

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ - UFPI
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO - PRPG
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO - CCE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO - PPGCOM
LINHA DE PESQUISA: PROCESSOS E PRÁTICAS EM JORNALISMO

EDISON MINEIRO DE ARAÚJO JÚNIOR

**AS NARRATIVAS JORNALÍSTICAS SOBRE AS MANIFESTAÇÕES
CULTURAIS NA DITADURA CIVIL-MILITAR: UMA ANÁLISE DE
IMPRESSOS DO PIAUÍ**

TERESINA (PI) - 2019

EDISON MINEIRO DE ARAÚJO JÚNIOR

**AS NARRATIVAS JORNALÍSTICAS SOBRE AS MANIFESTAÇÕES
CULTURAIS NA DITADURA CIVIL-MILITAR: UMA ANÁLISE DE
IMPRESSOS DO PIAUÍ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Mestrado) da Universidade Federal do Piauí como requisito para a obtenção do título de mestre em Comunicação.

Linha de Pesquisa: Processos e Práticas em Jornalismo

Orientadora: Profa. Dra. Ana Regina Barros Rêgo Leal

EDISON MINEIRO DE ARAÚJO JÚNIOR

AS NARRATIVAS JORNALISTICAS SOBRE AS MANIFESTAÇÕES
CULTURAIS NA DITADURA CIVIL-MILITAR: UMA ANÁLISE DE
IMPRESSOS DO PIAUÍ

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
da Universidade Federal do Piauí, em
cumprimento às exigências para obtenção do
título de Mestre em Comunicação


PROFA. DRA. ANA REGINA BARROS REGO LEAL
Presidente


PROF. DR. CARLOS ALBERTO DE CARVALHO
Examinador


PROF. DR. GUSTAVO FORTES SAID
Examinador

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Serviço de Processamento Técnico

A663n Araújo Júnior, Edison Mineiro de.
As narrativas jornalísticas sobre as manifestações culturais
na Ditadura Civil-Militar : uma análise de impressos do Piauí /
Edison Mineiro de Araújo Júnior. – 2019.
140 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade
Federal do Piauí, Teresina, 2019.
“Orientadora: Profa. Dra. Ana Regina Barros Rêgo Leal”.

1. Jornalismo Cultural. 2. Narrativa. 3. Ditadura Civil-
Militar. 4. Piauí. I. Título.

CDD 070

Resumo

O presente trabalho tem por intuito compreender as narrativas jornalísticas sobre as manifestações da cultura veiculadas por impressos do Piauí durante a ditadura civil-militar. A partir disso, se pode citar os objetivos específicos desta pesquisa: identificar a presença da cultura popular local e nacional nas narrativas dos periódicos piauienses; analisar nas publicações da grande imprensa a discussão das práticas culturais de patriotismo e civismo; e observar a veiculação da cultura de resistência nas narrativas dos impressos alternativos piauienses. Nesse sentido, o trabalho inicia com a contextualização das ações de truculências do então regime vigente desde o golpe de 1964, considerando os aparatos estatais utilizados para a manutenção do poder, além de cercear as produções individuais e corroborar com um convencimento social a favor do governo. Ainda que houvesse restrições, a população encontrou formas de demonstrar a insatisfação, por meio dos movimentos culturais, imprensa alternativa e etc, sobretudo, nos anos de “chumbo” entre 1967 e 1974. Além de compreender o regime vigente e as práticas de jornalismo cultural da época, se discute o conceito de narrativa a partir de Paul Ricoeur (2010), com o objetivo de compreender o processo de produção de narrativas e a relação com a temporalidade e existência humana. Mesmo que o filósofo francês tenha desenvolvido seus estudos para a narrativa historiográfica e ficcional, é possível deslocar o debate para o âmbito da comunicação e jornalismo. Com o intuito de atender os objetivos propostos, a pesquisa tem como abordagem a metodologia qualitativa e como guia analítico, o círculo hermenêutico de Ricoeur. O objeto empírico é composto por 10 narrativas do *Jornal O Dia* e 05 dos suplementos de caráter alternativo, *A Hora Fatal* e *O Estado Interessante* veiculados entre os anos de 1970 e 1972. Após o processo interpretativo das narrativas, fica evidente que a grande imprensa corroborou com o regime através da veiculação da cultura cívica, patriotismo e cultura popular, enquanto os suplementos alternativos concederam espaço para cultura de resistência e cultura popular, assim como em ambos objetos de análise, há uma rejeição com as produções provenientes da cultura de massa.

Palavras-chave: Narrativa; Ditadura Civil-Militar; Jornalismo Cultural; Piauí.

Abstract

The present work is intended to understand the journalistic narratives about the manifestations of the culture conveyed by Piauí printed during the civil-military dictatorship. From this, one can cite the specific objectives of this research: to identify the presence of local and national popular culture in the narratives of the Piauí periodicals; to analyze in the publications of the great press the discussion of the cultural practices of patriotism and civism; and to observe the propagation of the culture of resistance in the narratives of the Piauí's alternative forms. In this sense, the work begins with the contextualization of the truculence actions of the then regime in force since the coup of 1964, considering the state apparatus used to maintain power, in addition to curtailing individual productions and corroborating with a social conviction in favor of the government. Although there were restrictions, the population found ways to demonstrate dissatisfaction, through cultural movements, alternative press and etc., especially in the years of "lead" between 1967 and 1974. In addition to understanding the current regime and practices of cultural journalism of the time, discusses the concept of narrative from Paul Ricoeur (2010), with the objective of understanding the process of narrative production and the relationship with temporality and human existence. Even though the french philosopher has developed his studies for the historiographical and fictional narrative, it is possible to shift the debate to the scope of communication and journalism. In order to meet the proposed objectives, the research has as its approach the qualitative methodology and as an analytical guide, the hermeneutic circle of Ricoeur. The empirical object is composed of 10 narratives of the newspaper *O Dia* and 05 of the supplements of alternative character, *A Hora Fatal* and *O Estado Interessante* transmitted between the years of 1970 and 1972. After the interpretative process of the narratives, it is evident that the great press corroborated with the regime through the spread of civic culture, patriotism and popular culture, while alternative supplements have granted space for culture of resistance and popular culture, as in both objects of analysis, there is a rejection with productions from mass culture.

Key words: Narrative; Civil-Military Dictatorship; Cultural Journalism; Piauí.

*“Ad allacciarsi le scarpe
E ripartire da zero
A ricordare che niente e nessuno
Può rubarti il futuro
È importante
Tu sei importante
Fatti sentire
Sei importante, tu
Sei importante”
- Laura Pausini*

Agradecimentos

Ter a oportunidade de iniciar um curso de mestrado foi a realização de um sonho para mim. Ainda na metade da minha graduação em jornalismo pela UFPI, ingressei no Núcleo de Pesquisa em Jornalismo e Comunicação (NUJOC) e desde então me apaixonei pela pesquisa. Cada aprendizado, artigo publicado e lugares que pude conhecer, por meio da pesquisa, foram bênçãos para mim. Momentos de muita alegria! Espero que a vinha me proporcione dar continuidade a esses projetos, que eu possa aprender cada vez mais e conseguir superar barreiras.

Agradeço primeiramente à Deus, pela força, e nos meus momentos mais frágeis e de ansiedade, ser a minha principal força para nunca desistir. À minha mãe Cleia, que para mim é o meu maior ídolo. Obrigado por sempre estar ao meu lado em distintas situações, pelo apoio e amor incondicional.

À minha avó materna Francisca, um exemplo de fibra, e honra da nossa raiz italiana.

À família COORDCOM-UFPI, local que pude estar durante 3 anos e meio, sobretudo a Alyne Ramos e Nayana Duarte. Amo muito vocês, obrigado por estarem comigo sempre!

À minha turma de mestrado, tive muita sorte de conhecer pessoas tão lindas durante esses dois anos. Parece pouco tempo, mas conseguimos enfrentar bastante coisas juntos sempre de mãos dadas. Vai dar certo, minha gente!

Às minhas duas turmas na graduação durante os semestres os dois semestres de 2018 em que tive a grande oportunidade de ministrar a disciplina de História da Imprensa II (Piauí). Entrar em uma sala de aula como professor, era um desafio para mim, mas ao mesmo tempo, tinha o desejo em atuar do lado oposto em que sempre estive. Ao longo de 1 ano, pude compartilhar experiências, preparar aulas e, sobretudo, aprender muito com os meninos. O meu sentimento de gratidão e a vontade de em breve ter o contato com novas turmas.

Obrigado também à família NUJOC, em especial à Profa. Dra. Ana Regina Rêgo por ter me acolhido ao longo destes meus cinco anos de grupo de pesquisa. A primeira pessoa que me acompanhou desde a iniciação científica, passando por todos momentos até chegar no mestrado. Agradeço à paciência, seriedade e profissionalismo que conduz o trabalho. Gratidão também a Thamyres Sousa e Thalyta Arraes pelos conselhos e por sempre me ouvirem quando precisava.

Por último quero agradecer aos meus amores que a vida ou a UFPI me proporcionou: Alyne Lopes, Ionara Camila, André Fellype, Germanno Marques, Yldiane Araújo, Lucas Pessoa (irmão que a vida me deu), Ítalo Rennan, Johonys Sousa, Victor Lages, entre outros.

Muito obrigado pelas palavras de incentivo, pelos bons momentos compartilhados e por sempre me receberem em bons ou maus momentos. Amo vocês de todo o coração!

Lista de Figuras

Figura 01	34
Figura 02	47
Figura 03	88
Figura 04	92
Figura 05	96
Figura 06	99
Figura 07	101
Figura 08	103
Figura 09	106
Figura 10	108
Figura 11	113
Figura 12	115
Figura 13	118
Figura 14	121
Figura 15	124
Figura 16.	126

Lista de Quadros

Quadro 01 – Amostra de jornais selecionados	85
---	----

Sumário

1. Introdução	13
2. O Contexto da Ditadura Civil-Militar.....	18
2.1 O golpe de 1964 e a orquestração midiática	19
2.2 As movimentações políticas e culturais	24
2.3 O surgimento do Jornalismo Alternativo	30
3. Jornalismo Cultural: histórico e contexto na ditadura.....	37
4. O percurso da narrativa	49
4.1 A narrativa e o círculo hermenêutico.....	56
4.2. As contribuições para a narrativa historiográfica e ficcional.....	65
4.3. A narrativa jornalística.....	70
5. As narrativas jornalísticas sobre as manifestações da cultura na ditadura civil-militar no Piauí.....	78
5.1. Estruturação da amostra.....	84
5.2. As narrativas da cultura em O Dia.....	85
5.3. As narrativas da cultura em A Hora Fatal e O Estado Interessante.....	110
5.4. As narrativas da cultura no jornal O Dia versus A Hora Fatal e O Estado Interessante	129
Considerações finais.....	131
Referências	135

1. Introdução

A partir de Paul Ricoeur (2010), o sentido de um texto é determinado no jogo interno de dependências estruturais e nos vínculos estabelecidos fora dele. Nessa concepção, o sentido de uma narrativa jornalística é composto por mecanismos internos e textuais, como escolhas lexicais, a textualidade, clareza e entendimento uniforme do texto. Dentre os aspectos externos, se ressalta a construção subjetividade de um jornalista, o meio de veiculação, o contexto social e temporal, além da interpretação de um leitor. Assim, avaliando na ótica do regime militar brasileiro, houve construções no jornalismo que tinham o intuito de manter o poder vigente ou, o oposto, demonstrar a insatisfação popular daquela época.

Ainda nessa perspectiva, a configuração atuaria como uma ponte que vai do jornalista para leitor ou espectador e, então, tornando-o apto para continuar a história. A compreensão da ação narrada depende da competência discursiva para ser assimilada. “Compreender a história é compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve finalmente ser aceitável, como congruente com os episódios reunidos” (RICOEUR, 2010a, p. 105).

Considerando a conjuntura desenvolvida ao longo da ditadura civil-militar no Brasil, o presente trabalho pretende responder a seguinte indagação central: como as narrativas jornalísticas retrataram as manifestações da cultura em impressos do Piauí durante a ditadura militar? Assim como as demais perguntas: A cultura popular local e nacional tinha espaço nos periódicos piauienses? De que maneira se percebe a discussão dos movimentos culturais de patriotismo e civismo a favor do regime vigente no impresso de referência? De que modo os jornais alternativos piauienses atuaram na veiculação de manifestações da cultura?

Com isso, o trabalho parte da hipótese principal de que: as narrativas jornalísticas veiculadas na imprensa piauiense contribuíram com a construção simbólica que concedia suporte à manutenção do regime militar. Assim, os jornais piauienses ao noticiar assuntos acerca de manifestações culturais, destacavam as temáticas priorizadas pelo Governo e traziam a ótica do poder. Assim como as hipóteses secundárias: os grandes jornais piauienses que recebiam subsídios do governo e destinavam espaços significativos às publicidades, concediam maior número de publicações ao enaltecimento do governo, por meio do incentivo de uma cultura do patriotismo e civismo; ainda influenciada por uma lógica de ufanismo na ditadura, a grande imprensa disponibilizava um maior número de publicações sobre a cultura popular local e nacional; e apesar da irregularidade com as veiculações e efemeridade na produção, os jornais

alternativos resultaram em amplos espaços para a divulgação da cultura popular local e movimentos culturais de resistência.

Deste modo, o objetivo geral da pesquisa é compreender as narrativas jornalísticas sobre as manifestações da cultura veiculadas por impressos do Piauí durante a ditadura civil-militar. A partir daí aparecem os objetivos específicos: identificar a presença da cultura popular local e nacional nas narrativas dos periódicos piauienses; analisar nas publicações da grande imprensa a discussão das práticas culturais de patriotismo e civismo; e observar a veiculação da cultura de resistência nas narrativas dos impressos alternativos piauienses.

Apresentados as questões e objetivos norteadores desta pesquisa, inicialmente partimos com uma análise contextual do período, sobressaltando valores políticos e culturais. Com um regime que teve duração de 21 anos com o cerceamento da liberdade de imprensa, das produções artísticas e culturais e dos direitos civis, é preciso destacar que a ação de censura não se deu de modo uniforme, além da presença de variantes internas e externas que auxiliaram na manutenção do poder ou na sua contestação.

Segundo Rêgo (2016, p. 38), a mídia e o jornalismo tiveram importante papel no desenrolar de acontecimentos que conduziu o país a ser governado pela força militar, deflagrando um estabelecimento político que perduraria até os anos de 1980. As medidas arbitrárias deste período terminaram por limitar a liberdade de expressão, coibindo as manifestações políticas e culturais, além de direcionar a opinião do povo brasileiro para um consenso forjado em torno de como se deveria pensar o país.

Neste cenário, o Governo estimula o desenvolvimento de políticas culturais que enalteçam o regime, desde propagandas institucionais veiculadas nos meios de comunicação, a interferência na produção artística como a produção musical “Pra Frente Brasil” de autoria de Miguel Gustavo em ocasião da Copa do Mundo no México em 1970, até a educação no ensino básico para jovens e crianças.

Apesar da cooptação da grande mídia com outros setores civis durante o golpe de 1964, ao longo do regime demonstrou alguns suspiros de insatisfação às custas de prisões de jornalistas, apreensão de material jornalístico ou depredação das redações. De acordo com Molica (2008) em um livro que lista matérias que denunciam as práticas do então regime, demonstra que a imprensa não esteve totalmente apoiando a ditadura. Como exemplo da matéria sobre a morte do jornalista Vladimir Herzog, em 1975, em que o jornal mensal alternativo *Ex-coloca* a causa como assassinato e não como suicídio, fator apresentado naquele período.

Falando sobre imprensa alternativa, há uma parte dedicada em tratar acerca da prática, definição e principais membros. O jornalismo alternativo consistiu em um espaço para a

população insatisfeita com a época, sobretudo jovens. Ao trazer um conteúdo cultural com a divulgação de discos, artistas, filmes e livros, os alternativos se propõe a contestar tudo aquilo considerado hegemônico pela sociedade, além de propor em valorizar a regionalidade e desconstruir padrões.

Nesse sentido, o aparecimento de movimentos sociais e culturais contestadores do regime acontecem, sobretudo entre os anos de 1964 e 1968, devido a relativa liberdade de expressão para a oposição. Antecedendo a constituição de 1968, o Ato Institucional Nº 5, floresceu importantes movimentos como a *poesia* e *cinema marginal*, *cinema novo*, o espetáculo teatral *Opinião*, entre outros.

De acordo com Napolitano (2017, p. 48), a cultura desempenhou uma tarefa importante na configuração de uma identidade de oposição ao regime militar, sobretudo entre os jovens da classe média escolarizada. Se o campo cultural já correspondia para a esquerda antes do golpe, como comprovam as trajetórias históricas do Centro Popular de Cultura da UNE ou o Movimento de Cultura Popular de Recife, depois do golpe o campo cultural continuou a ser um destaque de rearticulação de forças e elaboração de identidades políticas. Dito isto, as experiências e lutas culturais promovidas nos quatro primeiros anos do regime terminaram por forjar um conjunto de categorias e padrões de análise histórica cujas implicações ultrapassam a esfera cultural.

Com a construção da conjuntura política e cultural da época, o próximo capítulo tem como foco suscitar uma discussão teórica e histórica acerca do jornalismo cultural. A prática jornalística se detém em noticiar temas vinculados às estéticas artísticas e culturais, como também de provocar o leitor com reflexões críticas de movimentos que assolam determinadas temporalidades. Com base nisso, o jornalismo cultural de referência sofreu dificuldades durante a ditadura-militar, proporcionando a abertura de brechas que foram preenchidas pelo jornalismo alternativo de cultura ao veicular os movimentos culturais de resistência. Dito isto, as práticas não devem ser julgadas como antagônicas, logo que teve presença de jornalismo cultural no jornalismo alternativo. No Piauí, a atividade começa a receber importância com a criação dos suplementos na década de 1970 pelo jornal *O Dia*, com o *Jornal de Domingo*, *Caderno D*, *Domincultura*, entre outras denominações.

O próximo capítulo tem teor teórico e se debruça em discutir sobre narrativas, a partir do conceito de Paul Ricoeur (2010). Inicialmente são apresentadas as bases temporais utilizadas pelo filósofo francês para iniciar a discussão sobre narrativas. O autor considera o tempo em *Santo Agostinho*, no livro *Confissões*, ao expor uma concepção de um tempo interno, ou seja, o tempo da alma. A outra concepção utilizada se trata do tempo cosmológico de Aristóteles,

apresentado em *A Poética*. Segundo Dalmonte (2010, p. 331), o fato de Ricoeur cruzar concepções diferentes sobre o tempo, utilizando Santo Agostinho e Aristóteles, tem por objetivo ampliar a noção de temporalidade no seio da narrativa, passando pelo presente, passado e projeções do porvir. “O que interessa, neste sentido, é a transitoriedade do tempo: o passado como presente que se esgota; o futuro como a projeção que se faz a partir do aqui e agora do instante atual, cabendo ao presente a posição central entre passado e futuro” (DALMONTE, 2010, p. 332).

A partir disso, tem-se por narrativa como uma forma que organiza a confusa experiência humana. A narrativa traz a concordância onde só haveria a discordância. Nesse sentido, apresenta-se o círculo hermenêutico que tem início na *mímesis I*, a prefiguração por parte de um autor, que configura o chamado “mundo do texto” na *mímesis II*, e por fim um leitor ao interpretar a narrativa, refigura, *mímesis III*, produzindo então uma nova narrativa.

Ainda no mesmo capítulo são apresentadas as contribuições dos estudos de Ricoeur em narrativa para o campo historiográfico e linguagens. Considerando a tendência que existiu a partir da escola dos *Annales* em rejeitar a prática narrativa, são apresentados os fatores que demonstram a importância da narrativa para o ofício do historiador. Quanto para o campo da linguagem, as narrativas ficcionais têm sua relevância ao possibilitar um autor as diferentes possibilidades em configurar as experiências humanas.

Os estudiosos em comunicação e jornalismo ousam em deslocar a discussão de Ricoeur para as narrativas produzidas pelo campo. A presença do estatuto da verdade nas narrativas, assim como durante a produção, o profissional tem que considerar que aspectos do seu mundo cultural possam ser compreendidos e refigurados por um leitor, aproximam as narrativas do jornalismo com a discussão de Ricoeur.

Segundo Leal (2014, p. 09-10), a narrativa jornalística deixa de ser confundida com o texto veiculado da notícia e passa a ser vista como o resultado da interação entre o “jornal”, os jornalistas, as notícias e a ação do leitor/receptor, entre outros agentes. Dessa forma, a narrativa deixa de ser um texto um texto finito e restrito a uma notícia, mas como uma operação para a qual a ação do leitor é crucial, faz ver, portanto, outros agentes e dimensões presentes no circuito comunicativo que a envolve e a institui.

Tendo em vista a estruturação do trabalho, para a execução desta pesquisa se pretende analisar as narrativas de jornalismo cultural em um impresso da “grande imprensa” piauiense, o jornal *O Dia* e dois suplementos caracterizados como membros da imprensa alternativa cultural, *A Hora Fatal* e *O Estado Interessante*. A amostra composta pelas edições veiculadas nos anos de 1970 a 1972, definiu um total de 15 narrativas, sendo 10 de *O Dia* e as outras 05

dos encartes. O período selecionado se deve à época de maior truculência do regime militar com a nova constituição brasileira de 1968, a promulgação do AI-5 e o aparecimento dos movimentos culturais de contestação, sobretudo a imprensa alternativa no Piauí a partir dos anos 70.

É válido ainda frisar que abordagem da pesquisa é qualitativa, e como guia do processo analítico a hermenêutica a partir do círculo de Paul Ricoeur (2010). Dentro da concepção, a última *mimesis* é avaliada como a mais importante, devido o papel de conferir ao leitor grande poder de liberdade subjetiva e a função refiguradora da ação narrada. Entretanto a proposta não se volta apenas ao caráter de subjetividade, mas também na experiência e vivência dos sujeitos envolvidos no processo de tríplice *mimesis*: aquele que vivencia a ação, aquele que produz a tessitura da intriga e por último o sujeito que vivencia em um terceiro momento. As experiências são únicas a partir de cada indivíduo, apesar do conhecimento migrar de um âmbito para outro sítio social.

2. O Contexto da Ditadura Civil-Militar

O período conhecido pelo cerceamento às liberdades individuais, controle da imprensa e produções culturais, que teve início em 31 de março de 1964 e perdurou até 15 de março de 1985, é conhecido como regime de ditadura civil-militar no Brasil. Durante esses 21 anos, cinco generais presidentes governaram o país: Castelo Branco (1964-1967), Costa e Silva (1967-1969), Médici (1969-1974), Geisel (1974-1979) e Figueiredo (1979-1985).

Segundo Araújo, Silva e Santos (2013), a deposição do presidente João Goulart (1961-1964) se deu pelo constante alarde de instauração de um regime comunista e o projeto de reforma agrária. Nesse contexto, o comício promovido em 13 de março de 1964 pelo Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) e apoiado por Goulart foi considerado o estopim para a deposição presidencial. Ainda de acordo com Araújo et al. (2013, p. 16), o medo da radicalização das medidas em relação à reforma agrária e o suposto “perigo comunista” levaram milhares de pessoas às ruas nas “Marchas da Família com Deus pela Liberdade” e “Vitória”. O apoio da classe média e burguesia industrial fez com que vários historiadores e demais pesquisadores caracterizassem o golpe de 1964 como “civil-militar” e não somente militar, como já se convencionou denominar.

Ao longo do período ditatorial, para mais do cerceamento das liberdades individuais, controle dos veículos de comunicação e produções culturais, houve a produção de uma cultura de resistência com viés político. Entretanto, como ações repressivas foram intensificadas nos governos Costa e Silva e Emílio Garrastazu Médici, dificultou ainda mais a produção cultural e o trabalho da imprensa.

No momento em que Médici assumiu a presidência em 1969, o regime militar já havia banido da vida pública a maioria dos políticos que tinham anseio à Presidência da República. Os partidos políticos foram extintos em 1966 e substituído por um sistema bipartidário composto por MDB (Movimento Democrático Brasileiro) x ARENA (Aliança Renovadora Nacional), sistema esse caracterizado por ser rígido nas votações parlamentares e frouxo na coesão de bases. Nessa época, o Congresso Nacional foi fechado duas vezes e teve a cassação de 281 mandatos políticos. Apenas no mês de abril de 1964 houve 40 mandatos foram cassados, o que acabou levando à ascensão das lideranças de esquerda e centro-esquerda na Câmara. Nos meses seguintes, outros 29 caíram e, em 1966, outros seis (GASPARINI, 2002, p. 227). Toda vez que algum parlamentar era deposto, um outro assumia o cargo com um comportamento “cauteloso” e aliado ao regime militar.

O Supremo Tribunal Federal foi diluído em 1965 e mutilado em 68. Para neutralizar os votos dos ministros nomeados por Kubitschek e João Goulart, ampliou-se de onze para dezesseis o número de assentos no tribunal. Com o AI-5, expurgaram-se Vitor Nunes Leal, Hermes Lima e Evandro Lins e Silva. Da corte saiu o único caso de protesto do período. Demitiram-se o presidente da casa, Antônio Gonçalves de Oliveira, e seu substituto imediato, o ministro Antônio Carlos Lafayate de Andrada (GASPARINI, 2002, p. 228).

A partir desses aspectos, é preciso elucidar as causas que determinaram a ascensão militar ao poder, como a orquestração midiática e o respaldo da elite, sobretudo os grandes empresários.

2.1. O golpe de 1964 e a orquestração midiática

Antecedendo ao golpe em abril de 1964 que implantou o regime civil-militar no Brasil, houve uma variedade de acontecimentos que esculpiu a crise naquela conjuntura histórica. Segundo Barbosa (2016, p. 88), disputas partidárias, polêmicas entre executivo e legislativo, greves, inflação, conspiração expuseram a tímida relação entre cenários econômicos, políticos, empresariais e culturais, levando, sob os auspícios das forças conservadoras do país, ao desfecho com o golpe em 1964.

Nesse contexto é preciso retomar ao governo de Jânio Quadros em 1961 para compreender as movimentações que culminaram com o golpe militar. De acordo com Dreifuss (1981), Juscelino Kubitschek encerrou o seu mandato com uma “conciliação” múltipla de interesses e pressões diversificadas, envolvendo a elite empresarial e as camadas sociais. “De certa forma, o período configurou-se como a mais efetiva expressão socioeconômica e política do populismo. Porém, ao final da década de 1950, as incoerências estruturais da convergência de classe populista começaram a aflorar” (DREIFUSS, 1981, p. 125).

Segundo Chiavenato (2014, p. 15), apesar de Jânio Quadros ter sucesso nas urnas, ele se encontrava em uma situação desconfortável, uma vez que concorria por uma corrente política impopular, conduzida pela União Democrática Nacional (UDN). Então, para poder conquistar a presidência, ele teria que conquistar votos “nacionalistas” ou “populistas”. Com isso, a solução encontrada seria uma dobradinha com João Goulart, este como vice da chapa adversária que trazia como candidato a presidência o marechal Lott, porém sem tanta popularidade. Apoiar¹ o candidato à chefe de estado da chapa oposta também era favorável a Jango.

¹ Chiavenato (2014) aponta que essa medida acontecia, porque a legislação permitia votar no candidato a presidência de uma chapa e escolher para seu vice de outra.

Apesar da curta estadia à frente do Brasil, Quadros tentou, de certo modo, dar sequência à gestão de Kubitschek, por compor um executivo capaz de satisfazer os grupos econômicos de proeminência social, com a inclusão de representantes empresariais na administração pública do país. Passados os primeiros meses, o governo começou a enfrentar problemas com uma economia enfraquecida, resultado de diretrizes políticas implementadas pelo presidente anterior com o intuito de “acelerar” o crescimento em pouco tempo. Outro ponto relacionado se trata da organização do movimento sindical. “O movimento sindical havia se tornado, aos olhos da comunidade empresarial, um fator de desorganização no momento de ascensão de Jânio Quadros à presidência, pois certos sindicatos e líderes sindicais exigiam uma mudança social” (DREIFUSS, 1981, p. 129).

Além disso, o Presidente também teve animosidades com a política externa. Defendeu com ímpeto o direito de autodeterminação de Cuba, em um período em que os Estados Unidos precisavam de aliados, considerando aqui o contexto de Guerra Fria e bipolarização que o mundo vivia. Quadros reatou relações diplomáticas com os países do leste europeu e encaminhou representantes às conferências do Cairo e Belgrado, se colocando de forma contrária aos EUA. Por fim, apoiou a entrada da China na Organização das Nações Unidas (ONU), como coloca Chiavenato (2014, p. 17).

Com isso, o conflito de interesses conduziu o governo à ruína:

Em agosto de 1961, após um efêmero governo de sete meses, Jânio Quadros, baseando-se mais em seu suposto carisma e menos numa efetiva autoridade, renunciou, na esperança de conseguir um mandato Bonapartista-civil por intermédio de um retorno ao governo ouvindo os apelos das classes médias. Ele também esperava o respaldo de empresários e o apoio resolutivo de uma coalizão militar, que o capacitariam a impor soluções econômicas e políticas às demandas conflitantes (DREIFUSS, 1981, p. 129).

Com a renúncia, o então Vice-Presidente João Goulart teve que assumir o cargo máximo do executivo brasileiro. Contudo, houve a tentativa de impedir que o mesmo tomasse posse. Esse travamento foi ocasionado pelo bloco de poder composto pela burguesia industrial de porte médio, os setores agrários do sul do país e políticos tradicionais que se opunham às demandas dos militares da Escola Superior de Guerra (ESG) e aos interesses multinacionais (DREIFUSS, 1981, p. 130).

A solução imposta para a continuação de João Goulart no poder foi o estabelecimento do regime parlamentarista (1961-1962), após aprovação de uma emenda constitucional em 1961 pelo Congresso Nacional com o intuito de encontrar uma saída para a crise institucional.

É preciso mencionar ainda que João Goulart teve o apoio do governador do Rio Grande do Sul (1959-1963), Leonel Brizola, na luta pela legalidade do cargo.

As amarras do parlamentarismo terminaram no início de 1963 com a convocação de um plebiscito que trouxe de volta o sistema presidencialista com 80% do anseio popular. Recuperado o poder, o presidente buscou seguir um caminho nacional-reformista com o apoio dos trabalhadores, da pequena burguesia industrial local e do setor agrário de produção interna.

Ainda que Goulart contasse com esse respaldo social, a elite empresarial, as multinacionais e Forças Armadas se posicionaram de forma contrária às reformas pretendidas pelo Presidente, usando como exemplo medidas que previam o tratamento igualitário do capital estrangeiro e nacional, implicando também em um controle mais rigoroso das atividades do capital transnacional no Brasil. O investimento oriundo do exterior foi definido como os bens, maquinário e equipamentos que entrassem no país destinados à produção de bens ou serviços sem as despesas iniciais de cobertura cambial (DREIFUSS, 1981, p. 131).

Com esse ritmo, as deliberações foram desencadeando uma série de manifestações, sobretudo pela “ameaça comunista”, considerando o diálogo que o presidente mantinha com as lideranças sindicais. A partir disso, o comício promovido em 13 de março de 1964 pelo Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) foi considerado o estopim para a deposição presidencial. Além da proclamação das reformas de base, como o posterior decreto Nº 53.700 de 13 de março de 1964, aumentou a animosidade em diferentes setores sociais.

Os Institutos IPES - Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais e IBAD - Instituto Brasileiro de Ação Democrática, ambos criados com o intuito de combater um pensamento comunista, são apontados como maestros influentes na orquestração do discurso pró-intervenção militar no governo de Goulart. Naquele momento o povo brasileiro encontrava-se dividido. Os trabalhadores apoiavam João Goulart e suas propostas de reformas sociais, enquanto que as classes sociais mais abastadas e o empresariado apoiavam os udenistas e defendiam ferrenhamente o que acreditavam ser o melhor para a democracia brasileira, que em seu ponto de vista, se encontrava ameaçada pelas proposições do Presidente (RÊGO; LEAL, 2016, p. 240).

Dentro desse panorama, a mídia teve papel significativo no processo que conduziu o Brasil a ser comandado por militares. Segundo Rêgo e Leal (2016, p. 240), os meios de comunicação tinham posicionamento semelhante a partir de janeiro de 1964, momento em que se iniciou a movimentação rumo ao rompimento governamental. Seguindo a imprensa nacional, os jornais de circulação regional reproduziam o discurso em prol da intervenção militar, assim como a incapacidade de Goulart para continuar no poder. “De certa forma, formou-se um forte

consenso em prol de uma conjuntura que se julgava então necessária para a manutenção do modelo de democracia que se defendia para o país” (RÊGO; LEAL, 2016, p. 240).

Em consonância com a pesquisa de Silva (2016, p. 19), o Jornal do Brasil expõe sua posição logo após o comício promovido pelo Comando Geral dos Trabalhadores. A edição do dia 14 de março de 1964 traz o editorial “Os inelegíveis” em referência a João Goulart e Leonel Brizola. O texto opinativo conta que a reunião foi uma humilhação para a constituição deste país. Além disso, “trata o então deputado Brizola como aliado de Fidel Castro, unido a Goulart com o propósito de destruir a constituição” (SILVA, 2016, p. 19).

Os ecos de apoio ao regime militar foram se espalhando pelo restante do Brasil. Em contexto de PiauÍ, durante a deflagração do golpe militar, o estado era governado por Petrônio Portella (1963-1966). No dia 31 de março de 1964, o então governador divulgou nota demonstrando sua posição frente à conjuntura política nacional. Miranda (2013, p. 30) aponta que o texto da nota traz a carga negativa existente em torno da figura comunista na época, além de enfatizar o posicionamento favorável às ações dos militares, tida como em prol da “ordem democrática” e “preservação da ordem constitucional”.

Após a tomada do poder, houve o desenvolvimento gradativo de convencimento social com o intuito de assegurar o governo nas mãos dos militares. A evidência desta orquestração social pode ser exemplificada pelo processo de composição de narrativas jornalísticas que corroborou com a manutenção do poder, como na publicação do jornal piauiense *O Dia* de março de 1972 que celebrava o aniversário da “revolução” militar. A matéria é intitulada “A revolução abriu as portas para o progresso”:

Em 1964 o Brasil se encontrava na beira do abismo, pois nele foram implantadas a anarquia, a desordem. As nossas Forças Armadas, sempre presentes às medidas de salvaguarda da Nação não pode mais tolerar aquele estado de coisas. Saíram para as ruas juntamente com os homens bem intencionados no futuro do Brasil, arrebatarem o Poder das mãos dos maus e procuraram voltar o País àquele ritmo que deveria ter tomado: A ordem, o respeito às autoridades e a marcha para o progresso [...] [sic.] (JORNAL O DIA, 31 de março de 1972).

O fragmento da publicação demonstra que o regime implantado pelos militares teve a despretensiosa intenção de salvar o Brasil. Dentro do texto é salientado o apoio popular concedido as forças armadas. Enquanto a imprensa fechava os olhos, acontecimentos de repressão aconteciam por todo o PiauÍ. De acordo com Antunes (2007, p. 02), a narrativa condensa eventos, motivos, atores e produz um relato que representa o acontecimento jornalístico em uma dada configuração temporal que agencia ação e interpretação. O fator ação

aqui exposto remete aos critérios, como o posicionamento do veículo de comunicação e a subjetividade do jornalista que são determinantes na produção da narrativa, enquanto a interpretação fica a cargo do leitor, que parte do seu substrato social ao incidir sobre a narrativa.

E é, portanto, com a intenção de compreender as narrativas jornalísticas sobre o golpe já mencionado que trazemos o pensamento de Paul Ricoeur para o campo do jornalismo. A narrativa é vista como um mecanismo para organizar a realidade social humana. Os textos são firmados em sua temporalidade e, com isso, retratam as experiências humanas da época em questão, esboçando os anseios e expectativas. As narrativas, por consequência, demonstram a incessante inquietude pela busca do homem em se (re)conhecer. Motta (2004, p. 8) sintetiza o pensamento de Ricoeur e afirma que “[...] as narrativas são um meio de reconfigurar a nossa confusa e difusa experiência temporal”. O autor (2004, p. 11) ainda aponta que a força narrativa dos enunciados jornalísticos está principalmente em domar o tempo, mediar a relação entre um mundo temporal e ético prefigurado e refigurado pelo ato da leitura, ou seja, desde o trabalho do jornalista até o contato com o leitor.

Além da produção jornalística e cooptação midiática, outros fatores foram importantes no contexto de convencimento social dentro do regime militar. Conforme Rêgo (2016, p. 38), a instituição da censura no jornalismo e manifestações artísticas, como também a intervenção estatal no método educacional por meio da criação de disciplinas cívicas, tinham como objetivo formar cidadãos cujo pensamento conservador preponderasse. Essas medidas, dentre inúmeras outras, foram tomadas pelos militares para criar consensos em torno de suas propostas de governo e do modelo de desenvolvimento para o país (RÊGO, 2016, p. 38).

É preciso também mencionar o “crescimento econômico” utilizado como propaganda do período militar, uma vez que houve a implantação do Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG) financiado por empréstimos internacionais. Outras medidas adotadas que impulsionaram o crescimento econômico foi a diminuição do valor dos salários, assim como a isenção, os incentivos fiscais e a legislação atraíram multinacionais para o Brasil. As mudanças na área jurídica possibilitaram às empresas estrangeiras comprar grandes lotes de terra, principalmente na floresta amazônica. Houve um incremento na produção industrial interna e, por conta disso, da concentração de renda, com a classe média alta aumentando o seu poder de compra.

Os pobres ficaram mais pobres e os ricos, mais ricos. Em 1960, os 20% mais pobre detinham 3,9% da renda nacional; em 1970, a renda coletiva caiu para 3,4%; e, em 1980, para 2,8%. Os 50% de pobres ficaram com 17,4% da renda, em 1960; 14,9%, em 1970; e 12,6%, em 1980. Enquanto isso, os 10% mais ricos passaram de 39,5%, em 1960, para 46,7%, em 1970, e 50%, em 1980. A

renda dos 5% ainda mais ricos subiu de 28,3%, para 34,1%, em 1970, e 37,9%, em 1980. E os 1% muito ricos progrediram de 11,9%, em 1960, para 14,7%, em 1970, e 16,9% em 1980 (CHIAVENATO, 2014, p. 129).

Como explanado na discussão acima, uma série de acontecimentos antecedeu à deposição de Goulart e à ascensão militar; nesse contexto, incluímos o protagonismo midiático na construção de uma opinião consensual sobre os riscos do comunismo para o país.

Os anos seguintes são marcados pelo aumento da censura nos meios de comunicação e na produção artística e cultural, sobretudo com o Ato Institucional Nº 5 em 1968 durante o governo de Costa e Silva. Além disso, anteriormente no ano de 1967, a Lei de Imprensa entrava em vigor com o intuito de regular a liberdade de expressão com a imposição de limites nos trabalhos de profissionais da comunicação.

Com isso, logo após ao golpe de 1964, a grande imprensa oscila em apoiar ou criticar os atos do regime militar. De acordo com Molica (2008, p. 10), uma série jornalística pioneira publicada pelo *Correio da Manhã* em setembro de 1964 denunciava a tortura, mesmo que meses antes tenha se posicionado a favor da intervenção militar. O jornalista Márcio Moreira Alves havia sido enviado a Pernambuco e, com isso, produziu um dossiê escutando os torturados e as autoridades militares. Outro posicionamento contrário é demonstrado na matéria “Eles estão com fome” de agosto de 1968 veiculada pela revista *Realidade*. “Na reportagem, os dados que comparam a fome brasileira com a indiana são ilustrados por relatos estarrecedores” (MOLICA, 2008, p. 11). Vale também citar a edição especial de dezembro de 1969 da revista *Veja* sobre a banalização da tortura e sua adoção como prática de interrogação policial. “Um documento impressionante pela qualidade, pelos detalhes narrados e pela época em que foi publicado - um dos períodos mais duros da ditadura. A edição da revista, de número 66, seria apreendida nas bancas” (MOLICA, 2008, p. 11).

Nesse sentido, a ditadura militar não só é marcada pela recrudescência em torno da censura da imprensa, assim como atividades culturais e outras atividades humanas. Em algumas situações, os meios de comunicação tentavam ultrapassar os entraves impostos, tendo a prática do jornalismo alternativo como exemplo. Da mesma forma, muitos movimentos culturais puderam demonstrar a insatisfação com o período vigente.

