dizer muito mais sobre essa instância a que chamamos de sujeito do enunciado. Também nos permite refletir sobre que sentidos o fazer enunciativo pode produzir ao construir esse sujeito dentro dos enunciados. De todas as possibilidades de significação, as que têm implicações éticas são as que mais me interessam e o estudo de seu funcionamento já faz parte de minha pesquisa de tese de doutorado, em andamento.

**The subject in the enunciate's interior and the narrations on the world: a problematization on the journalistic and imagetive narratives**

**ABSTRACT**

In the 20th. century 30's, Walter Benjamin affirmed that, with the appearance of the modern romance, the narrative died. Fernando Resende, in 2006, affirms the possibility of thinking about journalist as a post-modern narrator, bringing Benjamin's affirmation to the journalistic doing. In this article I propose a discussion on journalistic narrative from these two bases, making a reflection on the subject in the interior of the enunciate and starting a problematization on this subject in the non-fiction film.

**Keywords:** Subject. Enunciate. Subject-narrator.

**El sujeto en el enunciado y la narración del mundo:  
Problematizando las narrativas periodísticas y imagéticas**

**RESUMEN**

En la década de 30 del siglo XX, Walter Benjamin afirmó que, con la aparición del romance moderno, la narrativa se murió. Fernando Resende, en 2006, afirma la posibilidad de pensar en el periodista como narrador post-moderno, trayendo la afirmación de Benjamin al hacer periodístico. En este artículo propongo una discusión sobre la narrativa periodística de estas dos bases, haciendo una reflexión sobre el sujeto en el interior del enunciado y comenzando una problematización sobre este sujeto en la película de no-ficción.

**Palabras claves:** Sujeto-del-Enunciado. Sujeto-narrador.

**REFERÊNCIAS**

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- BAZIN, André. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENETTI, Marcia. Análise do Discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Marcia. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 107-122.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BOWDEN, Mark. Introdução. In: TREGASKIS, Richard. **Diário de Guadalcanal**. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006, p. 7-13. (Coleção Jornalismo de Guerra).
- FECHINE, Yvana. Tendências, usos e efeitos da transmissão direta no telejornal. In: DUARTE, Elisabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (Orgs.) **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 139-154.
- FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A Fabricação do presente: como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.
- GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 255-274.

JOST, François. Cine y relato. In: GAUDREAU, André; JOST, François. **El relato cinematográfico: cine e narratologia**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995, p. 25-45.

LAGO, Claudia; BENETTI, Marcia. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

MAINGUENAU, Dominique. Discurso, enunciado, texto. In: \_\_\_\_\_. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2004, p. 51-57.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidade: cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona: Paidós, 1997.

PADILHA, José. **Ônibus 174**. [Filme]. Produção de José Padilha e Marcos Prado, direção de José Padilha. Brasil, 2002, DVD, 133min. Documentário. Som. Color.

PENKALA, Ana Paula. Cidade de Deus e o olhar documental: Estratégias formais para a denúncia da violência. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE A ESCOLA LATINO-AMERICANA DE COMUNICAÇÃO, 9, 2007, Pelotas, RS. [Anais...]. Pelotas, RS: Universidade Católica de Pelotas, maio. 2007.

PINTO, Milton José. Marcas de enunciação em imagens. **ECO/Publicação da Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 181-206, 1992.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2004. V. 2, p. 159-226.

RESENDE, Fernando. O Jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador-jornalista. In: LEMOS, André; BERGER, Christa; BARBOSA, Marialva (Orgs.) **Narrativas midiáticas contemporâneas**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **O Campo dos media - discursividade, narratividade, máquinas**. Lisboa: A regra do jogo, 1984.

ROSSINI, Miriam de Souza. O gênero documentário no cinema e na TV. In: DUARTE, Elisabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (Orgs.) **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006, p. 237-250.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2004. V.1, p. 127-157.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VOGEL, Daisi. A ficção do relato jornalístico. **Caligrama - Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia**, v. 1, n. 3, set.-dez. 2005. Disponível em: <[http://www.eca.usp.br/caligrama/n\\_3/DaiseVogel.pdf](http://www.eca.usp.br/caligrama/n_3/DaiseVogel.pdf)>. Acesso em: 22 set. 2007.

---

<sup>1</sup> É importante dizer, neste momento, que “narrativa” aqui diz respeito tanto ao fazer narrativo e o uso do aparato (portanto formal) usado por um indivíduo para contar uma história (imagens, sons, cartazes, poesia, pintura) como também ao próprio “produto final” (se é que se pode falar em algo acabado) derivado desse fazer.

---

<sup>2</sup> Elementos que são conferidos ao jornalismo especificamente em BENETTI, Marcia. *Análise do Discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos*. In: LAGO, Claudia; BENETTI, Marcia. *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 107-122.

<sup>3</sup> Uso “relatar” aqui como um sinônimo para contar um evento “objetivamente” (embora a objetividade deva ser questionada em qualquer relato humano). O termo também é usado comumente para falar sobre histórias de vida e relatos de experiências, mas não é esse o caso neste trabalho.

<sup>4</sup> isso, ver LAGO, Claudia; BENETTI, Marcia. *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 116.

<sup>5</sup> Entendo discurso como texto, enunciado. Como uma organização (imagética, verbal, etc.) plena de sentidos, situada dentro de um contexto sócio-histórico, construída por um sujeito e dirigida a outro. Sobre isso ver MAINGUENAU, Dominique. *Discurso, enunciado, texto*. In: \_\_\_\_\_. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2004. p. 51-57.

<sup>6</sup> Entenda-se, aqui, imaginário como “um saber” da ordem do coletivo a respeito de dado tema ou objeto compartilhado por essa coletividade em determinado espaço temporal. Imaginário é, a rigor, a “imagem” (e os sentidos a partir disso) que um grupo social faz de determinada coisa.

<sup>7</sup> RODRIGUES, Adriano Duarte. *O campo dos media - discursividade, narratividade, máquinas*. Lisboa: A regra do jogo, 1984.

<sup>8</sup> Cf. RESENDE, 2006.

<sup>9</sup> A partir de Laffay (JOST, 1995, p. 34).

<sup>10</sup> Sobre essa imitação, ou “fingimento”, ver PENKALA, Ana Paula. *Cidade de Deus e o olhar documental: Estratégias formais para a denúncia da violência*. XI Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação (Cátedra UNESCO de Comunicação), na Universidade Católica de Pelotas, Pelotas/RS, mai. 2007.

<sup>11</sup> Cf. RESENDE, 2006, p. 178.