

ESCRITA EM MOSAICO: MARCAS DA TELEVISÃO NO TEXTO DE SÉRGIO DÁVILA ✓

227

Fernando Albuquerque MIRANDA¹

✓ Artigo recebido em 25 de abril de 2017 e aprovado em 04 de outubro de 2017.

¹ Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei. Especialista em Marketing e Comunicação Corporativa pela Faculdades de Ciências Sociais Aplicadas Santo Agostinho. Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: <nandominas@hotmail.com>

**ESCRITA EM MOSAICO:
MARCAS DA TELEVISÃO NO TEXTO DE
SÉRGIO DÁVILA**

RESUMO

Este artigo analisa os impactos dos surgimentos do cinema e da televisão sobre a cultura, tomando-se como objeto de análise o livro-reportagem Diário de Bagdá: a Guerra do Iraque segundo os bombardeados, do jornalista Sérgio Dávila. As repercussões dos meios técnicos de reprodução de imagens em movimento e das peculiaridades de suas linguagens sobre as formas como o homem passa a perceber o mundo e sobre a escrita são investigadas. O percurso teórico passeia pelas obras de autores como Marshall McLuhan, Flora Süssekind, Renato Cordeiro Gomes, Italo Calvino, Ciro Marcondes Filho, Jesús González Requena, Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari, ensaístas que dedicaram parte de seus estudos à análise das relações entre mídia e escrita. Percebe-se que algumas das peculiaridades do discurso televisivo são naturalmente incorporadas no texto de Sérgio Dávila, como a adoção de uma escrita fragmentada por microrrelatos e a referência constante a ícones da cultura de massa.

Palavras-chave: Cinema. Televisão. Indústria cultural. Livro-reportagem.

**ESCRITA EN MOSAICO:
MARCAS DE LA TELEVISIÓN EN EL TEXTO
DE SÉRGIO DÁVILA**

RESUMEN

Este artículo analiza los impactos de los surgimientos del cine y de la televisión sobre la cultura, tomando como objeto de análisis el libro reportaje Diario de Bagdá: a Guerra do Iraque segundo os bombardeados, del periodista Sérgio Dávila. Las repercusiones de los medios técnicos de reproducción de imágenes en movimiento y las peculiaridades de sus lenguajes sobre las maneras de como el hombre pasa a percibir el mundo y sobre la escrita son investigados. La trayectoria teórica pasea por las obras de los autores como Marshall McLuhan, Flora Süssekind, Renato Cordeiro Gomes, Italo Calvino, Ciro Marcondes Filho, Jesús González Requena, Muniz Sodré y Maria Helena Ferrari, ensayistas que dedicaron parte de sus estudios al análisis de las realizaciones entre mídia y escrita. Se nota que algunas de las peculiaridades del discurso televisivo son naturalmente incorporadas al texto de Sérgio Dávila, como adopción de una escrita fragmentada por microrrelatos y la referencia constante a iconos de la cultura de masa.

Palabras-clave: Cine. Televisión, Industria cultural. Libro reportaje.

1 INTRODUÇÃO

Um dos pioneiros da análise do significado social dos meios de comunicação, o teórico canadense Marshall McLuhan (2005), afirmava que o surgimento de cada novo meio trazia consigo um profundo impacto cultural. Dessa forma, o aparecimento das tecnologias de apreensão e reprodução de imagens em movimento abriu novas possibilidades de o homem experimentar o mundo. O cinema, em um momento inicial, instaurou uma perspectiva diferenciada de contemplação da realidade com os recursos da câmera de aproximar, afastar, tornar mais lenta ou mais acelerada as imagens.

Em um momento posterior, a TV trouxe para o âmbito privado as imagens do mundo e introduziu a capacidade de transportar virtualmente os telespectadores para os mais longínquos espaços e de transmitir uma multiplicidade de imagens até então sem precedentes na história dos meios de comunicação (ARBEX JÚNIOR, 2001; MORIN, 1987). Ciro Marcondes Filho (1994) refere-se à figura do zapeador, o espectador televisivo que pula de canal em canal munido de seu telecomando, para conceituar a nova experiência introduzida pela TV.

O advento e o impacto desses meios de comunicação de massa ajudaram a consolidar o que Theodor Adorno e Max Horkheimer (1982) chamaram de indústria cultural, cujo funcionamento era traduzido em função da produção incessante de produtos culturais em obediência a fórmulas de sucesso comercial. Uma das principais características da indústria cultural foi forjar o sincretismo entre as várias linguagens técnicas dos meios de comunicação e também a constante mistura de gêneros nos conteúdos de seus produtos. Assim, esses produtos tendiam a sintetizar as peculiaridades técnicas do cinema, do rádio, da televisão e dos meios impressos e a conjugar aspectos factuais e ficcionais em seu conteúdo.

Seguindo essa linha de pensamento, nossa proposta é realizar uma prospecção teórica acerca das confluências entre a escrita e os meios de produção de imagens em movimento e investigar traços da linguagem televisiva, portanto um sincretismo, no livro-reportagem **Diário de Bagdá: a Guerra do Iraque segundo os bombardeados** (2003), do repórter Sérgio Dávila. A obra é resultado do processo de

cobertura jornalística da Guerra do Iraque e foi lançada em 2003, pouco depois do retorno do jornalista ao Brasil².

2. O CINEMA E A ESCRITA

Cinema e escrita vivem uma relação simbiótica, em que as linguagens peculiares a uma e outra forma de comunicação se entrelaçam e tocam, deixando indeléveis os indícios dessa influência mútua. O cinema bebeu na fonte da literatura, seja para adaptar romances ou utilizando escritores como roteiristas. Da mesma forma, a literatura foi sensível às marcas da sétima arte. McLuhan (2005) percebe confluências entre as tecnologias do cinema e da impressão tipográfica e entre as tarefas do escritor e do cineasta. Ambas as atividades, escreve o teórico, teriam o poder de gerar fantasias no espectador e no leitor pela instauração de um mundo imaginário (MCLUHAN, 2005, p. 320).