2.2. As movimentações políticas e culturais

No primeiro ano do regime militar, acontece no Rio de Janeiro a peça *Show Opinião*. O espetáculo teatral, que foi sucesso de crítica e público, contou com a autoria de dramaturgos que participaram ativamente dos grupos teatrais dos CPCs (Centros Populares de Cultura) da

UNE (União dos Estudantes): Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, e com a direção de Augusto Boal, Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale. Com estreia em dezembro de 1964, os responsáveis não fizeram menção direta ao então recém instalado regime militar. Entretanto, Mendes (2009, p. 02), em minucioso estudo das letras das canções, percebe nuances de protesto ao regime, uma vez que, ao criticarem à ordem pública, criticam também o regime vigente.

A soma de texto e repertório do Show Opinião possibilita o levantamento de questões de cunho social e político a partir da valorização de uma cultura periférica que estava fora dos grandes centros de divulgação cultural. No palco do Opinião, o povo não era apenas retratado e “cantado”, mas discutido, o que demonstra a possibilidade de fazer do teatro um espaço de reflexão pública que inspira um anseio de transformação (MENDES, 2009, p. 03).

O espetáculo demonstra haver resistência logo no início da ditadura militar; por meio da cultura, era possível expor a insatisfação com os acontecimentos de ordem política e social, assim como tentar mobilizar a população para não permanecer alheia.

Enquanto isso, nos primeiros anos do regime militar a coerção se direcionou como um elemento para desmobilizar sindicatos; a elite intelectual e de esquerda mudou de qualidade nos expurgos realizados nos anos de 1968 e 1969. O primeiro ato institucional, sem número, remetia a expulsão da cúpula civil e militar do governo de Jango. O último, outorgado em outubro de 1969 com o número 17, concedia ao Presidente o direito de transferir momentaneamente para a reserva oficiais inconvenientes, servindo para punir dissidências militares da própria ditadura. Ainda no mesmo ano, com a intenção de silenciar formadores de opinião com um posicionamento contrário ao governo, houve a expulsão de 69 professores em abril de 1969. “Num só balaio meteram-se comunistas como o arquiteto João Batista Villanova Artigas, da Universidade de São Paulo, esquerdistas liberais como o Fernando Henrique Cardoso e conservadores moderados como Eulália Lahmeyer Lobo” (GASPARINI, 2002, p. 229).

Mencionado anteriormente, o Ato Institucional Nº 5 correspondeu ao mais violento aparelho de repressão do regime militar. Elaborado em 13 de dezembro de 1968 pelo ministro da justiça Luís Antônio da Gama e Silva, o AI-5 foi o décimo quinto de dezessete decretos produzidos durante a ditadura militar. Em suma, o documento possibilitava ao Presidente da República fechar o Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas dos estados, além da censura prévia na música, cinema, televisão e nas atividades da imprensa.

Segundo Gasparini (2002, p. 232), a principal característica do AI-5 era expandir o controle do Estado sobre a sociedade. As articulações do documento que permitiam cassar e demitir serviam para purificar e atemorizar a oposição política. Além desse aparato, em 30 de

dezembro de 1968, foi aprovado o Ato Complementar Nº 40 que consistia em fazer funcionar o AI-5 nas relações econômicas do Brasil, alterando a redistribuição dos tributos federais e concentrando em torno do governo central.

No Piauí, a situação não foi diferente, no entanto a repressão dos aparelhos estatais aconteceu de forma mais branda, em relação aos grandes centros urbanos do Brasil. Uma das características que despontou com fervor no estado é a propaganda ufanista em torno das figuras dos chefes políticos, sobretudo nas gestões de Alberto Silva (1971-1975) e Dirceu Arcoverde (1975-1978). Todas as ações promovidas visavam a autopromoção: O primeiro iniciou uma série de obras como a reforma do hospital Getúlio Vargas, construção do estádio Albertão, além de ter utilizado como propaganda pessoal a implantação do primeiro canal de televisão, a TV Rádio Clube no ano de 1972. Na sequência, Arcoverde continuou a política de Silva, encabeçando outras construções. Durante a gestão, foram entregues o Centro de Convenções, o Ginásio de Esportes Verdão, a Estação de Tratamento de Água, o processo de urbanização e modernização das vias de Teresina, em que as famílias carentes foram removidas do centro para áreas periféricas.

Enquanto a truculência era um mecanismo para manter os militares no poder, o investimento em propagandas que despertavam o sentimento patriota foi uma das principais características do regime militar, principalmente após o Brasil vencer a Copa do Mundo de Futebol de 1970.

Em torno desta modernização do país foram surgindo alguns slogans, tais como: “Brasil: ame-o ou deixe-o” e “Brasil: conte comigo!”, na tentativa de criar em torno do país uma unidade nacional, um sentimento de pertencimento e ao mesmo tempo uma identidade, que ligariam todos rumo ao progresso da nação (MENDES, 2012, p.28).

Esse sentimento patriota e nacionalista típico do regime militar teve em parte reforço com a produção cultural do regime militar. Alonso (2016, p. 152) conta que a produção do compositor Leo Canhoto evidencia tal afirmação. Uma das primeiras músicas de Canhoto, “Minha Pátria”, gravada em 1968 pela dupla Zilo & Zalo é impregnada pelo ufanismo, conforme pode ser vista pelo refrão: “Mostrando que a minha raça é destemida e varonil/ Quero cantar, quero gritar eternamente/ Viva, viva para sempre minha pátria, meu Brasil”. No ano de 1971, outra canção com um título semelhante “Minha Pátria Amada” se propunha a exaltar o nacionalismo: “Sou brasileiro, digo de coração/ Essa nação ninguém mais pode segurar”.

Mesmo que essas composições expunham a participação de determinados atores sociais com a emissão de opiniões, legitimando posturas estatais, é preciso compreender que a

disseminada ideia de que a sociedade foi, pura e simplesmente, cercada pela ditadura, calada pela censura e podada em seus valores artísticos, não faz sentido para grande parte da população sertaneja (ALONSO, 2016, p. 155).

Nesse sentido, se por um lado houve o cerceamento da imprensa e as artes, por outro houve intensa efervescência cultural crítica. Ao longo dos anos militares, surgiram importantes movimentos culturais que contestavam o regime, como a *Tropicália*. Parte do ideário da corrente se assemelhava com o Movimento Antropofágico, proveniente das décadas de 1920 e 30, que consistia em se apropriar da cultura exportada pelas potências econômicas e mesclá-la com a cultura popular brasileira. Entre os principais membros, pode-se citar o piauiense Torquato Neto e os baianos Gilberto Gil, Caetano Veloso e etc.

A *Tropicália* surgiu durante o III Festival da Música Popular Brasileira em 1967 na Record TV. De acordo com Nogueira et al. (2014, p. 19), os participantes do movimento propunham o “descumprimento” do processo de composição das músicas, trazendo o rock ocidental com diferentes ritmos musicais brasileiros e inserindo novos instrumentos, como a guitarra. O documentário *Vida em Transe* de Glauber Rocha com críticas à política nacional e os sons de guitarra presente no álbum *Sgt. Pepper's* dos *Beatles* influenciaram o movimento.

O nome do movimento se deu em decorrência de música escrita por Caetano Veloso que ao ser ouvida por Luiz Carlos Barreto, relacionou com a obra do artista plástico Hélio Oiticica, chamada *Tropicália*. “A *Tropicália* influenciou também o vestuário: roupas escandalosamente coloridas, influência do brega e do hippie além da adoção dos cabelos longos e encaracolados” (NOGUEIRA et al. 2014, p. 20). A divulgação do movimento ocorreu com o lançamento do disco *Manifesto Tropicália* ou *Panic et Circenses* em 1968 pela editora Philips.

Outro movimento musical da época que se pode citar é a *Jovem Guarda*. Apesar de não apregoar a crítica política diretamente, voltava-se a contestar os costumes e comportamentos tradicionais e incentivava novas maneiras de se vestir. Iniciado em 1965, a partir de um programa homônimo na Record TV, foi influenciado pelo rock da década de 1950, o soul dos anos 60 e promovia regravações de *hits* britânicos e estadunidenses.

Segundo Maia (2015, p. 12), assim como o mencionado anteriormente, ambos os gêneros nasceram com os festivais musicais dos anos de 1960 e 1970. Os festivais emergiram como manifestações e críticas à política vigente. As músicas buscavam contestar o regime e provocar a reflexão na juventude daquela época. Com a promulgação dos Atos Institucionais, houve material musical censurado e artista partindo ao exílio. “Porém, apesar da forte repressão, e também diante da censura que o regime militar impunha, muitos artistas se levantaram e com

perspicácia, sutileza e sabedoria, levaram o povo a uma efusão através de suas letras e canções” (MAIA, 2015, p. 12).

Nesse período, marcado por intensa captura social e renitente fuga identitária, o campo artístico experimentaria profundas rupturas, em diferentes frentes, gerando uma taxonomia que traria para o cenário público categorias como Poesia Concreta, Cinema Novo, Poema Processo, Tropicália e Poesia Marginal, entre outras. Essa reconfiguração, por sua vez, tendia historicamente a um reposicionamento do papel social da arte e dos artistas, chegando mesmo a forçar a constituição de um novo acordo tácito entre consumidores e produtores das obras de arte (CASTELO BRANCO, 2005, p.178).

De acordo com Castelo Branco (2005, p. 71), a juventude desapontada com a institucionalização e burocratização das diferentes instâncias políticas e até em relação aos setores da esquerda e, ao mesmo tempo, desejando romper com o modo tradicional de definir e fazer política, alguns grupos compostos por jovens começaram a contestar e a recusar a racionalidade das formas dominantes de pensamento. É essa rejeição em aceitar a cultura dominante, que a juventude se esforçava, por meio da linguagem, em produzir novos conceitos e significados com o intuito de demonstrar a insatisfação com o momento.

Nesse sentido, com o objetivo de contestar o âmbito político e outros segmentos da sociedade, os jovens trabalhavam em maneiras criativas de transmitir o descontentamento seja na música e em outras artes ou até mesmo no jornalismo alternativo, que ganhava ímpeto naquele período. Com isso, o protesto também se estende nos aspectos visuais, como vestimentas usadas, corte de cabelo e comportamento rebelde (CASTELO BRANCO, 2005).

Conforme elucidado acima, a estética do Cinema Novo correspondeu a um movimento artístico de insatisfação com o então período vigente. O gênero cinematográfico teve origem em meados dos anos de 1960 perdurando até a década seguinte. Geralmente o seu estudo é dividido em três fases: rural entre os anos de 1960 e 1964; autocrítica e mergulho na crise subjetiva de perspectivas de 1964 a 1968; e por fim a fase alegórica nos anos de 1968 a 1972. A corrente ainda teve influência do neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa. Entre os principais nomes, figura o cineasta Glauber Rocha.

Assim de acordo com Campo (2016, p. 176), Glauber Rocha publicou um manifesto em julho de 1963 na *Revista Civilização Brasileira*, reunindo as precursoras obras e idealizadores do Cinema Novo, como *Os Fuzis*, de Rui Guerra; *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, do autor deste manifesto. Além de veicular os respectivos nomes, a publicação tinha como propósito assumir um cunho político-ideológico e reivindicar a resistência aos ditames de mercado.

Os representantes do Cinema Novo ainda teciam críticas às produções cinematográficas brasileiras já existentes, compostas, sobretudo por chanchadas, ou seja, filmes com caráter musical, cômico e de baixo orçamento e filmes épicos que tentavam copiar a estética de *Hollywood*. A ausência de um órgão estatal que fomentasse as produções nacionais e auxiliasse na distribuição e exibição fílmica consistia em uma das reivindicações do grupo. Com o advento do golpe de 1964, houve uma maior união com os participantes deste movimento. “A relação direta de afirmação de um papel intelectual a se posicionar como resistência ao regime os juntou em torno de interesses comuns, que passaram a permear suas obras” (CAMPO, 2016, p. 176).

Neste contexto pós deflagração do golpe de 1964, Campo (2016) aponta o filme *O Desafio* de Paulo César Saraceni. O longa-metragem é marcado por se situar em acontecimentos que antecedem e sucedem o golpe de 64, demonstrando os desdobramentos com a ascensão dos militares ao poder. O filme passeia por temas como resistência, engajamento, protesto, papel do intelectual na sociedade brasileira, ressentimento contra uma “classe média burguesa” e a representação do que é considerado como “povo brasileiro”. Assim, a produção foi desenvolvida como um registro documental que utiliza a ficção para debater o momento posterior ao Golpe de Estado. A película também se apropria do recurso de flashbacks para tratar sobre a vivência no período anterior à ruptura, e a metáfora do casal de amantes planejando o futuro transmite os planos interrompidos brutalmente. No momento que a ação do filme decorre no tempo presente do enredo, ela apresenta a crise de perspectivas e os primeiros sinais de resistência. As produções culturais após o Golpe assumiam um tom cada vez mais forte de protesto pelo ocorrido (CAMPO, 2016, p. 182).

Deste modo, o cinema como uma manifestação cultural não só representou o cotidiano e os costumes da população, mas desempenhou um papel político ao refletir os acontecimentos, conceder voz e reivindicar os direitos a uma sociedade relegada pelo regime militar.

Enquanto o cinema expôs um movimento com viés político, a Televisão do período ditatorial se manteve afastada de tecer críticas e/ou desenvolver parceria com o próprio cinema, tendo em vista que a tecnologia passava por expansão na década de 1960 pelo país com a abertura de indústrias de aparelhos televisivos. A concessão de canais dependia diretamente da aprovação dos congressistas, ou seja, interesses empresariais, políticos partidários e militares determinavam a criação de novas emissoras.

Mesmo com o silenciamento da TV, outros meios de comunicação ecoaram a insatisfação com a ditadura, sobretudo o movimento da imprensa alternativa de cunho cultural. A prática utilizava a veiculação de conteúdo criativo atrelado à discussão de música, cinema, entre outras manifestações artísticas, conforme será discutido a seguir.

Conforme indica Miranda (2013, p. 38), aparecem “inúmeros movimentos artísticos que questionam todo o contexto político, econômico, social e cultural da época, numa tentativa de introduzir na sociedade um desejo de mudança e uma coragem de lutar pela democracia”. Esses acontecimentos interferiram no então nascente movimento da imprensa alternativa. Não só questões artísticas e políticas, mas também aspectos socioculturais que estimulavam uma reflexão sobre a realidade e mudanças no comportamento e modo de agir passam inclusive a dialogar com o jornalismo alternativo.

2.3. O surgimento do Jornalismo Alternativo

Em um contexto marcado por movimentos juvenis no final da década de 1960 e um ambiente tensionado entre velhas e novas práticas com disputas no campo da linguagem e cultura em que os jovens no começo da década de 1970 se colocou em posição oposta a produção hegemônica das atividades sociais. É nesta conjuntura que ganha impulso o jornalismo alternativo² no Brasil, que também recebe a denominação de underground, marginal ou imprensa nanica.

Segundo Laura Brandão (2014, p.297), a imprensa alternativa teve origem no Brasil a partir da década de 1960. A atividade, que seguiu como um fenômeno juvenil e contracultural, integrou o repertório de ações que deslocavam o campo de intervenção política para o cotidiano e para as ações microscópicas. “Em todas as regiões do país foram registrados jornais e revistas que não seguiam as normas de edição, publicação e distribuição da grande imprensa, tratando-se, portanto de um movimento generalizado, porém não uniforme” (BRANDÃO, 2014, p. 297).

Em suma, o jornalismo alternativo é caracterizado por ser plural e heterogêneo e sua definição é complexa. “O seu estudo teve início na década de 1980 por pesquisadores e instituições que buscam compreender a dimensão e os efeitos desse movimento que brotou em várias partes do mundo” (MIRANDA, 2014, p.272).

Kucinski (2001) ainda defende como critérios de definição o discurso alternativo, o trabalho jornalístico e o nível de autonomia de cada impresso. O autor também indica quatro significados para a conceituar a imprensa alternativa das décadas de 1970 e 1980 como nanica:

O de algo que não está ligado a políticas dominantes; o de uma opção entre duas coisas reciprocamente excludentes; o de única saída para uma situação difícil e, finalmente, o do desejo das gerações dos anos de 1960 e 1970, de

²De acordo com Kucinski (2001, p.272), o termo alternativo se refere a algo que não está relacionado com políticas dominantes, como também propõe o “desejo das gerações de 1960 e 1970, de protagonizar as transformações que pregavam”.

protagonizar as transformações sociais que pregavam (KUCINSKI, 2001, p.05).

Ainda de acordo com o autor (1991) entre os anos de 1964 e 1980 nasceram e morreram cerca de 150 periódicos de caráter alternativo, tratando de temáticas diversas, como cultura, humor, política e sexualidade, no entanto tinham como traço em comum a oposição ao regime militar. Nas definições de Kucinski (2001, p. 05), os jornais alternativos são divididos em dois grandes grupos.

O primeiro predominantemente de caráter político teve origem nos ideais de valorização nacional e popular dos anos de 1950, assim como o marxismo difundido nos centros estudantis da década de 60. Em suma, pedagógicos, os impressos alternativos foram os únicos, naquele período, a perceber o perigo do endividamento externo em 1973 e o agravamento das iniquidades sociais. Revelaram personagens do cenário brasileiro até então ocultos, “como os bóiasfrias, protagonizaram em suas páginas os movimentos populares de reivindicações e discutiam os temas clássicos das esquerdas, como o do caminho da revolução brasileira e as táticas e estratégias de oposição durante processo de abertura” (KUCINSKI, 2001, p. 05).

Enquanto isso, o outro grupo era composto por jornais influenciados pelo movimento da contracultura estadunidense e, por meio deste extrair o orientalismo e anarquismo, assim como o existencialismo do filósofo Jean Paul Sartre. O movimento rechaçava discursos ideológicos dominantes e apregoavam à crítica dos costumes e a ruptura cultural, além de investir contra o autoritarismo na sociedade e o moralismo da classe média (KUCINSKI, 2001, p. 05). Os jornais alternativos com caráter da contracultura serão o alvo de análise dentro desta pesquisa.

Nesse sentido, a imprensa alternativa constituiu um refúgio à sociedade inconformada com o regime ditatorial e os censores da mídia. As publicações, geralmente, envoltas por conteúdo cultural ou acompanhadas de aspectos gráficos, como charges, desenhos e imagens eram recheadas por críticas políticas e sociais nas entrelinhas.

Apesar de complexa e plural, a experiência da imprensa alternativa desse período possui contorno: os jornais possuíam cunho juvenil, linguagem ácida e debochada, tom coloquial, irrelevante e de denúncia. Possuíam tiragem reduzida, se comparada à imprensa aberta, e a incerteza de permanência (BRANDÃO, 2014, p.299).

Ainda de acordo com a autora (2014, p.298), entre os principais jornais alternativos da época se pode citar: *O Pasquim*. O impresso, que circulou durante 22 anos (1969-1991), teve uma tiragem inicial de 20 mil exemplares, atingindo a marca de 200 mil exemplares no começo

da década de 1970. O número representa uma marca expressiva em relação à imprensa alternativa.

Além deste, é válido fazer alusão ao paulista *Opinião*, que circulou nacionalmente entre os anos de 1972 e 1978. “Foi um dos mais influentes jornais alternativos do regime militar. Por sua postura de defesa da democracia brasileira, foi um dos alternativos mais perseguidos pela censura” (BRANDÃO, 2014, p.298). É também válido mencionar o jornal *Movimento*, que circulou entre os anos de 1975 e 1981 e “Reuniu diversos setores da intelectualidade brasileira, tendo como seu principal editor o jornalista Raimundo Rodrigues Pereira e entre seus principais colaboradores Fernando Henrique Cardoso e Duarte Pereira” (BRANDÃO, 2014, p.298).

Assim como no restante do Brasil, o jornalismo alternativo também esteve presente no Piauí como símbolo da contestação ao período militar. A prática, porém, teve início tardio datado de meados da década de 1970. Nesse sentido, o jornalismo alternativo no estado surgiu ao lado de movimentos artísticos e culturais que contestavam valores sociais e almejavam a introdução da democracia. Segundo Miranda (2014), uma determinada camada da população foi responsável por conduzir tal luta.

A juventude passou a lutar por um espaço na sociedade que lhe permitisse exprimir sua opinião, mesmo que esta contrariasse os padrões sociais. Os jovens usam de sua liberdade, de seus corpos e de suas mentes criativas para darem sentido e voz a um movimento de resistência à ordem e disciplina impostos pelo regime militar (MIRANDA, 2014, p.277).

Nesse sentido, a juventude piauiense se expressou nos diferentes segmentos culturais. Para Bezerra (1993, p. 11), “A produção cultural era resultante de uma compulsão juvenil de muita vitalidade, que buscava resistir ao sufoco impostos pelos instrumentos repressivos do regime militar”.

Dentro desse contexto, é preciso ressaltar a significativa produção cinematográfica. Os filmes seguiam técnicas do cinema marginal como oposição as produções mercadológicas da época. Conforme pontua Miranda (2014, p.277), os filmes eram desenvolvidos com poucos recursos financeiros, produção amadora e temáticas contraculturais. As técnicas são evidenciadas pelo uso do super 8 (bitola de oito milímetros) como estratégias de negação aos longas-metragens de produtoras reconhecidas. Entre os filmes piauienses da época, tem-se *O Terror da Vermelha* (1972) de Torquato Neto, *Davi Vai Guiar* (1972) de Durvalino Couto Filho e *Coração Materno* (1974) de Haroldo Barradas. “Tais práticas ressignificam a linguagem, os espaços urbanos e as subjetivações desses atores sociais” (MIRANDA, 2014, p.277).

Enquanto isso, neste período a informação circulava pelos grandes jornais *O Dia*, *O Estado*, *A Hora* e *Correio do Piauí*. A prática da imprensa alternativa surgiu com o jornal *Opinião* lançado no dia 19 de março de 1970 com a direção do professor José Camillo da Silveira Filho e tendo como chefe de redação Evandro Cunha e Silva. O impresso ainda divulgou a página *Comunicação* escrita pelos estudantes Durvalino Couto, Edmar Oliveira, Paulo José Cunha e Fátima Mesquita. Segundo Miranda (2014, p.280), a proposta do jornal era chegar aos jovens e, para isso, houve a distribuição em escolas e locais públicos. A experiência da equipe influenciou a criação de futuros jornais alternativos.

Na sequência, em junho de 1971 a mesma equipe de jovens criou o jornal *Tribuna Democrática*. O impresso circulava aos domingos sob responsabilidade de Herculano Moraes e gerência de Evandro Cunha.

Em seguida, houve o lançamento de *O Gramma* em 19 de fevereiro de 1972. Miranda (2015, p. 281) conta que o impresso teve duas edições, ambas com tiragem de dois mil exemplares. O nome ainda causara problema com a Polícia Federal em decorrência da alusão ao jornal oficial do Partido Comunista cubano *Granma de Cuba*. A equipe de colaboradores era composta pelo cartunista Arnaldo Albuquerque, Paulo José Cunha, Carlos Galvão, Edmar Oliveira, Durvalino Couto Filho, Haroldo Barradas, Torquato Neto, Marcos Igreja, Francisco Pereira, Geraldo Borges, Rubem Gordo e Antônio Noronha Filho.

Em 25 de março de 1972, surge o suplemento dominical *O Estado Interessante* que vinha encartado no jornal *O Estado*. A publicação teve 16 edições e circulou até 16 de julho de 1972. O impresso tinha como equipe Paulo José Cunha, Edmar Oliveira, Durvalino Couto Filho, Antônio Noronha Filho, Marcos Igreja, Arnaldo Albuquerque, Alberoni Lemos e Carlos Galvão.

O colaborador Edmar Oliveira (2012 *apud* MIRANDA, 2014, p. 284) explica a escolha do nome do suplemento: “Arnaldo genialmente desenha uma grávida, que se chamava naquela época de estado interessante. Então pensamos, vamos engravidar a cultura e passamos a fazer essa folha, dessa gravidez cultural, em um jornal de grande circulação”.

Ainda no mesmo ano, Edmar Oliveira, Durvalino Couto Filho e Paulo José Cunha criam o suplemento *A Hora Fatal* que vinha como encarte dominical ao jornal *A Hora* de propriedade do jornalista Paulo Henrique de Araújo Lima.

No segundo semestre de 1972, os produtores Durvalino Couto Filho, Edmar Oliveira, Chico Pereira, Carlos Galvão, Arnaldo Albuquerque e Haroldo Barradas lançam o alternativo *Bouquitas Rouge*.

A partir de Brandão (2014), os impressos *O Estado Interessante*, *O Gramma*, *Bouquitas Rouge* e *A Hora Fatal* são classificados como pertencentes ao *Grupo Gramma*. Apesar da circularidade de parte dos idealizadores, a equipe focalizava em assuntos como música, cinema, literatura, quadrinhos, temas cotidianos e entrevistas especiais. “Esses jornais foram produzidos tendo em vista questões políticas sob outras perspectivas: como a da busca por novos espaços e formas de participação, a divulgação cultural no campo musical e cinematográfico, a subversão da linguagem, o misticismo e a literatura” (BRANDÃO, 2014, p. 306).



Figura 01: Capa da 1ª edição de *A Hora Fatal* em junho de 1972. Fonte: NUJOC-UFPI

Os princípios defendidos pelo impressos alternativos mencionados anteriormente podem ser ilustrados pelo editorial de estreia de *A Hora Fatal*, por exemplo:

Este jornal (este é mesmo um jornal?) está pintando aqui encartado na HORA nasceu de uma necessidade fisiobestialógica da gente. A HORA FA-TAL é a nossa amplificadora nossa boca pro mundo. É também o nosso ponto de vista de vida e de morte. O título do jornal foi imaginado por Edmar Oliveira, assim como toda a programação gráfica. O logotipo e as ilustrações são de Arnaldo. Este jornal é trabalhado por Torquato, Galvão, Edmar, Noronha, Arnaldo, Durvalino, pê José, Xico Pereira e Haroldo, será publicada qualquer colaboração sempre que pedida e aceita, no mais é pau... é pedra... é isso aí... número um. Teresina/junho. (HORA FATAL, 1972, p. 01)

O editorial intitulado “Manifestação” demonstra a proposta do suplemento em reivindicar os acontecimentos que assolam aquele período. É intencional e transmitia o desejo de mexer com as estruturas, da mesma forma que abordava a insatisfação com o âmbito político e social. Ainda na mesma edição, o jornalista Torquato Neto reafirmava a concepção do editorial no seu texto “Pezinho pra dentro, pezinho pra fora” ao saudar a imprensa alternativa brasileira e tratar de aspectos políticos referentes ao regime militar.

Além dos impressos anteriormente citados, é preciso mencionar o jornal *Chapada do Corisco* (1976). O jornal era desenvolvido por Cinéas Santos, Paulo Machado, Albert Piauí, Dodó Macêdo e Assaí Campelo. A estrutura do impresso tinha diagramação e aspecto editorial semelhante aos periódicos da grande imprensa. Fora da capital, houve ainda a produção de alternativos, como por exemplo *O Linguinha* (1972) e *Inovação* (1977) em Parnaíba.

Uma das temáticas constantes veiculadas pela imprensa alternativa era a crítica à grande imprensa. Segundo Mineiro (2017), na edição de julho de *A Hora Fatal*, a matéria “Todos os domingos, os jornais da cidade levam um pedaço da cultura do século de faz é tempo ao seio da moderna família mafrense” tecia pontos negativos em relação aos jornais daquela época, sobretudo os cadernos culturais.

Entre os mencionados estão o caderno literário do *Jornal do Piauí* e a *Folha da Mãe Ana* do jornal *O Dia*, como “*Mãe Ana, ou melhor, vovó Anita tá de cabelos brancos sem o menor poder de criação (eis que chega a menopausa)*” (*A Hora Fatal*, julho de 1972, p.07). O suplemento criticava a veiculação de uma cultura padronizada ou homogeneizada presente nos impressos piauienses. Como representante dos periódicos alternativos, *A Hora Fatal* reivindicava espaço para discussão e visibilidade para cultura local.

Nesse sentido, é importante frisar a censura imposta à imprensa no regime vigente, conforme justifica Rossetti (2015, p. 11): “a censura exercida sobre os meios de comunicação foi mais intensa do que em qualquer outra época da história do país, e diversos jornais, revistas e grupos de comunicação foram caçados”. Em consequência disso, o jornalismo cultural sofreu com as restrições, uma vez que grande parte dos setores artísticos se colocaram contra a ditadura. A partir disso, o segmento foi prejudicado, tendo que se adaptar as regras ditadas pelo governo.

O jornalismo alternativo, sobretudo o de caráter contracultural, consistiu uma opção em meios aos entraves do regime militar para a discussão de cultura e veiculação de pautas artísticas, assim como a promoção de uma reflexão sobre os assuntos deste universo, além de ser o espaço para demonstrar a insatisfação com o momento vivido.

Apesar das diferentes funções, é preciso frisar também que o jornalismo cultural e o jornalismo alternativo de cultura que serão analisados nesta pesquisa, por meio das suas respectivas narrativas, possuem uma origem em comum: a imprensa de referência. Nesse sentido, sabendo que os alternativos contestam a grande mídia e o contexto daquele período, os dois objetos empíricos *A Hora Fatal* e *O Estado Interessante* vinham encartados em dois impressos de ampla circulação, como o jornal *A Hora* e *O Estado*.

Mesmo veiculados com uma “embalagem” de jornalismo cultural, os dois suplementos se enquadram como jornalismo alternativo de cultura, considerando os aspectos mencionados ao longo desta discussão: efemeridade, linguagem criativa, crítica social, entre outros fatores e se inserindo dentro dos jornais produzidos pelo grupo *Gamma*. *A Hora Fatal* e *O Estado Interessante* constituem a oposição ao jornalismo cultural tradicional veiculado na época, como por exemplo os cadernos dominicais do jornal *O Dia*.

A partir disso, faz-se necessário também adentrar na conceituação de jornalismo cultural para entender a importância para o contexto de aparecimento do jornalismo alternativo, assim como a sua diferenciação.

3. Jornalismo Cultural: histórico e contexto na ditadura

As narrativas encontram lugar no âmbito do jornalismo, configurando diferentes temáticas sobre as vivências humanas. A partir disso, considerando que este trabalho se debruça como suporte analítico em um material jornalístico com viés cultural, é necessário adentrar no âmbito conceitual do jornalismo cultural.

Antes de aprofundarmo-nos na discussão, iniciaremos com uma definição e delimitação do conceito de cultura. Cultura é uma palavra de origem latina e seu significado original está ligado às atividades agrícolas (SANTOS, 2006). A palavra é oriunda do verbo latino *colere*, que significa cultivar. Os romanos antigos foram os responsáveis por se apropriarem do termo e ampliarem seu significado, atribuindo à palavra o uso como sinônimo de refinamento, sofisticação pessoal e educação elaborada de uma pessoa.

José Luiz dos Santos (2006, p.21) apresenta ainda duas concepções básicas para trabalhar com o conceito de cultura. A primeira delas corresponde aos aspectos de uma realidade social, ou seja, resultando no conjunto de características que firmam a existência social de um povo ou nação. Nesse sentido, cultura preocupa-se com a totalidade de aspectos dos agrupamentos a que se refere, por exemplo, a cultura do ser piauiense é determinada por características compartilhadas por eles.

A segunda concepção é empregada de modo mais específico, fazendo referência ao conhecimento, às ideias e crenças, assim como as maneiras que elas existem na vida social. Deste modo, cultura estaria presente, por exemplo, na língua, na literatura, na produção de conhecimento intelectual e científico de um determinado povo.

Outro autor que trabalha de modo semelhante é Laraia (2001), cultura se referia a tudo aquilo produzido pelo pensamento ou ação humana, sendo difundido para as seguintes gerações. Neste conceito, engloba as crenças, valores, hábitos, teorias, objetos e obras de arte.

Seguindo por essa lógica e mediante a abrangência ao tratar sobre cultura, Cunha et al. (2002, p. 04) pontua que o jornalismo cultural tende a optar por um conceito mais “enxuto” de cultura. A cultura se concentraria nas atividades artísticas e no entretenimento. “Mas nota-se recentemente o surgimento de alterações significativas nestas duas esferas – da arte e do lazer - acarretando uma ampliação do objeto dos cadernos culturais” (CUNHA et al. 2002, p. 04).

Cunha ainda coloca o jornalismo cultural como influenciado por um duplo caráter da indústria da cultura. Primeiro, em relação ao fato do jornalismo ser produto de um processo industrial, que envolve imposições e limitações próprias desse processo. “A segunda influência diz respeito ao próprio campo de cobertura do JC – a produção cultural – que também sofre o

impacto da industrialização e conseqüentemente da mercantilização” (CUNHA et al. 2002, p. 04-05).

Essa dupla influência resulta da intersecção entre o campo do jornalismo com a cultura. Nesse caso, a atividade jornalística figura aqui com seus preceitos internos e organizacionais, como a produção de narrativas objetivas que seguem critérios temporais e próprios das redações, enquanto a cultura apareceria em relação a cobertura desta seção jornalística. Exemplifica-se a veiculação de eventos de cunho artístico e entretenimento, considerando também que a produção cultural é algo constante e que sofre a interferência da industrialização de seus bens.

Outros autores que partem de uma discussão sobre cultura são Oliveira e Siqueira (2007, p. 07) que utilizam os termos alemães do século XVIII *Kultur* e *Zivilization* para tratar da diferença entre jornalismo cultural para jornalismo de variedades. Este último se aproximaria com a noção de *Zivilization* por abordar aspectos materiais, econômicos e instrumentais, isto é, elementos comuns a todos os jornais. O jornalismo cultural se avizinha com a noção de *Kultur* ao expressar valores, ideias e modos que definem um povo. Consecutivamente, os cadernos de cultura trazem a marca social de grupos sociais, assim como suas realizações subjetivas.

Nos cadernos culturais apareceriam elementos que expressariam a forma de ser de um povo. A dança seria uma dessas manifestações de um grupo social que são únicas e não comparáveis. A ênfase de uma parte do jornal como sendo eminentemente cultural parece obedecer à mesma dicotomia entre civilização e cultura para os intelectuais alemães. Assim, vão aparecer temas ligados às artes, às letras, à filosofia, à religião, à dança, enfim, assuntos que valorizam as realizações interiores e espirituais. No entanto, o processo contemporâneo de comercialização e prestação de serviços através dos cadernos culturais parece colocá-los mais próximos do conceito de *Zivilization* do que daquele de *Kultur* (OLIVEIRA; SIQUEIRA, 2007, p. 08).

A dicotomia apresentada pelos autores demonstra que o jornalismo cultural é uma prática específica e, ao mesmo tempo, inspiradora por percorrer características inerentes a grupos sociais, do mesmo modo que as suas matérias tornam público as peculiaridades culturais próprias destes grupos e fundamentais para a construção de um processo de identidade.

Por fim, chegando na definição de Daniel Piza (2004, p. 12), o jornalismo cultural se volta à análise de ideias e valores relacionados ao campo cultural, ou seja, a veiculação de resenhas, coberturas e notícias informativas acerca de produtos, como livros, música, poesia e outras atividades de cunho artístico. Segundo Faro (2006, p. 149), o jornalismo cultural resulta tanto em um espaço de práticas jornalísticas que reitera signos, valores e procedimentos da

cultura de massa, quanto discursos que tencionam características contra hegemônicas de determinados contextos históricos.

É essa dupla dimensão, mas em especial do papel que a segunda desenvolve no âmbito da primeira, que explicaria o jornalismo cultural como um gênero marcado por uma forte presença autoral, opinativa e analítica que extrapola a mera cobertura noticiosa, identificando-se com movimentos estético-conceituais e ideológicos que se situam fora do campo das atividades da imprensa (FARO, 2006, p. 149).

Em uma discussão sobre cultura na “Conferências Mundial sobre Políticas Culturais”, Melo (2006, p. 4), ao divagar sobre o conceito de cultura, possibilita também deslocar a discussão para o âmbito do jornalismo cultural. A definição remete a um conjunto de traços diferentes, podendo ser materiais, espirituais, intelectuais ou afetivos que estão atrelados aos grupos sociais. Além das artes e da literatura, contempla, também, os modos de vida, os direitos fundamentais do homem, os sistemas de valores e símbolos, as tradições, as crenças e o imaginário popular, segundo o autor.

Nesse sentido, a aceitação do teor subjetivo no gênero em questão reconhece o caráter formador de opinião pública nas práticas do jornalismo cultural. A conotação de sentidos na publicação de um específico movimento cultural, por exemplo, propende a influenciar o leitor que consome o veículo de mídia, do mesmo modo como também há tendências em silenciar ou não conferir visibilidade aos acontecimentos que vão contra a lógica de poder da mídia. Sobre este papel, Piza enfatiza (2004, p. 57) que o jornalismo cultural não só se detém em anunciar e comentar obras das sete artes, mas sobretudo “refletir (sobre) o comportamento, os novos hábitos sociais, os contatos com a realidade político-econômica da qual a cultura é parte ao mesmo tempo integrante e autônoma”.

Discorridas as definições acima, o jornalismo cultural ainda participa do alicerce e produção da memória simbólica. Segundo Golin (2009, p. 04), a afirmação confirma a condição de práxis narrativa marcada pela cultura profissional e contexto na qual está inserida. Geralmente, desafiando cânones formados em locais autorizados como as instituições museológicas e acadêmicas. Isto é, o papel de mediador é fundamental para averiguar a relevância desse segmento como elo entre o público e determinados bens simbólicos. Em alguns casos, será por meio daquele enunciado ou fragmento de narrativa que um sujeito terá acesso mínimo e parcial a uma determinada obra de arte ou experiência artística.

Dar-se conta do poder de mediação e da necessidade de usufruí-lo com base na escuta, no diálogo e numa formação especializada capaz de colocar os fatos culturais em perspectiva histórica parece condição óbvia para o profissional

do setor. E nem sempre tal qualidade se concretiza. Da reportagem à crítica, há um longo caminho de aprendizado a ser percorrido (GOLIN, 2009, p. 04).

A citação supracitada evidencia o cuidado necessário com o esboço de textos no segmento do jornalismo cultural. Considerando o pragmatismo da profissão, deve haver um esforço maior na construção narrativa, portanto, um exercício de conhecimento ao lidar com o objeto, ou seja, o artista ou a obra analisada deste artista em uma crítica de arte, por exemplo.

Aprofundando a discussão para o viés histórico, também se volta às origens do jornalismo cultural. De acordo com Daniel Piza (2004, p. 11), não há uma data que defina o surgimento da prática, mas o ano de 1711 é considerado um marco: “Foi nesse ano que dois ensaístas ingleses, Richard Steele (1672-1729) e Joseph Addison (1672-1719), fundaram uma revista diária chamada *The Spectator*”. A publicação pode ser considerada como jornalismo cultural, já que tinha como intuito absorver discussões filosóficas em gabinetes, bibliotecas, escolas e faculdades e transferir para clubes, assembleias ou uma conversa informal entre amigos.

No entanto, é preciso frisar que o conteúdo cultural chegou a aparecer pulverizado nas publicações dos jornais *The Transactions of the Royal Society of London* e *News of Republic of Letters* entre os anos de 1665 e 1684, respectivamente. Os impressos realizavam a cobertura de obras e eventos artísticos.

Enquanto isso no Brasil, a atividade só veio a se consolidar no século XIX. Segundo Melo (2006, p. 02), o jornalismo cultural nasceu representado por Machado de Assis (1838-1908) e José Veríssimo (1857-1916). O primeiro começou a carreira como crítico de teatro e polemista literário, escrevendo ensaios e resenhando romances. Contemporâneo, o segundo foi editor da Revista Brasileira, elogiado crítico, ensaísta e historiador da literatura (PIZA, 2004).

Dentro desse contexto, percebe-se que o jornalismo cultural nasce ao lado do jornalismo literário³, tomando em consideração o conceito de cultura em uma perspectiva ampla que englobe aspectos da economia até a linguagem humana. Neste período, além da publicação de ensaios e resenhas de livros, também há a veiculação de folhetins, ou seja, a produção de histórias seriadas semelhantes às telenovelas, fazendo com que o público criasse um vínculo com o jornal, representando um interessante investimento para os donos de empresas jornalísticas.

³ O jornalismo literário tratado aqui é a prática exercida por literatos ou homens letrados que durante o século XIX utilizam o jornalismo para escrever folhetins, divulgação de obras literárias e outros escritos com a mesma finalidade. O jornalismo literário como conhecemos na atualidade nasce na década de 1960 com o movimento *New Journalism*, sendo a revista estadunidense *The New Yorker* uma das precursoras.

A aproximação entre o jornalismo e a literatura resultou em uma combinação interessante, uma vez que o primeiro trazia o papel mediador e a forma de narrar sobre objetos culturais, enquanto o segundo fornecia a estética e o potencial de importantes nomes da literatura para a imprensa. O maior sucesso desta junção se deve às crônicas.

Aqui, porém, cabe lembrar o papel da crônica na história do jornalismo cultural brasileiro. Se a tradição local em jornalismo literário – reportagens mais longas e interpretativas, perfis etc. – é pequena, o gosto nacional pelas crônicas, até certo ponto, sempre foi uma forma de atrair a literatura para o jornalismo, praticada por jornalistas, escritores e sobretudo por híbridos de jornalista e escritor. De Machado de Assis a Carlos Heitor Cony, passando por João do Rio, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende, Ivan Lessa e outros, a crônica sempre teve espaço fixo nas seções culturais de jornais e revistas brasileiras e, portanto, é uma modalidade inegável do jornalismo cultural brasileiro (PIZA, 2004, p. 33).

Com isso, a aproximação da prática literária aparece com o declínio do jornalismo de partidarismo político. No Piauí, o surgimento do jornalismo literário, assim como o precursor do jornalismo cultural, acontece com o lançamento do *Recreio Literário* na década de 1850. Segundo Ferreira (2014), o impresso tinha a característica de privilegiar assuntos de cunho cultural em detrimento da política, além de buscar novas maneiras de apresentar um conteúdo literário.

De acordo com Albuquerque (2018), o relacionamento entre jornalismo, literatura e cultura fica mais favorável com as mudanças ocorridas entre a segunda metade do século XIX e século XX: a transferência da capital Oeiras para Teresina, a chegada de aparatos tecnológicos, como o telégrafo, o telefone e o cinematógrafo, além da proclamação da República em 1889 e a intensificação da urbanização no Piauí. Nesse sentido, o jornalismo cultural foi ganhando forma e aparecendo; as críticas, perfis e resenhas iam surgindo, os intelectuais queriam reconhecimento e prestígio, algo que a visibilidade do jornalismo era capaz de oferecer (ALBUQUERQUE, 2018, p. 40).

Dentro deste contexto, como pioneiro do jornalismo cultural reflexivo, pode-se citar o jornalista David Moreira Caldas:

Podemos perceber sua atuação como crítico na edição do dia 24 de abril de 1869 do jornal *Amigo do Povo* em que David Caldas faz a crítica de um livro local lançado, como também na “*Bibliographia*” do seu jornal *Oitenta e Nove* onde, por exemplo, na edição do dia 24 de abril de 1874 faz a crítica cultural do livro infantil *Chiquinho* (FERREIRA, 2013, p.17).

No século XX, então o jornalismo cultural inicia uma nova fase com a sua consolidação. Melo (2006, p. 02) aponta que importantes nomes da literatura, política e filosofia, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, contribuíram com a consolidação. Além disso, outro ponto a ser citado é a criação da revista *O Cruzeiro* em 1928. O impresso saía pelo selo do *Diários Associados* e se constituiu como símbolo de vanguarda na época.

Segundo Sena (2017), na década seguinte o país passou por transformações sociais com a redução do nível de analfabetismo e ampliação nos modos de transmissão de informações e entretenimento com a leitura; com isso, o jornalismo teve que se adaptar ao público mais heterogêneo e competindo com novas ferramentas, como a radionovela. “Surge um novo tipo de jornalismo, mais objetivista e superficial do ponto de vista das reflexões intelectuais propostas pelo jornalismo literário” (SENA, 2017, p. 35).

Entretanto as mudanças não foram rapidamente sentidas por todo o Brasil. Trazendo para o contexto do Piauí, o jornal *Vanguarda* (1939) se insere em um período de transição, tencionando com aspectos opinativos e de informação. Albuquerque (2018, p. 43) coloca que o jornalismo cultural praticado pelo impresso estava se estabelecendo em meio a uma imprensa que seguia os parâmetros europeus.

A partir da década de 1940 até o final dos anos 60 acontece o momento máximo da crítica no jornalismo cultural brasileiro, conforme Piza (2004, p. 34). Neste momento se destacam dois nomes: Álvaro Lins (1912-1970) e Otto Maria Carpeaux (1900-1978). Ambos combinavam o jornalismo com o enciclopedismo, atrelando também visões políticas sensatas e apurado estilo ensaístico. Os jornalistas faziam parte do *Correio da Manhã*, impresso em que também compartilhavam créditos com Graciliano Ramos, Aurélio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade e Antônio Callado.

Neste meio tempo, a imprensa brasileira passa a instituir o caderno de cultura como espaço obrigatório nas edições diárias, sobretudo nos finais de semana, a partir dos anos de 1950. O responsável por inaugurar este momento é o *Jornal do Brasil* em 1956 com o seu *Caderno B*. A seção era editada por Reynaldo Jardim e diagramado por Almícar de Castro. O caderno se converteu em um modelo para a crítica cultural da época, sendo até hoje lembrado como prática do jornalismo cultural.

Em consequência disso, o *Caderno B* influenciou na criação dos suplementos *Caderno H* do jornal *Zero Hora*; *Dia D* do carioca *O Dia*; *Tribuna Bis* da *Tribuna da Imprensa*; e o *Caderno 2* de *O Estado de São Paulo*. Com isso, Barreto (2006, p. 67) afirma que os cadernos de cultura na imprensa brasileira inauguram uma tradição vista apenas no país. A produção de

suplementos culturais diários, em contrapartida no exterior esses cadernos são veiculados semanalmente ou através de revistas especializadas no segmento.

O caderno do JB funda uma tendência dentro do cenário das publicações abrindo frentes para outras experiências como a do “Suplemento Literário” de O Estado de São Paulo, dirigido por Décio de Almeida Prado. E, para o aparecimento de nomes importantes para a crítica cultural como Paulo Francis, que inicia sua carreira como crítico de teatro no Diário Carioca em 1957 e passa, posteriormente, pela Última Hora e Pasquim pela Rede Globo e GNT (MELO, 2006, p. 02-03).

Nos anos seguintes, mesmo com a censura imposta, o jornalismo cultural buscou manter diálogo contínuo com leitores e colunistas. Segundo Barreto (2006, p. 67), Alberto Dines era o editor-chefe do *Caderno B* em 1967, publicando nas oito páginas do suplemento matérias que aprofundavam os eventos culturais abordados. A resistência no período ditatorial pode ser exemplificada pela matéria “A palavra baixa no teatro alto”, tratando do palavrão e censura dos anos 60, e a sessão “Cotações do JB” com a matéria sobre o filme francês “A Guerra Acabou”. “Em ambas, verifica-se o debate sobre os temas abordados, sem esquecer que a primeira revela a preocupação do jornal com a censura imposta às artes, especificamente ao teatro nos anos da ditadura militar” (BARRETO, 2006, p. 68).

Refletindo sobre o papel dos cadernos culturais, Sena (2017, p. 35) aponta que na atualidade estas seções foram destituídas com a sua função original. Enquanto anteriormente os cadernos dedicavam espaços para produções literárias e outros gêneros, atualmente se dedicam a divulgação de festas, produtos culturais e notícias de celebridades. “Percebemos que procuram unir jornalismo, entretenimento e serviço – eles não cumprem a expectativa de ser um espaço capaz de cumprir funções culturais mais complexas que a simples transmissão de notícias” (SENA, 2017, p. 35).

Retomando à discussão central, ainda no ano de 1956 é criado o *Suplemento Literário* de O Estado de São Paulo com direção de Décio de Almeida Prado. O caderno reunia importantes intelectuais que haviam trabalhado na revista *Clima* na década de 1940, além de jovens, como Sábato Magaldi, o suplemento inaugurou um modelo que seria posteriormente seguido por todos os cadernos de livros. Piza (2004, p. 37) sintetiza este momento como o de esforço: “foi esse tipo de postura que fez dos anos 60 a década mais memorável do jornalismo cultural brasileiro”.

Citado anteriormente, Paulo Francis consiste em um nome de projeção dentro do jornalismo cultural, com atuação no jornal *Última Hora* entre os anos de 1962 e 1964 e nas revistas *Senhor* (1959-1962) e *Diners* (1967-1968). Segundo Piza (2004, p. 38), em ambos os

trabalhos “há uma mescla saborosa de reportagens interpretativas, crítica cultural, inéditos literários, humor, roteiro e seções de moda e comportamento”. Na década de 70, veio a participar de *O Pasquim* conhecido como um novo experimento jornalístico.

O Pasquim, que começa como tabloide semanário de humor, política e cultura e, com a força do deboche e do talento de sua equipe e entrevistas famosas como Leila Diniz ou Graham Greene, chega a duzentos mil exemplares em alguns meses. Ele, Millôr Fernandes, Jaguar, Ziraldo e Sérgio Augusto eram os que mais davam o tom na fase inicial, que, embora numa publicação “alternativa”, mudou a história de todo o jornalismo brasileiro, ao modernizar a linguagem – mais coloquial e personalista – e encarnar uma resistência pluralista (PIZA. 2004, p. 38-39).

Nesse sentido, fica claro que os chamados “alternativos” surgem como uma dissidência dentro do próprio jornalismo cultural, considerando o contexto em que o Brasil vivia com a censura imposta e os aparelhos estatais que controlavam as redações. O jornalismo alternativo de cultura consistiu em uma opção a partir do jornalismo cultural ao tratar de temáticas culturais e refletir a cultura, fugindo através de brechas do regime vigente. No entanto, considerando que o jornalismo alternativo tece críticas à imprensa tradicional, não se deve colocá-lo em condição antagonica ou conceituar a prática como oposta a tudo visto como jornalismo.

De acordo com Campos (2016, p. 06), o jornalismo cultural e o jornalismo alternativo podem coexistir, compartilhando aspectos e dividindo o espaço em uma mesma publicação. O caráter experimental do jornalismo alternativo pode ser localizado em uma revista ou qualquer produto jornalístico cultural, tanto em forma quanto em conteúdo; as temáticas menos enfatizadas no jornalismo cultural comercial, como comportamento de “tribos” ou performances artísticas chocantes podem ocasionar reflexão aprofundada, mas não interessar a um grande público. “Estas ideias podem encontrar menos restrições no jornalismo alternativo, e podem ser mais bem direcionadas a um público específico” (CAMPOS, 2016, p. 06).

Assim, *O Pasquim*, enquadrado como um dos mais notáveis membros do jornalismo alternativo, era um semanário de variedades em que também era possível vislumbrar publicações com jornalismo cultural. Braga (1991, p. 212-213) elucida as características do seu conteúdo:

Valor positivo da participação do intelectual e do artista em política (como recusa ao cala-boca); o nacionalismo (enquanto crítica à ampliação da dependência econômica e cultural externa); a defesa de uma solidariedade com as classes populares (como oposição ao poder das elites que se assumem detentoras da vontade nacional); a crença no papel positivo do Estado (o que implica diferenciar Estado e regime, sendo este visto como usurpador); a defesa da liberdade de expressão, do riso e da irreverência (contra a disciplina, o planejamento, a sisudez). Esses traços são encontrados na base de toda a

produção pasquiniana. Observem-se por exemplo os esforços no sentido de fazer o leitor participar; a construção da entrevista como um papo franco estimulando o entrevistado a se expor; a produção do jornal sem pauta [...] e naturalmente o teor dos artigos, frases, editoriais, cartuns.

O jornal nascia como um projeto simples de utilizar o humor e o charme do bairro Ipanema no Rio de Janeiro, local que naquele período reunia o maior número de intelectuais e artistas, como músicos, atores, desenhistas, autores teatrais e escritores. Entre os temas discutidos no impresso, a política não detinha o protagonismo, mas, por ser um periódico de variedades, havia espaço para futebol, música teatro e outros. Conforme enumera Braga (1991, p. 26), é possível ver Martha Alencar defender o direito da mulher de tomar cafezinho no balcão sem ser incomodada (eram esses tempos!); Luiz Carlos Maciel falava abertamente sobre psicanálise e a *Canabis sativa* (maconha); a grande imprensa é criticada com a cobertura televisiva da chegada da Apollo 11 na Lua; a proibição do uso de palavrão, com o cartunista Ziraldo criando o “palanovrão”, além de alusões à política, como nos artigos de Paulo Francis sobre a guerra do Vietnã; e Newton Carlos abordando o papel do intelectual e as eleições na Inglaterra.

As características expostas reafirmam o caráter alternativo de *O Pasquim*. O jornalismo cultural apareceria aqui em matérias de temática cultural, sobretudo a partir de 1970 com o aparecimento da crítica cultural como uma forma de complementação de discussões inseridas em entrevistas e artigos. Como exemplo aparecem as seções “É Isso Aí” com discussão sobre cinema e literatura, além da crítica teatral, cultural e televisiva de Armindo Blanco e Flávio Pinto Vieira. As matérias ainda reforçavam o processo de criação cultural no país e debatiam sobre cultura popular (BRAGA, 1991, p. 71).

Nesse sentido, com *O Pasquim* tem-se um exemplo do encontro entre jornalismo cultural e jornalismo alternativo em um mesmo material jornalístico. Apesar das diferenças de ambos mencionadas anteriormente, a prática jornalística é fluída, apresentando modificações em relação ao espaço e tempo. Piza (2004, p. 45) coloca isso como uma crise de identidade do jornalismo cultural:

A imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e o dever de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe. No momento atual, o jornalismo cultural não tem conseguido realizar essa função com clareza e eficácia, por variados motivos [...] O primeiro deles tem a ver com esse mesmo debate sobre os critérios para avaliar uma produção cultural que é cada vez mais numerosa e diversificada e economicamente relevante [...] O jornalismo cultural pode sofrer crises de identidade frequentes, e é bom que sofra – até porque, como na arte, a condição moderna é crítica, isto é,

envolve sinais de crise, [...] mas as dicotomias fáceis só lhe tem feito mal. Recuperar um pouco ao menos de sua capacidade seletiva, de seu poder de influência, implica antes de mais nada escapar a oposições.

Considerando o contexto do regime militar, o jornalismo cultural encontraria no jornalismo alternativo um espaço que ultrapassava os meios de comunicação de referência para continuar abordando eventos de temática cultural, assim como o jornalismo alternativo utilizava da criatividade próprias das técnicas culturais para incitar a reflexão nos leitores acerca dos acontecimentos daquela época. Em contrapartida, o jornalismo alternativo também se fez presente no jornalismo cultural de referência. Como elucida Nunes (2003, p. 29), a *Folha de São Paulo*, antes da criação do seu caderno *Ilustrada*, teve durante a década de 1970 o suplemento cultural, chamado *Folhetim*. O material jornalístico era composto por humor e irrelevância, além de uma aproximação com as universidades, uma nítida influência da imprensa alternativa que efervescia naquela época.

Deslocando a discussão para um contexto piauiense, anteriormente as matérias ditas de jornalismo cultural apareciam pulverizadas ao longo de uma edição. Entre o final da década de 60 e começo dos anos 70, há as primeiras tentativas de criação de cadernos de cultura no jornal *O Dia*. No cenário que antecede a criação das páginas culturais, Mendel ilustra: “No antigo jornalismo cultural, não havia pauta, exceto para uma ou duas matérias. Para o resto, formava-se um grande corpo de colaboradores especializados, cada qual capaz de acompanhar as novidades no seu próprio setor, e respeitava-se o material que enviassem” (MENDEL, 2003, p. 37).

Destaca-se aqui a *Folha da Mãe Ana* de criação de Deusdeth Nunes, página dedicada ao humor com a publicação de charges diárias em uma única sessão. Esta foi uma abertura para os suplementos e cadernos culturais que apareceriam anos depois, a exemplo do *Jornal de Domingo, Caderno 2* e outros que não eram inteiramente dedicados a cultura. “Com o passar dos tempos, mesmo que lentamente, foram-se criando sessões e colunas especializadas em cultura. Até então, as estruturas dos jornais não tinham compromisso com o leitor, mas com a divulgação de sustentação de seus interesses políticos” (MENDEL, 2003, p. 43).

Posteriormente, o *Jornal da Manhã* fez a criação da página *Pão e Circo* dedicada a publicação de conteúdo cultural. O suplemento era composto pela coluna *Grafito* que trazia o trabalho do músico Geraldo Brito, do jornalista Francisco Magalhães e de Fifi Bezerra, com matérias frias, entrevistas com personalidades do estado e alguns artigos.

Vale ressaltar também os entraves sofridos pelo impresso naquela época. Mesmo caracterizado como um jornal de referência e com um proprietário militar, *O Dia* teve sua

redação invadida duas vezes e o então editor Pompílio Santos agredido por veicular matérias que desagradaram os militares. “A censura era tão feroz que a redação chegou a criar um mural para colocar os famosos “bilhetinhos dos poderosos”, que determinam quais eram os assuntos proibidos para os jornalistas” (CARVALHO, 2003, p. 35). O impresso só viria a gozar de maior autonomia com a abertura gradual da ditadura em 1979.

Simultaneamente havia a criação dos impressos alternativos culturais já citados outrora, como *A Hora Fatal* e *O Estado Interessante*, que assim como os cadernos culturais do jornal *O Dia*, são os objetos de análise desta pesquisa.

Dentro deste contexto, o *Jornal de Domingo* constitui em uma das primeiras tentativas do jornal *O Dia* em separar o conteúdo cultural e criar um suplemento veiculado aos fins de semana, com a primeira publicação datada de 11 de janeiro de 1970.



Figura 02: 1ª publicação do *Jornal de Domingo* veiculado em 11 de janeiro de 1970. Fonte: NUJOC-UFPI

Parte da edição concedia espaço para a matéria “Este é um vestido para você usar a noite” ao lado uma foto da princesa italiana Luciana Pignatelli utilizando a vestimenta analisada.

O tecido laminado branco e ouro usado por “Princesa Luciana” para realizar um belo vestido de noite, é um dos tecidos mais agradáveis vistos durante as recentes coleções de moda, em Florença. Mesmo um tecido tem sua importância: possui o segredo às vezes mais importante para dar ao vestido, sucesso. Um modelo longo de noite de verão pode ser banal quando a noite é simples e informal, mas quando se trata de uma noite importante, mesmo um vestido longo de verão deve ter qualquer coisa a mais deve ser diferente do comum [...] [sic.] (JORNAL O DIA, 11 de janeiro de 1970, p. 07).

A matéria permite a visualização de detalhes da roupa utilizada pela princesa, assim como indica a importância da escolha do tecido específico e a ocasião pertinente, no caso uma noite de verão. É notória a tentativa sugestiva contida na notícia, ou seja, há a necessidade em orientar o leitor na forma como se vestir. Outro ponto verificado é o fator “gosto” que tem influência no processo de consumo e produção de bens, conforme pode ser visto aqui: “A fantasia e as ideias são indispensáveis em um vestido de noite e as costureiras ou figurinistas que sabem criar um longo vestido de noite são as mais apreciadas inclusive entre os estrangeiros” [sic.] (JORNAL O DIA, 11 de janeiro de 1970, p. 07).

É preciso também salientar a figura da princesa ao estar com o vestido e servir de ilustração para a matéria. A tendência é que o leitor, ao associar os dois elementos, possa se projetar na altura. Utilizar o vestido não só consiste em uma característica de se vestir adequadamente para uma noite de verão, mas também desenvolver o sentimento de pertencer a uma classe social distinta. O status é desejado com o intuito de chamar atenção aos membros da então classe distinta.

O exemplo pincelado do nascente caderno demonstra a veiculação da cultura, mas uma cultura com espectro conservador a partir da exaltação de uma festa no exterior com uma protagonista de projeção econômica, se afastando de uma possível discussão sobre eventos culturais locais ou numa realidade próxima do leitor piauiense.

Ao avaliar a postura da imprensa piauiense e a veiculação de conteúdo cultural na década de 70, Mendel (2003, p. 41) a considera como travada. Os intelectuais e artistas da época tiveram que recorrer a imprensa alternativa de cultura para divulgar suas ideias e eventos culturais que não recebiam atenção do jornalismo cultural de referência.

Posteriormente, se percebe um movimento oposto na década de 80 com o processo de redemocratização e fim da ditadura militar. De acordo com Nunes (2003, p. 28-29), há uma renovação do jornalismo cultural com a chegada de jornalistas oriundos da imprensa estudantil e alternativa, sobretudo influenciados pelo *O Pasquim*. Além deste grupo, também ocorre a vinda de um grupo proveniente das universidades e o círculo dos concretistas formados por poetas como Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

4. O percurso da narrativa

Incitar uma discussão sobre o conceito de narrativa é considerar que há distintas formas de tratar a temática. Genette (2011, p. 255) aborda o conceito de narrativa ao acreditar na ideia ou sentimento de que a narrativa é evidente, de que nada é mais natural do que contar uma história ou preparar um conjunto de ações presentes nos mitos, contos, epopeias e romances. A narrativa é como a representação de um acontecimento real ou fictício, encadeado por meio da linguagem, sobretudo da linguagem escrita.

Outro pensador que também contribui com o debate em torno de narrativa é o filósofo alemão Walter Benjamin. Em *O Narrador* (1994), o pesquisador coloca a narrativa na posição mais adequada de comunicação humana por refletir as experiências do homem, o que confere relevância à experiência do narrador. O ouvinte, ao entrar em contato com a narrativa, insere também suas vivências à história apresentada. Nesta perspectiva, a narrativa conserva os valores contidos na história do sujeito e possibilita ao ouvinte transformar a história em consonância com a própria interpretação.

Nesse sentido, pode-se dizer que, desde os primórdios, a arte de compor narrativas está vinculada à história do homem. As narrativas aparecem no ato de transmitir tradições, troca de conhecimento entre sociedade e até mesmo no ofício jornalístico. É pensando também em suscitar um debate sobre a narrativa, além de contribuir para o campo historiográfico e da linguagem, que o filósofo Paul Ricoeur (2010) desenvolve estudos sobre a temática.

Conforme será destacado posteriormente, as contribuições de Ricoeur ao campo historiográfico consiste em trazer à tona o potencial narrativo nos escritos produzidos por historiadores. Tomando em consideração o período da Escola dos Annales, o autor tece críticas ao modelo de historiografia estrutural que predominou entre os anos de 1945 e 1970. “Ricoeur irá insistir que o discurso do historiador pertence antes de tudo à ordem das narrativas, embora um tipo especial de narrativa, e não um gênero de discurso analítico que pretende não se alimentar do modelo narrativo” (BARROS, 2012, p. 02).

Para o campo da linguagem, Ricoeur (2010) reconhece o potencial narrativo das tramas, contos ou seja da ficção literária que resulta em configurar a confusa experiência temporal humana. “A ficção narrativa imita a ação humana na medida em que contribui para remodelar essas estruturas e essas dimensões temporais segundo a configuração imaginária da trama. A ficção tem essa capacidade de refazer a realidade” (COSTA, 2007, p. 49). Além disso, é um laboratório em que ensaiamos as possíveis formas de configurar ações para comprovar coerência e verossimilhança.

A partir dessas elucidações, a afirmação de Ricoeur (2010a, p. 09) que norteia seus estudos é:

O mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal. Ou, como repetiremos várias vezes no curso desta obra: o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal.

Conforme será discutido ao longo deste capítulo e apontado na citação acima, a narrativa é um mundo temporal por estar intrínseco ao contexto no qual a obra foi produzida. Outro ponto válido de ressaltar aqui são os aspectos temporais que ganham características humanas, ou seja, a narrativa permite a articulação de um tempo humano por condensar as experiências e vivências do homem.

O conceito de tempo adquire importância que dentro da discussão sobre narrativa. Ricoeur trabalha a problemática temporal a partir de duas perspectivas diferentes de tempo, considerando *Confissões*⁴ de Santo Agostinho que reflete o tempo interior e que percorre à alma. O tempo vivido não é medido e tampouco submetido às leis naturais exteriores a ele. Em contrapartida, a perspectiva de Aristóteles em *Poética*⁵ observa o tempo como o movimento dos corpos, ou seja, nesse caso o tempo é exterior, aplicando as leis da natureza sobre o tempo, ao exemplo da física. As duas perspectivas não se contradizem, mas se justapõem, uma vez que trabalham a temporalidade com movimentos distintos.

Ricoeur inicia sua discussão sobre tempo partindo de Agostinho (1996). Nela, duas características da alma humana são confrontadas, *intendio* e *distendio animi*, com o propósito de resolver a relação do tempo enquanto ser. Segundo Ricoeur (2010a, p. 16), a noção de *distendio animi* vinculada à *intendio* só se desprende lenta e penosamente da principal aporia que instiga o espírito de Agostinho: a da medida do tempo. A aporia se inscreve no círculo de uma aporia mais fundamental ainda, a do ser ou do não ser do tempo. Com isso, o tempo considerado uma distensão da alma tem seus problemas resolvidos apenas no tempo presente. Para Agostinho, a tridimensionalidade temporal (passado, presente e futuro) consiste em etapas do tempo presente.

É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos

⁴ Livro autobiográfico escrito por Santo Agostinho. A obra retrata a vida do autor antes de se tornar cristão, assim como a sua conversão.

⁵ Conjunto de escritos das aulas de Aristóteles sobre o tema da poesia e arte da época com o objetivo de ser transmitido durante suas aulas no Liceu.

na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. (AGOSTINHO, 1996, p. 327-328).

Nesse sentido, Ricoeur (2010, p. 17) afirma que o tempo não tem ser, uma vez que o futuro ainda não é, porque o passado já não é bastante e o tempo presente não permanece. No entanto, geralmente nos reportamos ao tempo como algo que deve ser, ou seja, as coisas por vir serão, as coisas passadas foram e as coisas presentes passam. A verdade é que tratamos o tempo de modo sensato e com verbos no sentido positivo (foi, é, será), a impotência para explicar o como desse uso provém precisamente dessa certeza (RICOEUR, 2010a, p. 17).

Ao passo disso, há um paradoxo que opõe não só a linguagem com o argumento cético, mas também a própria linguagem com a positividade dos verbos “ter passado”, “sobrevir”, “ser” e com a negatividade dos advérbios “já não”, “ainda não”, “não sempre”. Dentro dessa afirmação, é possível questionar: “Como pode ser, se o passado já não é, se o futuro ainda não é e se o futuro não é sempre?”. Nisso se apresenta o paradoxo central da distensão. Como se pode medir o que não é? O paradoxo da medida é produzido a partir do paradoxo do ser e do não ser no tempo. Mais uma vez, a linguagem é um guia seguro: dizemos um tempo longo e um tempo curto e de certo modo observamos o comprimento e fazemos medidas (RICOEUR, 2010a, p. 18).

Conhecemos a solução desse paradoxo: o passado está em um sentido presente na alma, graças às imagens de eventos passados que nós chamamos de lembranças; o futuro está igualmente presente na alma, graças a outras imagens, as da antecipação ou da expectativa; memória e expectativa se reúnem no presente, entendido como atenção ou expectativa. (RICOEUR, 2012, p. 301).

Seguindo o mesmo viés, nós não medimos o tempo, mas as marcas e percepções deixadas pelas coisas e que permanecem na nossa alma. Nesse sentido, “o tempo é, portanto, subjetivo, isto é, o que colocamos em relações temporais são impressões mentais - tempo passado, memória; tempo futuro, expectativa; tempo presente, passado presente e futuro presente” (CARNEIRO, 2004, p. 231).

O tempo recebe no presente a atenção, assim como vislumbra a sua extensão que parte de uma memória a expectativa. É no presente que acontece a ligação com as outras duas temporalidades.

Ainda trazendo um exemplo na perspectiva de Agostinho (1996) sobre o tempo, basta pensar no ato de recitar um poema. Na medida em que isso acontece, o futuro antecipado decresce e o passado aumenta por conta do futuro. “Produz-se então um movimento que vai do

futuro em direção ao passado através do presente, o qual é propriamente atravessado por essa experiência de um futuro que decresce e de um passado que aumenta” (RICOEUR, 2012, p. 302).

Vou recitar um hino que aprendi de cor. Antes de principiar, a minha expectativa estende-se a todo ele. Porém, logo que o começar, a minha memória dilata-se, colhendo tudo o que passa de expectativa para o pretérito. A vida deste meu ato divide-se em memória, por causa do que já recitei, e em expectativa, por causa do que hei de recitar. A minha atenção está presente e por ela passa o que era futuro para se tornar pretérito. Quanto mais o hino se aproxima do fim, tanto mais a memória se alonga e a expectativa se abrevia, até que esta fica totalmente consumida, quando a ação, já toda acabada, passar inteiramente para o domínio da memória. (AGOSTINHO, 1996, p. 337).

Nas palavras de Ricoeur (2010, p. 23) sobre o pensamento agostiniano, o presente é ampliado e dialetizado com o intuito de abrigar à memória, que detém o destino das coisas passadas, e o futuro, detentor das coisas futuras. Nesse sentido, a dialética da lembrança, espera e atenção é então duplicada pela dialética entre intenção e distensão que transforma o presente em “humano, demasiado humano” (RICOEUR, 2012, p. 302). Além disso, a concepção de tempo aqui “já não se trata de imagens-vestígios, nem de imagens antecipatórias, mas de uma ação que abrevia a expectativa e alonga a memória” (RICOEUR, 2010, p. 37).

Outro ponto avaliado por Paul Ricoeur, na sua leitura de *Confissões*, é encontrar em Santo Agostinho e na discussão sobre triplo presente o mecanismo pertinente para comprovar que o ser e a medida do tempo se resolvem na narrativa. É preciso mencionar que a medida do tempo para Agostinho está relacionada com a dialética entre a atividade e a passividade da alma.

Mas é precisamente enquanto enigma que a resolução da aporia da medida é preciosa. O achado inestimável de Santo Agostinho, ao reduzir a extensão do tempo à distensão da alma, é ter ligado essa distensão à falha que não cessa de se insinuar no coração do triplo presente: entre o presente do futuro, o presente do passado e o presente do presente. Assim, ele vê a discordância nascer e renascer da própria concordância das visadas da expectativa, da atenção e da memória (RICOEUR, 2010, p. 39).

Vale apontar ainda que a questão cosmológica é descartada aqui, uma vez que a investigação temporal deve incidir na estrutura do triplo presente na alma. “Somente Santo Agostinho ousa admitir que se possa falar de espaço de tempo - um dia, uma hora - sem referência cosmológica” (RICOEUR, 2010, p. 29).

Por fim, Ricoeur (2012) encara que a análise temporal de Agostinho julga a atividade narrativa como solução do paradoxo especulativo. O ato de recitar um poema representa tal

afirmação. A exemplificação do poema, ao mesmo tempo que revela e ultrapassa o paradoxo, demonstra que ela contém em uma só temporalidade a intenção e distensão.

O próprio Agostinho, ao fim de sua análise, sugere de que maneira essa via poderia ser seguida, quando ele descreve a recitação do salmo ou do poema como a miniatura de formas cada vez mais amplas de recitação que primeiro envolveriam pedaços mais vastos de ação, depois uma vida inteira, e finalmente toda a história da humanidade (RICOEUR, 2012, p. 302).

Nesse sentido, a proposta de recitar um poema permite recorrer às experiências vividas, assim como criar expectativas para aquilo que está por vir. No entanto, com esse pressuposto, Agostinho fica condenado a localizar na lembrança e expectativa, a unidade que possa medir o processo que parte de um para outro. “Faz-se necessário indagar, então, com Agostinho, o que aumenta e o que diminui e qual unidade fixa permite comparar entre si durações variáveis” (RICOEUR, 2010c, p. 18). É difícil estabelecer a comparação entre as duas impressões que estão no espírito e, através disso, conseguir a medida fixa sem levar em conta a movimentação dos astros.

Enquanto, Ricoeur (2010) recorre em Agostinho com o seu tempo interno e da alma, o autor realiza um movimento contrário ao se debruçar sobre a perspectiva temporal de Aristóteles. Ao voltar-se ao filósofo grego em decorrência de Santo Agostinho, considera a medida do tempo como apenas a distensão do espírito, sem levar em conta os termos espaciais. Essa perspectiva permite pensar o tempo sem o intuito de explicar a sua essência. Por isso, Agostinho utiliza a memória e a linguagem ao discutir sobre tempo, não em aspectos cosmológicos, como medida de movimento, mas como interioridade psíquica. Deste modo, Ricoeur recorre a outra concepção por abordar a problemática do tempo a partir de um viés diferente.

Em *Poética*, Aristóteles (2009) concebe o tempo como cronológico e mensurável por fatores externos. Por essa visão, por exemplo, elucida-se o tempo como caracterizado por dias, horas, minutos, além de ser determinado por calendários e relógios.

O fato de o tempo ser medido em consonância com fatores externos, de acordo com Puente (1998), se define pela diferença entre a noção de número numerado, aplicado a um intervalo de tempo delimitado numericamente e a do número numerável, relacionado à infinitude temporal que constitui o tempo. A possibilidade de numeração do tempo depende de dois fatores: um extrínseco e outro intrínseco, como por exemplo a nossa capacidade de numerar o tempo (PUENTE, 1998, p. 324).

Ainda de acordo com Puente (1998, p. 320), o tempo é vivenciado a partir de sua tridimensionalidade, ou seja, passado, presente e futuro. Neste modelo corriqueiro de vivenciar o tempo, o agora é vinculado ao tempo presente, ou seja, o agora é vivido como uma duração extensa que une o passado ao futuro. Por isso, o “agora” serve como um divisor do tempo ao contínuo pensado em relação a nós. “Para aprendermos conceitualmente o contínuo temporal, devemos efetivamente contar ao menos dois agoras, ou seja, o agora-limite deve ser pensado em analogia com os dois limites extremos de uma linha” (PUENTE, 1998, p. 325).

Então, além desta concepção colocar o “agora” como fator que reúne o passado ao futuro, Aristóteles destitui a necessidade de se ter uma alma para que o tempo exista.

Embora certamente se necessite de uma alma para determinar o instante - mais precisamente para distinguir e contar dois instantes - e para comparar entre si os intervalos a partir de uma unidade fixa, a percepção das diferenças funda-se na das continuidades de grandeza e de movimento e na relação de ordem entre o antes e o depois que “segue” a ordem de derivação entre os três contínuos análogos (RICOEUR, 2010c, p. 23).

Com isso, a perspectiva sobre tempo se volta à movimentação entre “o antes e o depois”. A presença da alma aqui aparece para demarcar “o antes” e “o depois”, ou seja, especificar o contexto em que determinado acontecimento foi produzido no tempo. Nas palavras de Ricoeur (2010c, p. 23) sobre a presença da alma na discussão aristotélica, o autor afirma: “não comporta nenhuma referência explícita à alma, apesar da remissão, em cada fase da definição, a operação de percepção, de discriminação e de comparação que só podem ser operações de uma alma”.

Assim como em Agostinho, o presente é carregado de importância durante a explanação sobre tempo, entretanto essa aproximação entre as duas concepções ocorre ao tratar do tempo presente. De acordo com Barros (2012), o impasse existente entre o vivido e o lógico pode ser exemplificado pela oposição em Agostinho e Aristóteles. A concepção psicológica em Santo Agostinho desconsidera o tempo cosmológico, e a perspectiva do filósofo grego oculta o tempo da alma. “O tempo da alma, e o tempo da natureza, por assim dizer, contrastam-se a partir destes dois ícones filosóficos” (BARROS, 2012, p. 06).

Apesar das disparidades entre as duas concepções, Ricoeur (2010c) ressalta a importância para a teoria narrativa dos dois acessos ao problema do tempo permanecerem abertos. A aporia da temporalidade, a que responde de muitos modos a operação narrativa, resulta na dificuldade em conservar as duas extremidades da cadeia: o tempo da alma e o tempo do mundo. É, portanto, necessário ir ao fundo do impasse e reconhecer que a teoria psicológica e uma cosmológica de tempo se ocultam mutuamente na mesma medida em que se implicam uma a outra (RICOEUR, 2010c, p. 19).

Ainda continuando com Aristóteles, Ricoeur (2010) utiliza o par conceitual *mímeses-mythos* para tratar do processo de compor intrigas pela atividade mimética. Por *mímeses* se entende aqui como imitação, representação, ou seja, a atividade de representar uma ação, enquanto que, para *mythos* (intriga), se compreende pelo objeto que está sendo representado. “A imitação ou a representação é uma atividade mimética na medida em que produz algo, ou seja, precisamente o agenciamento dos fatos pela composição da intriga” (RICOEUR, 2010a, p. 61).

Com isso, no momento de produzir narrativas a luz do tempo surge para que a narrativa seja estruturada tendo um começo, meio e fim, por meio do encadeamento de relações causais, promovendo a concordância, onde só haveria discordância. O ato de ordenar em uma intriga garante a unidade de uma totalidade temporal. Cada unidade revela um objeto ou temática que se encontra representada no seio da narrativa e é por isso que se fala em tessitura da intriga, por conta desta ordenação de acontecimentos.

A intriga ainda é “ação que tem um contorno, um limite e, conseqüentemente, uma extensão” (RICOEUR, 2010a, p. 70). A afirmação passa a ideia que esse limite e extensão resulta no tempo para a história se desenvolver, sem necessariamente ser produzida de modo cronológico. O tempo aqui assinalado é o tempo da obra e não o tempo do mundo externo. Assim o trabalho de produzir a intriga em meio a diversidade de acontecimentos é possível extrair uma unidade que é o assunto ou o tema próprio daquele tempo narrado, e portanto, o tempo físico é necessário para organizar as novas experiências do mundo real, resultado das vivências humanas que se encontram contidas na narrativa. O processo atinge sua plenitude com o ato de interpretação do leitor.

Vale pontuar que não há intenção de caracterizar a narrativa pelo seu modo, ou seja, a atitude do autor, mas objeto que a caracteriza, uma vez que chamamos a narrativa exatamente por aquilo que Aristóteles chama de *mythos*, isto é, o “agenciamento de fatos”. Ricoeur (2010a, p. 65) levanta essa discussão ao diferenciar os gêneros literários epopeia e tragédia sob o título de narrativa, logo que, em ambos há a presença de intriga, caracteres, pensamento e ritmo.

Aproximando novamente as contribuições de Santo Agostinho para a discussão de Aristóteles, Ricoeur (2010) realiza tal feito com o intuito de demonstrar que a composição da intriga (*mythos*) é a réplica da *distentio animi* (alma humana) empregada por Agostinho. Apesar das contraposições, a reunião das concepções tem sua intencionalidade:

As dificuldades próprias a ambas as perspectivas exigem que as duas se conciliem; com relação a isso, a conclusão da confrontação entre Agostinho e Aristóteles é clara: não é possível atacar o problema do tempo apenas por uma

das extremidades, a alma ou o movimento. Apenas a distensão da alma não pode produzir a extensão do tempo; apenas o dinamismo do movimento não pode gerar a dialética do triplo presente (RICOEUR, 2010c, p. 35).

Há, por consequência, o risco em juntar o tempo a partir de um prisma cosmológico, assim como o tempo interno da alma. Contudo, Ricoeur (2010c) ressalta a ambição de mostrar que a poética da narrativa colabora para agrupar o que a especulação segrega. A poética da narrativa precisa não só da cumplicidade como também do contraste que existe entre a consciência interna do tempo e a sucessão objetiva para tornar mais urgente a investigação das mediações narrativas entre a concordância discordante do tempo fenomenológico e o transcorrer do tempo físico (RICOEUR, 2010c, p. 36).

Nesse sentido, a temporalidade da narrativa no ato de configuração da intriga pode ser dividido em duas dimensões discordantes: uma cronológica responsável por caracterizar a história por acontecimentos e seguir uma ordem; e outra não-cronológica, que trata da narrativa em um conjunto inteligível em que os acontecimentos são transformados em história. É por isso que a narrativa não é reduzida ao tempo cósmico ou da alma. A atividade de narrar trabalha, assim, em diferentes temporalidades que são: o tempo levado para contar e o tempo narrado. O tempo narrado ou o terceiro-tempo realiza um entrelaçamento entre o tempo fenomenológico e o tempo cosmológico, isto é, intersecciona o tempo da alma da experiência humana ao tempo físico, do contar de dias. Basta pensar, por exemplo, na simples leitura de um conto em que traz a explanação oral de um encadeamento de acontecimentos (experiência da alma) e o processo ocorre no desenrolar de horas (aspecto cosmológico).

Trazer as discussões sobre tempo é fundamental, logo que, o tempo narrado é que faz a mediação entre os acontecimentos, além de estabelecer a configuração e refiguração na narrativa, determinando que o tempo da narrativa depende das relações entre autor, obra e leitor. Nesse sentido, os aspectos temporais vinculados à narrativa são resultados de vivências e experiências humanas, além das inscrições no tempo do mundo.

4.1 A narrativa e o círculo hermenêutico

O processo de construir narrativas e a relação com a temporalidade, assim como os sentidos e percepções oriundas do contato com o contexto da narrativa, pressupõem um intenso vínculo que parte de um autor, passando por uma obra, até chegar nos leitores. Esse processo acontece dentro do círculo hermenêutico de Paul Ricoeur com três etapas: *mimesis I*, *mimesis II* e *mimesis III*.