Cinema e literatura também comungam alguns procedimentos técnicos. No ensaio “Dickens, Griffith e nós”, reunido no livro **A forma do filme** (1990), Sergei Eisenstein analisa a influência do escritor Charles Dickens na formação do estilo de filmagem do diretor norte-americano David Wark Griffith. O teórico e cineasta russo explica que o escritor forneceu a Griffith a ideia da montagem paralela. Eisenstein recupera, em seu ensaio, testemunho do diretor norte-americano em que ele afirma ter se inspirado em um dos romances de Dickens para realizar trechos de **Enoch Arden**, filme de 1911 (EISENSTEIN, 1990, p. 177). O cineasta russo confirma essa informação ao estudar a presença de procedimentos de filmagem típicos de Griffith no livro **Oliver Twist**. No que se refere à montagem paralela, ele extrai trechos inteiros do romance em que são narradas situações que se desenvolvem paralelamente com diferentes grupos de personagens (EISENSTEIN, 1990, p. 190-191).

Mas Eisenstein considerava que a montagem era processo intrínseco ao próprio ato de pensar e, portanto, estaria presente em toda forma de manifestação

² Sérgio Dávila é hoje editor-executivo da Folha de S. Paulo e foi o único repórter brasileiro, ao lado do fotógrafo Juca Varella, a cobrir o conflito diretamente do Iraque. **Diário de Bagdá** reúne textos de Dávila e fotografias da guerra registradas por Varella.

artística. No artigo “Palavra e imagem”, que consta no livro **O sentido do filme** (1990), ele registra:

(...) não importa se na imagem, no som ou em combinações imagem-som, se na criação de uma imagem, de uma situação, ou na “mágica” encarnação diante de nossos olhos das imagens dos *dramatis personae* – seja em Milton ou em Maiakovski –, em toda parte encontramos igualmente presente este mesmo método de montagem (EISENSTEIN, 1990, p. 44).

No Brasil, Flora Sússekind estudou o impacto do horizonte técnico que despontava no país no final do século XIX e início do XX na obra dos pré-modernistas. Em **Cinematógrafo de letras** (1987), a ensaísta analisa como a técnica é, em um primeiro momento, representada pela literatura e como depois passa a ter procedimentos característicos de meios como a fotografia e o cinema apropriados e convertidos em técnica literária. Um dos autores estudados é João do Rio, que já naquela época percebia uma proximidade entre sua atividade de cronista e a cinematografia.

Sússekind registra que não foi gratuito o fato de o escritor ter nomeado de **Cinematógrafo** sua coletânea de crônicas publicada em 1909. No livro, o cronista ressalta as possibilidades documentais do novo meio e vê também a vida, objeto da documentação, ser redefinida em um colossal cinematógrafo, no qual “cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação” e que “basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável” (RIO *apud* SÜSSEKIND, 1987, p. 45). Escreve o cronista na abertura de **Cinematógrafo**, trecho em que aparece a expressão aproveitada por Flora Sússekind para nomear seu livro:

A crônica evolui para a cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada mas com vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica – um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia –, mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos (RIO *apud* SÜSSEKIND, 1987, p. 46-47).

A crítica observa que o trecho deixa transparecer a visão do escritor do cronista como um operador, das crônicas como fitas e do livro de crônicas como um cinematógrafo de letras.

Mesmo sem se aprofundar no trabalho dos modernistas, Sússekind cita que é com esse movimento (a partir dos anos 1920) que as montagens e cortes típicos do cinema passariam a invadir as obras literárias, em uma compreensão por parte dos escritores da literatura como técnica. Ela nos dá o exemplo com o poema “Crônica”, de Oswald de Andrade, em que lemos: “Era uma vez / o mundo”. Com esse jogo rápido, o poeta sintetiza, na leitura de Sússekind, “as transformações vividas no Brasil nessas quatro décadas entre os anos 90 de um século e o decênio de 20 do outro. (...) Porque se assiste, então, a um verdadeiro corte, a um momento de mudança radical nas formas de percepção” (SÜSSEKIND, 1987, p. 134).

No artigo “De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura” (2002), Renato Cordeiro Gomes se debruça sobre as obras de alguns escritores modernistas para apontar traços do cinema em seus textos. A análise de Gomes aborda poemas de Oswald de Andrade e o livro de crônicas de viagem **Pathé-Baby e prosa turística**: o viajante europeu e platino (1926), de Alcântara Machado e com ilustrações de Antônio Paim Vieira. Na visão do ensaísta, o cinema fornecerá novos elementos à escrita que sofisticarão a simples analogia observada na obra dos pré-modernistas:

Essa máquina de fantasia, para além da analogia, fornecerá processos de construção atrelados a uma linguagem, a um estilo, que lançará mão do corte, da montagem, do *close*, de planos de enquadramento, traços tomados ao cinema e sua linguagem, que são associados a uma linguagem metonímica (às vezes de feição cubista), elíptica, sem ligaduras, em processos de síntese proporcionados pela *camara eye*, que associa a visualidade a uma sintaxe que não vem do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem (GOMES, 2002, p. 97-98).

É nessa perspectiva que o crítico faz a leitura dos poemas “Bucólica” e “Procissão do enterro”, ambos do livro **Pau-brasil** (1925), de Oswald de Andrade. Ele percebe procedimentos cinematográficos adotados pelo poeta ao destacar *close-up*, *flashes*, panorâmicas, cortes (onde cada verso apresenta-se como uma imagem fragmentada), movimentos de câmera, alternância de imagens visuais e

acústicas. Gomes ressalta que “tais imagens precisam ser articuladas pelo leitor que procede à síntese, ao acionar uma sintaxe que aproxima os feixes icônicos e se abre à montagem” (GOMES, 2002, p. 99).

Já o livro de Alcântara Machado é uma clara manifestação de simbiose entre literatura e cinema, que reúne relatos de viagens a cidades europeias escritos para o *Jornal do Comércio* em 1925. Essa simbiose começa pelo título. *Pathé-Baby* é o nome de uma máquina de filmar para amadores, lançada pela Pathé Frères, na década de 1920. A edição abusa dos recursos gráficos ao incluir folha de rosto em forma de anúncio do “livro-filme”, índice escrito em várias tipologias, como um programa de cinema (muito comum antigamente), em que se destacam as especificações de cada capítulo/filme (como em quantas partes se subdividem ou informações do tipo “super especial película de grande montagem”, apostado que vem junto ao capítulo dedicado a Paris), preço da exibição-livro, além de anúncio do próximo livro (atração) de Machado, que seria publicado em breve. *Pathé-Baby* conta ainda com a *overture* (prefácio), assinada por Oswald de Andrade, e a moralidade no final, com a transcrição de uma estrofe da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias.

Aspecto marcante do livro são as ilustrações do artista plástico modernista Antônio Paim Vieira para cada início de capítulo/filme. O artista esboça croquis das cidades-tema projetados em uma tela com a presença de uma orquestra – como as que acompanhavam as exibições dos filmes mudos – composta por pianista, contrabaixista, flautista e violinista. Desta forma, tem-se uma narrativa icônica que se desenvolve subliminarmente ao longo do livro – à medida que se sucedem os capítulos, os músicos vão abandonando seus postos até sobrar apenas o contrabaixista. Em relação aos textos, Renato Cordeiro Gomes explica que o escritor conjuga sons, trechos de poemas, letras de música e árias de óperas, falas, escrituras de cartazes e discussões que sugerem, através da montagem, a diversidade de cada cidade visitada.

No texto jornalístico, Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (1986) veem a influência do cinema no que caracterizam como reportagem de ação, ou *action-story*. Na visão dos dois autores, o conceito desse gênero de reportagem se caracteriza por ser

o relato mais ou menos movimentado, que começa sempre pelo fato mais atraente, para ir descendo aos poucos na exposição dos detalhes. O importante, nessas reportagens, é o desenrolar dos acontecimentos de maneira enunciativa, próxima ao leitor, que fica envolvido com a visualização das cenas, como num filme (FERRARI & SODRÉ, 1986, p. 52).

Como se percebe, a repercussão das técnicas cinematográficas, como a montagem, pode ser identificada em vários momentos na escrita. Esse processo ocorre tanto na linguagem literária como na poética e também na jornalística. Trata-se de um traço peculiar e que mostra como a técnica de reprodução de imagens em movimento imprime sua marca cultural e se reflete no texto.

3. A TELEVISÃO E A ESCRITA

Se, a exemplo do cinema, a televisão historicamente se nutriu da literatura, conforme a sétima arte, ela também projetou suas características e legou à escrita seu impacto. Parte considerável desse impacto se deve ao fato de que o surgimento da TV trouxe consigo uma multiplicidade de imagens até então sem precedentes em nossa cultura. O repertório de imagens fruto da experiência direta do indivíduo passou a variar em razão indireta ao repertório de imagens refletidas pela cultura (de massa). Esse aspecto fez o autor Italo Calvino indagar-se em conferência dedicada à “Visibilidade”, uma das cinco que compõem seu livro **Seis propostas para o próximo milênio** (1990):

(...) que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a “civilização da imagem”? O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo (CALVINO, 1990, p. 107).

O formato da programação televisiva invadiu o imaginário humano e fez Calvino manifestar sua preocupação de que isso colocasse em risco nossa

“capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens” (CALVINO, 1990, p. 107-108).

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

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

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

De seu lado, a publicidade televisiva, como explicam os teóricos Jesús Martín-Barbero e Germán Rey, no livro **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva** (2001), é formada por “microrrelatos visualmente

fragmentados ao infinito” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 36). A fórmula do sincretismo da indústria cultural, que mescla ficção e realidade, desfila diante de nossos olhos. Martín-Barbero e Rey observam nesse contexto o fim dos grandes relatos pela “equivalência de todos os discursos – informação, drama, publicidade, ou ciência, pornografia, dados financeiros –, pela interpenetrabilidade de todos os gêneros e pela transformação do efêmero em chave de produção e em proposta de gozo estético” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 36).

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

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

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

Já Ciro Marcondes Filho (1993) considera que a fragmentação, a edição picada de cenas em uma construção seriada de pequenos trechos típica da TV e seu ritmo frenético, além do império da imagem fundado por esse veículo, invadiu as

linguagens da literatura, do jornalismo e do rádio, tornando ilegíveis trabalhos em profundidade.

Para Marcondes Filho, o reflexo dessa situação no texto jornalístico é o de compressão. Notícias e matérias “devem pulverizar-se em pequenos *drops* informativos que são fornecidos a conta-gotas nas páginas do jornal” (MARCONDES FILHO, 1993, p. 97, grifo do autor). Esse cenário apresentou-nos um novo termo: televisão impressa. É dessa forma que o jornal norte-americano *USA Today* se autodefine. Observa Marcondes Filho:

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

O jornal norte-americano *USA Today*, considerado como indicador de novas tendências, chama-se a si mesmo de “televisão impressa” (MARCONDES FILHO, 1993, p. 100-101).