Segundo Ricoeur (2010a, p. 95), a construção da relação com os três modos miméticos resulta na mediação entre o tempo e a narrativa. A mediação perpassa pelas três fases da *mimesis*, além de que há o estabelecimento do papel mediador da composição da intriga entre um estágio que da experiência prática que a antecede e outro que a sucede. “Proponho-me desimplificá-los do ato de configuração textual e mostrar o papel mediador desse tempo da composição da intriga entre os aspectos temporais prefigurados no campo prático e a refiguração de nossa experiência temporal por esse tempo construído” (RICOEUR, 2010a, p. 95).

De acordo com Barros (2012), a hermenêutica de Ricoeur não se trata de ser um campo responsável por examinar os sentidos e significados de um texto, mas se aproxima de ciências que se ocupam de leis e estruturas ocultas que regem a fase de configuração textual. A proposição hermenêutica tem a ambição de analisar as relações entre um Texto e o Viver. Com isso, essa concepção coloca em um círculo e na mesma posição os autores e leitores, reunindo todos em um movimento criador que tem início no vivido e retorna para esse mesmo vivido, ou seja, parte das experiências de um autor e chega nas experiências de um leitor que, por sua vez, se transforma em um novo autor ao produzir uma nova narrativa. Ricoeur chama esse processo de círculo hermenêutico.

A narrativa possibilita condensar as vivências do homem, seja dentro de uma escrita historiográfica, ficcional, assim como também poderemos ver dentro do âmbito da comunicacional. A concepção hermenêutica de Ricoeur (2010) nos faz vislumbrar o processo de construção dessas narrativas. A produção tem como ponto de partida um autor, ou seja, uma pessoa que parte do seu mundo cultural e seleciona acontecimentos (que pode ser experiências ou vivências) e transforma em um “novo mundo”, por meio da construção textual. Esse “novo mundo”, ou também chamado de “mundo do texto” por Ricoeur, é interpretado por uma outra pessoa que entra em contato, gerando novas experiências e/ou ressignificando os valores contidos na narrativa.

Nesse sentido, a produção da narrativa envolve a realidade física e simbólica, em decorrência dos movimentos de partir do substrato em que estamos inseridos e retornando ao se debruçar sob um prisma simbólico, aspecto que se trata de recorrer ao campo da linguagem para configurar os acontecimentos reais.

A partir disso, precisamos discutir acerca do círculo hermenêutico para, então, compreender as etapas de construção da narrativa. De acordo com Ricoeur (2010), a proposta aparece como uma tentativa de articular uma correlação do “abismo cultural” que existe entre a análise agostiniana em *Confissões* e a análise temporal e da intriga aristotélica em *Poética*.

Apesar do distanciamento das duas concepções, é no seio da narrativa que ocorre o entrelaçamento. A narrativa expõe um mundo de vivências e experiências (perspectiva agostiniana) que têm vínculo com um contexto temporal (o tempo cosmológico aristotélico), além de ser narrada dentro do decorrer do tempo físico. Com isso, há a apresentação da tríplice mimese como etapas situadas no círculo hermenêutico.

É tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe assim e assim muda o seu agir. Para uma semiótica, o único conceito operatório continua sendo o do texto literário. Uma hermenêutica, em contrapartida, preocupa-se em reconstruir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesmo obras, autores e leitores. Ela não se limita a colocar *mimesis II* entre *mimesis I* e *mimesis III*. Quer caracterizar *mimesis II* por sua função de mediação. A questão é portanto o processo concreto pelo qual a configuração textual faz mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra (RICOEUR, 2010a, p. 95).

O recorte da fala do autor transmite a ideia de que é papel da hermenêutica trazer à tona minuciosamente os vestígios da experiência humana deixados no interior da narrativa, assim como possibilita vislumbrar que novas experiências e significados são acrescentados na narrativa com cada interpretação de um novo leitor. O processo de configuração textual, *mimesis II*, é constante, motivo esse que Ricoeur confere uma maior importância a essa etapa.

Com uma posição intermediária entre a *mimesis I* e a *mimesis III*, a *mimesis II* extrai a inteligibilidade do seu poder de mediação, conduzindo do antes ao depois no texto, transfigurando o antes em depois, através do seu papel de configuração (RICOEUR, 2010a, p. 94). Esse processo é evidenciado do movimento que inicia de um autor para um leitor e que este se torna um novo autor ao utilizar suas vivências para refigurar a narrativa, configurando então em uma nova. Vale mencionar aqui que o movimento dentro do círculo hermenêutico ricoeuriano possui um trajeto de forma em espiral, ou seja, o círculo nunca retorna ao mesmo ponto. Tal justificativa é plausível, uma vez que, com o ato de interpretação do leitor, ele gera uma nova narrativa, dando sequência ao movimento interno do círculo, mas jamais passando por um mesmo lugar.

Que a análise é circular é algo incontestável. Mas que o círculo seja vicioso pode ser refutado. Quanto a isso, preferiria falar de uma espiral sem fim que faz a meditação passar várias vezes pelo mesmo ponto, mas numa atitude diferente. A acusação de círculo vicioso procede da sedução por uma ou outra de duas versões da circularidade. A primeira sublinha a violência da interpretação, a segunda, a sua redundância (RICOEUR, 2010a, p. 124).

A violência da interpretação apontada acima por Ricoeur (2010a) refere-se à capacidade da narrativa de colocar concordância onde só há discordância, isto é, a narrativa dá forma ao que é informe. Essa concordância discordante ou discordância concordante aparece da relação dialética entre tempo e narrativa, uma vez que, a narrativa surge para organizar a confusa e difusa experiência temporal humana. Além de tratar da violência da interpretação, também há a possibilidade reversa que é a redundância da interpretação. “Isso seria verdade se *mimesis I* fosse ela própria desde sempre um efeito de sentido de *mimesis III*. Neste caso, *mimesis II* nada mais faria senão restituir a *mimesis III*, o que ela teria pegado de *mimesis I*, uma vez que *mimesis I* seria obra de *mimesis III*” (RICOEUR, 2010a, p. 127).

Esmiuçando as características das outras *mimesis*, a *mimesis I* é considerada como a pré-compreensão do mundo da ação, da mesma forma que durante a etapa acontece a composição das estruturas inteligíveis da intriga, os recursos simbólicos e o seu caráter temporal. A pré-compreensão diz respeito ao autor acessar os seus conhecimentos, ou seja, o seu repertório criado a partir de suas vivências e contato com o mundo, fatores que implicaram na configuração de uma narrativa. Nesse sentido, é na *mimesis I* que acontece três aspectos sucessivos, sendo eles estruturais, simbólicos e temporais.

A partir da apresentação dos aspectos citados, começaremos por discutir sobre a composição das estruturas inteligíveis da intriga. Conforme Ricoeur (2010a, p. 97), essa etapa é responsável por evocar a chamada rede conceitual. Essa rede, que distingue estruturalmente o domínio do conceito de ação para o domínio do movimento físico, consiste em pressupor que toda ação implica em objetivos, assim como remete aos motivos que alguém faz ou fez algo. As ações ainda são produzidas por agentes que fazem atividades consideradas como obras deles e, por fim, essas ações são desenvolvidas dentro de circunstâncias, ou seja, o contexto influencia aos agentes em como agir. Todos os fatores mencionados estão numa relação de intersignificação. Dominar a rede conceitual no seu conjunto e cada termo a título de membro do conjunto é ter a competência que podemos chamar de compreensão prática (RICOEUR, 2010a, p. 98).

Ainda sobre a rede de conceitos, Ricoeur acrescenta que a narrativa não se limita a fazer uso da rede conceitual da ação. Há o adição de aspectos discursivos que diferenciam a sequência existente dentro da narrativa, como um simples encadeamento de frases. Os aspectos são referentes à sintaxe, cuja função é gerar a produção de discursos, seja ficcional ou historiográfico. Além disso, também é possível explicar a relação entre a rede conceitual da ação e as regras de composição narrativa, por meio da distinção entre ordem paradigmática e sintagmática. Ao passo que remete à ordem paradigmática, os termos referentes à ação são

sincrônicos, isto é, as relações de intersignificação que há entre fins, meios, agentes e situações são reversíveis, enquanto que dentro de uma ordem sintagmática do discurso, condiciona o caráter irredutivelmente diacrônico da história narrada, ou seja, o desenvolvimento dos acontecimentos e/ou experiências narradas ao longo de uma narrativa.

Nesse sentido, Ricoeur (2010a, p. 100) afirma que é preciso entender a narrativa como um processo de dominar as próprias ordem sintagmáticas da produção textual. A intriga, anteriormente colocada em um sentido amplo, como o “agenciamento de fatos” no contexto de história narrada, corresponde à ordem sintagmática que a narrativa introduz no campo prático.

Ao passar da ordem paradigmática da ação para a ordem sintagmática da narrativa, os termos da semântica da ação adquirem integração e atualidade. Atualidade: termos que só tinham uma significação virtual na ordem paradigmática, isto é, uma pura capacidade de uso, recebem uma significação efetiva graças ao encadeamento sequencial que a intriga confere aos agentes, ao seu fazer e ao seu sofrer. Integração: termos tão heterogêneos como agentes, motivos e circunstâncias tornam-se compatíveis e operam conjuntamente em totalidades temporais efetivas. É nesse sentido que a dupla relação entre regras de composição da intriga e termos de ação constitui ao mesmo tempo uma relação de pressuposição e uma relação de transformação. Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do “fazer” e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas (RICOEUR, 2010a, p. 100).

Como segundo aspecto presente na *mimesis I* diz respeito às questões simbólicas. Os aspectos simbólicos proporcionam a ação ser narrada por estar articulado em signos, regras e normas. Ricoeur ao tratar da importância simbólica na etapa de prefiguração, *mimesis I*, ressalta que se apoia nos trabalhos da sociologia compreensiva. Essa ciência corresponde ao estudo do comportamento do homem na sociedade.

Entre um dos representantes utilizados pelo filósofo francês, está Clifford Geertz na sua obra *A Interpretação das culturas* (1973), que adota o termo “símbolo” para evocar o caráter público da articulação significativa. Com isso, o simbolismo não resulta em uma operação psicológica, mas a significação incluída à ação e com ela a possibilidade de ser decifrada por outros atores sociais. Além disso, há também a mediação simbólica assinalada como o caráter estruturado do conjunto simbólico. Ricoeur (2010, p. 102) exemplifica tal afirmação justificando que o texto é precedido pela mediação simbólica da textura, do mesmo modo, o rito é situado em um ritual, este em um culto e, paulatinamente, no conjunto de convenções, crenças e instituições que compõe a rede simbólica da cultura.

A partir disso, fica evidente que durante a prefiguração, o autor da narrativa ao acessar um sistema simbólico, ele também acessa o seu contexto cultural que interfere na mediação

destes símbolos. Vale mencionar também que o simbolismo tem a característica de abreviar, conforme frisado por Ricoeur (2010a, p. 102): “O mesmo gesto de levantar o braço pode, segundo o contexto, ser entendido como maneira de saudar, de chamar um taxi ou votar. Antes de serem submetidos à interpretação, os símbolos são interpretantes internos à ação”.

Por fim, o terceiro aspecto do processo de pré-compreensão concerne aos caracteres temporais. A temporalidade em que um autor se localiza traz consequências para o desenvolvimento da narrativa. Recorrer às previsões do futuro ou às experiências herdadas do passado influenciam nas escolhas simbólicas, como o “posso”, “faço” e “sofro” contribuem manifestamente para o sentido atribuído durante a produção da narrativa no presente (RICOEUR, 2010a, p. 106).

Ricoeur (2010) relembra ainda a fenomenologia da ação e a reflexão de Agostinho sobre a *distentio-animi* que trata sobre o triplo-presente. No entanto, ao trazer à luz essa concepção, o que importa é o modo como a práxis do cotidiano organiza um com relação ao outro o presente do futuro, o presente do passado e o presente do presente. E é essa articulação o elemento indutor da construção narrativa.

Com as explanações sobre os três aspectos da *mimesis I* conclui-se, portanto, que ela resulta em imitar ou representar a ação. A pré-compreensão se volta a prefigurar o agir humano, a partir da sua semântica, sua simbólica e sua temporalidade. “É nessa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se delineia a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária” (RICOEUR, 2010a, p. 112).

Após um autor prefigurar as experiências do homem, há a configuração do mundo do texto em *mimesis II*. Com uma posição intermediária entre o antes e o depois, é preciso compreender melhor sua posição de mediação, tomada como resultado do caráter dinâmico que Ricoeur (2010a) chama de “operações de configuração”, assim como também se opta o termo “construção de intriga” a “intriga” e “agenciamento” ao de “sistema”. Todos esses conceitos evocam a noção de operações; portanto, o dinamismo aparece na condição da intriga exercer no seu campo textual, uma função de integração e, com isso, mediação, operando uma mediação de maior amplitude entre a prefiguração e a refiguração da ordem da ação e dos seus aspectos temporais.

A intriga tem a função de mediadora em decorrência de três razões: em primeiro lugar, a mediação entre acontecimentos ou situações específicas individuais e uma história tida como um todo. Nesse sentido, a intriga constrói uma história sensata a partir de uma diversidade de acontecimentos; ou transforma acontecimentos em uma história. Seguindo nesse viés, uma história é mais que uma enumeração de acontecimentos numa ordem serial, é a organização

numa totalidade inteligível, da forma que haja a emersão de um “tema” sobre essa história. Com isso, a intriga é a operação que tira de uma simples sucessão a configuração. Em segundo lugar, trata-se da composição da intriga reunir fatores considerados heterogêneos, como agentes, objetivos, meios, interações, circunstâncias e resultados inesperados, por isso o conceito da intriga se estende por toda a tríade. Essa extensão possibilita à intriga receber enriquecimentos posteriores. Como terceiro e último motivo do papel mediador, atribuem-se aos caracteres temporais próprios da intriga. A composição da intriga possui uma ordem cronológica que constitui a narrativa como uma história como feita de acontecimentos, enquanto há uma outra ordem não-cronológica que transforma os acontecimentos em história a partir do ato configurante, ou seja, torna às ações particulares em uma unidade de totalidade temporal (RICOEUR, 2010a, p. 114-116).

Suscitar uma discussão sobre a etapa de configuração da narrativa, *mimesis II*, é portanto, compreender que a intriga realiza a mediação entre eventos ou situações isoladas e uma história tomada como toda. O papel mediador, então, aparece em dois movimentos: uma história é feita de acontecimentos ao passo que a intriga transforma esses acontecimentos em uma história. O acontecimento aqui aparece como algo único, recebendo a sua definição a partir da sua contribuição para o desenvolvimento da intriga. “Uma história, por outro lado, deve ser mais que uma enumeração de eventos em uma ordem sucessiva, ela deve aferir um todo inteligível dos incidentes, de tal sorte que seja sempre possível perguntar qual é o “tema” ou o “sujeito” da história” (RICOEUR, 2012, p. 303).

Conforme Paula (2012, p. 244), é na etapa de configuração que fica evidente a característica de toda narrativa ser uma “concordância discordante”. Essa relação se deve à autonomia concedida ao texto em referência ao autor e ao contexto, logo que, há a construção de um todo heterogêneo que tem por alusão um mundo mimetizado, mas que, por outro lado se distancia dele por conta da inovação metafórica. Nesse sentido, a característica de “concordância” aparece na referenciação, enquanto a discordância se trata da transformação da linguagem.

É, pois, por esse motivo que Ricoeur (2010) propõe uma reflexão da narrativa como uma projeção acima da vida social. No momento em que onde há concordância no seio da narrativa, também é possível ver a discordância, por exemplo com a oposição de ideias e valores sociais que vão em um sentido contrário de uma ideologia dominante.

Por fim, chega-se na etapa de *mimesis III*, fase em que o leitor é “convidado” a interagir com a narrativa, através da sua interpretação. A fase de refiguração consiste no estágio em que a narrativa atinge seu sentido pleno ao ser restituída no tempo do agir. “O ato de leitura é assim

o operador que une *mimesis III* a *mimesis II*. É o último vetor da refiguração do mundo da ação sob o signo da intriga” (RICOEUR, 2010a, p. 132).

Com a *mimesis III*, há a intersecção entre o mundo textual e o mundo do leitor. A intersecção resulta da interação, portanto, entre o mundo configurado da narrativa e o mundo em que a ação efetiva se desdobra em sua temporalidade específica. Tudo isso demonstra que a narrativa não é finalizada pelo autor, permanecendo lacunas e aspectos de indeterminação que cabem ao leitor conferir significado em cada nova interpretação.

Para o leitor é concedido uma posição de autonomia que “brinca com as exigências narrativas, efetua os desvios, participa do combate entre o romance e o antirromance e experimenta o prazer que Roland Barthes chamava o prazer do texto” (RICOEUR, 2010a, p. 131). A partir dessa afirmação o autor considera como a definição no círculo hermenêutico da relação entre escrever e ler:

Por um lado, os paradigmas aceitos estruturam as expectativas do leitor e ajudam-no a reconhecer a regra formal, o gênero ou o tipo exemplificados pela história contada. Fornecem as linhas diretoras para o encontro entre o texto e seu leitor. Em suma, são aqueles que regem a capacidade que a história tem de se deixar acompanhar. Por outro lado, é o ato de ler que se junta à configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser acompanhada. Acompanhar uma história é atualizá-la em leitura. (RICOEUR, 2010a, p. 131).

O leitor ainda tem o papel de retrabalhar a intriga com a sua refiguração do mundo textual. Nesta perspectiva, os valores sociais e a ideologia que se encontra embebida na narrativa podem ser confrontadas, por meio do contato do mundo cultural do leitor.

Apesar de uma narrativa ser construída com o intuito de legitimar uma determinada ideologia, cabe ao leitor findar com esse ciclo, demonstrando que o mundo do texto e o mundo físico se chocam e se influenciam. Esse movimento de entrelaçamento entre o mundo simbólico e a realidade pode desencadear novas transformações da prática social. “Todo um leque de casos se abre por esse fenômeno de interação: da confirmação ideológica da ordem estabelecida [...] Essa fusão conflituosa dos horizontes não deixa de estar relacionada com a dinâmica do texto, em particular com a dialética da sedimentação e da inovação” (RICOEUR, 2010a, p. 135-136).

Portanto é na etapa de *mimesis III* que o leitor coloca o seu horizonte cultural diante da narrativa, e essa confrontação que possibilita emergir novos sentidos e produzir novas narrativas. É com a tríplice mimese que o autor trabalha a mediação entre tempo e narrativa. “A temporalidade entra linguagem na medida em esta configura e refigura a experiência temporal” (RICOEUR, 2010a, p. 96).

As explanações sobre as mimeses permitem conhecer as etapas do círculo hermenêutico. A proposta apresentada pode ainda ser exemplificada pelo trabalho do historiador. Segundo Barros (2012, p. 18), é no círculo hermenêutico que o historiador procura seus materiais historiográficos e instâncias narrativas a partir das experiências vividas do homem. A partir disso, é construída uma “intriga historiográfica” com o intuito de disponibilizar a atividade recriadora do leitor. Em suma, esse processo na narrativa historiográfica, assim como na ficcional, acontece em três momentos: em primeiro lugar, há prefiguração do campo prático, *mimesis I*; em seguida a configuração textual do campo, ou seja, a produção do mundo textual pelo historiador, *mimesis II*; e, por fim, a refiguração da obra narrativa por um leitor ou ouvinte.

No entanto, mesmo com as ricas contribuições de Ricoeur acerca do círculo hermenêutico, é preciso ressaltar que essa definição já havia sido utilizada anteriormente por Heidegger (1889-1976) e Gadamer (1900-2002) que contribuíram com a concepção contemporânea de hermenêutica. No entanto, desde a Antiguidade, a hermenêutica é utilizada para a interpretação de textos. A partir de Platão (427 a.C) surgiu como um modelo para interpretação de textos bíblicos, literários e jurídicos. Posteriormente, em Friedrich Schleiermacher (1783-1834) houve uma expansão do conceito de hermenêutica que terminou por ser a interpretação de outros bens culturais. Em Wilhelm Dilthey (1833-1911), o filósofo historicista aprimorou o processo de tradução, decifração e compreensão do “outro cultural”, o pesquisador ainda atrela hermenêutica com historicismo, possibilitando a compreensão do “outro” de outras épocas da sociedade humana.

A concepção hermenêutica de Ricoeur abrange a compreensão do ser e do mundo, buscando articular os processos de compreensão e interpretação do texto com a construção da realidade e a presença do homem nele. Dentro desta lógica, o espaço das narrativas é o espaço que possibilita a expansão dos horizontes com a troca de conhecimento entre indivíduos, culturas e sociedades. Conforme a discussão, as narrativas representam um espaço de constante (re)construção de vivências do homem que parte de um autor até um leitor, assim como as posições são revertidas no círculo hermenêutico.

Com isso, os estudos desenvolvidos pelo filósofo francês foram voltados para o âmbito ficcional e historiográfico, uma vez que Ricoeur reconhece o potencial narrativo dos escritos do campo da história. Além destas contribuições, outras áreas de estudo como a comunicação tomaram de empréstimo os preceitos para discutir a narrativa neste âmbito.

4.2. As contribuições para a narrativa historiográfica e ficcional

A narrativa histórica é caracterizada por ser lógica, mas não abstrata. Nesse sentido, é uma organização do vivido que parte dele e retorna a ele mesmo. Há entre a atividade lógica de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma relação necessária. Com isso, o tempo vivido ganha forma na intriga e, em seguida, tanto a intriga orienta o vivido como o vivido transforma a intriga. Então, o vivido se torna mais vivido ao ser narrado, pois o homem se reconhece dentro do espaço de construção das narrativas, além de poder produzir suas identidades.

Trazendo a discussão do círculo hermenêutico para a narrativa histórica, a *mimesis I* aparece como a “prefiguração do campo prático”, isto é, o universo vivido no qual são desenvolvidas as ações humanas. Essa prefiguração é composta por uma pré-narrativa, o que significa que são recortes de experiências possíveis de serem apreendidas pelo “historiador-autor”, além de conter em si mesma elementos que permitirão ao leitor, na condição de *mimesis III*, compreendendo e se identificando com o vivido prefigurado. A prefiguração é também a etapa de “pré-compreensão” do mundo e, da mesma forma que exige do autor, também exige do leitor uma “competência preliminar” que resulta na capacidade de identificar a ação em geral por seus aspectos estruturais (BARROS, 2012, p. 21).

Os elementos selecionados em *mimesis I* compõem a intriga a partir do historiador. Diferentemente da narrativa ficcional, o autor não criará nomes para personagens e ações, mas a encontrará difundida pelas fontes consultadas na primeira etapa da hermenêutica. Com a composição do texto, os eventos anteriormente separados estão reunidos formando um todo compreensível.

Então, a intriga estabelece a configuração lógica com os acontecimentos selecionados. Além disso, o tempo composto pela intriga não necessitará fazer uma síntese ou reconfiguração que engloba o tempo cronológico, essa que resulta na ordenação lógica dos acontecimentos lógicos a fim de tornar o todo compreensível.

A *mimesis II* chama então por um leitor. Na condição de *mimesis III*, o leitor, ao interpretar, refigura as experiências contidas na narrativa histórica. Outro ponto a ser mencionado é que o historiador deve ter consciência de garantir a inteligibilidade e receptividade da sua narrativa, ao se valer de tradições culturais e do contexto em que se encontra inserido o seu público alvo. “Estes paradigmas são também aqueles com os quais o leitor estará familiarizado, e o autor precisará considerá-los. Inovar é possível; mas é preciso

também trabalhar, alternadamente, com um repertório prévio de recursos já conhecidos” (BARROS, 2012, p. 23).

Com o contato do leitor, a narrativa atinge sua plenitude. Vale ressaltar que a narrativa historiográfica, apesar de ter um potencial ficcional no processo de configuração, e a recorrência de documentos e fontes oficiais, além do contrato estabelecido com o leitor que espera a verossimilhança, asseguram o caráter inventivo destas narrativas.

Mesmo que algumas concepções do campo da História evitem a presença da narração nos textos, os resquícios de uma “quase-narração” são inerentes, uma vez que, ao remontar acontecimentos históricos dentro de um texto, o “agenciamento de fatos” remete a circunstâncias passadas e, por isso, há o germe narratológico. Nesse sentido, a narrativa possui uma importância para a escrita histórica.

A narrativa é uma estética do vivido: ela lhe dá forma, contorno, relevo, cor, direção, sem dizer o que ele é enquanto tal. Por isso, Ricoeur defende o caráter fundamentalmente narrativo da história, pois, para ele, a história não pode romper o laço com o “seguir uma história” e com a compreensão narrativa. Ela deixaria de ser história. A história não é uma narração ingênua que possa coincidir com o real. Ela reconstrói, o recria, o elabora, urdindo intrigas, tecendo enredos. Para ele, a história, a mais afastada da forma narrativa continua a ser ligada à compreensão narrativa. A ambição científica da disciplina histórica tende a fazê-la esquecer a narração, separando tempo lógico e tempo vivido. Mas as relações entre história e narrativa são indiretas e permanentes (REIS, 2006, p. 33-34).

A busca pelo cientificismo mencionado no fragmento acima constitui uma das justificativas que conduziu o campo da História a relegar as práticas narrativas nas primeiras décadas do século XX. Então, houve a adoção de um modelo que propunha isolar o objeto de estudo, ou seja, não relacionar com outros acontecimentos a temporalidade inserida, demonstrando o interesse em seguir um viés prescritivo e imparcial.

Segundo Ricoeur (2010a, p. 189), essa concepção anseia por mostrar que os acontecimentos não ocorrem por acaso, mas que acontecem em consonância com eventos passados ou certas condições simultâneas e uma vez expostas e confirmadas certas hipóteses universais que compõem a premissa maior da dedução do acontecimento. “O fato, porém, é que a história ainda não é uma ciência plenamente desenvolvida, principalmente porque as proposições gerais fundam sua ambição de explicar não merecem o título de regularidade”, conforme assina o autor.

Nesse sentido, a História segue uma perspectiva nomológica. É importante frisar que, neste modelo, a “explicação” e a “previsão” de um acontecimento vão em par. Um evento antecede o outro e a previsão aparece numa relação de causa e consequência intimamente

relacionados. Além disso, o acontecimento é tratado como um “tipo específico” e não como acontecimentos singulares, ou seja, eventos que são repetíveis, como circunstâncias de ordem da natureza. “Não haveria explicação de nenhum acontecimento individual caso se pedisse a ela que desse conta de todas as características do acontecimento. Pode-se apenas pedir apenas uma explicação que seja precisa e fina, não que esgote o singular” (RICOEUR, 2010a, p. 189).

Essa movimentação teve impulso com a escola dos *Annales*. Entre um dos principais precursores está o artigo *Método Histórico e Ciência Social* (1903) de François Simiand. Neste trabalho, o autor denuncia a narrativa histórica como processo de escrita do campo historiográfico. A crítica dos *Annales* em relação à narrativa histórica tradicional se deve pela organização dos eventos únicos dentro de um prisma contínuo, teleológico, como constituinte da realidade histórica. A narrativa era produzida com o intuito de ser real, além de coincidir com os acontecimentos no passado.

Outro manifesto apontado por Ricoeur (2010a, p. 168-169) como importante na concepção dos *Annales* é *O Mediterrâneo e o mundo do mediterrâneo na época de Filipe II* (1949) de Fernand Braudel. Na obra, o indivíduo é portador último da mudança histórica e as mudanças mais significativas são aquelas responsáveis por afetarem a vida dos indivíduos. Tal afirmação é vista sob o título de acontecimentos por Braudel. Com isso, a crítica tecida se refere à uma história de acontecimentos e uma história factual que evocam o estatuto de narrativa. Ricoeur ressalta ainda que não passou pela cabeça dos pesquisadores da escola de *Annales*, desde o fundador Lucien Febvre, que a defesa de uma realidade histórica construída pelo historiador, aproximava fundamentalmente a realidade histórica, criada então pelo campo, da narrativa de ficção criada pelo narrador.

A partir disso, a escola dos *Annales* coloca em posições contrárias a história problema com a história narrativa, do mesmo modo que o conceito de longa duração⁶ e o acontecimento singular. “Entre alguns dos membros predominou um excessivo otimismo quanto à possibilidade de atingir cientificamente a inteligibilidade da história organizando-a com conceitos e periodizando-a na longa duração. Alguns sustentaram até que a história não se referia mais ao tempo” (REIS, 2006, p. 19).

No entanto, a concepção da escola dos *Annales* entrou em decadência no final do século XX. Então Ricoeur (2010), que criticou intensamente esse modelo, recomenda modificações necessárias no trabalho historiográfico, como garantir o retorno do vivido, da sensibilidade e

⁶ Termo apresentado por Braudel em sua tese de doutorado em 1949. O conceito coloca a história como quase imóvel, ao se debruçar para o estudo de fenômenos extremamente longos, como a história da humanidade e a sua relação com o meio

ação humana em trabalhos que estavam sendo altamente abstratos ao se esquecer do homem. “O conhecimento histórico poderia apresentar um caráter lógico e estético, mas, ao mesmo tempo, na interação dialética entre o vivido e o lógico estaria o fundamento de uma História satisfatória e útil à vida” (BARROS, 2011, p. 394).

O autor confrontou a escrita historiográfica ao apresentar a sua concepção de narrativa histórica, assim como a importância de valorizá-la. Mesmo que tenha defendido os seus preceitos, procurou diferenciar narrativa histórica de narrativa ficcional. Essa modalidade deve ser vista como uma escrita que referencia o real ou algo existente, assim como uma circunstância que aconteceu em uma temporalidade passada.

A narrativa histórica e a narrativa de ficção têm em comum provir das mesmas operações configurantes que colocamos sob o signo de *mimesis II*. Em contrapartida, o que as opõe não concerne à atividade estruturante imanente às estruturas narrativas como tais, mas à pretensão à verdade pela qual se define a terceira relação mimética (RICOEUR, 2010b, p. 06).

Dentro da lógica da narrativa ficcional, a *mimesis II* abre uma série de possibilidades para a configuração da ação humana, ou seja, o autor possui uma maior liberdade criativa ao comparar, por exemplo, com a construção de narrativas historiográficas. A configuração da narrativa histórica estabelece o compromisso em “dizer a verdade” e ter vínculo com a realidade com base nas fontes e documentos que embasam a atividade do autor. Basta lembrar que o ato de configuração detém à composição da intriga, a atividade judiciário que resulta em “tomar juntamente”; mais precisamente, é um ato de estabelecer reflexão. Assim, narrar é “refletir sobre” os acontecimentos narrados. Nesse sentido, o “tomar juntamente” narrativa engloba o papel de se afastar da sua própria produção e, conseqüentemente, se desdobrar por meio do ato de refiguração (RICOEUR, 2010b, p. 103-104).

Ainda no processo de composição do mundo do texto, é preciso considerar que a configuração não conclui uma obra literária; ela deve permanecer “aberta” para que seja projetada para fora, possibilitando a apropriação crítica do leitor. Essa noção de abertura não contradiz o princípio de fechamento do texto em *mimesis II*, mas ao inserir um leitor que irá refigurar os acontecimentos narrados com o ato de interpretação. É, desta forma, que a obra narrativa escapa do seu próprio fechamento e “se reporta a...”, “se dirige para...”. Para além da recepção do texto pelo leitor e da intersecção entre essa experiência fictícia e a experiência viva do leitor, o mundo da obra constitui o que se chamaria de transcendência imanente ao texto (RICOEUR, 2010b).

Vale ressaltar que, por narrativa ficcional Ricoeur (2010b) considera a produção literária que inclui o conto popular, a epopeia, a tragédia, a comédia e o romance, da mesma forma que o entrelaçamento de mais de um gênero é possível de ser encontrado em uma mesma narrativa. “O que chamamos aqui de experiência fictícia do tempo é apenas o aspecto temporal de uma experiência virtual do ser no mundo proposta pelo texto” (RICOEUR, 2010b, p. 174).

Então, apesar da narrativa historiográfica e ficcional compartilhar das mesmas premissas, elas se distinguem pela busca da “verdade” própria da narrativa histórica. A modalidade ficcional não se compromete com uma verdade imediata, mas em ter um caráter crível. Além de se voltar para o mundo ao nosso redor, a narrativa ficcional tem a característica de extrapolar tal fator e demonstrar “aquilo que pode ser ou acontecer”.

Segundo Gentil (2016), as narrativas ficcionais ainda podem dizer “algo sobre alguma coisa” ou ainda abordar a presença do “ser-no-mundo” e refletir sobre a existência humana. Esse espaço de discussão se deve ao fato destas narrativas não estarem totalmente envolvidas com a realidade. A maleabilidade com o real ocorre em decorrência das chamadas “variações imaginativas”, termo apresentado por Ricoeur que reforça a liberdade criativa do autor, se apresentando pelo campo da linguagem nas etapas de prefiguração e configuração do mundo do texto.

A ficção não tem a obrigação de criar vínculos com o mundo da ação, porém um outro mundo produzido pelos artefatos da linguagem, permitindo ao leitor se sentir transportado para este “outro mundo”. Nesse sentido, é necessária clareza por parte do autor na criação das estruturas inclusas na obra literária. Quanto maior a facilidade em compreender a narrativa, melhor a projeção do leitor dentro da história.

A abordagem ficcional é composta por personagens e situações das mais diferentes possíveis, que oferecem modalidades diversas em que o leitor pode encontrar a si mesmo, assim como ampliam o seu próprio ser. Se as narrativas de ficção nos proporcionam múltiplas possibilidades de ser, a sua realização no mundo da ação continua sendo da responsabilidade do sujeito que decide e toma a iniciativa, ainda que o faça num mundo refigurado pelas narrativas que habitou (GENTIL, 2016, p. 174).

No entanto, a narrativa ficcional não deve ser vista como um processo fantasioso de criação em que um leitor se projeta, totalmente desprendido da realidade. É por meio do campo da linguagem que a ficção tem o papel de evidenciar acontecimentos que não poderiam ser revelados por conta do contexto temporal, como pressões políticas, econômicas, sociais e etc. Esses constrangimentos em trazer à tona determinados acontecimentos não teriam espaço na narrativa historiográfica ou jornalística, mas conseguiriam assegurar um lugar no seio ficcional,

sobretudo, graças ao aspecto inventivo. Uma das funções da ficção é liberar retrospectivamente certas possibilidades não realizadas do passado histórico, por meio de seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer a posteriori sua função libertadora (RICOEUR, 2010c, p. 327).

Nesse ponto de vista, a narrativa ficcional tem a contribuir com a narrativa historiográfica. Com isso, Ricoeur (2010c) propõe o entrecruzamento das duas abordagens, ao tratar de ficcionalização da história e historicização da ficção, propostas que tomam de “empréstimo” a intencionalidade de uma a outra.

Em primeiro lugar, a ficcionalização da história resulta no trabalho do historiador em transformar no real, aspectos oriundos da sua prefiguração do mundo, ou seja, moldar a visão de mundo do profissional e torná-la verídica ao abordar acontecimentos com potencial historiográfico. “A mesma obra pode, portanto, ser um grande livro de história e um admirável romance. O incrível é que esse entrelaçamento da ficção à história não enfraquece o projeto de representância desta última, mas contribui para realizá-lo” (RICOEUR, 2010c, p. 318).

Por outra via, a historicização da ficção evoca o tempo passado, ou seja, é como se os acontecimentos embutidos no seio narrativo tivessem ocorridos e estão sendo narrados por uma voz narrativa que se conecta ao leitor. “Fala uma voz que narra o que, para ela, ocorreu. Entrar em leitura é incluir no pacto entre o leitor e o autor a crença de que os acontecimentos narrados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz” (RICOEUR, 2010c, p. 325).

4.3. A narrativa jornalística

Independente da modalidade, tanto historiográfica como ficcional, a narrativa a partir da visão de Ricoeur vislumbra o ser, a existência humana no encadear de acontecimentos presentes na construção da narrativa. Aqui, então, ousamos ao deslocar a discussão sobre narrativa para o âmbito da comunicação e jornalismo. O ritual de elaboração de narrativas resulta em um exercício de configurar e refigurar as inúmeras experimentações éticas e sociais, por meio dos indivíduos que entram em contato com a narrativa. No caso do jornalismo, o processo de refiguração sucede nos atos de notícias diariamente, quando o leitor, ouvinte ou telespectador criativamente reinterpreta, sob o mesmo fundo cultural do autor, o percurso de representação dos dramas e tragédias do homem moderno (MOTTA, 2004, p. 11).

Barbosa (2012), ao incitar uma discussão sobre pesquisa no âmbito da comunicação, convida a pensarmos o ato comunicacional como uma troca de experiências humanas vividas. Chamando Ricoeur aqui, compor uma narrativa no espaço da comunicação é acessar e transpor

o campo da linguagem para a criação do mundo do texto. Em todo ato de comunicação, há inúmeras vozes que autorais e a inscrição de múltiplos autores, todos responsáveis por se apropriarem do mundo que está contido no texto. Então compreender não é repetir o evento do discurso, mas produzir um novo acontecimento, isto é, refigurar e produzir uma nova narrativa. Tal elucidação se relaciona com as etapas do círculo hermenêutico ricoeuriano.

Pensar a comunicação como conversação, no sentido amplo do termo, isto é, em termos de trocas do si e do outro, do si e do mundo, num processo hermenêutico de produção do conhecimento a partir dos lugares intercambiáveis do mundo. Um mundo que é texto, que se faz texto, que volta a ser texto (BARBOSA, 2012, p. 151).

Nesse sentido, é preciso reconhecer as narrativas do âmbito da comunicação, seja oral, escrita, audiovisual ou *online* como uma relação que se estabelece entre a ação e experiência humana e a temporalidade na qual se encontra inserido. Assim como a narrativa histórica, aqui as narrativas são produzidas com o intuito de atingir um público, além de que o mesmo espera encontrar a veracidade dos acontecimentos relatados. A diferença entre as modalidades aparece pelas narrativas neste espaço serem produzidas cotidianamente, sobretudo no jornalismo.

É possível observar que, na produção das narrativas cotidianas dos meios de comunicação, a questão da peripécia⁷ é fundamental para fazer surgir o acontecimento jornalístico. Conforme elucidado anteriormente, as narrativas do jornalismo, assim como as historiográficas, se baseiam em um estatuto de verdade essencial para a sua configuração e, portanto, são publicadas. Além disso, as narrativas com apelação de valores imemoriais, como as narrativas policiais e o jornalismo sensacionalista (explora o terror, as emoções e a piedade), são constituintes por peripécia. O que se produz com essas narrativas é a catarse⁸ do público, no sentido particularizado por Ricoeur (BARBOSA, 2006).

Ao transformar um conjunto de acontecimentos em história e ainda poder extrair destes acontecimentos uma história inteligível permite a condição dos textos jornalísticos em compor uma intriga que realiza a mediação entre os acontecimentos e a história.

A partir dessa aproximação das discussões de Ricoeur sobre narrativa com o campo do jornalismo se constata que o jornalista prefigura ao se debruçar sobre o mundo da ação que, na

⁷ Na visão de Ricoeur (2010), o conceito se refere a colocar ordem sobre a desordem ou ainda promover a síntese do considerado heterogêneo. É a concordância sobre a discordância da ação e experiências humanas na construção narrativa.

⁸ Também a partir da visão de Ricoeur, a catarse é o efeito que a narrativa desencadeia no leitor. Além de que está associada com o sentimento de temor, pena, compaixão e prazer próprio resultado do contato com narrativas trágicas ou dramáticas. No jornalismo, basta pensar na conexão que o espectador tem com notícias sensacionalistas.

sequência, configura na condição de *mimesis II* como mediador entre ação e história, utilizando a composição da intriga, por meio de preceitos inteligíveis e de construção de sentidos, adotados com suas técnicas e o regime de verdade regidos pela deontologia do jornalismo. Com isso, o jornalismo figura em um ambiente social que há o encontro entre o vivido e o narrado. É por meio desse tensionamento que se pode trazer novamente Ricoeur. No terceiro tomo de *Tempo e Narrativa*, o autor se volta para as problemáticas filosóficas que surgem com a composição da narrativa a partir da junção do tempo da narrativa, tempo da vida e ação.

Com o aprofundamento da fenomenologia do tempo, Ricoeur (2010c, p. 05) propõe a aporética da temporalidade:

Não que essa Aporética deva, como tal, ser atribuída a uma ou a outra fase da mimesis de ação (e da dimensão temporal desta): é a obra de um pensamento reflexivo e especulativo que, na verdade, se desenvolveu sem consideração por qualquer teoria determinada narrativa. É só a réplica da poética da narrativa – tanto histórica quanto ficcional – à aporética do tempo que atrai esta última para o espaço de gravitação da tripla mimética, no momento em que esta transpõe o limiar entre a configuração do tempo na narrativa e sua refiguração pela narrativa.