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

O jornal impresso, antes reduto do texto, passa a jogar com elementos da diagramação. Fotografias coloridas, variação de famílias de tipos, textos construídos à base de frases e parágrafos cada vez mais curtos, tudo converge para apresentar ao leitor páginas visualmente prazerosas para o ato da leitura, mesmo que isso implique em um esvaziamento informacional da matéria jornalística. Guilherme Jorge de Rezende (2000) afirma que a disseminação dessa mentalidade acaba repercutindo nos profissionais da imprensa, que passam a considerar o jornalista ideal aquele capaz de escrever o mínimo necessário em um estilo “curto e grosso” (REZENDE, 2000, p. 26).

Até aqui registramos um pouco das confluências entre as linguagens do cinema e da TV na escrita, o que configura parte do sincretismo que se observa nos produtos da indústria cultural. A seguir, passaremos a identificar a presença de aspectos ligados a essas linguagens nos textos de Sérgio Dávila. Na análise, a linguagem televisiva terá lugar de destaque, uma vez que o livro **Diário de Bagdá** (2003) é produto de um tempo em que a TV exerce sua hegemonia em relação aos demais meios de comunicação.

4. O MOSAICO DE SÉRGIO DÁVILA

Na contramão dos milhares de iraquianos e das centenas de jornalistas que abandonavam com pressa o Iraque no dia 19 de março de 2003, Sérgio Dávila e Juca Varella corriam pela *Expressway 1*, a estrada que liga a fronteira da Jordânia a Bagdá, para chegar à capital iraquiana antes do vencimento do ultimato dado por George W. Bush a Saddam Hussein para que ele entregasse o governo ou enfrentasse a guerra. O prazo se esgotaria às 4h do dia 20, uma quinta-feira, e às 5h35 ocorreriam os primeiros bombardeios norte-americanos.

Dos 180 jornalistas que ainda permaneciam em Bagdá, apenas Juca Varella e um fotógrafo da *France Presse* registraram a cena inicial. De acordo com Dávila, o flagrante ocorreu

graças a um truque digno dos bons profissionais: depois de ter perdido vários bombardeios, eles percebem que várias bombas caíam nos mesmos lugares. Juca escolhe um, aponta a câmera para lá e – *clique* – capta a imagem que em dez minutos estará em São Paulo e depois correrá o mundo (DÁVILA, 2003, p. 37, grifo do autor).

As fotografias de Juca Varella da guerra no Iraque, que correram o mundo, fornecem também a senha para se compreender o impacto cultural da televisão como meio hegemônico de veiculação de imagens na contemporaneidade e no próprio livro **Diário de Bagdá**, como produto desse momento histórico. Além do fato de que a publicação traz 137 fotos (sem contar a da capa) coloridas, que junto com o texto constroem o significado do livro, Sérgio Dávila, a exemplo da forma mosaico da linguagem televisiva, utiliza-se de uma escrita fragmentada, repleta de

referências a símbolos da mídia e da sociedade de consumo. A cultura-mosaico de Abraham Moles (1974) se faz aqui presente. E ler o livro é como estar de posse de um controle remoto e zapear pelas páginas. Mas o verdadeiro zapeador é mesmo Dávila, que realiza uma costura que liga retalhos de textos e imagens.

4.1 O PANSINCRETISMO IMPRESSO

Quando se lê **Diário de Bagdá**, a sensação é a de se experimentar um ritmo ágil. A escrita, com o auxílio das fotografias, se dá na mesma velocidade imprimida pelos *spots* publicitários na televisão, que, como vimos, são a referência para boa parte da linguagem dos programas televisivos. O fluxo televisivo se constitui por uma programação fragmentária, a forma mosaico, pansincrética, como definem Rezende (2000), González Requena (1999) e Martín-Barbero e Rey (2001). Esse mesmo efeito encontra tradução na escrita de Sérgio Dávila. O texto que se segue, do primeiro capítulo do livro, é um exemplo.

“Vocês estão levando telefone celular?”

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

“Não”.

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

O funcionário continua:

“E conexão por satélite?”

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

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

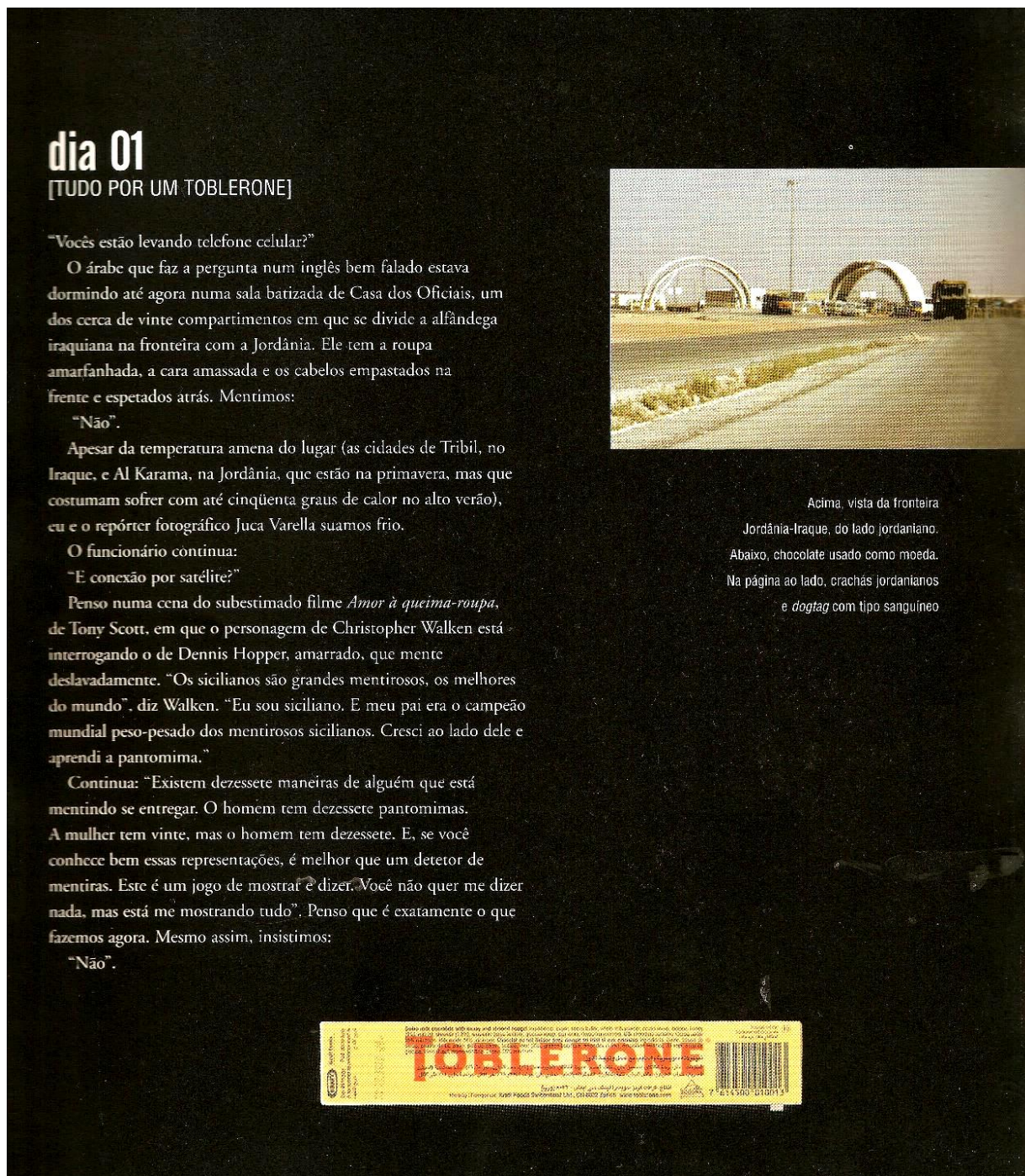
“Não” (DÁVILA, 2003, p. 20, grifos do autor).

Observe-se como Dávila inicia o livro, quando narra o episódio em que ele e o fotógrafo Juca Varella estão na alfândega iraquiana e são entrevistados por um funcionário do posto. O relato jornalístico, com informações sobre o árabe que os questiona, o local onde se encontram e a temperatura, é entrecortado por diálogos inteiros transcritos do filme **Amor à queima-roupa** (*True romance*, 1993), de Tony Scott. O factual e o ficcional dividem sincreticamente o espaço da página. O texto prossegue com o repórter explicando que ele e o fotógrafo decidiram, ainda em Amã e por conselho de outros jornalistas, não declarar os equipamentos que carregavam para que estes não fossem confiscados. Depois de narrar como receberam o convite da Folha de S. Paulo para cobrir a guerra e os procedimentos que tiveram que cumprir para chegar ao Iraque, Dávila finaliza assim este primeiro capítulo:

Estamos agora aqui, em frente à laje da Casa dos Oficiais. Destro o primeiro cadeado, coloco-o de lado e começo a abrir o zíper. De dentro, parecendo iluminado, desponta um pacote sextavado de chocolates Toblerone, daqueles que se compram em aeroportos e que serão nossa comida se o abastecimento em Bagdá ficar complicado. O fiscal olha para o doce suíço. Olha para mim. De novo para o chocolate. Quando percebo a dança, eu quase salto: “Gostaria de oferecer este pacote ao senhor”. Ele vira para os lados, para ver se não está sendo observado, dá uma risada sinceramente agradecida e me diz: “O pacote inteiro não, apenas um”. Pega o Toblerone, esconde no bolso da calça, aponta a estrada com o queixo e faz um gesto com a mão, como quem diz: “Liberados”. Em cinco minutos, estamos rodando em direção a Bagdá, com celular, conexão, cinco Toblerones e muito medo, a doze horas do fim do ultimato (DÁVILA, 2003, p. 23).

Necessário ressaltar que o primeiro capítulo intitula-se “dia 01” e seu subtítulo é “Tudo por um Toblerone”. A página 20, de onde foi extraído o trecho, é ilustrada pelas fotos da vista da fronteira entre a Jordânia e o Iraque e de um Toblerone. Dessa forma, tem-se a construção (no nível do texto e no da paginação) de um efeito semelhante ao pansincretismo da televisão. Texto factual, texto ficcional, foto jornalística e foto de perfil publicitário compõem esse mosaico do meio impresso. É como se “assistíssemos”, na página, jornalismo, filme e publicidade.

Figura 1: Reprodução da página 20 do livro *Diário de Bagdá*



dia 01

[TUDO POR UM TOBLERONE]

“Você está levando telefone celular?”

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

“Não”.

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

O funcionário continua:

“E conexão por satélite?”

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

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

“Não”.



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



Fonte: DÁVILA, Sérgio. *Diário de Bagdá: a Guerra do Iraque segundo os bombardeados* / Sérgio Dávila (texto); Juca Varella (imagens). São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2003.

Pode-se perceber a forma pansincrética impressa também em outras páginas de *Diário de Bagdá*. São exemplos: as páginas 22 e 23, com as fotografias de um documento do governo jordaniano autorizando os jornalistas a chegarem à fronteira

com o Iraque, de uma placa indicando essa distância, tirada na estrada, e de canhotos de bilhetes de vôo; nas páginas 26 e 27, com imagens de um exemplar do jornal *Iraq Daily*, de Sérgio Dávila e Juca Varella em um posto de gasolina e de um beduíno que conduz ovelhas no deserto; nas páginas 30 e 31, com ilustrações da carteirinha do hotel *Al-Rasheed*, do tapete na entrada do mesmo hotel, da fachada e de um panfleto do hotel *Palestine*; na página 135, temos a reprodução de um relógio de pulso com o rosto de Saddam Hussein, de cédulas de dinar (a moeda iraquiana à época) – também estampadas com a figura de Hussein – e de foto com meninos jogando bola em uma rua; e na página 143, com fotografias de uma fila de bagdalis que buscavam emprego no *Palestine* e de crachás dos dois jornalistas fornecidos pelo Ministério da Informação do Iraque. Em todos esses exemplos, o texto divide o espaço das páginas com fotos de conteúdo jornalístico e com aquelas meramente ilustrativas.