É dentro da discussão sobre a aporética que o filósofo apresenta o tempo do calendário como uma ponte proposta entre o tempo vivido e o tempo cósmico. Considerado como um “terceiro-tempo”, o tempo do calendário também recebe a denominação de “tempo crônico” e que independente das culturas humanas em todas épocas, se percebe a necessidade de objetificá-lo.

Com isso, Ricoeur (2010c, p. 181) expõe três aspectos comuns a todos os calendários que possibilita determinar a contagem e divisão do tempo crônico. O primeiro resulta em um acontecimento fundador que lança uma nova era (Nascimento de Cristo ou de Buda, por exemplo), marcando o momento axial a partir do qual todos os acontecimentos são registrados; o segundo aspecto diz respeito a um eixo de referência, sendo permitido percorrer o tempo nas duas direções, do passado para o presente e do presente para o passado. “Nossa própria vida faz parte desses acontecimentos que nossa visão segue tanto numa direção quanto na outra; é por isso que todos os acontecimentos podem ser datados” (RICOEUR, 2010c, p. 181). Por fim, o último aspecto remete à questão de definir um repertório de unidades de medidas que são utilizados para denominar os intervalos corriqueiros entre as recorrências de fenômenos cósmicos.

Apesar da contagem do calendário se apoiar nos fenômenos astronômicos que conferem a noção de tempo físico, o princípio norteador da divisão do tempo de calendário foge à física e à astronomia.

Aqui, a noção emprestada é a noção fenomenológica de presente, como distinto do instante qualquer, ele mesmo derivado do caráter segmentável à mercê do contínuo uniforme, infinito, linear. Se não tivéssemos a noção fenomenológica do presente, como o hoje em função do qual há um amanhã e um ontem, não poderíamos dar o menor sentido à ideia de um acontecimento novo que rompe com uma era anterior e inaugura um curso diferente de tudo o que precedeu. O mesmo se aplica à consideração bidirecional: se não tivéssemos a experiência viva da retenção e da protensão, não teríamos a ideia de percurso de uma série de acontecimentos realizados; mais que isso, se não tivéssemos a ideia de quase presente – isto é, a ideia de que todo instante rememorado pode ser qualificado de presente, dotado de suas próprias retenções e protensões, de modo tal que o relembrar, distinguido por Husserl da simples retenção ou recência, torna-se retenção de retenções, e que as protensões de um quase presente recruzam as retenções do presente vivo – não teríamos a noção de um percurso em duas direções, que Benveniste denomina muito propriamente “do passado para o presente ou do presente para o passado” (RICOEUR, 2010c, p. 182-183).

Assim, o tempo do calendário que o homem vivencia são determinados por marcos, acontecimentos e experiências que denotam os significados do hoje, além de poder rememorar o ontem e esperar os possíveis acontecimentos no amanhã. O tempo do calendário pode ser medido, conforme frisa Ricoeur (2010c, p. 183), na experiência que Agostinho descreve como o encurtamento da expectativa e o alongamento da lembrança.

Considerando tais explicações, o jornalismo consiste na prática que se submete a imposições temporais de diferentes ordens, sejam pelas relações sociais, sejam pelas mudanças ocasionadas em decorrência dos avanços tecnológicos do século XX. Assim mesmo que o jornalista tenha como ponto de partida o presente, isto é, a produção de notícias frescas com acontecimentos que definam este “hoje”, a informação não possui sua importância limitada ao tempo presente de sua construção, nem tampouco ao seu aspecto de novidade. O jornalismo se situa em lugar de memória carregada de vestígios de um presente do passado prontos para o encontro com a história a partir do presente. “Contudo, como propõe Ricoeur, um passado relativo, nunca acabado nem encerrado em si mesmo, aberto às possibilidades que podem nascer do encontro com vestígios e rastros, através dos movimentos de prefiguração, configuração e refiguração” (MOURA, 2018, p. 168). A narrativa jornalística não tem fim com a publicação da matéria, mas os desdobramentos com a etapa de refiguração do leitor mantêm a informação viva que também pode vir a contribuir com a construção da memória de um povo.

A narrativa jornalística não só é influenciada por questões temporais. Motta (2004) também apresenta a proposta de que a narrativa jornalística é composta por conflitos, uma vez que lida com rupturas, descontinuidades e anormalidades. Nesse caso, o conflito é a célula principal em que os outros elementos da narrativa permanecem ao redor. A partir dos conflitos é possível projetar novas ações e episódios responsáveis por manter viva a narrativa, além de que é a expectativa gerada em torno de um acontecimento que proporciona a saída contínua das notícias pela imprensa. Assim as narrativas jornalísticas são compostas geralmente por fatos que irrompem a realidade, assim como pode ser a falta ou excesso de alguma coisa, inversão ou transgressão, conflito manifesto ou implícito, como crimes, golpes, infrações, choques, rompimentos, anormalidades climáticas e eclosão de fenômenos físicos ou sociais. Vale mencionar ainda que há dois lados em confronto em praticamente todo acontecimento jornalístico. Há sempre interesses contraditórios, algo que se rompe a partir de algum equilíbrio ou estabilidade anterior e que gera tensão. Em torno do ciclo equilíbrio-desequilíbrio gira a narrativa jornalística (MOTTA, 2004, p.05).

Nesse sentido ao tratar sobre a composição das narrativas jornalísticas, aproxima-se aqui a noção de tríplice mimeses para vislumbrar as etapas de produção. Mesmo que seja composta essencialmente por conflitos, a narrativa nasce a partir da realidade social, um “substrato” ético-social e histórico, *mimesis I*, em que o jornalista vai configurar, ou seja, transformar em linguagem, *mimesis II*. Nessa etapa, a história se torna outra coisa, pois o profissional seleciona e ordena, determinando os elementos dele extraídos em uma configuração nova, única e peculiar. Com isso, surge o mundo do texto, que não tem fim nele mesmo, uma vez que é destinado ao leitor ou espectador. Ao final da narrativa, configurada como texto, o leitor a refigura, recompõe, reconstitui, inserindo-a na sua própria intenção comunicativa, nos seus parâmetros éticos e sociohistóricos. É apenas nessa instância, a do mundo do leitor, que uma narrativa adquire sua existência plena (LEAL, 2014, p. 09).

Conforme abordado, a narrativa nasce a partir de um “substrato” ético-social e histórico, além do que o jornalista, ao configurá-la, leva em conta os preceitos deontológicos do jornalismo. Segundo Carvalho (2012, p. 179), a necessidade de legitimação das narrativas jornalísticas insere em outra dimensão o papel ocupado tradicionalmente pelos narradores em *mimesis II*, requerendo rigorosa observação dos códigos éticos de *mimesis I*, sob a pena de causar desconfiança nas informações veiculadas pelo profissional.

Não fosse pela razão mais evidente, de levar em conta o ambiente cultural, moral e ético prefigurado, teria que ser pelo fato de que mimese III pressupõe leitores das narrativas que partilham do mesmo ambiente prefigurado,

tornando-os aptos não somente à apreensão de eventuais desníveis entre o dito e o acontecido, como também na condição de reconfiguradores do mundo ofertado pelas narrativas. Claro, estamos considerando que cada acontecimento particular narrado jornalisticamente está aberto às interpretações e às disputas de sentido já na sua ocorrência, o que nos afasta de qualquer leitura ingênua que pudesse sugerir a perfeita sincronia entre acontecimento e reprodução fiel da sua ocorrência e desdobramentos pelas narrativas noticiosas (CARVALHO, 2012, p. 179).

Assim, o jornalismo evoca uma série de questões éticas ao pensar na importância do papel mediador entre acontecimentos e leitores das notícias. Baseado nisso, a produção das notícias como narrativa implica no processo de tessitura da intriga com respeito aos limites entre narrar o acontecimento de forma fiel, portanto exercer eticamente *mimesis II*, sem criar vínculos com a realidade em *mimesis I*, romper o processo de confiança do leitor em *mimesis III*.

Carvalho (2012, p. 180) cita as discussões que tratam o jornalismo como narrativa ficcional, ou seja, a ficcionalização aparece como trabalho de ocultar o real. Entretanto o jornalismo não deve ser confundido como ficção, as contribuições dos recursos estéticos não ferem necessariamente os preceitos éticos. “Parece haver boa concordância quanto ao fato de que lançar mão dos recursos narrativos, em todas as suas extensões, de que são provas as aproximações com os modos de narrar literário não implica romper com os princípios éticos da narrativa jornalística” (CARVALHO, 2012, p. 180).

Consequentemente à literatura contribuir para o jornalismo, também é preciso ressaltar à respeito da hibridização de textos na prática jornalística, logo que, é possível encontrar uma mescla entre descritivo e narrativa, ou ainda com uma outra modalidade, como gênero opinativo. No entanto, conforme apresenta Motta (2004, p. 12), não se trata da incrustação ou hibridização de gênero que determina o paradigma narrativo no jornalismo. A composição da intriga é instaurada no movimento que se inicia na prefiguração, configuração e refiguração do ciclo hermenêutico, assim como ilustrado no parágrafo anterior, que envolve autor-obra-leitor. O ponto de vista refigurado de um leitor ocorre por meio do seu contexto cultural, ético e moral, em que são reconstituídos episódios fragmentados das notícias diárias em narrativas coerentes, podendo reconstruir intrigas e histórias cuja significação está muito além dos conteúdos proposicionais.

As notícias são fragmentos parciais de histórias, de personagens e atores dos dramas e tragédias humanas contadas e recontadas diariamente, pontuadas de lacunas e hiatos de sentido que precisam ser permanentemente negociados pelo receptor no ato de leitura. As notícias condensam difusamente conflitos, tensões, terror e piedade. É o receptor das fragmentadas notícias quem vai

conectar as partes, tecer os laços de significação temporal, preencher as lacunas, reconfigurar as indeterminações, articular passado, presente e futuro, montar os atravessados quebra-cabeças das intrigas e significados através de atos criativos de recepção. É na interpretação imaginativa do leitor ou ouvinte que a narrativa jornalística ganha narratividade e consistência, ganha contornos morais e éticos, reconfigura histórias significativas independente da identidade ou qualidades intrínsecas e dos estilos do texto (MOTTA, 2004, p. 15).

Leal (2014), ainda sobre os gêneros textuais presentes em uma notícia, verifica que a investigação não só atinge os modos como a textualidade é composta, mas também os caminhos através dos quais a narrativa se articula com os elementos dispostos no impresso, na *web*, na televisão e no rádio. As articulações sincrônicas e diacrônicas podem conseguir a qualidade, seja através da ação das próprias mídias informativas, seja na passagem dos mundos configurados pelas histórias das mídias noticiosas aos leitores, ouvintes e espectadores. Nesse caso, ao vislumbrar traços de narratividade que ultrapassam a notícia, e da identidade de uma mídia noticiosa para além de um discurso unificado, se percebe um conjunto de questões desafiadoras. “Não se trata apenas de produzir mais uma crítica à objetividade jornalística, mas de verificar que há um agente midiático fundamental, cuja ação – nunca neutra ou imparcial – não pode jamais deixar de ser considerado ou reduzido” (LEAL, 2014, p. 13).

Desse modo, a notícia composta pela transformação do acontecimento narrado é o motor do sistema informativo social que incide diretamente na tessitura e visibilidade do cotidiano na contemporaneidade. Em sua formação, fazem parte não só os jornalistas que filtraram dentro de um universo de possibilidades e passíveis de serem capturados e transformados em narrativas, mas também os demais agentes do campo social, sobretudo, os consumidores da informação que a reinterpretem infinitamente. Nesse sentido, se é possível aplicar as duas primeiras *mímesis* nos textos jornalísticos, a proposta de Ricoeur que toda configuração narrativa desencadeia uma refiguração da experiência temporal, por sua vez, faz com que a terceira *mímesis* também possa ser aplicada ao campo do jornalismo em toda sua amplitude, inclusive a crônica encontrada no jornal, concluindo as chances de aplicabilidade das etapas do círculo hermenêutico em que temporalidade e narratividade se lançam pelo pensamento de Ricoeur (MOURA, 2018, p. 171).

Assim, a produção das narrativas jornalísticas é uma atividade mimética, uma vez que representa as ações, experiências e vidas do homem, expondo os conflitos a partir de relatos fragmentados do cotidiano e que estão vinculados a uma temporalidade. O jornalista, então, procura trabalhar em um mesmo mundo cultural do seu leitor, assim como o historiador com o seu público, para que haja um encontro e, portanto, diálogo no seio narrativo.

Contudo, é preciso considerar que o jornalismo não retrata a realidade tal como ela acontece, já que a produção sofre a interferência de fatores internos e externos. Tendo como exemplo as variantes externas, traz-se o poder governamental atuando sobre os veículos de comunicação para intervir no processo de produção, quanto ao que deve vir à tona como verdade ou o silenciamento de um acontecimento. A interferência é ainda mais visível em regimes governamentais autoritários, como a ditadura civil-militar no Brasil.

5. As narrativas jornalísticas sobre as manifestações da cultura na ditadura civil-militar no Piauí

Com o objetivo de compreender as narrativas jornalísticas sobre as manifestações da cultura na ditadura civil-militar no Piauí, o presente trabalho utiliza como guia do processo analítico a hermenêutica a partir do círculo de Paul Ricoeur (2010).

Segundo Ricoeur (1995), compreender um texto é seguir o seu movimento do sentido para a referência: “do que ele diz para aquilo que de fala”.

O texto fala de um mundo possível e de um modo possível de alguém nele se orientar. As dimensões deste mundo são propriamente abertas e descortinadas pelo texto. O discurso é, para a linguagem escrita, o equivalente da referência ostensiva para a linguagem falada. Vai além da mera função de apontar e mostrar o que já existe e, neste sentido, transcende a função de referência ostensiva, ligada a linguagem falada. Aqui, mostrar é ao mesmo tempo criar um novo modo de ser (RICOEUR, 1995, p. 99).

A hermenêutica de Ricoeur possibilita desvencilhar as diferentes possibilidades de interpretação de uma determinada narrativa, assim como vislumbrar os caminhos que culminaram com a construção do mundo do texto por um autor.

Nessa perspectiva, encontramos a simbiose entre narrativa e temporalidade, resultado da aproximação entre a *Poética* de Aristóteles com *Confissões* de Agostinho, já discutidos aqui no capítulo “O Percurso da Narrativa”. O encontro busca apresentar uma concordância discordante das intrigas. Em suma, as narrativas trazem um potencial de síntese imitativa de uma ação que, ao ser narrada, perde traços do real. Assim, a narrativa configura uma concordância que é também discordante, logo que não engloba a totalidade da ação original.

Essa concordância discordante encontrada na narrativa termina por ser dissecada e reconstruída através da vivência do Círculo Hermenêutico já detalhado anteriormente, mas que vale lembrar: se concretiza em três momentos, o primeiro de prefiguração da ação na primeira *mímesis*, o segundo de configuração da ação narrada em segunda *mímesis* e, o terceiro, refiguração da narrativa pelo olhar do leitor, em terceira *mímesis* (MOURA, 2018, p. 196).

Discorridos tais aspectos, é preciso distinguir a abordagem filosófica em relação a hermenêutica metodológica que tem inspirado uma racionalidade científica. O caminho a ser percorrido tem influência na hermenêutica filosófica de Gadamer (1997) como representante principal, no entanto, como já ressaltado, a perspectiva que nos norteia será o pensamento de Ricoeur durante a análise das narrativas jornalísticas.

Assim, a diferença entre as duas modalidades de hermenêutica concerne que a metodologia pode ser jurídica, teológica ou epistemológica, demonstrando distinções pontuais

em relação a hermenêutica filosófica. Enquanto a primeira abordagem se construiu ao longo dos anos como uma proposta para interpretar de modo assertivo e sistematizado, a segunda opção apresenta, por meio da interpretação, a revelação de um modo de ser.

Em Heidegger (2005), a abordagem passa a não só procurar os sentidos presentes no texto, mas também a refletir sobre a condição humana, sem focar numa interpretação correta ou verdadeira dos fatos, porém buscando compreender a vida.

De acordo com Bastos e Porto (2005, p. 317), o filósofo alemão coloca o homem como o ser-no-mundo sempre lançado no horizonte de um projeto, no qual estão presentes os entes, manifestos e percebidos, por meio dos sentidos. Neste círculo hermenêutico, formado em três fases: pré-compreensão, compreensão e interpretação. A intencionalidade relaciona-se a pré-compreensão originária, a qual possibilita a compreensão com um viés maior e profundo e, por fim, se efetiva na interpretação que se expressa pela linguagem.

Saliente-se, porém, que a intencionalidade hermenêutica se volta para as coisas, são as próprias coisas, o ser, que vêm até nós. Quer dizer, não somos nós quem nos dirigimos às coisas, mas estas é que saem ao nosso encontro. Por conseguinte, a compreensão, que se efetiva na interpretação, não se funda sobre a consciência humana ou sobre categorias psicológicas, e sim sobre a realidade que sai ao nosso encontro e sobre categorias ontológicas, ou existenciais, cabendo à compreensão o poder de desvelar o ser das coisas. É a volta à realidade, a volta às coisas, ao primado do ser, que caracteriza a orientação hermenêutica, em que, agora, para a fenomenologia, herdeira da fenomenologia transcendental de Husserl e, ao mesmo tempo, contrária à do autor das *Ideias*, o que importa não é o eu ou a consciência transcendental, mas a existência humana, tal como ela aparece, e do ser, tal como ele compreende o homem e este ao ser compreende, visto que a existência humana, o ser-aí, o *Dasein*, toma o lugar do eu absoluto (BASTOS; PORTO, 2005, p. 317).

Com isso, a hermenêutica de Heidegger expõe o jogo existente que vai da pré-compreensão à compreensão, no processo recorrente, contínuo e sempre inacabado, de compreender mais para compreender melhor. Não há, pois, compreensão sem pré-compreensão, por um lado, e nunca há uma compreensão ou interpretação última, por outro, já que cada horizonte a partir do qual se compreende é apenas um horizonte, este horizonte, e pode-se sempre retomar o processo, mais tarde, desde um outro horizonte, o que permitirá compreender não só mais, mas melhor ou, ainda, de outro modo (FONSECA, 2009, p.06).

Nesse sentido, a interpretação hermenêutica desta abordagem busca um motivo para articular e elaborar novamente os sentidos e significados gerados a partir da compreensão humana, instituindo então uma efetiva e construtiva experiência de uma ação comunicativa na onibrangência da amplitude comunicacional. E também uma metacomunicação que venha a

consignar a ação comunicativa como uma atitude dialógica que se ligue, por sua vez, a racionalidade prática (BASTOS; PORTO, 2005, p. 321).

Em seguida, o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer é um dos pensadores influenciado pela perspectiva hermenêutica de Heidegger. No livro *Verdade e Método* (1997), Gadamer assegura que a interpretação não constitui um simples aspecto psicológico do homem, mas o modo de ser e compreender o mundo tipicamente humano. A interpretação é resultado de uma tentativa de traduzir a realidade, ou seja, a maneira de captar o real, através do conhecimento do ser pelo homem.

O filósofo não adota uma abordagem metodológica da hermenêutica, mas se preocupa com o processo de compreensão a partir de um viés filosófico. Além disso, a estrutura do círculo hermenêutico de Heidegger é mantida. Influenciado por estudos fenomenológicos, os trabalhos de Gadamer são voltados para a consciência histórica, em que a historicidade do sentido tem papel relevante na autocompreensão que o homem alcança como integrante e tradutor da tradição histórica (MELLO, 2012, p. 48).

A hermenêutica desenvolvida por Gadamer se distancia da doutrina de métodos das ciências do espírito e busca se aproximar de um olhar que vai além da autocompreensão metódica, por meio das vivências do homem no mundo. A concepção de Gadamer está relacionada com estudos de seus antecessores: a meticulosidade da descrição fenomenológica que Husserl tornou um dever, a abrangência do horizonte histórico em que Dilthey colocou todo o filosofar, e, não por último, a compenetração de ambos os impulsos, cuja iniciativa recebeu de Heidegger há décadas, assinalam o paradigma sob o qual se colocou o autor (GADAMER, 1997, p. 36).

O círculo hermenêutico de Gadamer deve ser compreendido, portanto, a partir de um prisma heideggeriano. A estrutura circular da etapa de compreensão acontece por meio da temporalidade do *Dasein*. A compreensão é ainda tida como contínuo processo de projetar-se a partir de determinadas concepções do intérprete. As perspectivas do intérprete (opiniões prévias), ou seja, antecipações de sentido do texto não devem ser confundidas com arbitrariedade do julgador (MELLO, 2012, p. 49).

Nesse sentido, Gadamer (1997) diz que a compreensão somente atinge a verdadeira possibilidade quando as opiniões prévias, com as quais ela inicia, não são arbitrarias. Por isso faz sentido que o intérprete não se dirija aos textos diretamente, a partir da opinião prévia que lhe subjaz, mas que verifique a legitimidade das opiniões (GADAMER, 1997, p. 403).

A partir disso, o tradutor deve esperar que o texto exponha alguma coisa antes de tirar alguma opinião prévia que, conseqüentemente, cause um mal-entendido. Por isso é importante

“dar-se conta das próprias antecipações, para que o próprio texto possa apresentar-se em sua alteridade e obtenha assim a possibilidade de confrontar sua verdade com as próprias opiniões prévias” (GADAMER, 1997, p. 405).

As elucidações permitem, portanto, perceber que a concepção de uma hermenêutica contemporânea não consiste em uma simples abordagem de interpretação de texto, mas um processo que visualiza a posição do *Dasein*, ou seja, o ser-no-mundo, e como são importantes as experiências do homem e o local em que ele se encontra durante a compreensão do processo hermenêutico.

A partir disso, pode-se afirmar que Paul Ricoeur (2010) foi influenciado pela concepção hermenêutica de Heidegger, apesar de se distanciarem quanto à questão fenomenológica. Enquanto o filósofo alemão segue uma fenomenologia estrutural, isto é, voltada para as estruturas da experiência, o pensador francês se dedica a uma fenomenologia hermenêutica que trabalha a interpretação de expressões ao invés da interpretação de análises diretas das vivências humanas.

Conforme Moura (2018, p. 191), a perspectiva de Ricoeur propõe expor o problema hermenêutico dentro da fenomenologia e apresenta uma solução. Através do pensamento de Heidegger, que não se debruça na questão do método, entretanto, ele não vislumbra a compreensão como um modo de conhecimento, mas um modo de ser do *Dasein*. Ricoeur considera que o filósofo alemão não tinha a intenção de focar na etapa de compreensão de um ente, porém tinha a aspiração de nortear o nosso olhar para que se pudesse perceber que o conhecimento se encontra subordinado à compreensão ontológica. No entanto, Ricoeur examina que a proposta de Heidegger não resolve o problema hermenêutico dentro da fenomenologia. Para ele, é necessário adotar uma ontologia da linguagem que se oferece para especulações em profundidade. É no campo da linguagem que a compreensão acontece e, conseqüentemente, o ser que se interpreta ao interpretar os sinais, logo que é um ente que se põe ao mundo antecedendo o processo de auto reconhecimento.

A hermenêutica ricoeuriana se afasta da hermenêutica heideggeriana ao passo que Ricoeur desenvolve um círculo que busca explicar que a interpretação não é apenas a explicação da etapa de compreensão, mas também consiste no próprio círculo que permanece sempre aberto.

Assim, a hermenêutica de Ricoeur consiste em se voltar na produção de sentido, resultado das experiências e vivências humanas condensadas nas narrativas. Segundo Carneiro (2009, p. 143), a compreensão da hermenêutica em Paul Ricoeur se apresenta como uma hermenêutica do sujeito, ou seja, “como investigação reflexiva da subjetividade e um

questionamento às ciências humanas, através da crítica às ideologias, através da análise das várias linguagens que expressam sentido” (CARNEIRO, 2009, p. 143).

Ainda considerando Carneiro (2009, p. 142-143), essa modalidade por ser centrada no sujeito e na linguagem possibilita muitos horizontes, como o estudo do conceito de ação, a teoria da história, a filosofia da linguagem, a linguística da metáfora, a hermenêutica do texto até a teoria da narrativa.

Nesse sentido, de acordo com Ricoeur (2000), sua abordagem hermenêutica não deve ser vista apenas como uma interpretação de símbolos, mas sim como uma proposta para desmistificar o simbólico, desmascarando as forças ocultas que atuam nele. O círculo hermenêutico se debruça sobre o processo de construção e reconstrução das narrativas na medida em que elas partem do autor até o leitor, fazendo o leitor se tornar um novo autor ao refigurar as narrativas.

Una vez liberada de la primacía de la subjetividad, ¿cuál puede ser la primera tarea de la hermenéutica? A mi juicio, buscar en el propio texto, por una parte, la dinámica interna que preside la estructuración de la obra; por otra, la capacidad de la obra para proyectarse fuera de sí misma y dar lugar a un mundo, que sería ciertamente la «cosa» del texto. Dinámica interna y proyección externa constituyen lo que llamo la labor del texto. La tarea de la hermenéutica consiste en reconstruir esta doble labor del texto (RICOEUR, 2000, p. 205).

Com isso, a teoria da interpretação está definida na relação entre compreensão e explicação intercedida pelo processo de interpretação da linguagem. Durante essa etapa, o leitor deve fazer perguntas ao objeto estudado, assim como se permitir ser questionado por ele. A compreensão viria com o tratamento dos dados coletados numa concepção dialógica com o mundo, procurando os sentidos e referências construídos nele.

Desse modo, a narrativa possibilita ao leitor um acesso ao mundo do autor, logo que resulta no espaço que traduz as intrigas forjadas em experiências particulares e coletivas que, ao se perpassarem além do texto, por meio de concordâncias discordantes sintéticas e se transformando em objeto de compartilhamento entre sujeitos, acaba indo para domínio do outro. Assim, todas as experiências e vivências que se encontram condensadas nas narrativas não pertencem mais somente a quem prefigurou, mas a todos que tiveram contato com o mundo do texto. Apesar disso, Ricoeur (1995) adverte:

O que é experienciado por uma pessoa não se pode transferir totalmente como tal e tal experiência para mais ninguém. A minha experiência não pode tornar-se diretamente vossa experiência. Um acontecimento que pertence a uma

corrente de consciência não pode transferir-se como tal para outra corrente de consciência (RICOEUR, 1995, p. 66).

Apesar de reconhecer que as experiências pessoais continuam como privadas, a narrativa permite que as mesmas venham a domínio público com o compartilhamento e comunicabilidade das experiências vividas. No entanto, as experiências não podem ser repetidas por quem entrou em contato com a narrativa.

Ao longo desta discussão, se conclui que a abordagem hermenêutica resulta em analisar a dinâmica interna responsável pela estruturação da obra, assim como a capacidade para se projetar além da narrativa, possibilitando a construção de um “novo mundo”. Nesse sentido, a concepção hermenêutica se propõe a interpretar narrativas e o seu constante processo de construção e reconstrução entre autor, obra e leitor, não se preocupa em apresentar uma conclusão única da temática a ser discutida no corpus deste trabalho. Portanto, a abordagem se foca num trabalho de compreender e interpretar o mundo construído nas narrativas, num processo de desconstrução textual, considerando que cada narrativa carrega consigo uma proposta de mundo original. “De fato, o que deve ser interpretado, num texto, é a proposição de mundo, de um mundo tal como posso habitá-lo para nele projetar um de meus possíveis mais próprios” (RICOEUR, 1990, p. 56).

A investigação busca então indicar considerações coerentes do material analisado e que possam contribuir com posteriores pesquisas. Além disso, é preciso ressaltar que o pesquisador se coloca em terceira *mimese* ao entrar em contato com as narrativas jornalísticas, ora analisadas.

A amostra analítica deste trabalho é composta pelas edições veiculadas entre os anos de 1970 e 1972 dos impressos *O Dia* e os suplementos culturais *A Hora Fatal* e *O Estado Interessante*. A escolha dos periódicos se deve ao fato do jornal *O Dia* ser um periódico de referência no estado, além de ter o maior tempo de circulação, quanto aos suplementos por pertencerem ao movimento da imprensa alternativa, sendo caracterizados como jornais alternativos de cultura. Os anos de delimitação do *corpus* são considerados o maior período de cerceamento às liberdades na ditadura militar, após o AI-5, constituição de 1968 e o aparecimento da imprensa alternativa, sobretudo no Piauí a partir do ano de 1970. Para finalizar, o material jornalístico estudado se encontra digitalizado no Arquivo Público do Piauí, trabalho produzido pelo Projeto Memória do Jornalismo Piauiense.

5.1. Estruturação da amostra

Conforme ilustrado anteriormente, o *corpus* de análise é composto por um jornal de referência da imprensa piauiense, o Jornal *O Dia*. Deste impresso são analisados um total de 10 narrativas jornalísticas. As matérias selecionadas abrangem os anos de 1970 a 1972, uma vez que, perpassam pela criação dos primeiros cadernos de cultura do periódico, como o *Jornal de Domingo*, *Caderno de Domingo* ou *Suplemento B* e o *Domincultura* em 1971. É preciso ainda dizer que as matérias escolhidas para análise se situam no interior desses suplementos ou espalhadas no restante do jornal, tendo em vista que os cadernos de cultura apenas se tornaram fixos em julho de 1971.

Enquanto isso, os suplementos culturais são utilizados um total de 05 narrativas. Apenas se usa o ano de 1972 em relação a esses cadernos, considerando o aspecto de efemeridade em que os jornais produzidos pelo o grupo *Gamma*, vide *A Hora Fatal* e *O Estado Interessante* analisados aqui, eram submetidos.

Vale mencionar que a amostra é intencional, ou seja, a seleção das narrativas tem por intuito atender os objetivos propostos desta pesquisa que busca compreender as manifestações culturais no período ditatorial no Piauí. Nesse sentido, a amostragem intencional possibilita que a análise dos jornais ocorra de modo mais livre, permitindo que as narrativas sejam exploradas de modo profundo e interpretativo. Assim, o pesquisador elabora pouco a pouco uma explicação lógica do fenômeno ou situação estudados em um vaivém entre reflexão, observação e interpretação, à medida que a análise progride (LAVILLE E DIONE, 1999, p. 227).

Nome do jornal	Data	Número de edição
O Dia	01/01/1970	2886
O Dia	11/03/1970	2944
O Dia	26/07/1970	3052
O Dia	23/07/1971	3372
O Dia	13/08/1971	3396
O Dia	31/08/1971	3410
O Dia	12/03/1972	3569
O Dia	31/03/1972	3585
O Dia	07/12/1972	3687
A Hora Fatal	Junho de 1972	01

A Hora Fatal	Julho de 1972	03
O Estado Interessante	16/04/1972	03
O Estado Interessante	28/05/1972	08

Quadro 01: Amostra Seleccionada
Fonte: Elaboração Própria

5.2. As narrativas da cultura em *O Dia*

Apenas para introduzir as análises, faz-se uma contextualização da história do periódico. De acordo com Zózimo Tavares (2003, p.67), o jornal *O Dia* foi fundado em 01 de fevereiro de 1951, por Raimundo Leão Monteiro. Nos primeiros anos circulava duas vezes por semana, às quintas e domingos pela manhã. Em 1962, foi arrendado pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), e em seguida comprado pelo coronel Otávio Miranda, que o tornou em um diário moderno, primeiro impresso piauiense a circular com impressão em off-set e estrutura empresarial. “Até em então, os jornais em circulação estavam sempre a serviço de grupos e partidos políticos. Usavam linguagem apaixonada na defesa de suas ideias e virulenta no combate aos adversários” [sic.] (TAVARES, 2003, p.67).

Durante os anos de ditadura civil-militar, o impresso já circulava diariamente, além disso o apoio ao regime era evidente e visível em cada publicação de aniversário da ditadura em que havia exaltação do regime.

Em 1964 o Brasil se encontrava na beira do abismo, pois nele foram implantadas a anarquia, a desordem. As nossas Forças Armadas, sempre presentes às medidas de salvaguarda da Nação não pode mais tolerar aquele estado de coisas. Saíram para as ruas juntamente com os homens bem intencionados no futuro do Brasil, arrebatarem o Poder das mãos dos maus e procuraram voltar o País àquele ritmo que deveria ter tomado: A ordem, o respeito às autoridades e a marcha para o progresso [...] [sic.] (JORNAL O DIA, 31 de março de 1972).

Conforme o fragmento supracitado, o jornal expõe sua opinião em relação ao período que o Brasil vivenciou antes da ascensão dos militares ao poder, assim como agradece aos mesmos em decorrência dos novos rumos tomados na política e sociedade brasileira, as medidas promovidas pelos militares são vistas como positivas.

Nesse sentido, considerando o contexto de ditadura no país, o jornal adquire uma postura de porta-voz dos órgãos públicos divulgando e enaltecendo os feitos, assim como seus respectivos gestores. Quanto às manifestações culturais daquela época, se trabalha nesta pesquisa que os jornais da grande imprensa contribuíram com a construção simbólica que

concedia suporte à manutenção do regime militar. Do mesmo modo, os jornais piauienses ao noticiarem assuntos acerca de manifestações culturais, destacavam as temáticas priorizadas pelo Governo e traziam a ótica do poder.

Sendo assim, Napolitano (2017, p. 199) frisa que a cultura, bem como as artes, não foi essencial somente no lado da oposição e da resistência ao regime militar, vide os movimentos culturais observados no capítulo contextual deste trabalho. A cultura acaba sendo o código e o canal utilizados pelo Estado para estabelecer algum tipo de comunicação com a sociedade civil, sobretudo a partir de meados dos anos de 1970.

O autor ainda aponta que se pode falar na questão cultural do Brasil a partir de duas formas: uma repressiva e outra proativa. Além dessas duas lógicas diretamente coordenadas a partir dos diferentes aparelhos de Estado, havia um modo indireto de política cultural, baseado no apoio oficial (financeiro, institucional e normativo) à modernização da indústria da cultura e da comunicação, como parte do projeto estratégico de “integração nacional”.

A repressão que assolou a área cultural não foi linear e homogênea durante todo o regime militar. Os objetivos e intuítos variaram entre 1964 e 1985. Em suma, houve três momentos repressivos sobre o campo cultural que se distinguem entre si nos objetivos táticos e na escala de controle policial e censório. O primeiro remete entre 1964 e 1967 e tinha por intuito a dissociação das conexões entre a “cultura de esquerda” com os movimentos sociais e as organizações políticas – exemplificado pelos fechamentos do CPC, do Iseb e pelo controle dos movimentos de alfabetização de base. O segundo e que se perdurou por mais anos, corresponde ao intervalo de 1968 a 1979, sendo marcado por uma prática repressiva orgânica e sistêmica, não somente através da violência policial direta sobre a área cultural, mas também pela reorganização burocrática e legal da censura às “diversões públicas” como política estratégica do Estado. Por último, o terceiro momento vai de 1979 a 1985 e buscava, sobretudo, controlar o processo de desagregação da ordem política e vigente, determinando limites de conteúdo e linguagem para a expressão artística.

No plano repressivo, o regime se apoiava em três sistemas: *Informações* (Serviço Nacional de informações – SNI, Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça – DSI); *Vigilância e repressão policial* (delegacias de ordem política e social, as Dops e os Centros de Operação de Defesa Interna/ Destacamentos de Operação de Informações – Codi – DOI); *Censura*, a cargo do Ministério da Justiça através da Divisão de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (complementada pelas Seções de Censura regionais) e do Setor de Imprensa do Gabinete (Sigab), responsável por parte de censura à imprensa. Esses três sistemas repressivos atuaram sobre a vida cultural, através da “produção da suspeita” e do silêncio

sobre certos temas, linguagens e produtos culturais (NAPOLITANO, 2017, p. 219).

Em relação à política cultural proativa mencionada anteriormente, o regime procurou retomar uma prática histórica do Estado nacional brasileiro que, desde o começo do século XIX, arvorou-se como o artífice da cultura nacional e promotor da chamada “brasilidade”, vista como ligação principal da “integração nacional” num país marcado por fortes regionalismos e disparidades socioeconômicas e socioculturais. Essa tradição foi retomada sem, entretanto, configurar uma “política cultural de conteúdo” agressiva e impositiva, tal como ocorreu durante o estado novo de Getúlio Vargas (1937-1945). A proposta da “integração nacional” era um dos pilares da doutrina de segurança nacional, e o mercado tinha um papel primordial nesse “objetivo permanente” do Estado, logo que a cultura nacional era vista como circuito de consumo de produtos “brasileiros”, complementado pelo incentivo ao acesso a produtos de conteúdo universal.

Dito isso, o Governo buscou transformar em normas diversas iniciativas na área cultural, tentando construir uma alta burocracia cultural aliada das políticas autoritárias, materializadas na constituição do Conselho Federal de Cultural. O órgão era composto por 24 membros e tinha a função normativa, consultiva e fiscalizadora atuando como órgão assessor do MEC para o campo cultural, formados por valores cívicos, patrimonialistas e nacionalistas, com deveres de reiterar a cultura como integradora da nação e formadora do cidadão patriota.

O estabelecimento de um órgão intelectual conservador demonstrava limites políticos claros, principalmente, na promoção de pontes entre o regime militar e os setores mais dinâmicos e reconhecidos nas várias áreas artísticas.

As narrativas selecionadas buscam construir um contexto geral da veiculação cultural na grande imprensa. Tomando por base as políticas de incentivo cultural da época, a análise perpassa desde matérias que tratam acerca da cultura do patriotismo e civismo tão em voga naquele período, assim como a valorização dos bens imateriais regionais como o folclore e artistas locais. Por fim, é analisada uma matéria sobre a vinda do cantor Roberto Carlos. A narrativa apenas utiliza a presença do cantor em Teresina como pano de fundo para tecer críticas a cultura de massa, prática em ascensão no recorte temporal analisado, porém visto, em grande parte pela imprensa e Governo, com maus olhos.

De modo geral, a partir dos aspectos elucidados acerca da cultura no período ditatorial e considerando como objetivo central desta pesquisa compreender as narrativas jornalísticas sobre as manifestações culturais na ditadura militar no Piauí, a primeira narrativa a ser analisada

associa o tema cultura e política no mesmo espaço, por meio do caderno cultural veiculado ao domingo, 26 de julho de 1970.



Figura 03: exemplar analisado do dia 26 de julho de 1970, p.10
Fonte: NUJOC/Arquivo Público

Intitulada de “*A Cultura e o Desenvolvimento do Brasil Atual*” inicia a narrativa com uma definição do conceito de cultura e determinando a importância para uma sociedade e, portanto, para a vida humana:

Texto 01: Sabemos nós outros, que as sociedades que existem presentemente, nas diversas regiões da terra, embora representam as mesmas características gerais, possuem, entretanto cada uma delas, um estilo de vida próprio, um comportamento coletivo particular que é a cultura. Esta pode ser definida como sendo a totalidade dos bens materiais e espirituais que caracterizam um agrupamento humano. A cultura abrange, assim, não só o conjunto de ideias, conhecimentos, técnicas e artefatos, como também os padrões de conduta e de atitude de uma determinada sociedade. A sua aquisição e perpetuação consiste num processo social e, não biológico, resultante da aprendizagem e, por isso podemos mesmo chamar com bastante razão e muita segurança a cultura, como sendo uma herança social. Nenhum grupo humano vive em estado de natureza. Não há sociedade, sem cultura. A cultura é o elemento essencial, fundamental, primordial de uma sociedade legalmente constituída, haja vista que todos os agrupamentos humanos recebem de seus antepassados um

patrimônio de criações espirituais e materiais que enriquecem com suas próprias invenções e com as que adquirem de outros grupos (JORNAL O DIA, 26 de julho de 1970, p. 10).

No início desta narrativa há o preenchimento do texto por acontecimentos universais, ora cada sociedade possui suas características próprias que determinam o estilo de vida e o modo como as pessoas se relacionam. Valendo-se disso, o jornalista Paulo Castelo Branco segue definindo o conceito de cultura atrelado às questões sociais e à importância para os agrupamentos dos humanos, visto que a cultura é um patrimônio imaterial transmitido entre gerações.

Assim, o “mundo do texto” desta narrativa é formado até a metade por uma série de elementos que discutem e legitimam a cultura como um aspecto formador da identidade de um povo. No entanto, o enredo assume uma nova postura ao trazer o viés político para dentro do seio narrativo vinculando com a questão cultural. O tratamento da cultura garante o desenvolvimento nacional, assegurado desta forma: *“fatores de suma importância na vida de uma nação civilizada e progressista, como na realidade é o nosso Brasil, atual”*.