As imagens ilustrativas representam uma quebra no fluxo das imagens da guerra (a maioria com cenas fortes de bombardeios, do drama dos civis iraquianos e de uma Bagdá ocupada de forma caótica pelas tropas da coalizão). São *drops* fotográficos que, a princípio, nada têm a ver com o conflito, mas que informam sobre a trajetória de Sérgio Dávila e Juca Varella (bilhetes de vôo, documento de autorização para se chegar à fronteira do Iraque, panfletos de hotéis) durante o trabalho de cobertura jornalística. Funcionam como *breaks* que dosam a emoção e a intensidade do relato da guerra. Dessa forma, fragmentam a história do conflito contada em imagens com imagens que contam um pouco das histórias pessoais de Dávila e de Varella no Oriente Médio.

O uso de recursos típicos da maneira de narrar histórias pelos quadrinistas é uma outra forma de manifestação do que estamos chamando de pansincretismo impresso. No capítulo “dia 05”, cujo subtítulo é “Os sons da guerra”, Sérgio Dávila se propõe a contar um pouco da guerra destacando os sons provocados pelos choques das bombas e dos mísseis nos alvos da capital iraquiana. O jornalista recorre ao emprego de onomatopeias, que é de uso recorrente na linguagem das histórias em quadrinhos. Os excertos a seguir são exemplos dessa estratégia narrativa.

Juca alerta para a grande diferença sonora entre bomba e míssil. Aqui, é preciso ser onomatopaico.

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

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

O BUM e o BRUUUUUUUM surgem no meio do relato jornalístico e, imitando o barulho de bombas e mísseis, dá ao leitor a ideia de como são os sons da guerra presenciada por Sérgio Dávila e Juca Varella. Esse trecho é ilustrado por fotos panorâmicas de explosões em Bagdá. É como se das imagens saíssem sons amplificados pelo texto. Interessante destacar, também, a relação feita pelo repórter entre o ruído da artilharia antiaérea e os estouros de rojões dentro de um banheiro, tentando, com isso, passar a sensação vivida por ele aos leitores pela aproximação do barulho da artilharia com o de algo (o estouro de foguetes) que é mais próximo ao universo dos últimos.

O trecho acima ganha em significado pelo fato de que o próprio Dávila, em 2006, escreveu uma matéria para a Folha de S. Paulo intitulada “Relatório do 11/9 vira história em quadrinhos”. Nessa reportagem, o jornalista informa sobre o lançamento do **Relatório 11 de Setembro** (*9/11 Report*) – um livro de 568 páginas escrito pelos congressistas Thomas H. Kean e Lee H. Hamilton que procura esclarecer o que ocorreu nos atentados terroristas ao *World Trade Center* e ao Pentágono, em 2001 – em versão história em quadrinhos pelo autor Sid Jacobson e o desenhista Ernie Colón. O resultado foi uma revista de 128 páginas que procura facilitar a leitura de um texto oficial para um maior número de leitores, principalmente os das novas gerações. O lançamento da HQ do episódio “11 de setembro” é mais um exemplo da importância que as imagens adquiriram na contemporaneidade e que corroboram a característica analisada por Marcondes Filho (1993) em relação

aos leitores contemporâneos, mais viciados em decodificar imagens visuais do que verbais.

4.2 A FRAGMENTAÇÃO PELOS MICRORRELATOS

O pansincretismo verificado na televisão se traduz pela articulação de variados gêneros discursivos, conforme Jesús González Requena (1999). Cabe ressaltar que a publicidade tem um importante papel nessa articulação, pois são os anúncios comerciais que costuram, na forma de intervalos, filmes, novelas e telejornais. Jesús Martín-Barbero e Germán Rey (2001) explicam que, na programação da televisão, os relatos informativos ou dramáticos são fragmentados pelos *spots* publicitários que, por sua vez, são fragmentados por microrrelatos. A escrita de Sérgio Dávila também investe na pulverização de referências a ícones da sociedade de consumo de forma que cria no leitor sensação semelhante à causada por esse aspecto da linguagem televisiva. A fragmentação em seu texto ocorre tanto pela multiplicidade de citações de nomes de marcas de produtos, de astros da música e de filmes como pelo uso de informações entre parênteses, que interrompem o fluxo narrativo pela intercalação de microrrelatos.

Os próximos dois trechos mostram como o uso de informações entre parênteses contribui para a fragmentação do texto. Em ambos os casos, a narrativa é interrompida por microrrelatos de um parágrafo.

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

(Depois, aliás, esse “ponto zero” da guerra entraria para a história por outro motivo. Não existia nenhum *bunker* de 60 milhões de dólares em que Saddam & Família estariam escondidos na hora da tal janela, ao contrário do que oficiais americanos disseram então. Ou, pelo menos, ninguém descobriu o abrigo até agora. O resultado foi que os quarenta mísseis Tomahawk lançados caíram sobre construções normais. Deve ter sido a demolição mais cara da história: 30 milhões de dólares.)

Mas o som produzido pelo bombardeio não deixa margem a engano: o que começou ali, a poucos metros de onde estamos, é uma guerra. Quem ou o que quer que tivesse estado embaixo daquelas bombas e mísseis não ficou para contar a história (DÁVILA, 2003, p. 38).

Assim, estamos protegidos de muitos dos possíveis agressores deste conflito, graças a duas placas de cerâmica que cobrem nossos órgãos vitais tanto na frente quanto nas costas. O resto do colete só apara tiro de revólver e pistola, mas o conjunto todo é muito útil para nos livrar do maior causador de mortes nos hospitais que visitamos até agora: os estilhaços de bombas e mísseis.