Por trás do reconhecimento em se falar acerca de cultura e os ganhos sociais, há a construção de uma imagem positiva em torno da gestão do Estado brasileiro, consistindo no verdadeiro propósito desta narrativa. O elogio para o Governo é o pontapé para o desfecho da trama que segue a mesma perspectiva. A seguir o excerto:

Texto 02: Com o advento da vitoriosa, oportuna e saneadora Revolução de 31 de março de 1964 o nosso país tomou enorme vultoso setor cultural, onde as autoridades responsáveis pelos altos destinos desta Nação, não ter poupado ingentes esforços, no sentido do maior aprimoramento e elevamento da nossa cultura e do nosso desenvolvimento, pois para isso temos à frente do Ministério da Educação e Cultura, batalhador incansável, um brasileiro portador de excelsas qualidades que muito bem o credenciam ao exercício do elevado a que se acha investido no presente governo do incílio, honrado e dinâmico General de Exército Emílio Garrastazu Médici, este grande Presidente da República Federativa do Brasil, que é, o Senador Coronel Jarbas Gonçalves Passarinho, um dos maiores Ministro do governo federal do presente [sic.] (JORNAL O DIA, 26 de julho de 1970, p. 10).

No seio da narrativa são construídas ideias que demonstram o apoio da gestão dos militares ao setor cultural, sempre associando neste texto o tratamento da cultura como desenvolvimento econômico. O poder nas mãos dos militares é vangloriado claramente ao reportar o acontecimento de 31 de março de 1964 como *“vitorioso, oportuno e saneador”*. Assim como a figura do presidente Médici e o Senador Jarbas Passarinho.

Outras questões que adentram na configuração logo ao fim da narrativa é o aspecto religioso, reforçando a característica de sociedade conservadora daquele período. O jornalista evoca Deus ao pedir que “*sempre ilumine a S. Excelência, o senhor Ministro da Educação e Cultura e o Senador Jarbas Gonçalves Passarinho*”. A prece é para que os gestores continuem trilhando um caminho considerado como correto em defesa da cultura e do desenvolvimento do país.

Durante a produção da narrativa também há a comparação da cultura com o fator “segurança”, visto que a atenção pública às duas questões é primordial para o desenvolvimento da nação. Dito isso, no processo inicial de agenciamento dos fatos e, portanto, composição da narrativa, o autor procurou afirmar que a garantia e preservação da cultura por parte das instâncias públicas é a garantia de ações como respeito, tranquilidade, sossego, trabalho construtivo empreendedor e moralidade em todos os setores na vida nacional.

O leitor ao refigurar a narrativa imerge em uma discussão sobre a importância cultural para na sequência ser conduzido em reconhecer os esforços do Estado no tratamento com a área da cultura. Do mesmo modo, percebe-se a intenção em criticar as gestões que antecedem o regime, quando há a afirmação de que “nunca houve tantos esforços voltados para os setores culturais”. As marcas no texto instigam o leitor em concordar com o jornalista que produziu a narrativa e com isso, apoiar as ações do regime militar.

Conforme elucidado anteriormente, a cultura e as artes de modo geral representam importância para a manutenção do poder. O governo investiu não só em propagandas, mas também em ações nacionalistas que transitaram pelos diversos campos culturais e, conseqüentemente, ficaram suas estruturas na memória social do povo brasileiro. A narrativa é oportuna e até metalinguística, considerando a nossa discussão sobre cultura na ditadura militar.

A exaltação de símbolos e bordões como “Brasil, ame-o ou deixe-o” contribuem para a criação de um sentimento de pertencimento, fortalecendo a identidade de um Estado nacionalista. A cultura aqui retratada vai além do anseio da integração do país, transitando pelas estruturas de poder. Assim, como aponta Foucault:

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considera-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 2015, p. 45).

Então, a questão do poder caminha por diferentes âmbitos, como uma narrativa jornalística, manifestações culturais e etc. A introdução nesses distintos espaços levam a um único propósito que é a manutenção de um poder hegemônico, no caso aqui analisado nas mãos dos militares.

No decorrer do regime militar há o aumento de dispositivos e aparelhos que atuam não só na produção de símbolos culturais, mas também no controle, circulação de informações e no modo que as pessoas deveriam se relacionar com esses bens simbólicos.

Durante o governo do General Ernesto Geisel, por exemplo, ocorre a criação do Plano Nacional de Cultura (PNC) pelo então Ministro da Educação e Cultura. O documento tinha por finalidade estimular uma cultura brasileira “nacional-popular” sem luta de classes. O teor do texto buscava formar um “núcleo irreduzível” da cultura nacional autônoma, desenvolvido ao largo dos meios de comunicação de massa. “O ministro Ney Braga, na apresentação do Plano, reiterava que seu objetivo era zelar pelo patrimônio cultural da nação, sem intervenção do Estado, para dirigir a cultura” (NAPOLITANO, 2017, p. 223). O PNC ainda determinou a criação dos seguintes órgãos com aportes generosos de verbas: Conselho Nacional de Direitos Autorais (CNDA), a Fundação Nacional das Artes (Funarte), o Conselho Nacional de Cinema (CNC). Sem falar na reorganização da Embrafilme, criada em 1969, que se transformava em empresa mista, atuante na produção e distribuição de filmes.

Ainda acerca do texto, além da ênfase nacionalista, permeada pela defesa do patrimônio, promessa de apoio ao produto nacional, ameaçado pela cultura estrangeira e sem espaço na indústria da cultura, o documento também assume a postura de defender a cultura brasileira nos níveis regional e nacional. A cultura brasileira, assumida em sua positividade ontológica, deveria corrigir alguns desvios de rota nos valores fundantes da identidade brasileira, ocasionados pelo acelerado desenvolvimento e urbanização das cidades. Ao trabalhar a política cultural à promoção dos objetivos nacionais, o Plano troca o ideário do conflito pela visão funcionalista da Escola Superior de Guerra e sua Doutrina de Segurança Nacional. Entre seus princípios essenciais estavam a garantia de acesso à cultura todos os brasileiros e a defesa de um padrão de qualidade cultural. Os dois parâmetros possibilitaram o desenvolvimento de uma política de subsídios na produção, consumo e financiamento às variáveis mais conservadoras, esteticamente falando, da cultura de oposição. O documento rejeitava explicitamente obras atreladas às novas estéticas, assim como os produtos culturais massificados.

Desse modo, tem-se uma valorização das práticas culturais consideradas patrióticas e nacionalistas. Conforme já mencionado, a cultura deve atuar como símbolo de integração e desenvolvimento do povo brasileiro. A próxima narrativa a ser analisada remete às ações

culturais de um acontecimento patriótico. Trata-se da passagem do fogo simbólico⁹ em Teresina. O então caderno cultural do *O Dia* teve seu espaço triplicado para reportar o acontecido. A seguir segue uma das capas do suplemento para ilustração.



Figura 04: exemplar analisado do dia 13 de agosto de 1971, p.32
Fonte: NUJOC/Arquivo Público

Assim, a chama do fogo simbólico chegou ao Piauí pelo município de Floriano. Após a distribuição em centelhas, os atletas saíram daquela cidade em direção à Teresina. O percurso foi acompanhado por populares, políticos e os demais interessados em participar do ato patriótico. Ao chegar em Teresina, o então governador Alberto Silva promove um comício com espetáculo musical e uma ação do exército. Depois da reunião, a tocha é entregue para os

⁹ O Fogo Simbólico da Pátria é do ano de 1937, no período do estado novo, surge no Rio Grande do Sul, quando um grupo de patriotas buscava um símbolo que bem representasse o calor patriótico do povo brasileiro. Neste contexto surgiu a ideia do Fogo, uma vez que é companheiro do homem desde a pré-história. Com a aprovação da ideia, se decidiu que o símbolo receberia a nomeação de Fogo Simbólico da Pátria e que deveria atravessar todo o território brasileiro, em peregrinação cívica.

representantes do estado do Maranhão, continuando o trajeto a partir de Timon em direção à São Luís.

Com a ampla cobertura do jornal *O Dia* se destacam duas narrativas que enaltecem o ato cultural cívico. A seguir o fragmento da primeira narrativa, intitulada “*A Pátria e o Fogo*”:

Texto 03: Erguido em pira armada na praça pública, o fogo simbólico anuncia ao Piauí sofrido a mensagem que estava faltando à consciência nacional para que a Pátria possa alcançar a dimensão do seu futuro – a mensagem da reconstrução do sentimento cívico na intimidade do homem brasileiro. Nessa mensagem, eloquente e comovedora, a chama peregrina reclama e adverte na significação da sua ardência. Reclama a convergência das virtudes morais e do heroísmo cívico de um povo inteiro. Adverte sobre a necessidade de imposterável da unidade nacional – suporte básico para o desenvolvimento deste País a fim de que ele “ofereça ao mundo um modelo histórico absolutamente inédito, de um humanismo de amor e fraternidade sem discriminações” (JORNAL O DIA, 13 de agosto de 1971, p. 03).

A ação narrada ao longo do texto é permeada por um sentimento patriótico em relação à cerimônia de chegada do fogo simbólico em Teresina. Ainda no começo da narrativa, a imagem do estado do Piauí é configurada de um modo inferiorizada, uma vez que a presença da chama anuncia uma mensagem ao estado que é sofrido e pobre, conforme é pontuado na matéria. Essa mensagem elucidada aqui também critica a gestão passada, assim como a narrativa anteriormente analisada, justificando o desejo de reconstruir o sentimento cívico na intimidade do homem brasileiro.

Assim, o patriotismo é exaltado de diferentes formas seja para o engrandecimento do homem, seja para a integração da nação brasileira. Ainda no mesmo fragmento, há uma série de justificativas atribuídas ao sentimento cívico e a importância de cultuá-lo.

Após esse fragmento, a trama carrega uma tentativa de definir o significado de pátria. Nesse sentido, percebe-se o desejo de naturalizar o conceito e atribuí-lo ao cotidiano do leitor. A pátria é anunciada como “*o céu, o solo, a tradição, a consciência, o lar, o berço dos filhos, o túmulo dos antepassados, a comunhão da lei, da língua e da liberdade*”. Dito isso, a pátria equivale a ser tudo e todos, ou seja, há uma aproximação com essa representação onisciente do conceito de pátria.

Depois de definir o conceito de pátria, a narrativa propõe ao leitor uma postura de “submissão” àquilo que foi mencionado como pátria. Essa “submissão” é proposta com a finalidade do crescimento da pátria, portanto, não é bom ser inimigo da pátria: “*os que a servem são os que não invejam, os que não infamam, os que não conspiram, os que não desalentam [...]*”. Então, quando as pessoas trabalham a favor do Estado brasileiro, acontece o

engrandecimento da nação. Novamente o crescimento é colocado aqui com a disseminação de valores como “*ordem, civismo, disciplina e apoio às Forças Armadas*”.

A segunda narrativa que também retrata o mesmo acontecimento dialoga com vários aspectos aqui destacados. A narrativa tem por título “*Brasil acima de tudo*” e chama atenção por iniciar a partir de uma perspectiva histórica.

Texto 04: A 13 de março de 1823, às margens do rio Jenipapo, nas proximidades de Campo Maior, patriotas piauiense e cearenses empenharam-se em sangrenta batalha contra as hostes portuguesas do Major João José da Cunha Fidié. Esta ação de guerra libertou o Piauí de domínio português. Praticamente desarmados, enfrentamos o inimigo e o sangue generoso que embebeu o campo da batalha, naquele dia, ainda hoje reclama da Pátria querida um reconhecimento [...] Aproveitemos a passagem entre nós, do fogo simbólico para fazer um ato de fé no futuro grandioso de nossa pátria (JORNAL O DIA, 13 de agosto de 1971, p.33).

Ao invés de realizar um retrospecto dos acontecimentos que remetem à passagem do fogo simbólico no Piauí, o jornalista promove um caminho diferente ao trazer o contexto da Batalha do Jenipapo em 1823 durante o processo de independência do Brasil. A intenção nas entrelinhas é evocar no público a mesma força que outrora motivou a luta em benefício da nação, isto é, basicamente afirmar: “apesar das diferenças temporais, somos o mesmo povo, então podemos lutar pela construção da nossa pátria”.

Desse modo, o enredo da narrativa avança e expõe que uma série de acontecimentos é resultado de união da pátria: “*fábricas que se integram na produção industrial, estradas que riscam o solo brasileiro em todas as direções, pontes que aproximam núcleos de populações até ontem separados*”. Esse encadeamento de ações configura na narrativa não só o anseio de manter integrado o povo brasileiro, vide a exemplificação de construções que conectam as populações e possibilitam o escoamento produtivo, mas também um chamado direcionado ao leitor que é responsável por manter essa harmonia e prosperidade.

Nesse sentido, em ambas as narrativas o sentimento de patriotismo latente assume o protagonismo das tramas, relegando a questão do fogo simbólico e as ações culturais desenvolvidas pelos gestores apenas como pano de fundo para discutir o dever cívico do brasileiro.

O leitor se sente instigado em reconhecer a importância das atividades cívicas, além de corroborar com uma postura patriótica, ora ser patriota é trabalhar em benefício da nação. Dessa maneira, se transmite um esforço nas matérias em alimentar um sentimento nacionalista ou de amor à terra que o civismo deve se fazer presente em todas as atividades. O civismo é apontado como fator crucial para o crescimento socioeconômico.

Assim se percebe que os sentimentos patrióticos tão ressaltados nas narrativas demonstram implicitamente o caráter ideológico do regime militar. Desse modo, por ideologia, Ricoeur no livro *Interpretação e Ideologias* (1996) considera como uma teoria de motivação social. Ela é, para a práxis social, aquilo que é, para um projeto individual, um motivo – um motivo é aquilo que justifica e compromete. Da mesma forma, a ideologia argumenta. Ela é movida pelo anseio de demonstrar que o grupo que a professa tem razão de ser o que é.

Ela é uma grelha, um código, para se dar uma visão de conjunto, não somente do grupo, mas da história e, em última instância, do mundo. Esse caráter "codificado" da ideologia é inerente à sua função justificadora. Sua capacidade de transformação só é preservada com a condição de que as ideias que veicula tornem-se opiniões, de que o pensamento perca rigor para aumentar sua eficácia, como se apenas a ideologia pudesse mediatizar não somente a memória, dos atos fundadores, mas os próprios sistemas de pensamento. É dessa forma que tudo pode tornar-se ideológico: "ética, religião, filosofia" (RICOEUR, 1996, p. 69).

Então, nas matérias analisadas que têm como tema a cultura do civismo e a importância de práticas patriotas, o aspecto ideológico é embutido nas entrelinhas das narrativas que vêm à superfície do texto em uma minuciosa interpretação. Dentro desse contexto, Ricoeur (1996) também aponta uma função de dominação por parte das ideologias que se vincula às questões hierárquicas da organização social.

Nesse sentido, a ideologia interpreta e justifica, por excelência, a relação com as autoridades e com o sistema de autoridades. Dito isto, toda autoridade, visualiza, busca legitimar-se, e os sistemas políticos se diferenciam com base na espécie de legitimação. Assim, parece que toda pretensão à legitimidade é correspondente a uma crença, por parte dos indivíduos, nessa legitimidade, a relação entre a pretensão emitida pela autoridade e a crença que a ela responde é necessariamente dissimétrica. Acredita-se que há sempre mais na pretensão que vem da autoridade do que na crença que vai à autoridade. Nota-se um fenômeno irredutível de mais-valia, se entendendo por isso o excesso da demanda de legitimação relativamente à oferta da crença. Talvez essa mais-valia seja a verdadeira mais-valia: toda autoridade requerendo mais do que a crença pode levar. "É aqui que a ideologia se afirma como o substitutivo da mais-valia e, ao mesmo tempo, como o sistema justificativo de dominação" (RICOEUR, 1996, p. 72).

Considerando as características elucidadas sobre a ideologia, verifica-se nas matérias analisadas que no seu sentido nato teria por colaborar com o regime militar, auxiliando a manter suas estruturas de dominação na sociedade. Essas estruturas que são alimentadas pela a

construção de um pensamento em comum em prol do Governo. A importância da cultura cívica atrelada ao desenvolvimento socioeconômico é um exemplo disso.

Ainda dentro dessa perspectiva cívica e de culto aos bens culturais nacionais, as próximas três narrativas a serem analisadas a seguir partilham da mesma temática, o folclore. A primeira discutida é uma colaboração da cronista e professora Nerina Castelo Branco. Ela também é membro da Academia Piauiense de Letras e autora dos seguintes livros: *Poesias Modernas I e II*, 1964-1965; *Cruviana*, 1979; *Outros Poemas*, 1981, e *Além do Silêncio*, 1994.



Figura 05: exemplar analisado do dia 01 de janeiro de 1970, p.02
Fonte: NUJOC/Arquivo Público

A narrativa “*O amor ao folclore*” inicia ressaltando a importância do folclore, ao mesmo tempo em que tece críticas referenciando à falta de preservação com o conhecimento popular piauiense. Confira o primeiro excerto abaixo:

Texto 05: As emoções mais sentidas, as sensibilidades desenvolvidas no afã de transmitir aos outros povos, no linguajar do eternecimento, na espiritualidade do mais recôndito do coração, justificam o aparecimento do folclore: os costumes da gente simples, nas cantigas de rua e nas serestas das noites de lua. O folclore do nosso Piauí – tão inexplorado e relegado ao descaso e esquecimento, é uma fonte perene da ingenuidade do bravo remeiro que desafia a correnteza do rio, o fantasma das lendas e alegorias, o trovão da

antiga Chapada do Corisco. E o amor à terra, que se circunda dos rios famosos e piscosos – Parnaíba e Poty, reclamam do seu povo ser o guardião de suas mais sinceras tradições. Que se cante também nos recantos das ruas o folclore. Que a música emocione a alma do próprio povo, para apresentar-se aos olhos de muitos, como terra de riquezas artísticas inatas e guardadas pelo coração do mesmo povo [...] [sic.] (JORNAL O DIA, 01 de janeiro de 1970, p. 02).

Há um tom de nostalgia no começo desta narrativa, que permite ao leitor se transportar para os cenários citados pela autora, como os rios Parnaíba e Poty, da mesma forma que as lendas e alegorias que envolvem os patrimônios da natureza piauiense. Na medida em que Nerina Castelo Branco vai discorrendo o enredo recheado de conceituações sobre folclore e as riquezas locais, aparecem traços de crítica e preocupação com a cultura imaterial que vêm a compor o mundo do texto: *“O folclore do nosso Piauí – tão inexplorado e relegado ao esquecimento”*.

Em seguida, há comparações com a preservação do folclore de outros locais, como o vizinho estado do Ceará:

Texto 06: Lá no Ceará, o jangadeiro é patrimônio da terra. Aqui no Piauí, o remeiro – irmão gêmeo do cearense que enfrenta o mar, que se entrega ao destino numa demonstração incrível de coragem absoluta – também deveria ser patrimônio desta terra. Contudo, sua coragem – sua luta insana pela sobrevivência, aproveitando da natureza que não lhe foi tão pródiga como para o irmão cearense, a continuidade de sua existência e de sua família, não está sendo devidamente valorizada. É necessário que se dê ao pescador dos rios piauienses um sentido mais humano, preservando-se os sentimentos históricos que trazem através de muitas gerações que lhes antecederam na faina diária do ganha pão [...] Oxalá o advento do desenvolvimento sonhado não venha apagar do coração de nosso povo, o desejo que tenha, de conservar bem o amor às tradições que descrevem um povo pobre de bens materiais, guardando nas coisas infinitamente regionalistas uma riqueza de incomensurável poder: aquilo que é da terra e fica para sempre, na terra, voltando de geração em geração para a mesma terra, não podendo assim dar ou emprestar a ninguém. [sic.] (JORNAL O DIA, 01 de janeiro de 1970, p. 02).

Surgem aqui os dois personagens principais desta narrativa, o jangadeiro e o remeiro. Após toda a articulação envolvendo o folclore com a relação social e o modo como abriga tradições que caracterizam uma sociedade, neste caso, o folclore que caracteriza a sociedade piauiense, a autora justifica o motivo de sua narrativa, a defesa do remeiro. Enquanto o jangadeiro no Ceará recebeu o status de patrimônio da terra, o remeiro no Piauí ainda não passou por esse reconhecimento, apesar que ambos partilhem muitas características ressaltados como *“irmãos gêmeos”*.

Antes de qualquer alegoria ou importância cultural que a imagem do remeiro está involucrada, o seu trabalho de subsistência tirando o sustento do rio deve ser mais valorizado, considerando a luz de narração da autora.

Concluindo o passeio pelos cenários em torno da figura do remeiro, há uma evocação para o futuro. Um desejo inerente na ação narrada que o porvir melhore a situação do remeiro, assim como uma maior conservação das riquezas imateriais do povo piauiense. Ao passo em que a autora realiza suas expectativas, também demonstra um temor sobre o desenvolvimento econômico, uma vez que, anseia que o esperado crescimento não venha a prejudicar a transmissão de tradições de geração para geração.

Assim, o encadeamento de fatos indicados ao longo desta narrativa que, juntos, no final, em uma concordância, conduzam o leitor a ficar sensível com a importância do folclore, sobretudo com o remeiro. A narrativa conflui para construir a importância acerca das práticas folclóricas e como está intimamente vinculada às relações sociais em uma determinada sociedade a partir da análise da autora em sua narrativa. O público é, então, instigado a valorizar esse bem imaterial, assim como apoiar a transformação do remeiro em patrimônio da terra piauiense.

A imagem do futuro configurada como incerto e com lacunas abertas, devido às possíveis mudanças com o desenvolvimento econômico, ainda carrega esperança e o sentimento positivo depositado no povo piauiense, em quem a narradora demonstrou confiança, uma vez que o indivíduo piauiense mesmo que seja pobre, sabe guardar nas coisas regionalistas um imensurável poder.

A próxima narrativa segue dentro da mesma perspectiva e tem por título “*Morre o Folclore*”:

Texto 07: O calendário junino está caindo de evidência e, com o passar dos dias, a tendência é de uma desvalorização sequente, pela falta de programas que motivem a participação popular e que sejam capazes de sustentar a sobrevivência daquilo que consideramos mais nosso e que representa os primórdios de uma civilização. Sentimos que o folclore nos seus aspectos mais regionais e genuínos, está declinando, como se lançasse um desafio às entidades ou instituições públicas e particulares que se apresentam como defensores dessas prerrogativas (JORNAL O DIA, 23 de julho de 1971, p. 03).

A matéria foi veiculada após as festas típicas do mês junino, como as quadrilhas. Com um tom pessimista, utiliza o decaimento do calendário das atividades juninas para expor que o folclore, assim como a cultura popular piauiense de modo geral não está recebendo a devida atenção para que se mantenha ativo. Novamente, na composição da narrativa, assim como a

anteriormente analisada, aparecem as justificativas pelo apelo, uma vez que “representa os primórdios de uma civilização”.

Na sequência da trama, são relatados uma série de aspectos que poderiam ter prejudicado o folclore com o aparecimento de diferentes gêneros na literatura brasileira: “a propagação da escola romântica, a difusão do lirismo, o avanço do realismo e a evidenciação do naturalismo e de tantas outras facções não conseguiram marginalizar o folclore”.

Esse temor com a possível “morte do folclore” com o aparecimento de novas práticas culturais nos faz pensar em uma definição de folclore que caberia para as matérias até então analisadas. Nossa conceituação, então, considera como um conjunto de objetos, práticas e concepções, geralmente religiosas e estéticas, consideradas tradicionais. O fator tradicional pode ainda ser associado como resíduo da cultura “cultura” de outras épocas ou lugares filtrados ao longo do tempo pelas sucessivas camadas da estratificação social (ARANTES, 1998, p. 16).



Figura 06: exemplar analisado do dia 23 de julho de 1971, p.03
Fonte: NUJOC/Arquivo Público

A partir desta definição, se faz perceber que o conceito utilizado nas matérias faz referência há algo aparentemente “puro”, portanto, a constante preocupação com um possível desaparecimento do folclore piauiense. Esse aspecto de “pureza” da cultura advinda do folclore

fica mais evidente quando o narrador fala da captação da verdadeira alma do piauiense a partir das próprias produções folclóricas, em contrapartida essa detecção não dá para acontecer comparando com as chamadas “*canções modernas*”.

Por fim, a narrativa encerra a discussão afirmando que o folclore se mantém ainda vivo no Piauí, por conta das festividades realizadas pelas pessoas mais simples e escolas, criticando o descaso das instituições públicas: “*O Estado e o município ficam parados. Faltam os órgãos de proteção ao folclore, no Piauí, que continuam a merecer o incentivo e a defesa necessária*”.

Nesse sentido, a narrativa posta em uma concordância discordante estimula o leitor a questionar aquela situação atual com a desvalorização do folclore por parte dos órgãos públicos, sendo ainda pouco conservado pelas pessoas “simples” e “humildes”, conforme opinião do narrador. Além da ameaça com a ampla difusão da cultura de massa, avaliada como um perigo para as tradições.

Considerando o contexto, é até ousado pensar no impresso criticando a produção de políticas que venham a cuidar do conhecimento popular piauienses, além da criação de órgãos que venham a aplicar tais políticas.

A terceira narrativa sobre o tema foi veiculada dois meses depois, ou seja, em agosto de 1971 em virtude da Semana do Folclore promovida pela Secretaria de Educação. A seguir um fragmento da matéria:

Texto 08: Sente-se com o passar dos tempos a queda brusca do entusiasmo pelas festas típicas e manifestações gerais que renovam os primórdios da nossa civilização e que se enfeixam num conjunto de exteriorização dos sentimentos e aptidões populares que recebem a denominação de Folclore, um vocabulário anglo-saxônico que traduz: sabedoria do povo. Não se pode justificar essa decadência como simples efeito da evolução sociocultural, se a cultura, em si, tem ao longo dos seus objetivos, a finalidade de manter em evidência os fatos que funcionam como identidades da etnologia e seu processo de evolução entre as raças humanas (JORNAL O DIA, 31 de agosto de 1971, p. 03).

Semelhante a matéria anterior, a trama inicia com um tom pessimista em relação à desvalorização do folclore, e procura também frisar a importância dos bens imateriais da população. Neste caso, há ainda um possível motivo com a queda do entusiasmo que seria relacionado com a evolução sociocultural, mas ao mesmo tempo o autor contesta a afirmação, propondo que o folclore tem o propósito de produção identitária.

Após uma contextualização formada por argumentos que validem a importância do folclore, a narrativa apresenta um exemplo de evento em promoção da cultura local, trata-se da Semana do Folclore. Mesmo com atrações elogiadas “*ensaio de importantes peças que*

traduzem o âmago da civilização inicial do Piauí”, não conseguiu surtir efeitos e teve baixa audiência, em decorrência da falta de divulgação.



Figura 07: exemplar analisado do dia 31 de agosto de 1971, p.03
Fonte: NUJOC/Arquivo Público

Assim, a narrativa avança e cita os representantes do folclore piauiense: “Reisado, bumba-meu-boi, congado, pastorinhas, dança do boi, rodas de São Gonçalo, festa dos vaqueiros e outros”. Além de cobrar dos órgãos públicos, sobretudo do Serviço Estadual de Cultura: “Achamos que o Serviço de Cultura deve se mobilizar com mais habilidade para manter vivo esse grande manancial da cultura popular no Piauí”.

As duas últimas narrativas analisadas seguiram o mesmo padrão com a contextualização dos fatos e a elucidação de argumentos que confirmem a importância do folclore e, por fim, concluem o texto ao evocar às instâncias de poder solicitando medidas que venham a contornar a situação e preservar os bens imateriais do Piauí.

Dito isto, o leitor também se sente instigado nesta última narrativa a questionar um posicionamento do Governo, assim como a reconhecer as práticas citadas, como as danças,

músicas e festas populares essenciais para sua formação e, posterior, manutenção de novas gerações.

As narrativas que abordam o tema do folclore foram configuradas em um mesmo contexto. Em uma conjuntura da ditadura militar em que há uma tentativa de tencionar a expressão estética nacional-popular e as premissas do modernismo, procurando conciliar vários elementos expressivos provenientes de três tradições culturais distintas. A primeira denominada “cultura popular” praticada por negros, índios e mestiços que formavam as comunidades populares mais enraizadas na história; a segunda diz respeito a tradição culta e letrada preservada no campo da literatura e da música erudita, principalmente; por último, as vanguardas históricas, criadas no início do século XX na Europa e incluídas pelo movimento brasileiro que se formalizou em 1922, em ocasião da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Consequentemente, no seio da arte engajada brasileira, o plano de uma estética nacionalista e anti-imperialista conviveu com a procura de uma estética cosmopolita e contemporânea, mesclando a tendência ao nacionalismo e à folclorização (NAPOLITANO, 2017, p. 240-241).

Da mesma maneira que o folclore, outros objetos da cultura recebem atenção da imprensa. As publicações fomentam a política cultural desenvolvida pelo regime militar que busca enaltecer elementos da cultura popular e proporcionar a criação de um sentimento de unidade integradora brasileira, aspectos já discutidos anteriormente nesta pesquisa. Portanto, a próxima narrativa segue a mesma linha de raciocínio, mas desta vez tratando sobre a arte piauiense.



Figura 08: exemplar analisado do dia 11 de março de 1970, p.03
 Fonte: NUJOC/Arquivo Público

Intitulada de “Arte Piauiense no Piauí”, a matéria foi escrita pela cronista e professora Nerina Castelo Branco, a mesma autora da narrativa “Amor ao Folclore” analisada anteriormente.

Com uma voz descontente, a narradora desenrola os fatos mencionando o descaso com a produção de arte no Piauí e uma possível falta de empatia por parte do povo. Segue fragmento:

Texto 10: Apesar de pouco termos, no Piauí sobre ARTE, mesmo assim, aos poucos vamos apresentando algo neste sentido. Sem deixar de apontar a luta de poucos que se envolvem em assuntos desta natureza, somos obrigados também a acusar o descaso de muitos que podiam e deviam cuidar mais deste ramo de cultura. Infelizmente, o Piauí não possui aquilo que primordialmente se poderia citar como fator preponderante de amor à arte: o interesse do seu povo pelas coisas artísticas, conservando o que tivesse de original e belo (JORNAL O DIA, 11 de março de 1970, p. 03).

Esboçada essa situação, é indicada no enredo uma iniciativa de valorização da arte que segue na direção oposta do anteriormente citado. Segundo Nerina Castelo Branco, o exemplo

do Padre Carvalho em transformar a Igreja Nossa Senhora de Lourdes, localizada no bairro Vermelha em Teresina, constitui um exemplo pioneiro em defesa da arte local.

O templo cristão passa pela seguinte reforma: *“Ali se está implantando uma arte funcional ou moderna evocativa de nossa arte popular, saída do proletariado e reveladora de um novo criador do gênero, Mestre Dezinho, artífice da madeira bruta”*. Com essas palavras, se denota a admiração em torno da figura do artista, sobretudo, por sua origem popular.

Nesse sentido, a narrativa conflui sobre o histórico e os trabalhos realizados por Mestre Dezinho. O fator religioso entra na configuração do texto, uma vez que, a autora ressalta que apesar do artista não possuir estudo, suas criações são divinas. *“Não se pode justificar a razão e o porquê daquelas criações”*, nas palavras de Nerina. Assim a autora continua com o seu enaltecimento:

Texto 11: Quer o artista conterrâneo entrelaçar o místico com o popular. A grandeza da casa de Deus com a criação humilde de um operário. Uma história que reunirá beleza e pureza, mistério e glória, o feio maravilhoso, a estranha concepção de um artista ingênuo e autêntico. O templo da Vermelha será um hino à Deus pela exaltação artística do povo (JORNAL O DIA, 11 de março de 1970, p. 03).

Além do aspecto religioso, se percebe que a evocação do popular e/ou nativo piauiense também adentra na configuração desta narrativa. Friso novamente a política cultural do Governo voltada para a valorização da cultura popular permeia os textos jornalísticos da imprensa de referência na ditadura militar.

Outro personagem enaltecido na narrativa também por ser um artista piauiense é o pintor Afrânio Castelo Branco que coordena as obras na igreja. Retomo aqui as palavras de Nerina para caracterizá-lo: *“Nome laureado no Brasil e exterior, lutando para dotar nossa terra de um patrimônio de beleza e originalidade”*, se percebe a necessidade de qualificar um artista local, reforçando um sentimento de pertencimento.

Por último, a narrativa conclui as ações com um convite ao leitor que independente da classe ou atuação social para conhecer a arte piauiense nas instalações da igreja. *“Um convite à sensibilidade de quantos podem ao menos, perceber, diante daquilo tudo que uma força transcendental criou aquelas maravilhas, na perpetuidade que a arte impõe”*.

Ponderando acerca da leitura, há um propósito em despertar o leitor para uma discussão de arte no âmbito do Piauí. A autora inclui todos, até mesmo o público leitor, quando fala do descaso em relação à arte, levando em conta também a ausência de estímulo do Estado, basta aqui estabelecer vínculo com sua narrativa anterior sobre a desvalorização do folclore com o caso do remeiro não ser um patrimônio da terra. A narrativa, então, tem por intuito chamar

atenção do público para que vislumbre a produção artística local, a Igreja da Vermelha, se sentindo mais predisposto a ter interesse por arte e, posteriormente, também colaborar.

A grosso modo, a valorização da arte em um espectro da cultura popular vem a compor o chamado tripé de investimento do Plano Nacional de Cultura, formado sobretudo pelo teatro, cinema e música popular. O Estado tentaria neutralizar possíveis efeitos politizadores deste tripé artístico, menos pelo controle de conteúdo em si e mais pela fiscalização dos circuitos socioculturais pelos quais as obras circulam, desta forma aumentando a dependência financeira dos criadores e produtores em relação ao Estado e matizando o radicalismo no tratamento dos temas. “A política cultural proativa baseada no mecenato complementava a obra repressiva iniciada ainda em 1964, qual seja: cortar os elos da cultura nacional-popular de esquerda com as organizações de trabalhadores e de massa” (NAPOLITANO, 2017, p. 225).

Há um significativo avanço na produção de bens simbólicos e culturais. Apesar da característica principal da ditadura militar ser o cerceamento às liberdades entre as pessoas, Napolitano (2017, p. 203) aponta um suntuoso investimento nas seguintes produções: a publicação de livros aumentou de 43,6 em 1966 para 191, 7 milhões no ano de 1974; a produção de revistas saltou de 104 em 1960 para 193 milhões em 1970; a produção de filmes também conquistou uma alavancada, sendo 30 filmes registrados em 1966, o número subiu para 50 filmes em 1969 e, em seguida, 84 longas-metragens no ano de 1975.

Apesar dos dados animadores com o incentivo ao desenvolvimento de bens culturais, há a impressão que o índice de investimento cultural não abarcou o Brasil de um modo uniforme. No decorrer da análise, se discutiu nas matérias o descaso público com a conversação do folclore e divulgação da arte local. A próxima narrativa a ser analisada aborda as dificuldades na publicação de livros e a negligência com políticas de fomento e criação de bibliotecas. A matéria data de 12 de março de 1972 e tem por título “*A poesia dá um crítico literário para o Piauí*”. Abaixo segue fragmento:

Texto 12: Francisco Miguel de Moura é poeta piauiense. Há anos (1966), publicou um livro em Teresina, pobremente apresentado, bem se vê, mas com prefácio do conhecido acadêmico escritor Fontes Ibiapina, o que por si só já era um crédito muito grande, desde que o academismo sempre tem dominado em nossas letras. Mas o livro de poemas, denominado secamente de “*Areias*”, não era totalmente acadêmico: trazia renovações formais, de par com os sonetos e formas tradicionais dos versos, renovações que já definiam problemas e mensagens modernizantes. O certo é que o livro de FRANCISCO MIGUEL DE MOURA obteve sucesso, principalmente entre os leitores jovens, universitários, estudantes em geral, sem desagradar – ou melhor – também agradando aos saudosistas – coisa realmente difícil de fazer-se (JORNAL O DIA, 12 de março de 1972, p. 09).



Figura 09: exemplar analisado do dia 12 de março de 1972, p.09
Fonte: NUJOC/Arquivo Público

A narrativa que também intercala com uma entrevista ao poeta Francisco Miguel de Moura condensa aspectos da sua vivência. O também crítico literário conta como iniciou seus escritos, uma vez que é funcionário público, mas apaixonado por literatura, acompanhando desde cedo renomados autores, como Álvaro Lins.

A primeira parte da matéria foca no então trabalho de estreia do poeta, o livro “Areias”. O Livro foi bem recebido, sobretudo, por uma audiência jovem. Assim como, cerca de 30 intelectuais do sul do país encaminharam cartas solicitando o livro a Francisco Moura. O autor também contou com o apoio de O. G. Rêgo de Carvalho, muitas vezes referenciado no jornal *O Dia*, como o maior escritor piauiense daquela época. Outro nome de relevância do período que ajudou o poeta foi o médico Clidenor Freitas, idealizador do Sanatório Meduna em 1954.

Após essa etapa de imersão na vida e posteriores trabalhos do autor, ora preparava um novo livro de poesias e um romance, expõe críticas ao governo. Francisco Moura é categórico ao falar que não recebeu incentivo público para a publicação do seu livro, além da ausência de estímulo estatal para a produção de obras literárias, construção de bibliotecas, como parte de incentivo à leitura: “*Como se poderia exigir mercado para qualquer tipo de livro se o povo*

além de não ter condições financeiras nem o governo até então, de algumas iniciativas que foram surgindo, não foram levadas a cabo, no sentido de expandir a cultura do estado”.

O leitor ao interpretar esses acontecimentos percebe a dificuldade que o poeta tem em conduzir adiante seus projetos. A grosso modo, se visualiza os obstáculos em produzir cultura no estado, segue outro fragmento que também reafirma isto: *“No Piauí, nós não temos teatro. No Brasil, nós podemos dizer que temos teatro em São Paulo e no Rio”.*

Sutilmente, a narrativa que trata sobre a vida e obra do escritor concede o foco principal para criticar as instituições públicas daquela época. Refigurando a matéria, se passa um sentimento de indignação com a produção cultural do estado ao passo que se visualiza o descaso do governo. Além dos baixos investimentos, outras questões como alto índice de analfabetismo, poucas bibliotecas pelo estado limitam a expansão de um mercado consumidor de livros, fazendo com que só acha retorno financeiro se a venda do livro também acontecer em outros estados, estimativa de 3 ou 4 anos para receber o lucro, segundo o Francisco Moura.

O público em contato com a narrativa se sente direcionado em admirar a figura do poeta não só por conta do esforço em dar cabo a proposta de lançar livros em meio as dificuldades, mas em grande parte por ser um artista local, o sentimento de pertencimento e aproximação que adentra o processo de configuração textual. Recordando aqui o corriqueiro enaltecimento das figuras que compunham a cultura popular do Piauí em narrativas já analisadas.

Entretanto a próxima narrativa a ser estudada, realiza o movimento contrário. A abordagem da chegada do cantor Roberto Carlos em Teresina, com direito a chamada na capa, não teve o mesmo tratamento que ícones da cultura popular local.



Figura 10: exemplar analisado do dia 07 de dezembro de 1972, p.01

Fonte: NUJOC/Arquivo Público

O cantor veio à Teresina realizar um show por conta da inauguração de obras públicas. O artista foi acompanhado pela emoção do público desde o aeroporto, porém o jornal ao se reportar dos feitos de Roberto Carlos se limitou a tecer críticas negativas. Abaixo segue fragmento da matéria:

Texto 13: Vejo, sempre, o Roberto Carlos, diferente da maneira que a mitologia popular vem nos mostrando. O que eu vejo é, justamente, o que a maioria não vê: uma máquina de propagandas que o põe além daquilo que ele o é. Nada Roberto Carlos fez até hoje, que fique para a posterioridade. Exceto “Jesus Cristo” e talvez, ainda, alguma besteirinha que eu não sei o nome. O resto são musiquinhas que a gente escuta hoje e amanhã já se esqueceu. Não se vê nesse novo LP do Roberto Carlos, um Roberto preocupado com a pesquisa de sons, como fazem Gil, Caetano, Milton Nascimento e muitos outros compositores de música popular brasileira (JORNAL O DIA, 07 de dezembro de 1972, p. 13).

Diferentemente de Mestre Dezinho ou Francisco Miguel de Moura que tiveram suas figuras enaltecidas, levando o leitor a admirá-los, a situação com o chamado “Rei da juventude”

foi o oposto. Depois de ler a narrativa, que além de falar da vinda do astro a capital também fala do seu atual trabalho e, em seguida, disserta uma avalanche de críticas.

Confiando no estatuto de verdade próprio da narrativa jornalística, há a tentativa de conduzir o leitor, durante a refiguração das informações, a desacreditar no trabalho de Roberto Carlos. Ora, o cantor é chamado de “*máquina de propagandas*” e suas gravações não seguem os mesmos preceitos de outros artistas, logo que “*não há pesquisa de som*”. Dito isto, o compositor aposta apenas em “*dor de cotovelo*” e não inova em suas composições, conforme apontado na matéria.