(É de uma lógica cruel: não há sobreviventes de bomba e míssil. Quando o armamento cai perto demais, a pessoa é pulverizada. Se um pouco mais distante, é carbonizada ou tem os ossos moídos. Assim, os chamados “feridos de bomba” são, na verdade, aqueles que não estavam próximos do alvo o suficiente para morrer, mas que receberam os estilhaços. São pedaços de metal incandescente, afiados como facas, que arrancam braços e pernas e penetram fundo no tronco.)

As placas de cerâmica são o problema na hora de dormir: tiram a estabilidade na horizontal (DÁVILA, 2003, p. 46).

No primeiro exemplo, Sérgio Dávila interrompe o fluxo do texto – sobre a frustração que as primeiras bombas causaram nele e em Juca Varella por não terem proporcionado o efeito visual esperado – para explicar que o *bunker* de 60 milhões de dólares de Saddam Hussein não existiria e que a sequência de mísseis Tomahawk teria atingido construções normais. Depois da inclusão desse microrrelato entre parênteses, ele continua informando sobre o bombardeio. No segundo, a narrativa sobre a importância do uso dos coletes à prova de balas é entremeada por um parágrafo entre parênteses que versa sobre as consequências das bombas e mísseis sobre as pessoas atingidas.

A referência a inúmeros ícones e imagens da sociedade de consumo é outro ponto a se registrar na escrita fragmentária de Dávila. Esses ícones e imagens pipocam diante dos olhos do leitor e apelam para sua memória, que, na cultura de massa, constitui-se de um repertório de estilhaços de imagens – usando expressão de Italo Calvino – formado, principalmente, pela televisão. Percebe-se, no estilo textual do repórter, que esse recurso é importante para a construção de sua narrativa. Abaixo, está relacionada uma série de excertos em que se pode perceber esse procedimento. As citações vão desde marcas de refrigerante e de carro, passando por nomes de filmes e de astros, até o partido político PSDB (os grifos são nossos).

1 - “Acorda, Sérgio, que está começando!”

É Juca, já paramentado com capacete e colete e segurando a máquina na mão, numa imagem que depois nos valeria o apelido de “*Playmobil*”. Antes,

após termos esperado uma hora sem que nada acontecesse, combinamos um semi-revezamento (DÁVILA, 2003, p. 36).

2 - Nosso primeiro motorista, Alaá Sadoon Jarboo, o Ali, não foge à regra. O pequeno e elétrico bagdali de 34 anos lembra muito *Chilly Willy*, genial pingüim criado pelo animador Walter Lantz, cujo desenho Ali nunca viu (DÁVILA, 2003, p. 74).

3 - Nosso motorista, Ali, esperto e dinheirista, é uma versão em carne e osso de *Ali Babá*, o pai dos malandros do mundo árabe, personagem do livro *As mil e uma noites* que atuava nesta mesma Bagdá, em que Ali nasceu e trabalha (DÁVILA, 2003, 79-80).

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

5 - Depois de duas semanas com os bombardeados, passaríamos uma semana com os bombardeadores – o comando militar da coalizão. Por um milhão de motivos, os dois lados são radicalmente diferentes. Enquanto a sede do Ministério da Informação iraquiano era quase mambembe, instalada num prédio de concreto típico do realismo socialista dos anos 50, a do comando militar americano lembra a ponte da *Enterprise*, a nave do seriado *Jornada nas estrelas* (DÁVILA, 2003, p. 102).

6 - No entanto, há um ponto em comum: ambos mentem sempre que necessário, seja com as bravatas de Mohammed Said al-Sahaf, seja com a falsa ignorância do general Vincent Brooks. Perguntamos a este: “Afinal, Bagdá caiu ou não?” A resposta, pela falta de objetividade, poderia ter sido dada numa convenção do *PSDB*: “A capital é uma das áreas sobre a qual o regime não tem mais controle”. Ou seja: Bagdá caiu, e não estávamos lá (DÁVILA, 2003, p. 102).

7 - A Amã, chegam relatos de grupos inteiros que voltam apenas com a roupa do corpo e de outros, com menos sorte ainda, que apanharam bastante. Ainda assim, por 1500 dólares, ou quase oito vezes o que pagamos na véspera da guerra, contratamos um jordano-palestino. É Hussein, o tal cuja aparência mistura *Nietzsche* com *Raul Seixas*. Assim como seus sócias, é louco de pedra. Dirige sempre no limite máximo de sua *GMC 1999* branca, e o faz com um tique nervoso que quase nos deixa loucos: olha o tempo todo para um e outro espelho retrovisor, balançando a cabeça como *Stevie Wonder* ao piano. Demoramos horas para descobrir que, não, ele não acha que estamos sendo seguidos. É só uma mania. Inclusive porque o vidro dos espelhos está quebrado (DÁVILA, 2003, p. 104-105).

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

9 - “Estamos perdidos!”