Na narrativa, Roberto Carlos é equiparado a João Gilberto como um influenciador de uma nova geração de cantores. Entretanto, distintamente do segundo, o primeiro inspirou astros como: José Roberto, Jerry Adriani, Paulo Sérgio e Wanderley Cardoso. Cantores aqui chamados de “*grandes poluidores brasileiros*”. Por fim, a matéria finaliza com: “*É tempo de desmascarar os mitos, de dizer a verdade pros boca aberta que engolem tudo sem ao menos dizer chega*” [sic.] (O DIA, 07 de dezembro de 1972, p. 13).

Assim, no seio da narrativa, durante a configuração por parte do jornalista que determinou a seleção de acontecimentos e escolha de informações que viria a compor o “*mundo do texto*”, houve a priorização de ideias que concebem o trabalho de Roberto Carlos como destituído de valor cultural e voltado apenas para a venda de LPs e shows, ou seja, não um entretenimento que não agregaria nada a quem consome.

Essa proposta de produtos culturais da indústria cultural pautados apenas na ótica de mercado e sem valor cultural, nos faz lembrar à Teoria Crítica de Adorno e Horkheimer para a Escola de Frankfurt. De acordo com Maigret (2010, p. 98), essa concepção propõe que os meios de comunicação de massa, geridos como indústrias, utilizam uma sedução permanente, pois aliviam, descontraem, fazem sonhar e esperar. Os estereótipos que eles relacionam diminuem a complexidade do mundo e agradam por sua monotonia tranquilizadora. Os modelos de identificação que eles propõem são apenas derivativos derrisórios, meios de se permanecer encerrado num estado de passividade sem fim.

Dentro dessa lógica, o trabalho de Roberto Carlos se insere nesses parâmetros, por isso tão criticado na matéria e a necessidade de “*desconstruir os mitos que as pessoas engolem de boca aberta*”, conforme pontuado pelo autor da notícia.

A matéria também exemplifica uma afirmação de Cunha et al. (2002, p. 07) acerca do jornalismo cultural brasileiro das décadas de 1960 e 1970. Para os pesquisadores, os cadernos de cultura tratavam com reserva os produtos e a lógica da indústria cultural, constantemente identificada com objetivos “*imperialistas*” e “*dominação cultural*”. O Jornalismo Cultural

esteve a serviço de uma ideia aristocrático-popular de cultura, nostálgica das experiências que 1964 viera interromper. Posteriormente, na década de 1980, esta tendência se inverte e, aquela concepção foi desmantelada por outra, sua contrária, que legitimava a cultura internacional de massas. Assim, a mudança de postura acontece por conta dos novos jornalistas que viveram a contracultura e a imprensa marginal, considerando que os produtos da indústria cultural não são destituídos de valor.

Pensando nestes aspectos, um produto cultural com um caráter de produção pautada na ótica industrial viria a gerar discussões:

No começo de 1966, os músicos e aficionados pela MPB se deram conta do “fenômeno Roberto Carlos”. Instaurou-se um novo conjunto de impasses, desta vez tendo como centro as contradições e limites da realização do nacional-popular dentro da indústria cultural, que começava a ser percebida como um sistema com regras próprias. A euforia pelo espaço conquistado nas emissoras de TV se desvanecia, dado o avanço da Jovem Guarda, vista pelos nacionalistas como a contraface, no campo da cultura, do golpe militar de 1964. O movimento Jovem Guarda era relacionado aos efeitos de “entreguismo” cultural e “alienação” política no seio da juventude e, neste sentido, a ponta de lança dos militares na guerrilha cultural que o país parecia vivenciar (NAPOLITANO, 2010, p. 72).

Em síntese, observando uma série de narrativas que demonstra aversão a cultura de massa, recordando as possíveis ameaças que o folclore poderia sofrer, ou ainda, a matéria que associa o desenvolvimento socioeconômico com uma certa “qualidade” de cultura são aspectos que evidenciam o motivo da representação do cantor Roberto Carlos na última análise. Diferentemente dos artistas locais que são enaltecidos de modo positivo, vinculando com a importância e contribuição para a cultura popular, o astro capixaba teve seus trabalhos desmerecidos. Ainda mais avaliando a partir de uma ótica dos estudos sobre indústria cultural.

5.3. As narrativas da cultura em *A Hora Fatal* e *O Estado Interessante*

As atividades culturais desenvolvidas durante a ditadura militar se habitam a ser recordadas de modo contraditório. Se por um lado, há a criação dos aparelhos de repressão do Estado que desencadeou censura, repressão e exílio de artistas e intelectuais, processos que ocasionaram um esvaziamento cultural. Por outro, houve uma efervescência cultural, sobretudo entre os anos de 1964 e 1968, determinante para o aparecimento de artistas canônicos e consagrados, sendo lembrados até nos dias de hoje como modelo de qualidade estética e engajamento político.

É nesta conjuntura que a imprensa alternativa emerge no Brasil. Kucinski (2001, p. 06) conta que o jornalismo alternativo apareceu a partir da articulação de duas forças igualmente compulsivas: o desejo das esquerdas em protagonizar as transformações que propunham e a busca, por jornalistas e intelectuais, de espaços alternativos à grande imprensa e à universidade. É na dupla oposição ao sistema representado pelo regime e aos empecilhos à produção intelectual-jornalística sob o autoritarismo que se encontra o nexos desse envolvimento entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos. Geralmente esses atores compartilhavam um mesmo imaginário social com crenças, significações e desejos, alguns conscientes e até expressos na forma de ideologias, outros nas entrelinhas, em um modo de um inconsciente coletivo. Ao passo que havia modificações no imaginário social e com ele o relacionamento entre seus membros, novas modalidades de jornalismo alternativo se instituía.

Nesse processo destacava-se a figura do líder, o jornalista-alma do projeto alternativo. Teria existido OPINIÃO sem Raimundo Pereira? PIF-PAF sem Millôr Fernandes? O PASQUIM sem a dupla Ziraldo – Jaguar ou VERSUS sem Marcos Faerman? Dificilmente. Mas a esse impulso essencialmente jornalístico, somava-se o apelo geral revolucionário das gerações dos anos de 1960 e 1970, fazendo dos jornais alternativos, primeiro, instrumentos de Resistência ou de uma revolução supostamente em marcha, depois, numa segunda fase, derrotado esse apelo, caminho de trânsito da política clandestina para a política de espaço público durante o período de abertura. Na fase final a articulação se desdobrou, abarcando parte do movimento popular de base. Assim, apesar de sua natureza essencialmente jornalística, a imprensa alternativa acabou se tornando o principal espaço de reorganização política e ideológica das esquerdas nas condições específicas do autoritarismo. Por isso, o surto alternativo adquire uma importância que extravasa sua aparência como conjunto de jornais ou como criação ideológico-cultural (KUCINSKI, 2001, p. 06).

Nesse sentido, a primeira fase da imprensa alternativa é marcada pelo lançamento do *Pif-Paf* em junho de 1964 e dura até o ano de 1966 com o término da *Folha da Semana*. A próxima fase surge em 1967, sendo influenciada pela revolução cubana e a teoria dos focos de Régis Debray. Entre os jornais, destacam-se *O Sol*, *Poder Jovem* e *Amanhã*. Na sequência, após um intervalo em que acontecem importantes momentos sociais, como os protestos contra a guerra do Vietnã, passeatas estudantis e o movimento de maio de 1968 na França, foram cruciais para a criação de *O Pasquim* e *Opinião* em 1969, sendo os primeiros semanários a ter circulação nacional. Entre os anos de 1971 e 1972, aparecem os jornais *Grilo* e *Balão*, caracterizados pelo humor pesado e experimentalismo no campo linguístico. No ano de 1974, com o retorno dos primeiros presos políticos à vida civil, surgem *Versus* e *Movimento*, nos quais predominam o conteúdo sobre o ativismo político. Uma nova geração de jornais alternativos é lançada com a crise da grande imprensa precipitada pelo assassinato de Vladimir

Herzog em outubro de 1975, nesta fase são criados os jornais *De Fato* e *Coojornal*. Em 1977, nascem jornais motivados pelas campanhas de anistia, destacando-se *Repórter*, *Resistência* e *Maria Quitéria*. Por fim, a última geração de alternativos ocorre vinculada aos movimentos populares e aos jovens estudantes de comunicação, entre eles estão *Batente* e *Avesso*.

Dito isto, conforme já discutido anteriormente Kucinski (2001) dividiu o jornalismo alternativo em dois grandes grupos: o primeiro diz respeito aos jornais vinculados à sindicatos, movimentos sociais e partidos políticos que tinham por essência abordar a temática política; enquanto um segundo grupo seria o jornalismo alternativo de cultura, responsável por tratar dos movimentos culturais e artísticos da época, por meio de uma linguagem criativa e satírica, entre eles estão o nosso objeto de estudo nesta parte da análise.

Deste modo, na segunda parte da análise, as narrativas selecionadas se voltam para questões estéticas culturais no seio da imprensa alternativa. Assim, as matérias analisadas não só discutem determinada estética ou corrente artística por simplesmente dizer, mas também guardam marcas de contestação e digressão social, como por exemplo em “*Verbo Engravatado*”, a prática do cinema marginal tratado aqui com um filme produzido por Torquato Neto. Além da importância do movimento *Tropicália*, ressaltando os aspectos da cultura de massa, mas desta vez não apresentada como vilã aos movimentos regionais.

A partir das explicações acima, a década de 1970 é o período que surgem em Teresina alguns jornais inspirados nos periódicos alternativos das grandes cidades. De acordo Mineiro (2015) no Piauí, um desses jornais alternativos foi *O Estado Interessante*, criado por jovens de classe média teresinense. Em trechos deste periódico vislumbra-se que o mesmo se trata de um prosseguimento da linha editorial do impresso *Gramma*, distribuído em março de 1972. Na página intitulada *Zum Zum*, em meio à abordagem sobre os assuntos cotidianos é exposta a influência do *Gramma*. É notável a informalidade dos colaboradores durante o diálogo que em determinados momentos criticam os costumes e o próprio governo.

Excesso de criação: Esta turma parece que anda com mania de grandeza. Primeiro lançaram a Grama – jornal pra burro; depois fizeram um tremendo show com a Lena Rios (Barradinha para os íntimos). Agora atacam aqui no ESTADO. É potência demais para uma turma só. É por isso que eu vou colaborar com eles (O ESTADO INTERESSANTE, 26 de março de 1972, p.2).

O Estado Interessante surge como um encarte do impresso *O Estado*, de propriedade do jornalista Helder Feitosa. Com veiculação dominical, o caderno foi um dos alternativos culturais piauienses de maior durabilidade. Foram 15 edições, tendo início no dia 26 de março a 16 de julho de 1972, com variação de 7 a 14 páginas. Os colaboradores eram Edmar Oliveira,

Antônio Noronha Filho, Marcos Igreja, Alberoni Lemos, Carlos Galvão, Arnaldo Albuquerque. Havia material enviado por Paulo José Cunha e Durvalino Couto Filho de Brasília.

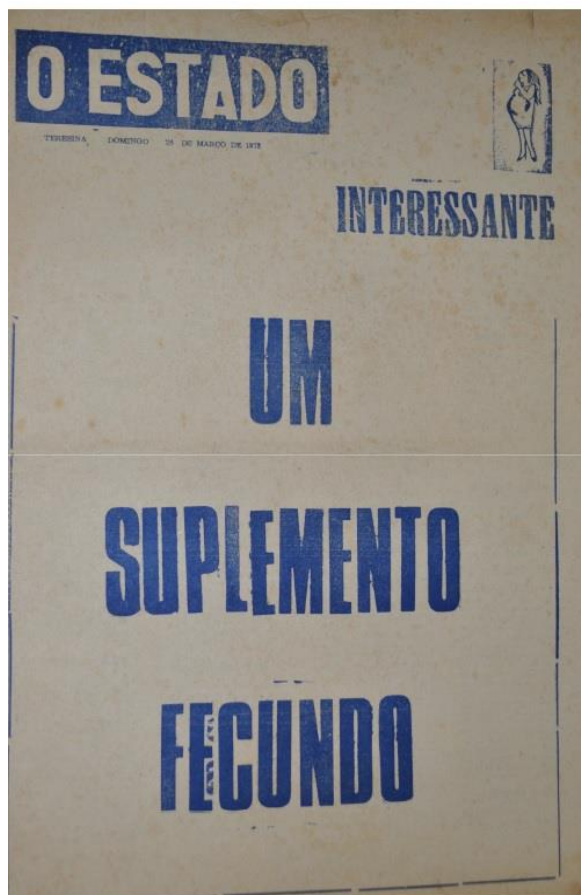


Figura 11: capa da 1ª edição de O Estado Interessante, 25 de março de 1972, p.01

Fonte: NUJOC/Arquivo Público

O nome do suplemento faz referência a imagem da capa desenhada por Arnaldo Albuquerque. Uma mulher grávida representava um “estado interessante” na época. A ideia da gravidez é um trocadilho com “engravidar” a cultura, valorizar as características regionais e trazer estes conceitos para discussão, visto que há uma importação da cultura alheia e mercadológica que, conforme o suplemento não contribuía, com a adição de conhecimento a sociedade.

O impresso chegou ao fim após divergências entre o grupo que produzia o suplemento por conta da inserção de publicidade e redirecionamento na linha editorial.

Antecedendo o encerramento de O Estado Interessante, a cisão da equipe de colaboradores levou a criação do suplemento *A Hora Fatal*. Liderados por Edmar Oliveira, o impresso teve apenas quatro edições publicadas nos meses de junho e julho de 1972. A quantidade de páginas variava entre 4 e 8 por publicação. O suplemento vinha encartado no jornal *A Hora* de propriedade do jornalista Paulo Henrique de Araújo Lima.

Deste modo, a imprensa alternativa se configurou como um mecanismo para demonstrar a insatisfação com o regime vigente, da mesma forma que os movimentos culturais da época. Nesse sentido, depois da derrota dos grupos armados¹⁰ e da mão pesada da ditadura sobre toda a sociedade, após a instituição do AI-5, o conceito de resistência cultural se ampliou e passou a ser pensado como necessário para uma discussão democrática mais profunda.

A questão da resistência democrática veio a ter força, principalmente entre os anos de 1973 e 1975, apesar de que só no final daquela década tenha se firmado como essencial na memória de resistência, abrangendo desde apoiadores arrependidos do golpe a militares da luta armada que em outro momento rechaçavam a democracia burguesa. Ou melhor, os anos mencionados foram decididos pelo começo de uma autocrítica da esquerda armada, assumindo o fracasso na tentativa de acabar com a ditadura, ao passo que se construía um novo momento na política brasileira do regime com o anúncio de uma possível “distensão”. Neste contexto, a conotação da palavra “resistência” se firmou no vocábulo político e na memória como sinônimo de tática de conquista das liberdades democráticas, possibilitando a recomposição do aglomerado das oposições ao Governo, composto por liberais e a esquerda, esmiuçadas na segunda metade dos anos de 1960, em decorrência do grande auxílio dos primeiros ao golpe.

Dada essa conjuntura, a resistência ao regime, desde os seus primórdios, movia-se em meio a um quadro complexo, que ia dos setores mais conservadores aos mais radicais, marcado por três atores principais entre 1964 e 1968: os liberais críticos, porém sempre dispostos a negociar; o Partido Comunista Brasileiro, com ampla penetração entre artistas e intelectuais, bem como artistas-intelectuais, cuja principais bandeiras – unidade e volta à democracia – fizeram com que eles acabassem reféns das vicissitudes dos liberais; e, finalmente, a oposição de esquerda mais radical, disposta a pegar em armas para derrubar a ditadura e, que, para tal tinha de romper com as amarras do PCB, até então principal grupo de esquerda do Brasil (NAPOLITANO, 2017, p. 45).

Sendo assim, a imprensa alternativa com o papel de instigar a população em relação ao momento político do Brasil desempenhou uma importante função com a divulgação de narrativas que demonstram a insatisfação social. A proposta de literatura e de imprensa empreendida tomava como contraponto as instituições literárias e jornalísticas, que no seu entendimento, eram as responsáveis pela estagnação cultural e pela perpetuação de formas herméticas de fazer cultura (BRANDÃO, 2013, p. 03).

¹⁰ De acordo com Mir (1994), a luta armada aconteceu, sobretudo entre os anos de 1967 a 1974. Os grupos eram compostos por dissidências dos partidos comunistas, como a Organização Revolucionária Marxista Política Operária (POLOP), e outros setores como o Movimento Nacionalista Revolucionário composto basicamente por militares cassados pelo regime.

A primeira narrativa a ser analisada tem por título “Verbo Engravatado” e tinha como intuito questionar os modelos de produção cultural da época e, principalmente, despertar o leitor para que perceba os problemas da então realidade.

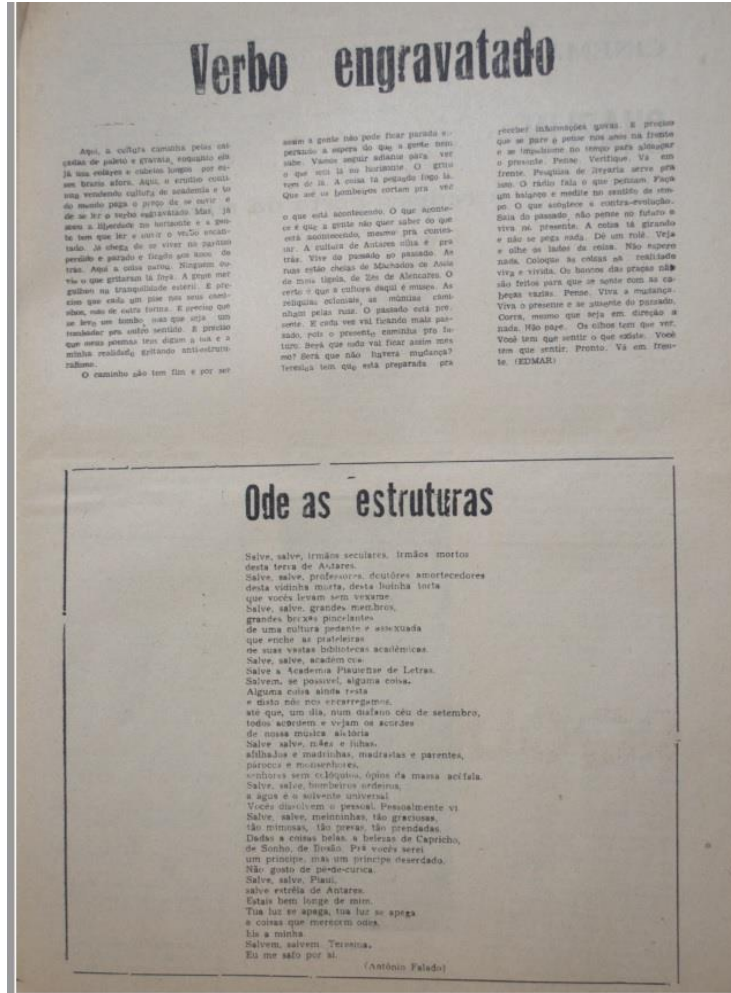


Figura 12: matéria “Verbo engravatado”, O Estado Interessante, 16 de abril de 1972, p.07

Fonte: NUJOC/Arquivo Público

Texto 14: Aqui, a cultura caminha pelas calçadas de paletó e gravata, enquanto ela já usa colares e cabelos longos por esses brazis afora. Aqui, o erudito continua vendendo cultura de academia e todo mundo paga o preço de se ouvir e de se ler o verbo engravatado. Mas, já sacou a liberdade no horizonte e a gente tem que ler e ouvir o verbo encantado. Já chega de se viver no paraíso perdido e parado e ficado nos anos de trás. Aqui a coisa parou. Ninguém ouviu o que gritaram lá fora. A gente mergulhou na tranquilidade estéril. É preciso que cada um pise nos seus caminhos, mas de outra forma. É preciso que se leve um tombo, mas que seja um tombador pra outro sentido. É preciso que meus poemas teus digam a tua e a minha realidade gritando anti-estruturalismo [...] [sic.] (O Estado Interessante, 16 de abril de 1972, p. 07).

De autoria de Edmar Oliveira, a narrativa assume uma posição metafórica ao tratar do chamado “verbo engravatado” ou a personificação da cultura que resultam em ser os

indivíduos representantes e as entidades culturais do período vigente. Dito isto, o autor critica as produções culturais consumidas pela maior parte da sociedade, presumindo uma possível alienação, logo que Edmar justifica com as afirmações: “*Ninguém ouviu o que gritaram lá fora. A gente mergulhou na tranquilidade estéril*”. Com esse agenciamento dos fatos, a narrativa conflui para uma postura de provocação ao leitor para que conteste as estruturas e os parâmetros postos. Conforme a citação a seguir:

Texto 15: O que está acontecendo é que a gente não quer saber do que está acontecendo, mesmo para contestar. A cultura de Antares olha é pra trás. Vive do passado no passado. As ruas estão cheias de Machados de Assis de meia tigela, de Zés de Alencares. O certo é que a cultura daqui é museu. As relíquias colônias, as múmias caminham pelas ruas. O passado está presente. E cada vez vai ficando mais passado, pois o presente caminha pro futuro. Será que tudo vai ficar assim mesmo? Será que não haverá mudanças? Teresina tem que estar preparada para receber informações novas. É preciso que se pare e pense nos anos na frente e se impulsione o presente. Pense. Verifique. Vá em frente [sic.] (O Estado Interessante, 16 de abril de 1972, p. 07).

Ainda nesta perspectiva, a matéria é concluída demonstrando o desejo de acordar a população e com isso se inclui o público leitor para que se sinta motivado em buscar mudanças no campo cultural e social. Assim, a concordância discordante desta narrativa corrobora para construir a cultura associada aos produtos do passado, como os artefatos do museu, ou seja, de um modo distante não possuindo relação com o presente, possivelmente justificando a forma que as pessoas estão apáticas naquele período.

Além deste aspecto temporal, a cultura configurada também é abordada como um fator hegemônico, logo que é consumida por uma maioria e também é vista como elitista por se colocar em uma posição afastada das ruas e questões sociais. O desfecho da narrativa segue com a expectativa em direção ao novo: “*Teresina tem que estar preparada para receber informações novas*”. Esse anseio comprova a essência desta narrativa, que é romper com estruturas sociais já postas e esperar que a chegada do novo possa despertar as pessoas em relação a realidade.

A conjugação dos verbos no imperativo: “*Pense. Verifique...*” com uma intenção de sugestão ao leitor acaba por soar como uma ordem. Um ditame atrelado com o anseio configurado na narrativa que é acordar ao leitor para as pautas sociais tão latentes naquele momento e permitir a entrada de novos valores culturais produzidos no tempo presente.

A valorização do presente aparece com o objetivo de findar os problemas sociais, e a partir disso construir um futuro melhor.

A posição da narrativa é ainda estratégica, logo abaixo encontra-se a poesia “*Ode as estruturas*”. O texto de autoria de Antônio Falado continua o viés explorado com a narrativa. Ao referenciar as estruturas como a família, religião e estado, o poeta manifesta também a vontade de quebrar vínculo com os mesmos modos de organização social.

A produção literária se encaixa dentro da poesia marginal. De acordo com Brandão (2013, p. 02), os poetas marginais possuíam um posicionamento que tendia ao anti-intelectualismo e a recusa às instituições literárias e culturais mais tradicionais. Para esse grupo, composto sobretudo por jovens, o espaço da cultura e da poesia não deveria ser os salões nobres da capital, mas as praças, as ruas e os bares. O campo da cultura torna-se um lugar de batalhas simbólicas e o conflito entre as instituições literárias e esse grupo de jovens fica evidente nesse período. Nesse sentido, a poesia de Falado além da vontade de romper com as estruturas sociais, revela de modo irônico como a parcela da juventude piauiense visualizava as instituições literárias, neste caso a Academia Piauiense de Letras, definida nas palavras do autor como um lugar de “*grandes membros de uma cultura pedante e assexuada*”.

A próxima narrativa a ser analisada tem como pano de fundo outra estética artística, neste caso o cinema marginal. O movimento cinematográfico tinha aproximações e distanciamentos com o cinema novo, outra corrente cultural das décadas de 1960 e 1970. Enquanto o primeiro defendia a realização de um cinema despreocupado, grotesco, paródico e carnavalizador, concedendo protagonismo à violência e ao absurdo que compõe o dia-a-dia do povo marginalizado na sociedade brasileira. O segundo se destinava a defender a estética da fome e um envolvimento com questões culturais, procurando uma linguagem devidamente brasileira para expor as histórias e os costumes nacionais.

O cinema marginal possuía como uma das ideologias centrais a contracultura, com o objetivo de contestar o cinema produzido pela grande indústria, assim como a poesia marginal criticava os modos tradicionais de desenvolver cultura e literatura.



Figura 13: matéria “Vamos transar com a imagem”, A Hora Fatal, 01 de junho de 1972, p.07

Fonte: NUJOC/Arquivo Público

Desta forma a matéria denominada “*Vamos Transar com a imagem*” de autoria de Torquato Neto saiu pelo suplemento *A Hora Fatal* em junho de 1972. A matéria dialoga com a publicação de *O Estado Interessante*, analisada anteriormente, no processo de configuração que consiste em estimular o público leitor a perceber a realidade em seu entorno.

Então a narrativa inicia com um chamado ao leitor para que pegue uma câmera fotográfica e documente tudo ao seu redor, conforme as palavras do autor: “*documentando, inventando, filmando os monstros por aí, pintando sempre com o olho apurado, a câmera pintando na paisagem geral brasileira desse tempo, agora*”. O convite tem o propósito de motivar o público não só a utilizar a tecnologia, em determinados trechos Torquato sugere o tipo de filme e os locais para comprar, mas também como um gatilho para disponibilizar mais atenção ao cotidiano e, conseqüentemente, as questões sociais que assolam o período.

Após convocar o leitor a pegar uma câmera e produzir arte, são ressaltadas críticas culturais nos fragmentos seguintes da trama. Há, portanto, um desejo em romper com as estruturas tradicionais de produção cultural, ora cinematográficas. “*Chega de metáforas, metáforas históricas, cineminha de família, filmes imbecis. Precisamos da imagem nua e crua que se vê na rua dura, pura sem mais reticências a verdadeira*”.

A afirmação supracitada demonstra que as construções tradicionais da sétima arte eram em sua maioria permeadas por um conteúdo conservador com a propagação de valores e ideias das estruturas de poder dominante, por isso a necessidade de sentir a “*imagem crua*” posta como uma referência a verdade. Em seguida, Torquato critica também a estética do cinema novo e menciona a sua produção “*Adão e Eva do paraíso ao consumo*”:

Texto 16: Depois que o “cinema novo” acomodou-se, envelheceu e virou curtição das elites “culturais” em descarada entregação do processo cinematográfico no Brasil, Rogério Sganzerla e Julinho Brassane partiram para a grossuna de 35 mm, em 16 mm ampliados – e alguns desses filmes foram exibidos aqui, a maioria fora daqui – em New York, em Londres – e a coisa não parou. No Rio, em São Paulo, Manaus, Brasília, Teresina essa nova maravilha da tecnologia – a superoito – está sendo utilizada com eficácia por quem se liga, se interessa e se dispõe a mandar a bola pra frente. Inventando, utilizando sempre os novos meios de comunicação – e o cinema é novo, repito, e para as massas. Experimente filmar e veja como você vai se ligar, sinta o drama. Veja as imagens desta página: são de um filme, feito aqui em Teresina, pela turma aqui desse jornal [...] “Adão e Eva do paraíso ao consumo”, um filme feito pelo pessoal ligado daqui já está feito. Virão outros. O negócio é transar com a imagem [sic.] (A Hora Fatal, 01 de junho de 1972, p. 07).

A estética do cinema novo na visão de Torquato passou a ser um adorno da chamada “elite cultural”, ou seja, os maiores detentores das produções culturais daquele período e, como resultado, perdeu seu engajamento político. O cinema marginal praticado e elucidado na narrativa pelo autor se configura como uma alternativa em meio ao esvaziamento do outro movimento cinematográfico. De acordo com Brito; Castelo Branco (2012, p. 09), a perspectiva de cinema defendida por Torquato Neto em muito se diferenciava dos caminhos seguidos por Glauber Rocha, importante representante do cinema novo, e alguns outros, provenientes de uma matriz original de produção artística. Os autores ainda frisam que para o artista piauiense o cinema novo tinha um viés progressista, além de ter suas produções audiovisuais destituídas de valor cultural.

Ilustrada por imagens do filme “*Adão e Eva do paraíso ao consumo*”, a narrativa ao longo do seu agenciamento de fatos no enredo instiga o leitor a perceber e se incluir na realidade. Esse processo de observação e inserção, por meio da câmera fotográfica tem por intuito despertar para as questões culturais e sociais daquela época.

Nota-se que a narrativa anterior buscou chamar a atenção do leitor com crítica as estruturas culturais da época através da poesia marginal, esta última narrativa teve o mesmo propósito. No entanto, utilizou como cenário para esboçar um convite a partir do cinema marginal. Os movimentos culturais de contestação do período possuem, portanto, um significativo espaço nos suplementos analisados.

Um olhar sobre a relação entre jornalismo alternativo e a produção do cinema marginal piauiense da década de 1970 leva a conceber que as artes tencionadas neste contexto dialogavam entre si. O grupo *Gramma* fazia parte, juntamente com Torquato Neto, da produção e veiculação de *O Terror da Vermelha*, e outras produções subsequentes, em super-8, o que resultaria na imprensa alternativa, como *O Estado Interessante*, *Boquitas Rouge* e *A Hora Fatal*, assim como os filmes experimentais bem como nos filmes experimentais *Davi Vai Guiar*, *Coração Materno* e *Miss Dora*, considerados parte do grupo (BRITO; CASTELO BRANCO, 2012, p. 05).

Dando continuidade, as produções fílmicas permaneceram com visibilidade nas páginas dos suplementos. Na narrativa a seguir, há comentários sobre o então filme de Torquato Neto, assim como um panorama dos filmes em cartaz nos cinemas de Teresina. Abaixo segue excerto:

Texto 17: O filme ficou legal demais, quem viu já sabe. A coisa comprida em seis minutos ao som de Moody Blues, escorrendo direito, eu e Claudete, e Arnaldo, que maravilha o trabalho de Arnaldo, hum? E – graças a Deus, até que enfim, oba, oba – Godard. Jari, criatura vamos lá. Já pensou, todo mundo se virando e fazendo filmeços da pesada por aí? Dá o maior pé. E já que eu falei com você, Jari, que tal batalhar também pela melhora da programação do “Cinema de Arte”? Você que está aí por dentro, dá uma mãozinha. Vê se essa comissão se manca um pouco e passa a programar filmes interessantes, organizar ciclos (Cinema novo, por exemplo), trabalhar, enfim. Não é? “O Vento levou” é superespectáculo para faturar muito em exibição normal, agora e sempre. O cinema de arte deve servir para outra coisa, não? Assim, como está é só de mentirinha. Mas para ficar legal, basta você explicar aí pra comissão, pode ser [sic.] (*A Hora Fatal*, 01 de julho de 1972, p. 04).

Assim a matéria também articula uma discussão sobre o tratamento da cultura, ao expor afirmações em relação aos meios de comunicação que tentam introduzir na sociedade diferentes artigos midiáticos em uma lógica de produção industrial. A ação narrada configura os fatos que refletem na abordagem que os produtos da indústria cultural recebem ao longo da narrativa, como exemplo do filme “*O Vento Levou*” mencionado como um superespectáculo, mas com o propósito de arrecadar dinheiro para a grande indústria cinematográfica.

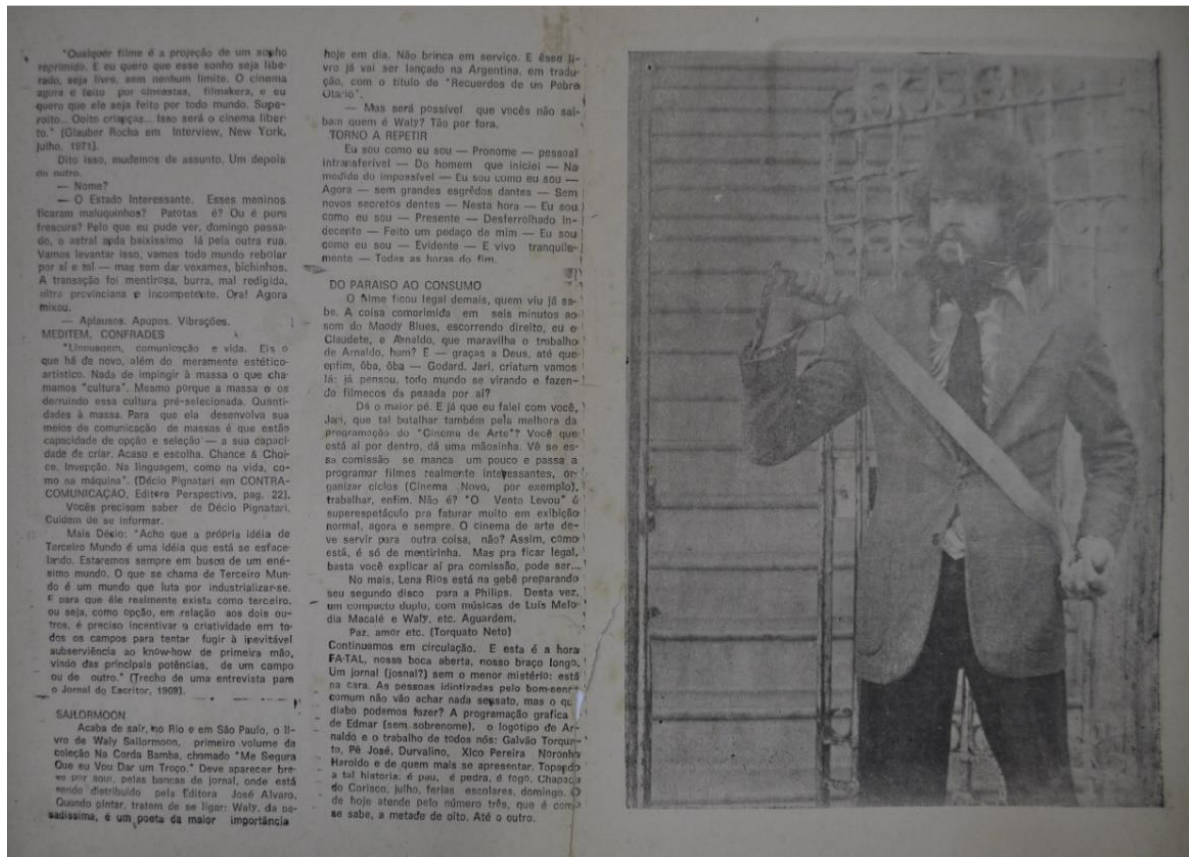


Figura 14: matéria “Do paraíso ao consumo”, A Hora Fatal, 01 de julho de 1972, p.04

Fonte: NUJOC/Arquivo Público

O estereótipo negativo em torno não só do mencionado filme, mas como a tentativa dos meios de comunicação disseminar seus artigos na sociedade, conduz o autor a grifar a palavra cultura com aspas. Essa marcação tem por intuito demonstrar que as atrações produzidas e veiculadas pela grande mídia não possuem o valor necessário para ser considerado como cultura.

Nesse sentido, “*Adão e Eva do paraíso ao consumo*” surge como uma opção de verdadeira cultura, considerando a postura desenrolada na narrativa. O filme desenvolvido dentro da concepção de Torquato Neto em que a imagem “*tem que ser nua e crua que se vê na rua dura, pura sem mais reticências a verdadeira*”, demonstra que a cultura tem que estar em diálogo com a realidade e ter um papel de engajamento. Diferentemente do cardápio de filmes exibidos nos cinemas de Teresina que atendem apenas uma lógica de mercado e criticado na matéria.

“*Adão e Eva do paraíso ao consumo*” corresponde a um curta-metragem de oito minutos de duração. O filme tem início com uma tomada geral em um dos bancos de areia no leito do rio Poty, apresentada com alusão ao Paraíso bíblico. Neste cenário, Adão interpretado por Torquato passeia observando os animais em grupo. A percepção que tem de que os animais

estão em pares lhe dá o tamanho da sua solidão. Angustiado, arranca uma de suas costelas e a atira no rio, de onde, depois de alguns minutos, sai a Eva, como presente das águas para ser sua companheira. Com o aparecimento de Eva interpretado por Claudete Dias, o filme se dramatiza. O centro passa a ser a sedução, representada por um longo beijo que ambos se dão, rolando na areia. Do mesmo modo que a versão bíblica, Eva se esforça para tirar Adão do Paraíso lhe convencendo de que, para além da monotonia daquela margem de rio, há um mundo esperando para ser aproveitado.

A partir disso, a câmera deixa de focar no casal no rio e muda para o viaduto que passa nas proximidades que liga o centro da capital à zona leste da cidade, desde aquele período habitada por setores da classe média alta. O casal tenta sair do aterro em direção ao viaduto, nisso há o contraste entre o trânsito intenso com a calma do então Paraíso. A câmera foca em um dos veículos que passa na ponte, um carro com os dizeres “Brasil: ame-o ou deixe-o”. A cultura do patriotismo estava em alta durante o regime militar e consistia em uma das políticas culturais já discutidas aqui na pesquisa.

Na cena seguinte, Adão e Eva chegam ao centro da cidade. O filme mostra trechos do calçadão da rua Simplício Mendes, o casal passeia entre os camelôs até que Eva convida Adão para entrar em uma das lojas. Após entrar no estabelecimento, anteriormente vestidos como *hippies*, os dois saem com vestimentas diferentes, tornando-os semelhantes a um casal da classe média brasileira.

Por fim, o filme conclui sua narrativa com Adão e Eva vivendo o cotidiano de qualquer casal da classe média brasileira. O esposo chega cansado e entediado do trabalho, enquanto a mulher aguarda o marido, grávida, igualmente cansada e enfadada das tarefas do lar. Os dois entram em atrito com gestos ríspidos e já não recordam em nada, o casal feliz que viveu no Paraíso. O filme termina então com a frase “*Toda sociedade tem o fim que merece*”.

De fato, a síntese mais adequada para o filme é aquela que afirma ser Adão e Eva do Paraíso ao consumo um filme sem palavras sem ser um filme mudo. Nesta experiência, embora Torquato adote uma narrativa teleológica – naquilo que diverge com a postura adotada em *O terror da Vermelha* –, ele faz da ausência de palavras um instrumento para colocá-las em evidência. No seu percurso para “destruir a linguagem e explodir com ela”, Torquato parece ter chegado a um ponto culminante: a história é teleológica, com começo, meio e fim e com este último orientando toda a narrativa. Mas as palavras não lhe dizem. Os significados são buscados lá onde a língua já marcou o lugar de significação. Neste filme, onde as palavras raramente aparecem e quando aparecem não são ditas, é possível encontrar uma crítica razoavelmente universal, que consegue criticar, ao mesmo tempo, a sociedade de consumo, a bíblia, o conceito de Paraíso e – ainda que pelas brechas – a ditadura militar (CASTELO BRANCO, 2010, p. 20).

Expostos os cenários do filme, Torquato Neto buscava uma ressignificação de valores culturais e sociais. Naquele período a arte pop, na qual está inserida uma grande parte dos movimentos artísticos da década de 1960, corresponde uma crítica ao uso da obra de arte como objeto de consumo. A partir disso, o artista repudia a transformação das obras de arte em mercadoria. O cinema dentro da concepção de Torquato aos seus contemporâneos aparecia como uma proposta de desreferenciação de paradigmas culturais vigentes (BRITO; CASTELO BRANCO, 2012, p. 10).

Conforme, concede-se visibilidade para os movimentos culturais de contestação às estruturas e ao regime vigente, também havia espaço para as figuras da época com comportamento despojado e consideradas de referência pela juventude engajada. É o caso da cantora piauiense Lena Rios.

A cantora¹¹ já explorou diversos ritmos musicais, lançando os discos: “*De tudo um pouco*” (1976) e “*Lena Rios*” (1977) pela Gravadora CBS; “*4º Encontro Nacional do Compositor de Samba*” (1976), pela Gravadora Polydor LP; “*Sem essa aranha*” (1972) e “*Os grandes sucessos do FIC 72 – VII Festival da Canção*” (1972) pela Philips. Confira o fragmento inicial da narrativa:

Texto 18: A Lena Rios vai embora. Vai magoada com o Piauí... Muito se falou nela (dela), mas pouco se lhe ajudou. Aqui mais uma vez ela está falando de si, e das coisas que gosta. Falou de música, e das coisas que gosta. Falou de música, de vida, de amor, de macumba, de amizade, (podes crêr), e de um bocado de coisas mais. É muito alegre e descontraída, mas parece esconder um sofrimento que não quer revelar a nenhum custo. Ela fez um show, cantou, encantou, agradou e depois disse: “Vou me embora”. Aí o Alberoni Filho e Marcos Igreja foram bater um papo com ela. Falou de peito lavado. Disse o que sentia e o que não... Bom, mas ela vai embora e vai magoada (O Estado Interessante, 28 de maio de 1972, p. 07).