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

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

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

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

Em todos esses exemplos, a narrativa de Sérgio Dávila é cortada por referências que interrompem o fluxo textual, seja pela simples menção ao nome de uma marca de produto, seja pela comparação entre a aparência de pessoas com as quais teve contato e situações vividas com rostos de famosos, filmes e acontecimentos. Nos excertos acima, que foram numerados para facilitar a compreensão, temos as seguintes relações:

- Exemplo 1: Juca Varela, paramentado com os equipamentos de segurança, fica semelhante ao brinquedo *Playmobil* (boneco temático que as crianças podiam equipar com os mais diversos acessórios – o livro traz inclusive uma foto, na página 33, onde os dois jornalistas aparecem usando os equipamentos; na legenda, o leitor é informado de que eles receberam o apelido de *Playmobil*);

- Exemplo 2: o primeiro motorista dos jornalistas se parece com o pinguim do desenho animado Chilly Willy;

- Exemplo 3: o mesmo motorista, Ali, é uma versão em carne e osso de Ali Babá, personagem do livro **As mil e uma noites**;
- Exemplo 4: o guia dos jornalistas, que gosta do grupo sueco ABBA, é a cara do vocalista do Queen, Freddie Mercury;
- Exemplo 5: a sede do comando militar americano, no Qatar, lembra a ponte da nave Enterprise, do seriado **Jornada nas estrelas**;
- Exemplo 6: a falta de objetividade na resposta do general Vincent Brooks a Sérgio Dávila soa como as dadas em convenção do PSDB;
- Exemplo 7: Hussein, outro motorista dos jornalistas, tem aparência que mistura Nietzsche com Raul Seixas e tique nervoso do músico Stevie Wonder;
- Exemplo 8: uma pessoa ligada à emissora de TV NBC interpela Dávila com a atitude e o tipo físico de um ex-militar psicopata de filme de Hollywood;
- Exemplo 9: uma sequência de helicópteros no céu de Bagdá faz Sérgio Dávila se lembrar do filme **Apocalypse now**;
- Exemplo 10: o jornalista lembra-se do filme **A noite dos mortos-vivos**, de George A. Romero, ao ver bagdalis pelas ruas desviando os olhares das luzes dos carros, envergonhados por estarem cometendo saques na cidade às escuras;
- Exemplo 11: outro motorista que presta serviço para os jornalistas se parece com uma mistura de Mr. Bean com Roberto Benigni.

As referências de Sérgio Dávila, que auxiliam o leitor a formar a ideia sobre a aparência de pessoas com quem o repórter tinha que lidar (algumas delas aparecem em fotos no livro), de como foram algumas situações vividas e o aspecto de alguns lugares, também funcionam como microrrelatos que fragmentam ainda mais a narrativa já fragmentada do livro Diário de Bagdá. As citações a filmes (um traço do cinema), a celebridades e a marcas de produtos indicam que o texto do jornalista – e a própria paginação do livro, com seu investimento nas fotografias, muitas delas ocupando o espaço de duas páginas – formam um mosaico que é bastante característico do discurso televisivo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O aparecimento do cinematógrafo e o surgimento da televisão consolidaram um horizonte técnico que causou profundas transformações culturais. A disseminação dos fotogramas em sequência do cinema e depois o fluxo ininterrupto e fragmentado das imagens da televisão, mudaram a maneira de o homem experimentar seu contato com o mundo.

Em um primeiro momento, a sétima arte, com os recursos e possibilidades técnicas da câmera, aprofundou a percepção humana acerca da realidade através da experiência proporcionada no escuro da sala. Do mesmo modo que bebeu nas fontes da literatura, o cinema legou à escrita alguns procedimentos de sua forma narrativa.

Num momento posterior, a televisão é que passava a levar as imagens para dentro de casa. Estava instaurada a era da ubiquidade instantânea. O espectador, que antes estava anônimo na fruição dos filmes na sala de cinema, passou a se colocar de frente à telinha no ambiente do lar com seu telecomando. Trata-se da figura do zapeador. Agora é ele quem realiza a verdadeira edição de um mundo virtual formado por filmes, telejornais, partidas de futebol, novelas, desenhos animados e comerciais. A TV reformulou, dessa maneira, o modo de o homem apreciar as imagens.

Com sua forma mosaico, fragmentária, a linguagem televisiva trouxe profundos impactos para a cultura. Na escrita jornalística, um de seus efeitos foi o de compressão do texto. O que se percebe no livro **Diário de Bagdá**, de Sérgio Dávila, é exatamente essa característica: uma narrativa fragmentada entrecortada por *drops* informativos e microrrelatos que interrompem o fluxo textual acerca do conflito no Iraque. O jornalista ainda recorre a citações a inúmeros ícones da cultura de massa como um recurso para aproximar sua experiência da guerra ao universo do leitor.

Outro importante aspecto do livro de Dávila é o uso de imagens para contar sua história. Só que, no discurso do livro, as ilustrações não se restringem às fotografias de caráter jornalístico. As imagens de perfil factual dividem espaço com fotos de produtos da sociedade de consumo – como é o caso do Toblerone – que conferem ao livro outro significado. Temos, assim, uma espécie de pansincretismo

impresso, nos níveis das imagens e dos textos, que conjuga aspectos jornalísticos, ficcionais e publicitários.

A era da reprodutibilidade técnica conceituada ainda na primeira metade do século passado por Walter Benjamin, principalmente no que se refere à capacidade adquirida pelo homem de reproduzir imagens, continua a operar suas marcas culturais. E a essas projeções não há como ficar insensível. Recebendo a influência da televisão em seu tempo, Sérgio Dávila deixou cravadas em sua escrita marcas da linguagem televisiva.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 155-204.

ARBEX JÚNIOR, José. **Showrnalismo**: a notícia como espetáculo. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DÁVILA, Sérgio. **Diário de Bagdá**: a Guerra do Iraque segundo os bombardeados / Sérgio Dávila (texto); Juca Varela (imagens). São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2003.

_____. Relatório do 11/9 vira história em quadrinhos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 86, p. A19 (caderno Mundo), 31 de agosto de 2006.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura. *In*: OLINTO, Heidrun e SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 91-111.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. **El discurso televisivo**: espectáculo de la posmodernidad. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Jornalismo fin-de-siècle**. São Paulo: Scritta, 1993.

_____. **Televisão**. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

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

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

MOLES, Abraham Antoine. **Sociodinâmica da cultura.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX:** o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

252

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil:** um perfil editorial. São Paulo: Summus, 2000.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem:** notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras:** literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvere. **Guerra pura:** a militarização do cotidiano. São Paulo: Brasiliense, 1984.