A descrição do perfil de Lena Rios como introdução da narrativa em um tom informal, demonstra a proximidade da entrevistada com os idealizadores do suplemento. O propósito de trazer a seguinte matéria tem o intuito de compreender o pensamento do público consumidor do encarte, considerando que a opinião sobre diversos assuntos abordados na matéria representa os colaboradores de *O Estado Interessante* e grande parte do público leitor. Baseado nisso, o processo de agenciamento dos fatos conduz para uma identificação com a artista.

¹¹ Para mais informações sobre a trajetória de Lena Rios, disponível em: < <https://www.geleiatotal.com.br/2018/03/11/lena-rios/>>. Acesso em 28 de jan 19.



Figura 15: matéria sobre Lena Rios, O Estado Interessante, 28 de maio de 1972, p.07

Fonte: NUJOC/Arquivo Público

De acordo com a enumeração na descrição inicial, Lena falou da vida pessoal, gostos musicais, preferências religiosas e a saída do Piauí. Um dos principais motivos de ir embora se deve a vida cultural de Teresina que o esforço para promover algo novo acontece apenas de modo individual, nas palavras da cantora. Essa ausência de novidade foi reportada anteriormente nas narrativas anteriores com o desejo da população piauiense despertar para a realidade e receber novas produções culturais dentro da ótica prezada pela cultura de resistência.

Assim, a trama avança e além da ausência de novidades, a intérprete critica as preferências musicais da sociedade local, alegando ainda não haver espaço para Caetano Veloso, Gilberto Gil e ela mesma. *“Cinquenta por cento da nossa juventude ainda prefere ouvir o Jerry Adriani, o Paulo Sérgio e o Waldick Soriano”*. A razão para que os seguintes cantores

permaneçam em pauta no imaginário piauiense é atribuída à grande imprensa trabalhar em uma lógica comercial.

Ainda sobre os meios de comunicação, a cantora afirma: “*Ainda bem que a juventude do Rio, a turma do ‘underground’, se liga muito mais em rádio que em televisão. Uma Mundial supera todos os canais de televisão que existem no Brasil*”. Nesta perspectiva, a televisão é associada a difusão dos produtos criados pela indústria cultural. Processo criticado veementemente tanto nos suplementos como no espaço cultural do jornal *O Dia*.

Apesar de ser contra a televisão, Lena Rios que durante a matéria se encontrava em divulgação de seu trabalho musical avaliava promocionar seu repertório no programa Flávio Cavalcanti, atração televisiva de auditório com ampla audiência nacional.

Texto 19: Vou fazer o Flávio por dois motivos: ele penetra em todo o Brasil, via Embratel e segundo é porque artistas novos como eu, o Rolando, o conjunto Liverpool Sound e outros mais, eles impõem os programas que a gente deve aparecer...Agora depois que a gente acontece faz o programa que quer (O Estado Interessante, 28 de maio de 1972, p. 08)

A apresentação televisiva viria como parte da divulgação do álbum e também atrelada com a casa discográfica. É notório que mesmo os artistas se colocando como insatisfeitos com a mercantilização dos bens culturais, eles se submetem à indústria como um mecanismo de conseguirem um espaço para produzirem sua arte. Na fala de Lena é configurada a ideia de que após o cantor se estabelecer, pode ter maior controle da própria carreira.

A trama se desfecha com a cantora abrindo ideias em relação ao seu comportamento e vida privada. Em um contexto de sociedade conservadora e cristã, o posicionamento de Lena Rios pode ser chocante: “*Quero ter um filho e não me importa quem seja o pai. Esse negócio de dizer que quero me casar novamente, não tem nada disso. O dia que eu encontrar um cara bacana, que me aceite como sou, vai ser divino*”.

Em suma, a narrativa que mescla com um bate-papo informal com os jornalistas Alberoni Lemos e Marcos Igreja configura o desejo da juventude, chamada de “*underground*” por Lena Rios, em vislumbrar a chegada do novo na sociedade piauiense. O fato novo que pode ser representado pela quebra de paradigmas ligado ao sistema hegemônico, além de saber apreciar as correntes artistas que não estejam totalmente vinculadas com a indústria cultural, logo que, o artista precisa marcar presença na TV para ser conhecido.

Dependendo do contexto de refiguração, a matéria pode causar espanto. Um choque dentro de um panorama já mencionado, ou seja, conservador, cristão e que representem os valores cultuados em grande parte naquela sociedade. Na parte sobre sua vida pessoal, a cantora

conta ainda dos atritos que teve com a jornalista Elvira Raulino, sendo hostilizada pelo fato de não usar sutiã. Entretanto para o público cativo do suplemento, o comportamento de Lena é plausível, uma vez que representa a digressão aos padrões impostos.

Assim como Lena Rios, outro nome de referência dentro dos movimentos culturais de contestação ao regime, sobretudo a Tropicália, é Gilberto Gil.



Figura 16: matéria sobre Gilberto Gil, O Estado Interessante, 16 de abril de 1972, p.03

Fonte: NUJOC/Arquivo Público

Texto 20: O disco de Gil vinha protesto, mas um protesto regional para o universal. Isto até hoje faz parte dele: o universal. Apesar de, naquela primeira manifestação haver um apego muito grande à sua terra, já havia um esboço, com Lunik 9, para a universalização. Também neste LP surgia Torquato com força total com uma letra que foi a poesia mais bonita que se fez sobre Teresina até hoje: A Rua. Sente-se que ainda havia muita ligação com o cordão umbilical. Atualmente isto quase não acontece mais com Gil e sim com Caetano. O Gil hoje quando usa as raízes é para lança-las no universal. Entre o primeiro e o segundo LP surgia o que se chamou de Tropicalismo (O Estado Interessante, 16 de abril de 1972, p. 03).

Ao iniciar o encadeamento de fatos, o narrador admite uma posição de parcialidade, alegando que por ser fã do artista retratado na matéria não consegue ficar sem tecer elogios, além de conhecer muito da história e produção musical do personagem elucidado.

Após o começo sobre o primeiro álbum de Gilberto Gil, a trama amplia o cenário e passa a abordar sobre a Tropicália, avaliada aqui como “*o que se fez de mais importante na música popular brasileira em todos os tempos*”. A reverência ao movimento cultural continua nas linhas seguintes:

Texto 21: O tropicalismo foi uma liberalização total tanto no material poético como no material musical. No manifesto do grupo que foi o Lp Tropicália encontramos desde Coração Materno de Vicente Celestino até trechos do hino nacional e trechos da Internacional Comunista. No disco está contida Geleia Geral do Gil e Torquato que resume todo o Tropicalismo. Neste mesmo ano, 1968, no festival da TV Record, Caetano estoura com Alegria Alegria e Gil com Domingo no Parque. Gil usou em Domingo no Parque uma linguagem que nunca tinha sido usada em música no Brasil. Quando ouvimos este disco, temos a impressão de estarmos com uma câmera cinematográfica na mão girando em torno dos personagens (O Estado Interessante, 16 de abril de 1972, p. 03).

O fragmento condensa os aspectos principais da corrente Tropicália, como o uso da cultura nacional, exemplo de trechos do hino brasileiro no disco que inaugura o movimento, aproveitamento de bens culturais de origem estrangeira, como o som de guitarra. É mencionado também a canção-manifesto Geleia Geral, expressão do poeta Décio Pignatari, a música apresenta na forma de um país cuja sociedade dividida e contraditória vivia no limiar da modernidade, mas às tradições culturais e sociais.

Depois de transitar pelos seguintes cenários sobre os primeiros trabalhos de Gil e a inserção na Tropicália, bem como uma definição e importância do movimento, a narrativa perpassa pelos atuais trabalhos do cantor, falando da aposta na internacionalização com o uso de ritmos regionais brasileiros e sons de origem africana. Com isso, a narrativa encerra com a criação de uma expectativa, a internacionalização do astro brasileiro. “*Gil tem ainda uma imensa bagagem para mostrar ao mundo e não se espante pessoa quando Gil for um dos líderes do movimento musical mundial*”.

Nesse sentido, é possível afirmar que a disposição dos fatos segue e, ainda que neste princípio parta de um movimento construído pelo narrador acerca de uma reflexão pessoal sobre a vida de Gilberto Gil para estabelecer os fatos narrados, a tessitura da intriga resulta na composição de tramas sobre o contexto em que se deu a criação da Tropicália, retratando passo a passo a partir da carreira de Gil. As tramas são desenvolvidas de modo coeso. A coerência,

resultado das ações narradas, e assim, pouco a pouco, a narrativa expõe a situação, de modo compreensível e universal, diante do cenário que se apresenta (RICOEUR, 2010).

Dito isto, a Tropicália é objeto constante nas narrativas sendo para tratar sobre os artistas que compunham o movimento, como Lena Rios e Gilberto Gil, esse um dos fundadores, ou então, para discutir a essência dos trabalhos artísticos. O público leitor é guiado, por meio da interpretação dessas matérias, em apreciar as obras do movimento, configurando aqui o desejo tão corriqueiro em romper com as estruturas antigas de produção cultural. A chegada do novo, provavelmente, poderia trazer as tão sonhadas mudanças sociais almejadas pela imprensa alternativa, ora percebidas em *A Hora Fatal* e *O Estado Interessante*.

Nesse ponto de vista, as subculturas e identidades jovens relacionadas ao campo da contracultura, a linha condutora da ação cultural era a rejeição romântica e libertária, ora individualista ora comunitária, do “sistema”, vislumbrado como um complexo de dominação cultural, comportamental, econômico e política a um só tempo. A prática da rejeição aos parâmetros do sistema, a busca de um modelo de vida “alternativo” (comunidades de jovens, esoterismo orientalista, drogas, psicodelismo, rock) e o rompimento da linguagem como meio de comunicação lógico racional determinaram as atitudes desta corrente, mais atuante na primeira metade da década de 1970. No final da década, parte dos valores e práticas foram assimiladas pela juventude universitária, marcando uma certa cultura libertária que inundou os campi até boa parte dos anos 80 e que buscavam articular a resistência política clássica com novas atitudes comportamentais (“políticas do corpo”, luta das minorias) e valores estéticos (abertura à cultura *pop*, ecletismo de posições estéticas, entre outros) (NAPOLITANO, 2017, p. 51-52).

Assim, a Tropicália surgiu em um contexto no ano de 1968 com a revisão crítica do paradigma nacional-popular. Um conjunto de artistas e intelectuais, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que nele transitavam, buscavam romper com as antigas formas de expressão artística e entrada no mercado fonográfico. Para compor o quadro, a vanguarda formalista mais aguerrida e programática (Concretismo, Nova-Objetividade, Música Nova) contrária aos valores telúricos e representações tradicionais da nação, aproximava-se dos artistas dissidentes, instigando a formação de uma nova concepção estético-ideológica.

Em nossa perspectiva, o Tropicalismo (ao menos o Tropicalismo musical) foi mais do que o reflexo de uma crise específica do intelectual engajado ou de uma vontade de modernização cultural por si mesma. O movimento foi também o polo ativo de uma nova inserção de artistas e intelectuais na sociedade, passagem de uma cultura política de matriz romântica (o nacional-popular) para uma cultura de consumo, que acompanhou o quadro geral do

novo estágio de desenvolvimento capitalista do Brasil, alcançado na segunda metade dos anos 60. Este lado ativo do Tropicalismo não só agredia, mas procurava reordenar os materiais e as técnicas de criação cultural disponíveis, dentro das estruturas de mercado. Ao contrário de outras áreas da cultura (e, sobretudo, da vanguarda) que rejeitavam o gosto médio, o Tropicalismo acabou por assumi-lo como parte dos seus procedimentos criativos básicos. Em que pese toda sua intenção de chocar-se com o código vigente, as colagens tropicalistas tinham um efeito colateral indireto, que se revelaria à médio prazo: aparavam arestas ideológicas e carnavalizavam discursos, o que não era, em si, um procedimento estranho às tradições culturais brasileiras (NAPOLITANO, 2010, p. 187).

No entanto, apesar da preocupação com o mercado e com o uso de estéticas estrangeiras, o Tropicalismo não foi cooptado pelo mercado, levando consigo o conjunto da MPB ulterior. O movimento resultou na tradução de importantes setores do meio musical e intelectual de esquerda na produção de um produto cultural renovado, que já se encontrava dentro de um método de afirmação no mercado de bens culturais.

5.4. As narrativas da cultura no jornal *O Dia* versus *A Hora Fatal* e *O Estado Interessante*

Descrito como um periódico piauiense da grande imprensa, o jornal *O Dia* utilizava suas páginas ao tratar de temáticas culturais para enaltecer as realizações do regime militar, assim como destacar a importância do patriotismo e cultura cívica para a população piauiense. Recordar-se novamente, o Plano Nacional de Cultura que estimulava o desenvolvimento de um sentimento integrador da nação brasileira, portanto, recorrer às práticas nacionalistas tão executadas em outrora seria necessário para manter essa unidade de ufanismo.

A disseminação do patriotismo não só era configurada diretamente nas narrativas, como em datas comemorativas nacionais ou em críticas culturais que apregoavam o civismo como sinônimo de desenvolvimento socioeconômico, a difusão também acontecia em simples matérias que aparentemente teriam a intenção de ressaltar o folclore local, vide a importância do remeio como patrimônio da terra ou mais explicitamente o dever de valorizar a arte local e, com isso, um convite ao leitor para contemplar a então reforma na igreja Nossa Senhora de Lourdes no bairro Vermelha em Teresina.

Em contraposição, os produtos culturais com origem na indústria cultural eram tratados como verdadeiros vilões a cultura popular nacional ou regional, considerando o temor das práticas na narrativa “*O Amor ao folclore*”. Acredito que pela visibilidade com as ideias da Escola de Frankfurt, atrelados com a perspectiva das políticas culturais do Estado brasileiro vieram a contribuir pela seguinte representação.

Neste ponto, avalio uma confluência entre as narrativas de referência, *O Dia*, com as veiculadas nos dois suplementos, *A Hora Fatal* e *O Estado Interessante*. Nos dois impressos alternativos, a cultura de massa não é avaliada em um bom sentido, sendo considerada somente como forma de gerar receita para a grande indústria da mídia, como por exemplo as constantes críticas ao cinema. Além de que as produções são julgadas como destituídas de um valor cultural ou artístico.

Contudo os produtos da indústria cultural começaram a ter uma pequena visibilidade nos impressos alternativos, a partir da assimilação da cultura de resistência.

A indústria cultural, controlada pelos empresários liberais, funcionou como um vórtice a assimilar diversos projetos de ação cultural de resistência contra o regime, mesmo aqueles ligados às vanguardas ou aos comunistas. Defendendo, aliás a ideia de uma singularidade na indústria cultural latino-americana e brasileira, em particular (em relação, por exemplo, às similaridades europeia e norte-americana). A principal marca dessa diferença é que alguns elementos simbólicos oriundos de uma arte engajada (nacional-popular, chancelado pela esquerda comunista) e das tradições de vanguarda (antropofagia e tropicalismo) foram fundamentais para a constituição do mercado da cultura (NAPOLITANO, 2017, p. 54).

A aceitação da cultura de massa aconteceu de modo gradativo, tendo em vista a profunda rejeição à televisão quando se tratava sobre arte ou produção cultural, sendo preferido o rádio à TV, conforme elucidado nas análises.

Diferentemente de *O Dia*, os encartes concediam espaço para as correntes culturais de resistência e oposição ao Governo, tendo em vista que parte dos colaboradores dos impressos participavam daqueles movimentos, como Torquato Neto em suas produções fílmicas no cinema marginal e as composições musicais ao lado de Gilberto Gil e outros compositores na Tropicália.

Entretanto, ao disponibilizar lugar para discutir as novas estéticas artísticas e culturais, o anseio de cessar os vínculos com as estruturas era um aspecto permanente nas narrativas sobre a cultura da época. Em oposição ao patriotismo e civismo enaltecidos pela grande imprensa, havia o desejo de despertar o leitor através das novas produções culturais e, sobretudo, com a imprensa alternativa da época.

Em síntese a imprensa alternativa forneceu voz à população insatisfeita com as questões envolvendo o regime, sobretudo a elite intelectual daquele período. É por meio da divulgação cultural que aconteceu a renovação do jornalismo cultural que se encontrava engessado nas práticas de referência, além da divulgação de pautas que não teriam a mesma possibilidade na grande imprensa, em decorrência da atuação dos censores.

Considerações finais

As narrativas consistem em um espaço que configura as confusas experiências e vivências humanas. Dentro do seio da narrativa, a concordância discordante agencia os fatos de modo para que o leitor ao interpretar extraia uma unidade, ou seja, a representação do objeto a ser pautado no “mundo do texto”. Nesse sentido, considerando a conjuntura da ditadura civil-militar com o desenvolvimento dos aparelhos ideológicos do Estado e a produção de políticas culturais que auxiliassem a manutenção do poder se percebem que estes aspectos foram possíveis de extrair das narrativas jornalísticas, friso novamente que isso se torna possível devido a condensação dos acontecimentos humano nas tramas veiculadas pelos impressos.

Entretanto, não houve apenas a disseminação de ideias favoráveis ao regime e todas as expressões artísticas também não estiveram totalmente do lado dos militares. Assim, conforme discutido ao longo da pesquisa, se deu o surgimento de uma cultura de resistência ou contestação dos valores sociais, sobretudo entre os anos de 1964 e 1968, avaliando o grau de censura, e que conseguiu sobreviver e semear ideias para o decorrer da ditadura militar. Esses movimentos foram compostos pela Tropicália, Poesia Marginal, Cinema Marginal e a própria Imprensa Alternativa.

Então essa cultura de resistência também encontrou espaço nas narrativas jornalísticas, por meio da imprensa alternativa, como proposta de despertar a população para as questões sociais que atingiam a sociedade daquela época, assim também como um meio configurador das concepções e obras desta cultura de resistência.

Diante dos aspectos mencionados, se propôs a analisar 10 narrativas do objeto de referência que é o jornal *O Dia*. A primeira matéria discutida foi “*A Cultura e o desenvolvimento do Brasil atual*”. A ação narrada posta em uma concordância discordante expõe um cenário que o investimento no setor cultural é necessário para o desenvolvimento socioeconômico. No entanto, a cultura que deveria ser investida seria dentro de um padrão conservador, refletindo o espectro dominante da época. A partir disso, o leitor se sente induzido a acreditar nesses valores como sinônimo de progresso e civilidade para a população. Além disso, a conotação política por trás desta narrativa emerge como ferramenta de divulgação da máquina estatal e seus gestores.

A próxima narrativa também atrela aspecto cultural e social. Com a passagem do fogo simbólico por Teresina e o desenvolvimento de uma série de atividades culturais na capital, é a oportunidade para se abrir notadamente o espaço de exaltação à cultura cívica. O suplemento dominical de *O Dia* que noticiou o acontecimento teve seu espaço triplicado com o

agradecimento por parte de gestores municipais e patrocinadores direcionado ao governo federal, além de textos com os dizeres grafados “Brasil, acima de tudo” ou “Brasil, ame-o ou deixe-o”, frases que representam a cultura do patriotismo, utilizada em benefício do regime como um modo de cooptação do campo cultural.

Embebido por esse sentimento, o leitor se sente instigado em torcer pelo país, do mesmo modo que torce por uma partida de futebol. O patriotismo é configurado nas narrativas como um motivo para manter integrado a nação e, conseqüentemente, acontecer o almejado crescimento socioeconômico. Há, portanto, um jogo com a expectativa futura de acreditar que o melhor está por vir, associada com a construção de uma identidade ufanista que deve ser cultuada por todos, conforme se presume na leitura.

Nesse ponto, é possível comprovar a hipótese: os grandes jornais piauienses que recebiam subsídios do governo e destinavam espaços significativos às publicidades, concediam maior número de publicações ao enaltecimento do governo, por meio do incentivo de uma cultura do patriotismo e civismo. Ao discutir esses temas, percebe o tamanho do espaço concedido nas edições, além da intenção de convencer o leitor da importância da cultura cívica, associando uma conduta de ufanismo com o desenvolvimento da nação brasileira. É extraído das entrelinhas dessas narrativas, o anseio das estruturas de poder em deter uma população obediente, ou seja, controlar a vida das pessoas.

Em seguida, as narrativas vão abrindo espaço para outros temas, desta vez a valorização do folclore e arte piauiense. Em “*Amor ao folclore*”, “*Morre o folclore*” e “*Defesa do Folclore*” e “*Arte Piauiense no Piauí*” possuem uma construção semelhante. O cenário esboçado dentro da trama reivindica algum tipo de reconhecimento, seja o remeio, seja as festas juninas. Partindo deste pressuposto, as narrativas confluem para críticas direcionadas ao Governo. Apesar do tom sutil em chamar atenção às autoridades, a atitude soa como ousada, considerando a censura da imprensa e o papel evidenciado em outros momentos, ou seja, elogiar o Estado e fomentar os leitores a ter uma postura favorável ao regime.

Outra questão que vale ressaltar é que nas entrelinhas se visualiza um sentimento de identidade inferiorizada ao tratar do descaso das autoridades e caracterizar o estado do Piauí como “pobre” ou “esquecido”. Além disso, a população também é criticada por uma ausência de sensibilidade crítica, constituindo o propósito dessas narrativas em atrair o leitor para os assuntos culturais locais.

Dentro deste direcionamento de crítica ao Governo, a matéria com a produção poética e entrevista a Francisco Miguel de Moura resulta no espaço para sutilmente discutir os índices de analfabetismo e políticas do estado para a publicação de livros e criação de bibliotecas.

Lembrando que neste período, houve um salto na produção cultural, como livros, revistas, álbuns, contudo essa realidade não chegou até o Piauí.

Por último, a vinda de Roberto Carlos à Teresina também foi alvo da análise. Considerado um ícone da sua época, o cantor vendia muitos álbuns e lotava os seus espetáculos. Porém, de acordo como a narrativa foi configurada, o trabalho do cantor capixaba é destituído de valor cultural. A questão da indústria cultural e cultura de massa foi algo combatido com intensidade pela imprensa.

O posicionamento é coerente, considerando a atitude defensiva dos valores da cultura popular e o temor com o avanço dos produtos culturais de massa com uma possível contaminação da cultura popular, avaliada como “pura”. Assim, o leitor é instigado também a concordar com essa vertente, uma vez que, há a justificava que a imprensa deveria desconstruir os mitos.

Nesse sentido, as narrativas da cultura no jornal *O Dia* são, sobretudo, construídas dentro desse contexto que apregoa o Plano Nacional de Cultura (PNC) voltada para um sentimento de patriotismo, cultura cívica, valorização da cultura popular e defesa das tradições, como a própria religião, além do rechaço à cultura de massa e os bens culturais com origem no exterior em uma lógica de imperialismo cultural.

A veiculação de matérias que prezam por assuntos envolvendo a cultura popular, atestam a seguinte hipótese: a grande imprensa disponibilizava um maior número de publicações sobre a cultura popular local e nacional. Em tom de nostalgia frequentemente utilizados por Nerina Castelo Branco ou elencando a importância da cultura popular como formadora da identidade de um povo ressaltam o apreço por parte dos autores e a vontade de que seus leitores também concordem com tal posicionamento.

Os suplementos *O Estado Interessante* e *A Hora Fatal*, conforme os dizeres do editorial deste último, constam como a “boca para o mundo”. Com uma perspectiva de imprensa alternativa e produzido por jovens engajados socialmente, as questões culturais recebem um outro foco.

Logo na primeira narrativa analisada “*Verbo Engravatado*” no *Estado Interessante*, há a contestação das instituições tradicionais de cultura e sociedade, com isso Edmar Oliveira, autor, é categórico e tenta despertar o leitor para a realidade social, assim como tentar induzir uma reavaliação das estruturas culturais consumidas pela maioria da população. A posição da matéria mantém um diálogo com a poesia “Ode as estruturas” localizada na parte de baixo da página.

A contestação aos movimentos culturais hegemônicos segue nas narrativas seguintes. Ao discutir sobre a arte de fotografar em “*Vamos transar com a imagem*”, Torquato Neto continua o processo iniciado de instigação do leitor. É notório a intenção em balançar com o leitor em cada narrativa, provocando uma possível mudança de comportamento e avaliação dos parâmetros impostos socialmente.

Com a matéria de Torquato, podemos adentrar em um debate sobre cinema marginal e/ou cinema experimental. As práticas embasadas na ideologia da contracultura se coloca como oposição ao cinema de grande mercado. As estratégias ainda utilizadas prezam por satirizar a realidade, além de contestá-la, conforme a leitura realizada “*Adão e Eva do paraíso ao consumo*”. Novamente, o desejo em balançar com as estruturas e balançar com o leitor.

As figuras de referência também conquistaram espaço nos suplementos. Lena Rios, a piauiense com um comportamento de digressão à época e Gilberto Gil ídolo em ascensão da época e importante nome do movimento Tropicália são alguns dos nomes vislumbrados nas narrativas da cultura. Desta forma, a juventude cansada dos padrões de uma sociedade conservadora e repreensiva, consegue se projetar, por meios destas narrativas. Vale também pontuar, que assim como jornal *O Dia* a cultura popular também possui destaque em comparação à indústria cultural.

Neste contexto, a imprensa alternativa representou a oposição quanto à exposição das manifestações culturais. Mesmo partindo do mesmo substrato em comparação à imprensa de referência, configurou suas narrativas com uma perspectiva diferente, com o desejo de transformação social. Dito isto, ratifica-se a hipótese: apesar da irregularidade com as veiculações e efemeridade na produção, os jornais alternativos resultaram em amplos espaços para a divulgação da cultura popular local e movimentos culturais de resistência.

A compreensão em torno das narrativas jornalísticas sobre as manifestações culturais na ditadura civil-militar se deu, portanto, de três modos: a análise de matérias que destacavam a cultura do patriotismo e civismo, a exaltação da cultura popular, e por último a visibilidade da cultura de resistência na imprensa alternativa. Apesar do papel de informar a população, dever social do jornalismo, a imprensa construiu narrativas veladas sob à ótica do poder dominantes, contudo encontrou espaço na imprensa marginal para fugir das regras e digredir dos parâmetros culturais, políticos e sociais impostos.

Referências

A **HORA FATAL**, Teresina, junho de 1972, Nº 01.

A **HORA FATAL**, Teresina, julho de 1972, Nº 03.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ALONSO, Gustavo. Ame-o ou Deixe-o: Música popular e ufanismo durante a ditadura nos anos 70. IN RÊGO, Ana Regina; EUGÊNIO, João Kennedy (org). **Regimes Ditatoriais: Comunicação, Cultura e Memórias**. Teresina: EDUFPI, 2016.

ARANTES, Antônio. **O que é cultura popular?** São Paulo: Brasiliense, 1998.

ARAÚJO, Maria P.; SILVA, Isabel P.; SANTOS, Desirree R. (org). **Ditadura militar e democracia no Brasil: história, imagem e testemunho**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Ponteio, 2013.

ARAÚJO, Serafim G. Ferreira de. **História do Brasil: a república velha, a economia na república velha...**4ed. Recife: Água Marinha, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2009.

BASTOS, Fernando; PORTO, Sérgio. Análise Hermenêutica. IN BARROS, Antônio; DUARTE, Jorge (org.) **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

BARROS, José D'Assunção. **Tempo e Narrativa em Paul Ricoeur: considerações sobre o círculo hermenêutico**. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 1-27, 2012.

_____. **Paul Ricoeur: a construção da narrativa histórica**. Revista Lusíada História, Lisboa, n. 8, p. 389-414, 2011.

BARBOSA, Marialva. Imprensa e ditadura: do esquecimento à lembrança em imagens sínteses. IN RÊGO, Ana Regina; EUGÊNIO, João Kennedy (org). **Regimes Ditatoriais: Comunicação, Cultura e Memórias**. Teresina: EDUFPI, 2016.

_____. **O filósofo do sentido e a comunicação**. Revista Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 5, n. 9, p. 139-149, jan./jun. 2006.

_____. **O presente e o passado como processo comunicacional**, Revista Matrizes, São Paulo, Ano 5 – nº 2 jan./jun. 2012 p. 145-155.

BARRETO, Ivana. **As realidades do jornalismo cultural brasileiro**. Contemporânea. Rio de Janeiro, n. 7, 2006, p.65-73.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936). In _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (p.197-221).

BEZERRA, J. P. **Anos 70: por que essa lamina nas palavras?** Teresina: FCMC, 1993.

BRAGA, José Luiz. **Pasquim e os anos 70: mais pra epa do que pra oba**. Brasília: UNB, 1991.

BRANDÃO, Laura. Cada palavra guarda uma cilada: contracultura e cidade na imprensa alternativa teresinense da década de 1970. IN: RÊGO, Ana Regina; QUEIROZ, Teresinha; MIRANDA, Marcela. **Narrativas do Jornalismo & Narrativas da História**. Porto, Portugal: Media XXI, 2014.

_____. **Os conflitos culturais e as disputas de memória na literatura piauiense na década de 1970.** XVII Simpósio Nacional de História. 2013, Natal (RN). Anais do XVII Simpósio Nacional de História. Natal/RN: 2013, v. 1. p. 1-16.

CAMPO, Mônica. História e Cinema: Ditadura Civil-Militar brasileira. IN RÊGO, Ana Regina; EUGÊNIO, João Kennedy (org). **Regimes Ditatoriais: Comunicação, Cultura e Memórias.** Teresina: EDUFPI, 2016.

CAMPOS, Fabrício. **Eu quero é mocotó:** Uma análise do jornalismo cultural no semanário carioca O Pasquim. IV Encontro Nordeste de História da Mídia. 2016, Maceió (AL). Anais do 4o Encontro Nordeste de História da Mídia. Maceió/MA: ALCAR, 2016. v. 1. p. 1-15.

CASTELO BRANCO, Edwar A. Castelo. **Todos os dias de paupéria:** Torquato Neto e a invenção da Torquacália. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **Travessuras em superoito milímetros:** o cinema em liberdade de Torquato Neto. Fronteiras: Revista Catarinense de História [on-line], Florianópolis, n.18, p.11-25, 2010.

_____; BRITO. **Uma nova poética dos espaços: cinema experimental e práticas juvenis na Teresina dos anos 1970.** II Encontro Nordeste de História da Mídia. 2012, Teresina (PI). Anais do II Encontro Nordeste de História da Mídia. Teresina/PI: ALCAR, 2012. v. 1. p. 1-16.

CARNEIRO, José Vanderlei. **Por uma redefinição da narrativa à luz da narratologia contemporânea.** 2009. Tese (Doutorado em Linguística), Universidade Federal do Ceará: Fortaleza, 2009.

CARVALHO, Carlos Alberto de. **Entendendo as narrativas jornalísticas a partir da tríplice mimese proposta por Paul Ricoeur.** Matrizes. São Paulo Ano 6, n.1, p.169-187, jul-dez 2012.

CARVALHO, Elizângela. **O Dia – Um jornal sem manual:** análises dos jornais O Dia e Folha de São Paulo, enfocando os aspectos estilísticos e ortográficos. 2003. 97f. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2003.

CHIAVENATO, Júlio José. **O golpe de 1964 e a ditadura militar.** 3ª Ed. São Paulo: Moderna, 2014.
COSTA, Arrisete Cleide de Lemos. **Uma Biografia Micro-Histórica:** Interpretação Hermenêutica na obra ‘O Queijo e os Vermes’ de Carlo Ginzburg. Recife: UFPE, 2007.

CUNHA, Leo; MAGALHÃES, Luiz Henrique V; TEIXEIRA, Nísio. **Dilemas do Jornalismo Cultural.** Revista Temas. Belo Horizonte: Centro Universitário de Belo Horizonte, ano 1, vol. 1, p. 73-83, 2002.

DALMONTE, Edson Fernando. **Presente:** o tempo do jornalismo e seus desdobramentos. História [online]. 2010, vol.29, n.1, pp.328-344. ISSN 1980-4369. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-90742010000100019>. Acesso em 19 de outubro de 2017.

DREIFUSS, René Armand. **1964:** A conquista do Estado - Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1981.

FARO, J.S. **Nem tudo que reluz é ouro:** contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural. Revista Comunicação e Sociedade, 28(46):143-163, 2006.

FERREIRA, Vinicius. **A formação do jornalismo cultural piauiense.** Teresina, UFPI. Trabalho de Conclusão de Curso, 2013.

FONSECA, M. J. M. **Introdução à hermenêutica de Paul Ricoeur.** Millenium Revista do ISPV. Viseu, Portugal, nº 36, maio de 2009: Semestral.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GASPARINI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

GENETTE, Gerard. Fronteiras Da Narrativa. **In:** BARTHES, Roland [et. al.] *Análise Estrutural Da Narrativa*. 7. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GENTIL, Hélio Salles. **Narrativas de ficção e existência**: contribuições de Paul Ricœur. *Viso, Cadernos de Estética Aplicada*, n 17, jul-dez./2016. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_17_HelioGentil.pdf>. Acesso em: jun. 2018.

GOLIN, Cida. **Jornalismo Cultural**: reflexão e Prática. **IN** AZZOLINO, Adriana Pessatte (Org.). *Sete propostas para o jornalismo cultural: reflexões e experiências*. São Paulo: Miró Editorial, 2009. p. 23-38.

GONÇALVES, Teresa Albuquerque. **Jornalismo cultural no Jornal Vanguarda durante o Estado Novo no Piauí**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Parte II. Petrópolis: Vozes, 2005.

Jornal **O DIA**, Teresina, 01 de janeiro de 1970, nº 2886.

Jornal **O DIA**, Teresina, 11 de janeiro de 1970, nº 2896.

Jornal **O DIA**, Teresina, 11 de março de 1970, nº 2944.

Jornal **O DIA**, Teresina, 26 de julho de 1970, nº 3052.

Jornal **O DIA**, Teresina, 23 de julho de 1971, nº 3372.

Jornal **O DIA**, Teresina, 13 de agosto de 1971, nº 3396.

Jornal **O DIA**, Teresina, 31 de agosto de 1971, nº 3410.

Jornal **O DIA**, Teresina, 12 de março de 1972, nº 3569.

Jornal **O DIA**, Teresina, 31 de março de 1972, nº 3585.

Jornal **O DIA**, Teresina, 07 de dezembro de 1972, nº3687.

KUCINSKI, B. **Jornalistas e revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. 2ª Ed. São Paulo: USP, 2001.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber: manual de metodologia de pesquisa em ciências humanas**; tradução Heloísa Monteiro e Francisco Sittineri. 2ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEAL, Bruno S. **Quando uma notícia é parte da história**: as mídias informativas e a identidade narrativa. *E-Compós*, n. 3, v. 17, p.1-17, 2014.

MAIA, Adriana. **A música popular brasileira e a ditadura militar**: vozes de coragem como manifestações de enfrentamento aos instrumentos de repressão. 2015. 13 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2015.

MAIGRET, Éric. **Sociologia da comunicação e das mídias**. São Paulo: Senac, 2010.

MELO, Isabelle Anchieta de. **Jornalismo Cultural**: pelo encontro e a clareza do Jornalismo com a densidade e complexidade da Cultura, 2006. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/melo-isabelle-jornalismo-cultural.pdf>>. Acesso em 02 de Junho de 2017.

MENDEL, Péricles. **Análise do destaque que os jornais O Dia e Meio Norte dão para as matérias de cultura em suas capas**. 2003. 75f. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2003.

MENDES, Fernanda Paranhos. **Show Opinião**: Teatro e música de um Brasil subjugado. Revista Horizonte Científico, UFU, Vol. 5, nº 2, Uberlândia, Dez. 2009. [on-line] Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/8021>>. Acesso em 11 de outubro de 2018.

MENDES, Sérgio Luiz da Silva. **Sem medir as palavras**: atuações do Jornal Inovação. 2012. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2012.

MINEIRO, Edison. **As manifestações de protesto ao regime militar no suplemento cultural A Hora Fatal**. XI Encontro Nacional de História da Mídia. 2017, São Paulo (SP). Anais do 11º Encontro Nacional de História da Mídia. São Paulo/MA: ALCAR, 2017. v. 1. p. 1-15.

_____. **Os mecanismos de protesto no conteúdo cultural de O Estado Interessante**. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2015, Rio de Janeiro (RJ). Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro/RJ: INTERCOM. v. 1. P. 1-15.

MIR, Luís. **A Revolução Impossível**: a esquerda e a luta armada no Brasil. São Paulo: Best Seller, 1994.

MIRANDA, Marcela Félix dos Reis. **DO RISO AO GRITO**: a atuação dos jornais Gramma e Chapada do Corisco, na década de 1970 em Teresina-PI. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2014.

MOLICA, Fernando (org.) **10 reportagens que abalaram a ditadura**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Records, 2008.

MOTTA, L. G. **Jornalismo e configuração narrativa da história do presente**. E-Compós, n. 1, v. 1, p. 1-26, 2004.

MOURA, Ranielle Leal. **O jornalismo nas narrativas das crônicas de Rachel de Queiroz e Maria Judite de Carvalho**. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS, Porto Alegre, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). 2ªed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2010.

_____. **Coração Civil**: a vida cultura brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico – São Paulo: Intermeios: USP, 2017.

NOGUEIRA, Bruna; CARMO, Lorena; BONJORNO, Marjorie; CAMPOS-TOSCANO, Ana. **Caminhando contra o vento: uma análise discursiva das canções do movimento Tropicália.** Revista Eletrônica de Letras, v.7 , n.7 , edição 7, jan-dez 2014.

NUNES, Mônica. **Cultura também é notícia: jornalismo cultural no impresso e na TV.** 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2003.

O ESTADO INTERESSANTE, Teresina, 25 de março de 1972, Nº 01

O ESTADO INTERESSANTE, Teresina, 16 de abril de 1972, Nº 03.

O ESTADO INTERESSANTE, Teresina, 28 de maio de 1972, Nº 08.

OLIVEIRA, Denise; SIQUEIRA, Euler. **A cultura no jornalismo brasileiro.** Revista Lumina Vol. 1, nº1, p. 1-12, junho 2007.

PAULA, Adna Candido de. **A teoria da interpretação e a hermenêutica bíblica de Paul Ricoeur.** Teoliterária, v. 2, n. 4, 2012. p. 240-252.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural.** São Paulo: Contexto, 2004.

PUENTE, Fernando Rey. **Os Sentidos do Tempo em Aristóteles.** 1998. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 1998.

RÊGO, Ana Regina. A Ditadura Militar no jornalismo de Carlos Castello Branco. IN RÊGO, Ana Regina; EUGÊNIO, João Kennedy (org). **Regimes Ditatoriais: Comunicação, Cultura e Memórias.** Teresina: EDUFPI, 2016.

_____; LEAL, Ranielle. Anistia e Esquecimento sob a perspectiva da narrativa jornalística de Carlos Castello Branco. IN RÊGO, Ana Regina; EUGÊNIO, João Kennedy (org). **Regimes Ditatoriais: Comunicação, Cultura e Memórias.** Teresina: EDUFPI, 2016.

REIS, José C. Tempo, **História e Compreensão Narrativa em Paul Ricoeur.** Lócus, Revista de História. Universidade Federal de Juiz de Fora, p. 17-40, número 01, volume 12, 2006.

RICOEUR, Paul. **Narratividade, fenomenología y hermenéutica. Anàlisi**, nº 25, p. 189-207, 2000.

_____. **Entre Tempo e Narrativa: Concordância/Discordância.** Tradução: João Batista Botton. Kriterion, Belo Horizonte, nº 125, Junho, p. 299-310, 2012.

_____. **Interpretação e Ideologias.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

_____. **Teoria da interpretação.** O discurso e o excesso de significação. trad. de Artur Mourão. Lisboa: Porto Editora, 1995.

_____. **Tempo e narrativa.** (Tomo 1). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. **Tempo e narrativa.** (Tomo 2). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b.

_____. **Tempo e narrativa.** (Tomo 3). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010c.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura?** São Paulo: Brasiliense, 2006.

SENA, Luana Lia da Cunha Lopes. **A cultura perde a sua casa**: os discursos sobre cultura em circulação nos impressos piauienses. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2017.

SILVA, Iônio. A imprensa na ditadura: do golpe ao AI 5. IN RÊGO, Ana Regina; EUGÊNIO, João Kennedy (org). **Regimes Ditatoriais**: Comunicação, Cultura e Memórias. Teresina: EDUFPI, 2016

TAVARES, Zózimo. **O Piauí no Século 20** – 100 fatos que marcaram o Estado. Ano: 2003. Editora: Halley.